

# VERBUM

ANALECTA NEOLATINA

Tomus XIII, Fasciculus 1, Julius 2012

Fundavit

GYÖRGY DOMOKOS

Redigit

ANIKÓ ÁDÁM

Ad redigendum consilio adiuverunt

PAUL RICHARD BLUM	(Germania)
BIAGIO D'ANGELO	(Brazilia)
GIUSEPPE FRASSO	(Italia)
CLAUDINE LÉCRIVAIN	(Hispania)
ÉVA MARTONYI	(Hungaria)
NÓRA RÓZSAVÁRI	(Hungaria)



PÁZMÁNY PÉTER KATOLIKUS EGYETEM  
BÖLCÉSZETTUDOMÁNYI KAR



# INDEX

## ARTES

- 5 Pitié pour les Communards! Victor Hugo face au royaume de Belgique ♦ *Michel Brix*
- 18 Art et culture de masse chez Adorno et Arendt? ♦ *Csaba Olay*
- 32 La dissimulation qui apparaît ♦ *Anikó Radvánszky*
- 40 François Cheng o el diálogo entre las culturas de Oriente y Occidente  
♦ *Lola Bermúdez Medina*

## CRITICA

- 51 Orfeu e Perséfone, o caos e a metamorfose: Uma literatura de quase morte  
♦ *Biagio D'Angelo*
- 53 La privación de lo finito en *A cielo abierto* de João Gilberto Noll ♦ *Cid Ottoni Bylaardt*
- 70 Dichos de vida y muerte en "Campo general" de João Guimarães Rosa  
♦ *Maria Theresa Abelha Alves*
- 85 La poesía de Waly Salomão. Antropofagia, hibridismo y polifonía ♦ *Ida Ferreira Alves*
- 107 Perséfone e a Polaroid. Escrever a imagem para entrar na morte (sobre alguns poetas contemporâneos, especialmente de língua portuguesa) ♦ *Biagio D'Angelo*
- 125 Orfeo tropical. Algunos aspectos de la poesía brasileña contemporánea  
♦ *Maria Aparecida Junqueira*
- 137 Silêncio e comunicação: a literatura de Bartolomeu Campos de Queirós  
♦ *Lélia Parreira Duarte*
- 148 Un fruto inesperado de una labranza agotada. *Lavoura arcaica* de Raduan Nassar  
♦ *Cleonice Paes Barreto Mourão*
- 158 El exceso de la muerte, la excepción de la violencia y la escrita como soberanía: *Feliz ano novo* de Rubem Fonseca ♦ *Roberto Vecchi*
- 168 Morte com espectador. A persistência do trágico em Lya Luft ♦ *Ettore Finazzi-Agrò*
- 180 Hacia una mitología de la muerte: *El navegante dormido* de Abilio Estévez  
♦ *Margherita Cannavacciuolo*
- 195 Espacios, sujetos, escritor: notas sobre la muerte en *Relato de um certo Oriente* de Milton Hatoum ♦ *Denis Leandro Francisco*
- 208 La muerte en tránsito. Ficción y reconocimiento en *Gran Sertón: Veredas* de João Guimarães Rosa ♦ *Clara Rowland*

## IUVENILIA

- 227 **Le monde en couleur de Jean Echenoz : Les termes de couleurs dans *Je m'en vais* et leur traduction hongroise** ♦ *Krisztina Laky*

## RECENSIONES

- 251 **A francia irodalom története** ♦ *Éva Martonyi*
- 253 **Danza cultura e società nel Rinascimento italiano** ♦ *Piroska Ágoston*

ARTES



## PITIÉ POUR LES COMMUNARDS! VICTOR HUGO FACE AU ROYAUME DE BELGIQUE\*

MICHEL BRIX

Facultés Universitaires de Namur  
Rue de Bruxelles, 61  
B-5000 Namur  
Belgique  
Michel.brix@fundp.ac.be

**Abstract:** Victor Hugo constantly fought for the abolition of the death penalty. One of his earliest works, *Le Dernier Jour d'un condamné* (1829), was already devoted to this issue. The present paper discusses how Hugo fought against those who insisted on shooting the troublemakers in the wake of the Parisian Commune (1871). These efforts put the writer in danger: he was living in Belgium at the time and was made to leave the country by order of the government. These events shed a particular light on the genesis of the poem called *Les Fusillés* in the collection of *L'Année terrible*.

**Keywords:** Victor Hugo, death penalty, Parisian Commune, Belgium

Les historiens de la littérature situent au XVIII<sup>e</sup> siècle les premières manifestations de ce qu'ils ont nommé le *sacre de l'écrivain*. C'est à cette époque en effet que les auteurs prennent, dans la société, la place qu'occupaient auparavant le prêtre ou le magistrat et jouent ainsi un rôle à la fois de recours et de repère. Voltaire et Rousseau ont inauguré avec éclat cette transformation de l'écrivain, autrefois cantonné aux questions esthétiques ou philosophiques, en champion de l'équité, de la justice et des droits individuels contre toutes les formes d'oppression.

\* Texte d'une conférence prononcée le 28 septembre 2007, à Carcassonne, dans le cadre de l'Université d'été de l'Aude, dont le thème était, cette année-là, les *fyadits* (« les réfractaires », en provençal).

Au XIX<sup>e</sup> siècle, c'est sans doute, avant Zola, Victor Hugo qui illustre le mieux cette volonté de s'ériger en conscience de son temps, de peser sur la marche des choses et d'intervenir dans les grands débats qui agitent la place publique. Pendant les années 1860, on écrivait à Hugo, Hauteville-House, à Guernesey, comme on écrivait, pendant le siècle des Lumières, au grand homme de Ferney, pour toutes les causes qui semblaient perdues.

Très tôt, Hugo a témoigné qu'à ses yeux, le poète devait faire état de ses choix politiques. C'est ainsi qu'on note sa présence à Reims, en mai 1825, aux cérémonies du sacre de Charles X. Mais l'auteur d'*Hernani* n'en restera pas là et, conforté par la découverte de ses dons d'orateur (qui se manifesteront d'abord au moment du procès du *Roi s'amuse*, en décembre 1832, où il avait pris la parole pour assurer sa propre défense), il ira jusqu'à entrer lui-même en politique. Élevé à la dignité de pair de France le 13 avril 1845, il joue un rôle de premier plan après le déclenchement de la Révolution de Février 1848. On le voit alors incliner de plus en plus—au fur et à mesure de la progression des événements—vers le républicanisme. À l'Assemblée législative, lorsque la France se trouve sur le versant impérial de la II<sup>e</sup> République, Hugo reste le dernier à défendre les grandes causes de Février, qui se voyaient toutes, une à une, remises en question : le suffrage universel, l'abolition de la peine de mort en matière politique, la liberté de la presse, ou encore la suppression de la censure au théâtre. Cohérent dans ses choix, il quitte la France après le coup d'État du 2 décembre 1851, pour un exil qui durera dix-neuf ans et ne prendra fin qu'avec l'arrestation de Napoléon III par les Prussiens et la proclamation de la République.

Dans le cas de Hugo, le *sacre de l'écrivain* s'est manifesté aussi par les combats—dont témoignent aussi bien sa correspondance que ses œuvres littéraires—que menait l'auteur pour la promotion d'idées de progrès. Ainsi, ses convictions républicaines étaient inséparables, par exemple, d'un engagement en faveur du suffrage universel, auquel il voyait des fondements dans la Bible même. Une autre croisade remarquable de Hugo, antérieure encore à celle qu'il a menée pour le suffrage universel, concernait la peine de mort en particulier, et plus généralement la clémence vis-à-vis de tous les prisonniers ou condamnés, quels qu'ils soient. Tout au long de sa vie, Hugo a lutté contre les peines irréparables, qui interdisaient la possibilité du rachat : la peine de mort, bien sûr, mais aussi l'infamie, la déportation dans un bagne et les proscriptions de toutes sortes, dès lors qu'elles étaient prononcées pour toujours. Pareil combat, qui conduisit notamment notre auteur à créer le personnage de Jean Valjean dans *Les Misérables*, s'autorisait également de considérations

religieuses : le poète ne manquait pas de se réclamer de valeurs évangéliques comme la fraternité et la miséricorde, et il n'a jamais admis que l'on renonçât à cultiver l'espoir de la rédemption.

La croisade contre la peine de mort se trouve très tôt attestée dans l'œuvre littéraire hugolienne. En 1829, *Le Dernier Jour d'un condamné*, par le récit — de la plume du condamné lui-même — des heures ultimes de sa vie, avant son exécution, restitue la détresse qui étreint l'individu pendant que s'égrène le compte à rebours. En 1834, *Claude Gueux* contient à nouveau un plaidoyer contre la peine capitale, qualifiée d'« amputation barbare ».

Mais ce combat ne connut pas que des illustrations littéraires. Ainsi, le 12 mai 1839, Armand Barbès et Louis-Auguste Blanqui avaient dirigé une insurrection républicaine et étaient parvenus à s'emparer de l'Hôtel de Ville de Paris pendant quelques heures. Barbès, blessé, fut fait prisonnier, puis condamné à mort, quelques semaines plus tard, au terme du procès des insurgés. Dès la publication du verdict, Hugo fit porter à Louis-Philippe un quatrain implorant la grâce royale. Celle-ci fut accordée et, à l'époque des *Misérables*, Barbès enverra à Hugo une lettre de remerciements émouvante<sup>1</sup>.

Ainsi se clôtura, heureusement, la première d'une très longue série d'interventions en faveur de la clémence et de condamnations tempérées, — interventions qui scandent l'existence du poète et que nous ne pouvons manquer d'évoquer ici, fût-ce brièvement. Membre de la Chambre des Pairs à partir de 1845, on l'a dit il eut à juger l'année suivante un certain Pierre Leconte, qui avait tiré deux coups de fusil sur Louis-Philippe dans la forêt de Fontainebleau. Hugo plaida contre la peine de mort, mais ne fut pas suivi. À la Chambre des Pairs, encore, il participa aussi à des débats généraux sur l'incarcération, qu'il éclairait, *in concreto*, par des visites de prison : ainsi celle de la Conciergerie, en septembre 1846, ou celle de la Roquette, en avril 1847, dans la rue de ce nom<sup>2</sup>.

En juin suivant, on l'entendit plaider devant les Pairs pour appuyer une pétition visant à lever l'interdiction de rentrer en France qui pesait sur tous les membres de la famille napoléonienne. Plus tard, le poète rappellera d'ailleurs à plusieurs reprises qu'il avait permis à Louis-Napoléon de rentrer au pays, avant d'être lui-même poussé par celui-ci à l'exil. Ennemi de toutes les mesures d'ostracisme, il s'opposera également, le 26 septembre 1848, dans les travées de l'Assemblée constituante, à un amendement interdisant aux

<sup>1</sup> L'épisode est rappelé dans le *Victor Hugo raconté par un témoin de sa vie*.

<sup>2</sup> Voir J.-M. Hovasse : *Victor Hugo. I. Avant l'exil (1802–1851)*, Paris : Fayard, 2001 : 980 et 995–996.

membres des familles royales ou impériales de se présenter aux élections présidentielles<sup>3</sup>. L'écrivain ne dérogeait jamais à ses principes, quitte à se voir taxé de naïveté politique dans les jugements rétroactifs de la postérité.

Quelques semaines auparavant, lors des émeutes de juin 1848, on l'avait vu aussi tenter de s'interposer entre les insurgés et les troupes du général Cavaignac. Et quand sonnera l'heure des représailles consécutives à ces émeutes, il se dévouera à nouveau sans compter pour éviter les exécutions et les déportations. À l'Assemblée Constituante, il tente — sans succès —, le 15 septembre 1848, de faire voter l'abolition de la peine capitale. En mars 1849, il envoie une supplique en vers à Louis-Napoléon, élu président, pour obtenir la grâce de cinq condamnés à mort : « Ne mêlez pas de pleurs à votre aube qui brille<sup>4</sup>. » Il aura moins de succès, malheureusement, avec ces vers qu'avec le quatrain pour Barbès, sous la Monarchie de Juillet. Enfin, au début de 1850, il s'oppose à la loi Rouher sur la déportation comme peine politique<sup>5</sup>.

L'activisme hugolien sur le point qui nous occupe ne se trouve en rien diminué par l'exil sur les îles anglo-normandes. À preuve l'affaire du traître de Jersey et l'affaire Tapner, à Guernesey. À Jersey, les proscrits français découvrent en 1853 qu'il se trouve un traître parmi eux, répondant au nom de Hubert. La majorité se prononce pour la peine de mort, mais Hugo plaide pour la mansuétude et l'emporte. Un peu plus tard, à Guernesey, un certain John-Charles Tapner est condamné à être pendu pour assassinat. Hugo intervient, réussit à obtenir un sursis, mais l'exécution néanmoins se fait. Et la tentative de Hugo pour empêcher, en août 1866, à Jersey à nouveau, la pendaison d'un nommé Bradley, échoue pareillement.

Au cours des années 1860, l'écrivain multiplie les prises de parole pour obtenir la grâce de condamnés (en Belgique et en Angleterre notamment<sup>6</sup>) ou pour que l'on retire la peine capitale des constitutions (à Genève, en Italie et au Portugal par exemple). On note aussi ses interventions en faveur de l'ex-empereur Maximilien, traduit par Juárez devant une cour martiale mexicaine et fusillé le 19 juin 1867, et de Gustave Flourens, emprisonné en Grèce<sup>7</sup>. Quant à la demande de réhabilitation de Joseph Lesurques, guillotiné par

<sup>3</sup> Voir *idem.* : 1009 et 1051.

<sup>4</sup> Voir le texte complet de cette supplique dans V. Hugo : *Choses vues. Souvenirs, journaux, cahiers. 1830–1885*, à la date du 10 mars 1849 (éd. H. Juin, Paris : Gallimard/«Quarto», 2002 : 690–691).

<sup>5</sup> Voir J.-M. Hovasse : *Victor Hugo... , op.cit.* : 1087–1089.

<sup>6</sup> Voir H. Juin : *Victor Hugo. II. 1844–1870*, Paris : Flammarion, 1984 : 467–468, 491–493, 531 et 603.

<sup>7</sup> Voir *ibid.* : 602–603 et 641–643.

erreur le 30 octobre 1796, c'eût pu être l'équivalent au XIX<sup>e</sup> siècle de l'affaire Calas au XVIII<sup>e</sup> : la famille Lesurques fit en effet, en 1868, appel à Hugo<sup>8</sup>.

Sur la question qui nous occupe, encore, les dernières années de Hugo furent marquées par ses appels à la clémence en faveur des Communards. «L'amnistie ! Demandons-la, implorons-la, exigeons-la !», écrit-il dans un article paru le 1<sup>er</sup> novembre 1871. Des appels semblables, pour que l'on décrète une amnistie générale ou pour sauver certains insurgés en particulier, seront répétés à de très nombreuses reprises<sup>9</sup>. C'est dans ce contexte que prend place l'épisode que je voudrais retracer ici plus longuement, et qui témoigne avec éclat que Hugo fut bien un des *foyedits* que nous célébrons aujourd'hui.

L'auteur des *Misérables* n'a pas assisté personnellement aux événements de la Commune de Paris. Celle-ci a été déclenchée, dans la nuit du 18 au 19 mars 1871, par la prise d'assaut de l'Hôtel de Ville. Hugo venait de rentrer de Bordeaux où son fils Charles, qui l'accompagnait, est mort quelques jours plus tôt, le 13 mars. Très affecté par ce décès, l'écrivain est en train de préparer un voyage à Bruxelles, pour mettre de l'ordre dans les affaires de Charles (qui résidait habituellement en Belgique) et régler sa succession. L'écrivain gagne la capitale belge le 21 mars, et c'est donc de là qu'il suit les événements qui marquent la guerre civile, laquelle se termine à la fin du mois de mai suivant, avec l'entrée des Versaillais dans Paris, le 21 mai, et la capitulation du fort de Vincennes, le 29.

Les liens entre la Belgique et la famille de Hugo sont nombreux. On sait que c'est à Bruxelles que le poète est venu d'abord se réfugier en décembre 1851. Les autorités belges ne l'avaient pas accueilli, on l'imagine, sans émettre certaines réserves. On craint, à Bruxelles, que le gouvernement français ne s'irrite des faits, gestes et propos de Hugo outre-Quévrain, et n'en tire argument pour crispier les relations entre les deux pays (des rumeurs d'annexion circulaient régulièrement). Ainsi, le 9 juillet 1852, le ministre Charles de Brouckère vient en personne rendre visite à l'écrivain et lui annonce que, s'il publie un texte contre le prince-président Louis-Napoléon, il devra impérativement quitter le territoire belge. Le ministre est bien informé : *Napoléon-le-Petit* (imprimé à Londres et publié par Hetzel) allait paraître en août.

L'auteur n'attend pas que le volume arrive à Bruxelles et, le 5 août, il débarque à Jersey. Il ne semblait guère possible d'envisager alors, dans l'imédiat, un retour en Belgique, d'autant qu'en décembre 1852, le parlement

<sup>8</sup> Voir *ibid.* : 651–653.

<sup>9</sup> Voir H. Juin : *Victor Hugo. III. 1870–1885*, Paris : Flammarion, 1986 : 117–120, 123–125, 181–183, 220–222, 224–230 et 276–277.

belge vota une loi réprimant les offenses envers les souverains des états et gouvernements étrangers. Pourtant son épouse Adèle ainsi que ses enfants Charles, François-Victor et Adèle II — qui apprécieront diversement la solitude des îles anglo-normandes — conserveront des points d'attache en Belgique et y feront des apparitions régulières, notamment à Bruxelles et à Spa, sous la surveillance active de la Sûreté nationale<sup>10</sup>. Le poète lui-même ne retrouvera la Belgique qu'au printemps de 1861 mais, à partir de cette époque, il y fera chaque année, jusqu'à la chute du Second Empire, des séjours prolongés ou des passages rapides. Dans le but de faciliter ces séjours, il loue même, à partir de janvier 1866, pour sa famille et pour lui-même, une maison sise au n°4 de la place des Barricades. C'est là qu'il se trouve en 1871, pendant la Commune de Paris.

En France, dès avant l'écrasement complet de la «république des *partageux*,» Jules Favre, ministre des Affaires étrangères de Thiers, avait donné instruction à ses agents diplomatiques d'obtenir partout, à l'étranger, l'arrestation et l'extradition des Communards qui auraient réussi à fuir. Le 25 mai, l'homologue belge de Favre, le baron d'Anethan, assura à la Chambre des députés que le gouvernement empêcherait «l'invasion sur le sol de la Belgique de ces gens [les Communards] qui méritent à peine le nom d'hommes» et il eut soin de préciser : «Ce ne sont pas des réfugiés politiques.»

Au demeurant, d'un côté de la frontière comme de l'autre, l'opinion se prononçait avec une écrasante majorité en faveur d'une répression sans faille des insurgés. En Belgique, les bourgeois craignaient l'influence que pourraient avoir sur les esprits les doctrines socialisantes et communistes des *partageux*. En France, l'*intelligentsia* — qui s'exprimait notamment par les voix de Zola ou encore de Louis Blanc et de Victor Schoelcher, anciens compagnons de lutte de Hugo — réclamait, elle aussi, des mesures de la plus extrême sévérité<sup>11</sup>. L'auteur des *Contemplations*, pourtant, même isolé, n'abandonne pas les convictions qu'il a défendues tout au long de sa vie et, après la déclaration du baron d'Anethan à la Chambre, il adresse au journal *L'Indépendance belge* la lettre suivante, qui paraîtra dans le numéro daté du 27 mai<sup>12</sup> :

<sup>10</sup> Voir G. Peeters : *La Justice belge contre le sieur Victor Hugo*, Paris : Honoré Champion, 2005 : 11-101.

<sup>11</sup> Voir *ibid.* : 114-115, ainsi que Jean-François Kahn : *Victor Hugo, un révolutionnaire*, Paris : Fayard, 2001 : 142-146.

<sup>12</sup> Ce texte est repris, avec quelques variantes, dans le recueil *Actes et Paroles* (voir V. Hugo : *Œuvres complètes. Politique*, éd. Jean-Claude Fizaine, Paris : Robert Laffont, 1985 : 796-798). Je suis le texte d'*Actes et Paroles*.

À M. LE RÉDACTEUR DE *L'INDÉPENDANCE BELGE*

Bruxelles, 26 mai

Monsieur,

Je proteste contre la déclaration du gouvernement belge relative aux vaincus de Paris. Quoi qu'on dise et quoi qu'on fasse, ces vaincus sont des hommes politiques.

Je n'étais pas avec eux.

J'accepte le principe de la Commune, je n'accepte pas les hommes.

J'ai protesté contre leurs actes, loi des otages, repréailles, arrestations arbitraires, violation des libertés, suppression des journaux, spoliations, confiscations, démolitions, destruction de la Colonne<sup>13</sup>, attaques au droit, attaques au peuple.

Leurs violences m'ont indigné comme m'indigneraient aujourd'hui les violences du parti contraire.

La destruction de la Colonne est un acte de lèse-nation. La destruction du Louvre eût été un crime de lèse-civilisation.

Mais des actes sauvages, étant inconscients, ne sont point des actes scélérats. La démence est une maladie et non un forfait. L'ignorance n'est pas le crime des ignorants.

La Colonne détruite a été pour la France une heure triste; le Louvre détruit eût été pour tous les peuples un deuil éternel.

Mais la Colonne sera relevée, et le Louvre est sauvé.

Aujourd'hui Paris est repris. L'Assemblée a vaincu la Commune. Qui a fait le 18 mars? De l'Assemblée ou de la Commune, laquelle est la vraie coupable? L'histoire le dira.

L'incendie de Paris est un fait monstrueux, mais n'y a-t-il pas deux incendiaires? Attendons pour juger.

Je n'ai jamais compris Billioray, et Rigault m'a étonné jusqu'à l'indignation; mais fusiller Billioray est un crime; mais fusiller Rigault est un crime.

Ceux de la Commune, Johannard et ses soldats qui font fusiller un enfant de quinze ans sont des criminels; ceux de l'Assemblée, qui font fusiller Jules Vallès<sup>14</sup>, Bosquet, Parisel, Amouroux, Lefrançais, Brunet et Dombrowski, sont des criminels.

Ne faisons pas verser l'indignation d'un seul côté. Ici le crime est aussi [bien] dans les agents de l'Assemblée que dans ceux de la Commune, et le crime est évident.

Premièrement, pour tous les hommes civilisés, la peine de mort est abominable; deuxièmement, l'exécution sans jugement est infâme. L'une n'est plus dans le droit, l'autre n'y a jamais été.

Jugez d'abord, puis condamnez, puis exécutez. Je pourrai blâmer, mais je ne flétrirai pas. Vous êtes dans la loi.

Si vous tuez sans jugement, vous assassinez.

Je reviens au gouvernement belge.

Il a tort de refuser l'asile.

La loi lui permet ce refus, le droit le lui défend.

Moi qui vous écris ces lignes, j'ai une maxime: *Pro jure contra legem*.

<sup>13</sup> La Colonne Vendôme.

<sup>14</sup> Jules Vallès mourra en fait en 1885.

L'asile est un vieux droit. C'est le droit sacré des malheureux.  
 Au moyen âge, l'Église accordait l'asile même aux parricides.  
 Quant à moi, je déclare ceci :  
 Cet asile, que le gouvernement belge refuse aux vaincus, je l'offre.  
 Où ? en Belgique.  
 Je fais à la Belgique cet honneur.  
 J'offre l'asile à Bruxelles.  
 J'offre l'asile place des Barricades, n° 4.

Qu'un vaincu de Paris, qu'un homme de la réunion dite Commune, que Paris a fort peu élue et que, pour ma part, je n'ai jamais approuvée, qu'un de ces hommes, fût-il mon ennemi personnel, surtout s'il est mon ennemi personnel, frappe à ma porte, j'ouvre. Il est dans ma maison, il est inviolable.

Est-ce que, par hasard, je serais un étranger en Belgique ? je ne le crois pas. Je me sens le frère de tous les hommes et l'hôte de tous les peuples.

Dans tous les cas, un fugitif de la Commune chez moi, ce sera un vaincu chez un proscrit ; le vaincu d'aujourd'hui chez le proscrit d'hier.

Je n'hésite pas à le dire, deux choses vénérables.

Une faiblesse protégeant l'autre.

Si un homme est hors la loi, qu'il entre dans ma maison. Je défie qui que ce soit de l'en arracher.

Je parle ici des hommes politiques.

Si l'on vient chez moi prendre un fugitif de la Commune, on me prendra. Si on le livre, je le suivrai. Je partagerai sa sellette. Et, pour la défense du droit, on verra, à côté de l'homme de la Commune, qui est le vaincu de l'Assemblée de Versailles, l'homme de la République, qui a été le proscrit de Bonaparte.

Je ferai mon devoir. Avant tout les principes.

Un mot encore.

Ce qu'on peut affirmer, c'est que l'Angleterre ne livrera pas les réfugiés de la Commune.

Pourquoi mettre la Belgique au-dessous de l'Angleterre ?

La gloire de la Belgique, c'est d'être un asile. Ne lui ôtons pas cette gloire.

En défendant la France, je défends la Belgique.

Le gouvernement belge sera contre moi, mais le peuple belge sera avec moi.

Dans tous les cas, j'aurai ma conscience.

Recevez, monsieur, l'assurance de mes sentiments distingués.

VICTOR HUGO.

*L'Indépendance belge* reproduit cette lettre, tout en signalant le complet désaccord de la rédaction du journal avec cette offre d'asile<sup>15</sup>. Hugo ne va pas tarder, d'ailleurs, à prendre très concrètement la mesure de l'hostilité générale à l'égard de sa proposition. Le 27 mai, soit le jour même de la publication de la lettre, il rentre tard chez lui, place des Barricades, où dorment déjà les enfants de Charles, Georges et Jeanne, sous la surveillance de leur

<sup>15</sup> Voir G. Peeters : *La Justice...*, *op.cit.* : 114.

mère, Alice, d'une bonne d'enfant, Mariette, et de deux servantes, Adeline et Louise. Voici le récit de cette nuit mouvementée, telle que Hugo lui-même la relate, dans *Choses vues* :

Ce soir, je suis rentré à onze heures et demie ; par un hasard qui m'a sauvé peut-être, au lieu de rentrer par mon chemin ordinaire, la rue Sablonnière, je suis rentré par la rue Notre-Dame-aux-Neiges. Vers minuit et demi, comme je venais de me coucher et comme j'allais m'endormir, on sonne. J'écoute. On sonne. Je me lève, je passe mon caban. Je vais à la fenêtre et je l'ouvre, encore à moitié endormi. « Qui est là ? » Une voix répond : « Dombrowsky<sup>16</sup>. » Je pense ou je rêve : Est-ce qu'il ne serait pas mort, aurait-il lu ma lettre, et vient-il me demander asile ? Comme j'allais descendre pour ouvrir, une grosse pierre frappe le mur, et je vois une foule d'hommes dans la place. Je comprends que c'est un guet-apens. Je m'avance à mi-corps hors de la fenêtre et je crie à ces hommes : « Vous êtes des misérables ! » Puis je referme la fenêtre. En ce moment une pierre énorme brise la vitre-glace juste au-dessus de ma tête et vient tomber dans la chambre. Le rideau s'envole et s'accroche au lustre de Saxe qui est au plafond. Et j'entends ces cris : « À mort Victor Hugo ! À mort Jean Valjean ! À mort Clancharlie<sup>17</sup> ! À la lanterne ! À la potence ! À mort le brigand ! Tuons Victor Hugo ! » L'assaut de la maison a commencé en règle. La vaillante Mariette a été verrouiller la porte. La porte a résisté. Ils ont tenté l'escalade. Les volets du rez-de-chaussée ont résisté. Une pluie de pierres a lapidé la maison. Ils criaient : « À mort ! » Jeanne, qu'une pierre a effleurée dans ma chambre, me regardait avec ses grands yeux étonnés. Petit Georges disait : « Ce sont les Prussiens. » Louise et Adeline poussaient des cris de terreur. Alice et Mariette, montées sur la châssis de la serre, appelaient éperdument au secours. Je me taisais. J'attendais. Pas une fenêtre ne s'est ouverte. Pas un secours n'est venu. Il paraît que la police était occupée ailleurs. C'était un guet-apens réactionnaire et bonapartiste que le ministère clérical belge tolérait un peu. Cela a duré deux heures. La porte ayant tenu bon, grâce au verrou mis par Mariette, ils s'en sont allés au petit jour. Quand tout a été fini, la police est venue. Le cri « À mort Victor Hugo ! À mort le brigand ! » emplissait la place. Comme je défends le droit d'asile, je suis un brigand, et comme je ne veux pas qu'on tue, il faut me tuer.

Cinquante ou soixante hommes armés de pierres et de bâtons ont assiégé pendant deux heures, la nuit, dans une maison, un homme de soixante-neuf ans, quatre femmes et deux petits enfants. J'étais sans armes. Je n'avais même pas une canne. J'ai vu de près cette vilaine mort, l'assassinat. L'assaut a eu trois reprises furieuses. Puis il y avait des silences. Dans les intervalles, j'entendais au fond de la place le chant du rossignol<sup>18</sup>.

Plainte est déposée le lendemain par le poète, mais aucun élément ne permet d'identifier les agresseurs. On emporte des morceaux de pierre retrouvés à l'intérieur de la maison. Une seule chose est sûre : cette manifestation d'hostilité a été provoquée par la lettre qu'a publiée, le matin du 27

<sup>16</sup> Communard d'origine polonaise, Jaroslaw Dombrowski avait été tué le 23 mai sur une barricade, à Montmartre. On aura noté qu'il est cité dans la lettre de *L'Indépendance belge*.

<sup>17</sup> Personnage de *L'Homme qui rit*.

<sup>18</sup> *Choses vues*. . . , éd. citée : 1139–1140. Sur ces événements, voir aussi les poèmes « Une nuit à Bruxelles » et « Expulsé de Belgique », dans *L'Année terrible*.

mai, *L'Indépendance belge*. En outre, il va très vite apparaître qu'aux yeux des autorités belges, le danger pour la tranquillité publique, ce ne sont pas les caillasseurs de la place des Barricades, mais c'est Hugo lui-même, qui, dans sa lettre, a non seulement défié l'autorité mais a aussi prétendu avoir avec lui «le peuple belge»—donnant ainsi à penser qu'il veut opposer les prolétaires aux bourgeois et, pourquoi pas?, fomenter des désordres ou, pire encore, une Commune à la belge. Voilà un homme dangereux qui doit être expulsé au plus vite. Le ministre d'Anethan envoie le 28 mai à l'administrateur de la Sûreté, un nommé Berden, une directive très claire sur les intentions du gouvernement :

Monsieur l'Administrateur, voici ce qui a été décidé en Conseil [des Ministres] : «Vous devriez, en signalant à V. Hugo l'inconvenance de sa lettre, lui en faire voir les conséquences au point de vue de la tranquillité publique que ses provocations peuvent compromettre. Son intérêt même doit l'engager à quitter la Belgique; s'il n'obtempérait pas à cet avis, et si des scènes comme celles d'hier se renouvelaient, le Gouvernement aurait à aviser.» Je vous prie de me communiquer demain le résultat de cette démarche afin que je puisse ultérieurement consulter les Collègues. Agréez, Monsieur, l'assurance de mes sentiments distingués.<sup>19</sup>

En fin d'après-midi, Hugo reçoit une invitation très pressante à se rendre au siège de la Sûreté le soir même. Croyant que la Justice consent à prendre l'attentat au sérieux, Hugo se présente à 20 heures, mais l'entrevue avec Berden a de quoi l'aterrer : il se voit suggérer de quitter volontairement le territoire, pour ne pas obliger l'État belge à prendre des mesures à son encontre ! Son interlocuteur reste par contre très évasif pour ce qui concerne l'enquête à ouvrir sur les événements de la nuit précédente, lesquels, à ses yeux, n'auraient pas été aussi dramatiques que Hugo veut bien le dire.

Pendant la nuit du 28 au 29 mai, un nouveau rassemblement se forme place des Barricades. Le nom de Hugo est hué et sifflé mais aucun incident n'est à déplorer : et pour cause, la maison est vide—l'écrivain et sa famille ayant eu la sagesse d'aller loger ailleurs.

Le 29 mai, Prosper Cornesse, ministre de la Justice, soumet au roi Léopold II le rapport suivant :

Sire,

Dans une lettre que publie *L'Indépendance* le 28 [sic] de ce mois, M. Victor Hugo cherche à justifier les crimes horribles commis par les révolutionnaires de Paris et à en rejeter la responsabilité sur l'autorité régulière. Il invite les membres de la Commune à se rendre en Bel-

<sup>19</sup> Cité par G. Peeters : *La Justice...*, *op.cit.* :120.

gique, et s'offre à les recevoir chez lui. Il jette un défi audacieux aux lois et au gouvernement de notre pays. Enfin, il fait un appel à nos concitoyens<sup>20</sup> contre le gouvernement.

La conduite de M. Victor Hugo est de nature à compromettre la tranquillité publique, et, d'accord avec le Conseil des Ministres, j'ai l'honneur de soumettre à la sanction de Votre Majesté un projet d'arrêté par lequel il est enjoint à cet étranger [...] de quitter immédiatement le royaume.<sup>21</sup>

Le roi signe le 30 mai l'arrêté d'expulsion, qui est remis aussitôt à l'écrivain. Celui-ci doit se résoudre à quitter Bruxelles avec les siens le 1<sup>er</sup> juin et à rejoindre Luxembourg, où il arrive le même jour dans la soirée. Il restera au Grand-Duché jusqu'à la fin de l'été, avant de regagner Paris, où il est de retour le 25 septembre 1871.

Avant de quitter la capitale belge, le poète avait eu le temps de faire parvenir à *L'Indépendance belge* le récit des événements de la nuit du 27 au 28 mai « dans leur réalité absolue, » établi par François-Victor Hugo (publication dans le numéro du 1<sup>er</sup> juin)<sup>22</sup>, puis une dernière lettre, qui répliquait à l'arrêté d'expulsion ainsi qu'au commentaire que l'on attribuait au bourgmestre de Bruxelles, Anspach, à la lecture du récit de François-Victor Hugo (« C'est un roman. »). Cette lettre figure dans l'édition du soir de *L'Indépendance belge* du 2 juin.

Des voix s'étaient cependant élevées, en Belgique, contre l'iniquité du traitement réservé à l'écrivain. Le 31 mai, à la Chambre des représentants, un jeune député libéral protesta contre l'arrêté d'expulsion notifié à Hugo et proposa le vote d'une motion regrettant la mesure dont l'auteur d'*Hernani* venait d'être l'objet (la proposition sera rejetée — comme bien on l'imagine — par 81 voix contre 5)<sup>23</sup>. Des associations tentèrent d'organiser des manifestations de soutien à Hugo. Quelques journaux firent également entendre un point de vue critique sur les événements récents. C'est ainsi que le 5 juin 1871, *La Liberté*, périodique socialiste, affirma en première page que deux des assaillants de la place des Barricades étaient bien connus : et de nommer le baron Oscar Dumesnil ainsi que le propre fils du ministre belge de l'Intérieur, Kervyn de Lettenhove !

Mais les adversaires de Hugo ne désarment pas non plus. Avant de quitter la place des Barricades, les Hugo avaient confié à un voisin, Félix Deboodt,

<sup>20</sup> Remplace « au peuple », biffé.

<sup>21</sup> Cité par G. Peeters : *La Justice...*, *op.cit.* : 125.

<sup>22</sup> Texte reproduit dans *Actes et Paroles* (V. Hugo : *Œuvres complètes. Politique*, volume cité : 798–800).

<sup>23</sup> Voir *ibid.* : 802–810.

non seulement les clés de leur maison, mais aussi douze tableaux qu'ils craignaient de laisser sans surveillance. On fait très vite courir le bruit que ces tableaux ont été volés au Louvre pendant la Commune. Ainsi, le 29 mai déjà, le baron d'Anethan mandait à l'ambassadeur de France à Bruxelles : « Le propriétaire de la maison habitée par M. Victor Hugo<sup>24</sup> a déclaré que, depuis quelque temps, il était arrivé à l'adresse de ce dernier de nombreuses caisses de tableaux venant de Paris et qui, aussitôt, prenaient une destination inconnue.<sup>25</sup> » Voilà Victor Hugo et son fils accusés d'être des pilliers du Louvre ! On ordonne une enquête, qui est confiée au même magistrat que celui qui doit faire la lumière sur l'affaire du caillassage ! Un non-lieu est prononcé le 8 juillet, et l'écrivain lui consacra les réflexions suivantes :

Je proteste contre tout ce qui a pu se faire en arrière de moi. L'audacieuse et inqualifiable tentative faite contre mon fils, à propos de ces tableaux, par la justice belge, montre surabondamment de quoi elle est capable. Je maintiens contre le gouvernement belge et contre la justice belge toutes mes réserves. Je fais juge de cette justice-là la conscience publique<sup>26</sup>.

Quant à Joseph Kervyn de Lettenhove junior, il ne put finalement nier qu'il avait bien participé à l'expédition de la place des Barricades. Il ne dénonça cependant aucun complice et ne fut condamné qu'à cent francs d'amende, pour avoir refusé d'éclairer la justice et de prêter serment avant de témoigner. Et cet intéressant jeune homme s'en sortit d'autant mieux qu'au mois de novembre suivant, il se vit élevé au titre de baron<sup>27</sup>. L'instruction du dossier de la place des Barricades, qui usa deux magistrats, avait été remarquable d'inefficacité.

Quant à Hugo, il n'allait pas tarder à tourner la page, lui aussi, et à reporter son esprit et sa plume vers le véritable enjeu de l'affaire de Bruxelles, les souffrances des Communeux, ces damnés que « l'on foudroie » en un « massacre sommaire, » comme le dénonce le poème « Les Fusillés, » dans le recueil de *L'Année terrible*. Le combat de Hugo pour que soient épargnés les anciens insurgés ne faisait que commencer : il se termina pas une victoire, le 11 juillet 1880, jour où les députés de la III<sup>e</sup> République votèrent une loi d'amnistie sans restriction en faveur des Communards. Quelques jours auparavant, le 3 juillet, Hugo avait prononcé devant le Sénat son « Troisième discours pour l'amnistie, » dans lequel il implorait les membres de l'auguste

<sup>24</sup> Ce propriétaire est un certain Pierre Michel Annemans, négociant en tabac et charbons.

<sup>25</sup> Cité par H. Juin : *Victor Hugo. III. 1870-1885, op.cit.* : 96.

<sup>26</sup> *Idem.*

<sup>27</sup> Voir G. Peeters : *La Justice...*, *op.cit.* : 157.

assemblée de célébrer le 14 juillet tout proche en donnant «à la nation l'amnistie, qui signifie concorde, oubli, conciliation, et qui, là-haut, dans la lumière, place au-dessus de la guerre civile la paix civile<sup>28</sup>.» Il fut, cette fois, entendu.

<sup>28</sup> *Actes et Paroles* (V. Hugo : *Œuvres complètes. Politique*, volume cité, p. 1018).

## ART ET CULTURE DE MASSE CHEZ ADORNO ET ARENDT ?\*

CSABA OLAY

Université Eötvös de Budapest  
Institut de philosophie  
Múzeum krt. 4/i  
H-1088 Budapest  
Hongrie  
olaysaba@gmail.com

**Abstract:** The paper will first consider Adorno's critique of the culture industry, then we will present Arendt's distinction between art and entertainment to ease the Frankfurt critique on mass culture and maintain its essential insights. Following Arendt, the paper's working hypothesis claims that the variety of mass culture or popular culture can be better understood if it is correlated to a need for amusement and entertainment that must be basically distinguished from art as intellectual orientation. It will be argued that it is possible and fruitful to make a difference between high culture and popular culture, not in the sense of a gradual difference, but as a difference in kind.

**Keywords:** art, mass culture, Adorno, Arendt

La massification est un des changements les plus essentiels du 20<sup>ème</sup> siècle, qui a déjà été pointé dans la première moitié du siècle par des auteurs comme Walter Benjamin, Hannah Arendt et Theodor W. Adorno. Le dénominateur commun des auteurs mentionnés, c'est, entre autres, le fait de repenser l'art et la culture dans le cadre nouveau et singulier de la société de masse. Leur point de départ est l'idée que la massification signifie une transformation fondamentale et menaçante pour la culture. Nos réflexions sont consacrées à la conception de la culture de la société de masse chez Adorno et Hannah Arendt.

\* L'article a été préparé avec le soutien du projet K 81997 du Fonds National de la Recherche Scientifique (OTKA) et au sein du group de recherche Herméneutique de MTA-ELTE.

L'idée fondamentale qui les unit, bien qu'ils l'aient élaborée indépendamment l'un de l'autre, est que l'art et la culture se modifient au sens négatif dans la société de masse. Adorno et Arendt partagent la présupposition selon laquelle l'art est au service de l'orientation de l'esprit et de la liberté, et que cette fonction est menacée dans les sociétés de masse du 20<sup>ème</sup> siècle. De plus, cette fonction caractéristique des œuvres d'art ne peut pas être comprise suffisamment à l'aide des concepts de divertissement et de plaisir — c'est pourquoi les deux penseurs traitent le problème de la différenciation entre les œuvres d'art et les produits avant tout destinés au divertissement. Ils partagent, en outre, une vision catastrophiste du 20<sup>e</sup> siècle, parce que tous les deux partent de l'idée du bouleversement et de la crise de la culture européenne.

L'analyse suivante se restreindra délibérément à deux points de vue : d'un côté, par contraste avec le concept communément répandu de la culture incluant tous les produits (les coutumes, les croyances créés par l'homme), on analysera les beaux-arts. D'un autre côté, on ne discutera pas les différentes théories de la société de masse, mais se concentrera sur l'art dans le contexte de massification.

Voyons d'abord schématiquement les différentes conceptions de la culture. Les termes qui dérivent du latin «*cultura*» dans les langues modernes peuvent être utilisés de manières différentes. Le mot originaire vient du verbe «*coleo*» qui veut dire prendre souci, soigner, et cela renvoie clairement à la formation, l'élaboration humaine. Le concept le plus large de la culture est déterminé jusqu'à aujourd'hui par ce caractère artificiel — appartient à la culture tout ce qui est créé par les mains humaines — par exemple les maisons, les armements, les ustensiles — et cela constitue l'arrière-plan de la signification du mot «culture». Dans notre contexte, le terme «culture» sera, au contraire, entendu comme désignant les produits culturels dits supérieurs. On peut négliger ici l'interprétation de la culture dans le cadre d'une philosophie de l'histoire comme celle de Rousseau, où la spécificité de la modernité devient déterminée par l'artificiel, liée à la perte d'une naturalité originelle, que l'on retrouve, par exemple, dans la distinction du naïf et du sentimental. Car, si l'on met l'accent à l'intérieur du concept de culture sur l'artificiel — Rousseau pense bien la culture comme l'artifice dans une histoire du déclin de la civilisation européenne —, la différence entre l'art «noble» et la culture de masse ne surgit jamais.

Le concept de la société de masse peut aussi avoir plusieurs sens, mais un noyau de signification commun renvoie au mode de vie de la société in-

dustrielle. Il peut signifier, d'une part, la multiplicité des individus qui sont supprimés dans leurs particularités, et qui sont influencés par les effets homogénéisants des conditions du travail et de la production. La société de masse peut, d'autre part, renvoyer à l'impact culturel des masses sur les élites sociales et les avant-gardes culturelles. Au sens étroit, le terme « masse » apparaît dans les sciences sociales dès le 18<sup>ème</sup> siècle à l'époque des changements et des mouvements révolutionnaires et émancipateurs des couches paysannes.

Dans ce qui suit, on examinera la thèse d'Adorno et Arendt selon laquelle il y a une différence essentielle entre beaux-arts et industrie du divertissement. La différence entre *La strada* de Fellini et le *soap opera Friends*, le *Zauberberg* de Thomas Mann et un roman policier de Simenon n'est pas de degré mais de nature. On peut reconnaître l'existence des cas intermédiaires, où il est difficile de les classer. Même dans ce cas, ce qui est en question et discutable ce n'est pas la différence, mais la possibilité de reconnaître l'appartenance d'une œuvre donnée à l'une des deux catégories. Bien que les passions et les débats soient beaucoup plus véhéments dans le cas des discussions relatives à l'avortement par exemple, ils ont la même structure, car il s'agit de tracer la ligne de démarcation entre l'ovocyte fécondé et l'être humain. Voyons d'abord la théorie de l'art de l'Ecole de Francfort, et plus précisément la conception de Theodor W. Adorno.

Mis à part le fait qu'il étudiait la composition chez Alban Berg, maître de la Seconde Ecole viennoise, l'art est, dès le début, un sujet fondamental pour Adorno, un sujet qui détermine aussi la forme d'explication de ses analyses philosophiques. Sans une distinction explicite, l'art apparaît, en outre, sous deux aspects chez Adorno, tantôt comme produit de l'industrie culturelle du monde massifié et administré, tantôt comme œuvre d'art, le seul lieu de résistance à l'ordre établi. Dans l'œuvre peut-être la plus connue de l'Ecole de Francfort, dans *La dialectique de la Raison*<sup>1</sup>, Horkheimer et Adorno décrivent de façon incisive le phénomène qu'ils baptisent « l'industrie culturelle » (*Kulturindustrie*), « la production industrielle de biens culturels », qui relève à leurs yeux d'une « *Aufklärung* », c'est-à-dire d'une tromperie de masse (*Massenbetrug*). Pour les auteurs, l'*Aufklärung* n'est pas une époque historique au 18<sup>ème</sup> siècle, mais l'essai, toujours vain, de dominer la nature externe (les choses, les autres) et interne (les désirs et les émotions). Horkheimer et Adorno veulent montrer que, au delà de l'époque historique des Lumières,

<sup>1</sup> M. Horkheimer & Th. W. Adorno : *La dialectique de la Raison. Fragments philosophiques*, Paris : Gallimard, 1974. Le titre originnaire allemand, *Dialektik der Aufklärung* garde mieux le concept clef de « *Aufklärung* ».

toute l'histoire humaine consiste en une telle *Aufklärung*. Le concept clé de l'*Aufklärung* est élaboré par le premier chapitre ; la *Préface* souligne que ce chapitre constitue le fondement théorique des argumentations suivantes. C'est ici que les auteurs cherchent à éclaircir l'entrelacement de la rationalité et de la réalité sociale, et, indissociable de cela, l'entrelacement de la nature et de la domination de la nature. Le noyau de cette conception est bien articulé dans la remarque « Critique de la philosophie de l'histoire », selon laquelle la construction philosophique de l'histoire mondiale devrait montrer, comment la domination conséquente de la nature s'effectue, malgré la résistance de celle-ci, et pénètre y compris l'intériorité humaine<sup>2</sup>.

*La dialectique de la Raison* veut justifier cette idée fondamentale de différents points de vue, et la conception de la production industrielle de biens culturels est une variation du concept central d'*Aufklärung*. Néanmoins, sans compter que le livre restait un fragment, l'explication de la culture demeurerait encore plus fragmentaire, comme l'introduction le signale : « Le chapitre sur l'industrie culturelle est bien plus fragmentaire que les autres<sup>3</sup> ». Il vaut la peine de noter qu'au cours des préparations du livre, les auteurs parlaient encore d'une description de traits positifs de la culture de masse, ce qui ne sera plus ensuite le cas, et il en va de même pour le concept de la raison aussi<sup>4</sup>.

La production industrielle de biens culturels devient un moment thématique de la dialectique de l'*Aufklärung*, et elle est consacrée à la description de la détermination du divertissement par le système du monde administré (*verwaltete Welt*). Horkheimer et Adorno pointent la fabrication de produits standardisés, faciles à consommer, qui sert ainsi à tromper et à manipuler la masse. Leur conception repose sur la présupposition que l'art ne peut pas être objet d'une consommation simple. Dans leurs réflexions respectives, Horkheimer et Adorno cherchent la condition de la possibilité de l'art et de la culture dans le contexte de la société de masse et de l'industrie du divertissement. Le concept de la culture devient néanmoins ambigu : d'une part, la culture est une apparence, qui distrait l'attention des contradictions sociales et économiques, en les éternisant. D'autre part, le désir d'une vie libérée d'exi-

<sup>2</sup> « Une construction philosophique de l'histoire universelle devrait montrer comment, en dépit de tous les détours et de toutes les résistances, la domination cohérente de la nature s'impose de plus en plus nettement et intègre toute intériorité. On pourrait également déduire à partir d'un tel point de vue des formes d'économie, de domination et de culture » (*ibid.* : 239).

<sup>3</sup> *Ibid.* : 19.

<sup>4</sup> Cf. R. Wiggershaus : *Die Frankfurter Schule. Geschichte. Theoretische Entwicklung. Politische Bedeutung*. München/Wien : Carl Hanser Verlag, 1988 : 360.

gences pratiques se manifeste dans la culture, et engendre ainsi un surplus par rapport à l'ordre établi. Les œuvres d'art autonomes échappent au conformisme social, ils ne disent pas toujours la même chose, mais quelque chose de différent, de nouveau, et, par là, ils représentent la singularité dans le monde standardisé et uniforme<sup>5</sup>. Cet accomplissement d'art devient problématique au 20<sup>ème</sup> siècle dans la mesure où la possibilité d'un art autonome se restreint. Englobant le monde entier, la production industrielle de biens culturels intègre les œuvres d'art, et, enfin, elle ne présente qu'elle-même : «la civilisation actuelle confère à tout un air de ressemblance. Le film, la radio et les magazines constituent un système. Chaque secteur est uniformisé et tous le sont les uns par rapport aux autres<sup>6</sup>». Au lieu d'informer, d'orienter, l'industrie culturelle devient une gigantesque tromperie de masse, car elle empêche les expériences véritables et leur substitue un divertissement infantilisant. C'est ce qui conduit à «une fusion de la culture et du divertissement» et cette fusion «n'entraîne pas seulement une dépravation de la culture, mais aussi une intellectualisation forcée du divertissement<sup>7</sup>». Horkheimer et Adorno sont convaincus que l'industrie culturelle emprunte des voies détournées et inaperçues pour manipuler les masses, qui non seulement ne sont pas capables de résister, mais qui ne le veulent pas non plus, parce qu'elles sont d'accord et approuvent tout ce qui est. Les produits de l'industrie culturelle veulent détourner l'attention des problèmes de l'ordre établi, elles veulent les faire oublier, loin de vouloir les dévoiler : cette sorte de production promet «une évasion hors du quotidien», mais le «paradis offert par l'industrie culturelle est toujours fait de la même quotidienneté. La fuite et l'enlèvement ont d'avance pour objet de ramener au point de départ. Le plaisir favorise la résignation qu'il est censé aider à oublier<sup>8</sup>.»

Adorno déclare clairement plus tard qu'ils voulaient remplacer le terme de culture de masse par celui d'«industrie culturelle» : le sens de ce changement terminologique est d'exclure dès le début la confusion possible avec l'art populaire (*Volkskunst*) et pointer la production planifiée de produits

<sup>5</sup> «Pour le moment, la technologie de l'industrie culturelle n'a abouti qu'à la standardisation et à la production en série, sacrifiant tout ce qui faisait la différence entre la logique de l'œuvre et celle du système social.» (Horkheimer & Adorno : *La dialectique...*, *op.cit.* : 130.)

<sup>6</sup> *Ibid.* : 129.

<sup>7</sup> *Ibid.* : 152.

<sup>8</sup> *Ibid.* : 151–152. Les auteurs remarquent, y rattaché, la performance apologétique inapparente de l'industrie culturelle : «S'amuser signifie d'être d'accord» (*Vergnügstein heisst Einverständnis*; *ibid.* : 153.)

ajustés à la consommation de masses<sup>9</sup>. Encore plus important, les produits en question déterminent la manière dont les masses peuvent les consommer. Adorno précise que l'industrie veut dire la standardisation et la rationalisation des techniques de distribution, mais elle ne signifie pas le processus productif. Trait essentiel de l'œuvre d'art, l'individualité est, par conséquent, poussée à l'arrière-plan par le mode de production.

Dans la *Théorie esthétique*, publiée à titre posthume en 1970, Adorno a élaboré sa philosophie de l'art de manière beaucoup plus nuancée que dans *La dialectique de la Raison*, et cette nuance contraste encore plus l'opposition entre œuvre d'art et culture de masse. Il est caractéristique pour le développement du livre, dont Adorno emprunte le principe de construction à Walter Benjamin, qu'il ne développe pas une argumentation linéaire, mais une édification philosophique organisée autour de centres thématiques, parfois avec une explication aphoristique. Le principe de la construction ne relève pas d'explication systématique, mais d'une présentation de constellations qui rappelle une composition musicale, au lieu d'une déduction, Adorno donne des interprétations d'éléments qui renvoient les uns aux autres.

A la suite de Hegel, Adorno pense l'esthétique en tant que philosophie de l'art, et il conçoit ses idées explicitement comme philosophie de l'art moderne, c'est-à-dire de l'art le plus développé et avancé. Cependant, les points d'orientation les plus importants sont les auteurs de la modernité classique—Schoenberg, Kafka, Joyce, Proust, Beckett. Le point de départ d'Adorno est la conviction pessimiste que la culture, en dépit de la terreur nazie a manqué son but original. Si on admet que la culture a pour but l'humanisation de l'homme, elle semble d'être illusoire face aux catastrophes du 20<sup>ème</sup> siècle. Après Auschwitz, Adorno pense qu'il n'est pas possible de continuer la création artistique comme si cet événement n'avait pas eu lieu, et il en va de même pour la théorie esthétique. La croyance à l'effet humanisant de l'art et de la culture ne va plus de soi. Adorno ne veut naturellement pas interdire le travail des artistes, mais signaler emphatiquement la brèche

<sup>9</sup> «Das Wort Kulturindustrie dürfte zum ersten Mal in dem Buch «Dialektik der Aufklärung» verwendet worden sein. In unseren Entwürfen war von Massenkultur die Rede. Wir ersetzen den Ausdruck durch «Kulturindustrie» um von vornherein die Deutung auszuscheiden, die den Anwälten der Sache genehm ist: daß es sich um etwas wie spontan aus den Massen selbst aufsteigende Kultur handle, um die gegenwärtige Gestalt von Volkskunst. [...] In all ihren Sparten werden Produkte mehr oder minder planvoll hergestellt, die auf den Konsum durch Massen zugeschnitten sind und in weitem Maß diesen Konsum von sich aus bestimmen.» («Résumé über Kulturindustrie», in: Th. W. Adorno: *Gesammelte Werke*, dirigé par Rolf Tiedemann, Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1997, vol. 10/1, p. 337.)

historique qui a apparu dans l'interprétation de la culture face à la barbarie contemporaine.

Selon le philosophe allemand, la potentialité révolutionnaire de l'art en critique sociale ne se trouve pas, contrairement à Walter Benjamin, dans l'art de masse, mais dans l'œuvre d'art autonome. Alors que pour *La dialectique de la Raison*, l'art en tant qu'industrie culturelle était une gigantesque tromperie de masse, la *Théorie esthétique* ne conçoit plus l'art comme un chemin de bonheur, car ainsi il faisait cause commune avec l'industrie culturelle. Son rôle révolutionnaire est la résistance à l'art de masse et à l'industrie culturelle, et il peut réaliser cette résistance par la réhabilitation du disgracieux, du noir, de l'indicible. Mais cela a son prix : l'art reste sans effet dans la politique, il ne prend pas parti. Adorno croit néanmoins que le contenu de vérité des œuvres d'art a une dimension politique, parce qu'il exprime d'une manière développée les contradictions dans l'horizon de leur possible réconciliation.

En tenant compte du fait que l'art ne peut se définir simplement, mais seulement par une constellation de moments qui changent historiquement, Adorno essaie de décrire l'art aussi bien sous l'aspect de son autonomie que sous l'aspect de son enchevêtrement social. D'après lui, l'art est une forme de la raison dominant la nature, car par la création d'œuvres d'art les « matières brutes » (langue, couleur, marbre etc.) deviennent les éléments d'une unité. Ce qui construit cet unité, Adorno l'appelle « rationalité », et, par conséquent, toute œuvre d'art est le résultat d'une construction rationnelle. Nous ne pouvons comprendre l'œuvre d'art comme cohérente qu'en tant que résultat d'une rationalité.

Selon l'idée fondamentale d'Adorno, la composition rationnelle dans l'art moderne est tellement radicale que les œuvres d'art deviennent, même au sein de leur cohérence, énigmatiques. En contemplant l'œuvre, on rencontre les matières brutes dans une telle individualité qu'elle n'est pas à obtenir par la description simple, et, d'après Adorno, c'est ce moment qui nous touche en premier lieu vis-à-vis des œuvres d'art : « Toutes les œuvres d'art, et l'art en général, sont des énigmes. [...] Le fait que les œuvres disent quelque chose et en même temps le cachent, place le caractère énigmatique sous l'aspect du langage<sup>10</sup>. » L'œuvres d'art ressemblent aux langues sans pouvoir être traduites en une langue naturelle. Adorno en conclut qu'à travers la libération des matières brutes, l'art accomplit le sauvetage du différent et du divers qui disparaîtrait sinon à cause de la domination de la raison.

<sup>10</sup> Th. W. Adorno : *Théorie esthétique*, Paris : Klincksieck, 1989 : 163–164.

Ainsi, l'art sauve le non-identique (*das Nichtidentische*), le singulier radical, mais en même temps il ne rompt et ne surpasse pas la domination de la raison, parce que sans la raison, l'œuvre d'art n'est pas possible. Le sauvetage du non-identique s'effectue par l'apparence, c'est-à-dire par le caractère artificiel d'œuvres d'art qui permet à l'œuvre de se séparer de la réalité empirique immédiate.

Toutefois, selon Adorno cet accomplissement n'est pas caractéristique de toute espèce d'art. La *Théorie esthétique* s'oriente vers la situation d'art moderne classique, vers l'avant-garde radicalement moderne (Baudelaire, Wagner, Schoenberg, Beckett), y ajoute l'industrie culturelle qui fait les produits du divertissement par la « désartisation de l'art » (*Entkunstung der Kunst*), et, par là, elle arrive à l'esthétisation de l'excès des marchandises. Adorno s'intéresse à l'art qui est devenu autonome parce qu'il s'est libéré de toute finalité magique et religieuse et a créé ses lois propres. En fait, cet autonomie n'apparaît que dans l'art moderne, car c'est ici que toute œuvre prouve son indépendance de tout modèle précédent, ce qui est, de sa part, la condition de ce que la construction rationnelle peut se former et les matières brutes peuvent apparaître dans leur individualité. En plus, l'art en tant que sauvetage du non-identique signifie la réhabilitation du beau naturel, puisque l'art est la seule manifestation de la nature non déformée par la domination de la raison.

Dans cette conception, l'art est l'articulation intensive de la rationalité qui s'opère par ailleurs dans la société. Le moment historique est constitutif dans les œuvres d'art, parce qu'elles sont l'historiographie inconsciente de leur époque<sup>11</sup>. Cette conception a des conséquences pour la philosophie sociale, car, vue de la perspective de la société critiquée, l'art est en lui-même polémique, constituant ainsi le lieu de liberté et de critique de l'ordre existant. L'art peut critiquer la société seulement par la séparation du monde social empirique, parce qu'il est assuré par là qu'il ne s'empêtre pas dans le monde. On voit aisément que cette idée est une variation de la conception hégélienne, et la différence, c'est que ce n'est plus la philosophie, mais l'art qui saisit son époque.

Comparé à Hegel, Adorno réinterprète, en même temps, le rapport de l'art et de la philosophie, en rejetant la priorité hiérarchique de la philosophie. Tandis que selon Hegel, l'art permet imparfaitement la même chose

<sup>11</sup> Kunstwerke «sind die ihrer selbst unbewusste Geschichtschreibung ihrer Epoche» (Adorno, *op.cit.* :vol. 7, 272).

que ce que la philosophie accomplit parfaitement, selon Adorno, la philosophie est renvoyée à l'art sans pouvoir le surpasser.

Adorno défend la particularité de l'être des œuvres d'art en déclarant qu'elles ne sont pas des entités, mais des devenirs (*Werden*). L'idée de la processualité des œuvres d'art vient du fait que sous le regard contemplatif elles s'animent et deviennent des processus qu'on ne peut pas considérer comme un être statique. Autrement dit, le caractère processuel est l'apparence particulière d'œuvres d'art ; Adorno ajoute que là l'œuvre cache en même temps ce qu'elle dit. Et l'ensemble des deux moments constitue l'énigme d'œuvre d'art.

La philosophie ébauchée dans la *Théorie esthétique*, abstraction faite de l'influence significative du texte dans la philosophie d'art, se tourne vers l'expérience de l'art, une pensée qui espère que la vérité se montre en contemplant les œuvres d'art. La philosophie elle-même devient esthétique, alors qu'elle ne peut élaborer ses concepts que par rapport à l'expérience de l'art, et elle ne peut les élaborer qu'insuffisamment pour saisir cette expérience. La théorie esthétique chez Adorno, en conséquence, n'est pas une théorie de l'esthétique, mais une expérience esthétique qui repose sur l'insuffisance de la théorie. Dans ce qui suit, je ne traite pas les objections contre Adorno qui disent qu'il n'est pas capable de percevoir des tendances positives dans la culture de masse. Pour approfondir notre point de vue, voyons brièvement comment Hannah Arendt conçoit l'opposition de l'art et de la culture de masse.

Pour Arendt, l'analyse de l'art n'était pas centrale. Elle se préoccupait plutôt de l'espace public, de la domination et de l'action publique. Ses réflexions sur l'art partent de la caractérisation de la situation du 20<sup>ème</sup> siècle comme société de masse. Hannah Arendt était l'un des premiers penseurs qui analysaient le phénomène de massification, non seulement au sens politique, mais aussi par rapport à la culture. A ses yeux, le trait essentiel de la société de masse, c'est que les différentes couches sociales où peuvent se réfugier ceux qui s'opposent à la société, disparaissent. « Société » signifie, d'après Arendt, surtout un ensemble d'exigences globales transmis par la masse anonyme qui — suivant les analyses heidegériennes sur « das Man » — menace par ses tendances homogénéisantes l'existence authentique. Afin de saisir cette situation particulière dans l'analyse de la culture, la philosophe introduit la distinction entre l'œuvre d'art et le produit de l'industrie des loisirs. La conception de l'industrie des loisirs ressemble, sans doute, à la conception de l'industrie culturelle de Horkheimer et Adorno, mais il y a une différence

fondamentale : pour Arendt, le produit de l'industrie des loisirs ne peut fournir une orientation à l'esprit, mais il a néanmoins une fonction positive, parce qu'il satisfait le besoin biologique du divertissement. Horkheimer et Adorno regardent au contraire la masse de la culture comme une tromperie destinée à préserver l'ordre établi et à faire supporter l'insupportable.

Il convient de partir de l'observation d'Arendt selon laquelle la caractéristique principale de la société de masse du point de vue de la culture, c'est l'augmentation du temps libre, des loisirs : « puisque la société, au sens de la 'bonne société', comprenait ces couches de la population qui disposaient non seulement de richesse mais de loisirs, c'est-à-dire de temps à consacrer à la 'culture', la société de masse indique certainement un nouvel état de choses, où la masse de la population a été soulagée du fardeau du labeur physiquement épuisant, et peut, elle aussi, disposer d'assez de loisir pour la « culture »<sup>12</sup>. » Les recherches sociologiques de notre époque, confirment, elles aussi, cette observation, comme le montre par exemple le livre de Schulze *Erlebnisgesellschaft* de 1992, dont la catégorie centrale de « société expérience » s'appuie sur le développement historique du 19<sup>ème</sup> siècle que le plus grand nombre des gens ne devait plus à devoir seulement se soucier de la survie, mais à vouloir donner un sens à leur vie.

Arendt caractérise l'art par son accomplissement spécifique : l'artiste est « le producteur authentique des objets que chaque civilisation laisse derrière elle comme la quintessence et le témoignage durable de l'esprit qui l'anime<sup>13</sup>. » A propos de cela, on pourrait reprocher à Arendt qu'elle n'essaie pas de définir l'art. Pour répondre, il faut attirer l'attention sur la singularité radicale des œuvres d'art qui n'en facilite pas une définition générale. Ce qu'on peut dire des œuvres d'art *en général* est nécessairement trivial. Nous le voyons clairement en face de la difficulté de la caractérisation linguistique d'œuvres d'art : là, les expressions et les moyens linguistiques usuels ne sont pas souvent appropriés, mais il faut faire des efforts et inventer parfois un langage. D'un autre côté, on peut avancer qu'Arendt ne voulait pas donner une définition exhaustive de l'art, mais seulement le séparer des produits de l'industrie des loisirs.

La notion de la société est déterminée par Arendt de façon implicite, par exemple lorsqu'elle avance : « Aussi longtemps que la société elle-même était restreinte à certaines classes de la population, les chances pour l'individu du

<sup>12</sup> H. Arendt : *La crise de la culture. Huit exercices de pensée politique*, Paris : Gallimard, 1972 : 255.

<sup>13</sup> *Ibid.* : 257.

survivre à ses pressions étaient plutôt fortes ; elles résidaient dans la présence simultanée à l'intérieur de la population d'autres couches de non-société, dans lesquelles pouvait s'échapper l'individu<sup>14</sup>.» La masse, par contre, veut le divertissement qui appartient aux besoins vitaux, et par là, le problème de la distinction entre l'œuvre d'art et le produit de l'industrie des loisirs se pose pour Arendt. La solution qu'elle propose, déjà au niveau conceptuel, oppose la culture et le divertissement : comme ces termes l'indiquent, les deux phénomènes ne sont pas de même genre, et, par conséquent, ils ne constituent pas des degrés différents d'un même phénomène. Il résulte de l'analyse philosophique d'Arendt que le problème de savoir distinguer les beaux-arts et l'art de masse sur le plan conceptuel ne se pose pas, car l'art de masse n'est pas l'art au sens étroit, mais un moyen de se distraire. L'œuvre d'art et le divertissement appartiennent à des dimensions fondamentalement différentes de l'existence humaine : le premier à la mondanité, le second au procès biologique de vie. La culture, comme la politique, est un des traits essentiels qui caractérisent l'homme et qui, en dépassant le procès de vie, le distinguent du monde des animaux. La culture et la politique sont portées par l'espace public qui garantit la possibilité d'apparaître pour les œuvres d'art et les actions politiques.

Néanmoins chez Arendt, l'industrie des loisirs n'implique aucun jugement dévaluatif :

La société de masse, au contraire, ne veut pas la culture, mais les loisirs (*entertainment*) et les articles offerts par l'industrie des loisirs, sont bel et bien consommés par la société comme tous les autres objets de consommation. Les produits nécessaires aux loisirs servent le processus vital de la société, même s'ils ne sont peut-être pas aussi nécessaires à sa vie que le pain et la viande. Ils servent, comme on dit, à passer le temps, et le temps vide qui est ainsi passé n'est pas, à proprement parler, le temps de l'oisiveté—c'est-à-dire le temps où nous sommes libres de tout souci et activité nécessaires de par le processus vital, et, par là, libres *pour* le monde et sa culture ; c'est bien plutôt le temps, encore biologiquement déterminé dans la nature, qui reste après que le travail et le sommeil ont reçu leur dû<sup>15</sup>.

Il nous faut prendre au sérieux le constat d'Arendt : les articles de l'industrie de loisirs sont « consommés » comme l'est la nourriture. Cependant, cette idée soulève une difficulté. Il est tout à fait trompeur d'avancer que le divertissement consomme son objet, car il est vrai que par rapport aux produits

<sup>14</sup> *Ibid.* : 256.

<sup>15</sup> *Ibid.* : 263.

de l'industrie des loisirs, comme Arendt le montre ailleurs dans l'analyse de la production, ce sont des produits durables qui ne cessent pas d'exister à cause de leur consommation. Par là, la question à savoir comment Arendt entend le divertissement s'aggrave, et on ne trouve pas de véritable réponse dans son œuvre.

Il est évident qu'on peut se demander si Arendt ne dévalue pas injustement la culture de masse. Pourtant, il faut souligner qu'il ne s'agit pas d'une dévaluation, parce qu'Arendt reconnaît le besoin du divertissement. Mais elle prend le mot culture au sens étroit, et elle la comprend en tant que beaux-arts éminents, un usage qu'elle justifie aussi :

La question ici n'est pas de savoir si la mondanité, le pouvoir de fabriquer et de créer un monde, fait partie intégrante de la 'nature' de l'homme. [...] La vie humaine comme telle requiert un monde dans l'exacte mesure où elle a besoin d'une maison sur la terre pour la durée de son séjour ici. [...] Cette maison terrestre ne devient un monde, au sens propre du terme, que lorsque la totalité des objets fabriqués est organisée au point de résister au procès de consommation nécessaire à la vie des gens qui y demeurent, et ainsi, leur survivre. C'est seulement là où une telle subsistance est assurée que nous parlons de culture ; c'est seulement là où nous sommes confrontés à des choses qui existent indépendamment de tout référence utilitaire et fonctionnelle, et dont la qualité demeure toujours semblable à elle-même, que nous parlons d'œuvres d'art. Pour ces raisons, toute discussion sur la culture doit de quelque manière prendre comme point de départ le phénomène d'art<sup>16</sup>.

On peut encore faire l'objection que certaines œuvres d'art cherchent seulement ou en premier lieu à donner du plaisir, car les différents genres des œuvres d'art, y compris à travers l'histoire, ne peuvent pas être compris sans référence à un plaisir. De ce point de vue, les œuvres d'art ressemblent peut-être aux produits de l'industrie des loisirs. Pour répondre, il suffit de rappeler que les œuvres d'art ne se laissent pas interpréter seulement en vertu du plaisir de la forme, car on négligerait alors complètement leur contenu. En discutant la position arendtienne, il nous faut encore répondre à l'objection classique selon laquelle il n'est pas possible de distinguer nettement l'art et la culture de masse, parce qu'il n'est pas possible de séparer strictement les deux ensembles. Cet argument n'est que partiellement pertinent. Il y a naturellement des cas difficiles, et il y a même des instabilités chroniques en jugeant d'œuvres d'art. Mais cela n'exclut pas automatiquement qu'on puisse parler d'une différence qui permet d'y être des cas limites qui sont difficiles à juger.

<sup>16</sup> *Ibid.* : 268–289.

Il suffit de réfléchir qu'il n'est pas problématique en général de faire la différence entre un tube et un quatuor de Bartok. Généralement parlant, même si on reconnaît la possibilité des cas limites, on peut constater une diversité de deux prétentions qui diffèrent profondément, et qui ne devraient pas être confondues. Entre divertissement et orientation intellectuelle, il reste une opposition, et en général il est facile de décider ce qui relève d'une œuvre. En plus, même le cas d'une coïncidence, on voit clairement que deux choses différentes s'entrelacent d'une manière accidentelle, mais ce n'est pas essentiel qu'elles s'entrelacent. Et cette considération refuse aussi l'argument mille fois réitéré selon lequel Shakespeare voulait écrire des pièces populaires et Bach voulait composer de la musique liturgique.

Néanmoins, la conception arendtienne pose problème en ce qui concerne l'avènement de la culture de masse et la différence fondamentale entre société et société de masse: c'est «que la société veut la culture, évalue et dévalue les choses culturelles comme marchandises sociales, un use et abuse pour ses propres fins égoïstes, mais ne les 'consomme' pas. [...] La société de masse, au contraire, ne veut pas la culture, mais les loisirs (*entertainment*) et les articles offerts par l'industrie des loisirs, sont bel et bien consommés par la société comme tous les autres objets de consommation<sup>17</sup>».

Autrement dit, en abusant les œuvres pour ses buts de divertissement, l'industrie des loisirs rend l'accessibilité et la contemplation des œuvres d'art difficiles :

L'industrie des loisirs est confrontée à des appetits gargantuesques, et puisque la consommation fait disparaître ses marchandises, elle doit sans cesse fournir de nouveaux articles. Dans cette situation, ceux qui produisent pour les masses pillent le domaine entier de la culture passée et présente, dans l'espoir de trouver un matériau approprié. [...] La culture de masse apparaît quand la société de masse se saisit des objets culturels, et son danger est que le processus vital de la société [...] consomme littéralement les objets culturels, les engloutira et les détruira. [...] Mais leur nature est atteinte quand ces objets eux-mêmes sont modifiés—réécrits, condensés, digérés, réduits à l'état de pacotille pour la reproduction ou la mise en images. Cela ne veut pas dire que la culture se répande dans les masses, mais que la culture se trouve détruite pour engendrer le loisir<sup>18</sup>.

Pour conclure, on peut dire que la portée d'analyse tient au fait qu'elle n'oppose pas l'art et la culture de masse comme les deux valeurs extrêmes d'un

<sup>17</sup> *Ibid.* : 263.

<sup>18</sup> *Ibid.* : 265–266.

continuum. Il ne s'agit pas de phénomènes qui constitueraient un genre unifié : c'est la différence entre les œuvres d'art et les produits de l'industrie de loisirs qui prétendent d'être des œuvres. On a aussi indiqué la difficulté au sein du concept du divertissement puisque Hannah Arendt n'élabore guère l'idée du plaisir esthétique spécifique. En dépit de ses fréquentes références à Kant, l'approche arendtienne de l'art reste hégélienne, car elle met l'accent sur le contenu des œuvres d'art, et elle n'analyse pas les domaines artistiques où le contenu n'est pas un aspect aussi évident qu'en musique.

## LA DISSIMULATION QUI APPARAÎT

ANIKÓ RADVÁNSZKY

Université Catholique Péter Pázmány  
Institut d'Études littéraires  
Egyetem u.i.  
H-2087 Piliscsaba  
Hongrie  
radvanszky@btk.ppke.hu

**Abstract:** Blanchot got closest to seizing the self-reflexivity of the literary work of art in the third piece of the triptych of Èze, a short story entitled *Celui qui ne m'accompagnait pas*. The central plot of the story is woven around a conversation the narrator is involved in with a mysterious "he", who is the other, unknown part of himself and an anthropomorphic work of art at the same time. The scene of the story gradually becomes an imaginary one, "the literary space" itself, making a possible entrance into the void, the lack of time, where the writing may be born.

**Keywords:** literary space, récit, unworking, narrative voice, neuter, exteriority

L'œuvre «n'admet[te] de lumineuse évidence sinon d'exister», cite Maurice Blanchot Stéphane Mallarmé dans un de ses écrits théoriques défiant l'esthétique de la représentation, afin de souligner que l'œuvre d'art se limite uniquement à sa propre existence, c'est-à-dire que la langue n'y a d'autre fonction que de parler d'elle-même. Cette autoréflexivité ayant incontestablement nombre d'anticipants du point de vue de l'historicité de la compréhension et qui, chez Blanchot, est loin de pouvoir être prise au sens général de la métatextualité postmoderne, s'exprime de la manière peut-être la plus directe et la plus claire dans le troisième volet du triptyque d'Eze, intitulé *Celui qui ne m'accompagnait pas*<sup>1</sup>. Le mystère de l'œuvre qui n'existe que pour soi

<sup>1</sup>Après les premiers romans, *Thomas l'obscur* (1941) et *Aminadab* (1942), l'œuvre littéraire de l'écrivain, critique et essayiste français, Maurice Blanchot, ne se constitue, jusqu'à la fin

(sans donner la parole à personne et sans rien nommer) et celui, avec l'expression bien connue de Blanchot, de son «désœuvrement» sont bien visibles et palpables dans le dialogue entre le narrateur et une voix énigmatique, qui oriente et constitue en même temps l'action du récit.

Le fait que le récit cité (tout comme les deux autres pièces du triptyque) ne raconte aucune histoire concrète et raisonnable est justement l'une des conséquences de ce «désœuvrement». Pendant son va-et-vient perpétuel à l'intérieur d'une maison affichant une atmosphère étrange, le narrateur — un écrivain, sans doute — entre en dialogue avec une voix inconnue résonnant depuis une autre «sphère» mais présente et interpellée en tant qu'un compagnon réel. Bien que les questions que celle-ci pose («Ecrivez-vous, écrivez-vous en ce moment<sup>2</sup>?» [117] / «Et, à présent, écrit-il?» [126] / «Eh bien, qu'écrivait-il?» [125] / «Mais n'est-ce pas cela, écrire?» [106]), les intérêts qu'elle articule («Parler, décrire les choses.» [112]) et les constats qu'elle fait afin de côtoyer son interlocuteur ou maintenir cette conversation obscure, se réfèrent avant tout au sujet de l'écriture (activité définie à maintes reprises et en fin de compte comme devoir), l'autoreprésentation complexe bâtie par la narration finit par mettre en doute la possibilité des pratiques interprétatives adoptées d'habitude lors de la lecture des textes à caractère autoréflexif. Par conséquent, le dialogue central ne peut point être saisi sous la forme d'une figure métanarrative, car il tente de construire un espace textuel qui tombe *hors* de la portée de toute réflexion intelligible et, justement à cause de cette particularité, exclue tout système de référence dépassant ses propres limites.

Même si la tentation est grande d'aborder cette œuvre de Blanchot en nous appuyant sur l'apparat terminologique de l'auteur lui-même (ce qui semble toutefois rester le seul moyen d'approche salutaire ayant dépassé un certain point), essayons plutôt de pénétrer l'espace romanesque. Ce choix

---

des années 1960, que des écrits plus courts : des récits. *Celui qui ne m'accompagnait pas*, publié en 1953, peut être sans doute considéré comme le troisième volet du triptyque que l'auteur composa en quelques années lors de son séjour dans le sud de la France, à Eze. C'est Blanchot lui-même qui le souligne dans l'avant-propos du livre : «*Celui qui ne m'accompagnait pas* est le troisième panneau du triptyque dont *l'Arrêt de mort* et *Au moment voulu* formaient les deux premiers panneaux. Ils constituent trois récits distincts, mais ils appartiennent cependant tous les trois à la même expérience». Cette expérience, celle de l'acte de l'écriture correspond en même temps à la perception de «la solitude essentielle», de l'absence et de l'origine (c'est-à-dire à celle de l'espace des pensées non formulées). Parmi les volets du triptyque, ce récit qui est au centre de notre réflexion est peut-être celui qui réussit enfin à donner une certaine forme à ce lieu inexistant et atopique.

<sup>2</sup> Les citations se réfèrent à l'édition suivante : M. Blanchot : *Celui qui ne m'accompagnait pas*, Paris : Gallimard, 1993.

est d'autant plus motivé que les différents espaces, les lieux particuliers qui deviennent de moins en moins réels parallèlement au «déroutement de l'action», ces lieux dépourvus du *genius loci*, ces atopies ou non-lieux (Foucault) jouent un rôle fort accentué, quasi primordial dans chacun des trois récits dits d'Eze qui constituent une sorte de trilogie. La spécificité la plus manifeste de l'espace dans *Celui qui ne m'accompagnait pas* est que l'on croirait qu'il s'agit du «chez moi» du narrateur qui, cependant, ne semble pas y trouver sa place et ne cesse d'errer comme s'il était dans un endroit qui lui est étranger, dont l'explication est à chercher dans le maniement du temps régnant dans cet espace. Dans cet univers spatial, les places ou locaux (qui s'entrecroisent, se reflètent ou se glissent les uns dans les autres) ayant donné lieu à tel ou tel événement sur tel ou tel plan temporel précédent, les lieux correspondant à des moments distincts dans le temps, dès qu'ils se touchent, ils mettent en valeur une sorte de représentation spatiale de l'éternelle répétition.

La fonction ou le rôle de ce chronotope typiquement blanchotien (qui caractérise également les deux autres volets du triptyque) se voit illustré par le fait que le dialogue conjuguant la thématique de l'écriture (et les circonstances dans lesquelles elle se réalise) focalise, d'une part, sur la description du lieu, de la maison représentant une sorte d'abstraction essentielle, de la scène de cette rencontre sans retrouvailles : «Je ne pus que me tourner vers mon compagnon, celui qui ne m'accompagnait pas, et lui dire : Je sais ce qui va arriver, je le sais exactement. Je vais vous décrire où je suis [...]?» [57] L'espace qui apparaît ici en tant qu'objet et objectif de l'écriture est revêtu d'une importance d'autant plus grande que l'interlocuteur, la voix à laquelle le narrateur s'adresse réside dans une région inconnue (située *hors* de cet espace donné) que celui-ci ne peut pas percer et celle-là ne peut jamais quitter, c'est-à-dire que sans cette description (le propriétaire de) la voix n'en aurait aucune connaissance.

Grâce à la répétition constante, le dialogue et les passages descriptifs qui donnent corps à cet espace dont les limites s'élargissent et s'effacent progressivement, correspondent en même temps à une action sans début ni fin : «Ce mot, il l'avait prononcé maintenant, mais maintenant s'était peut-être déjà produit autrefois, se répétait, avait lieu à nouveau. [...] Oui, cela avait déjà eu lieu, et la question de savoir quand? était vaine, la certitude du souvenir indifférente, car il me semblait que je n'appartenais pas à l'ordre des choses qui se produisent et dont on se souvient joyeusement ou tristement, mais à l'élément de la faim et du vide où ce qui n'a pas lieu, à cause de cela, recommence et recommence sans commencement ni repos.» [66] En réalité, il ne se passe

rien d'ordre linéaire dans ce foyer très peu familier, car les événements n'y ont aucune teneur ni présente, ni passée, les apparitions et disparitions se succèdent comme dans une ritournelle, dont voici une marque bien spectaculaire : dans cet espace (du passé ou du présent) le narrateur se voit, perçoit sa propre figure *de dehors* (éventuellement comme un étranger), et la description de cette vision récursive devient un des motifs centraux du récit qui permet de saisir le dialogue du narrateur avec la voix dont il constitue en même temps l'objet.

Toutefois, ce n'est pas par la répétition suggérant un ordre temporel cyclique que se révèle finalement le champ spatial de cette action visionnaire et peu précisée. Tandis que pour le Zarathoustra de Nietzsche six mille pieds par-delà l'Humain et l'histoire s'ouvre l'éternel présent, le temps nouveau qui se répète en suivant la règle de l'éternel retour, chez Blanchot c'est une oscillation constante entre les visions connues et inconnues qui caractérise le narrateur cherchant ses repères à l'intérieur de cette maison où il s'aperçoit et se met en récit. («C'est ici, j'en ai l'impression, que je vis?—En êtes-vous sûr?—Je trouve cette pièce étrange.» [53]) Cet espace n'est point dominé par le temps accompli de l'éternité, le recommencement perpétuel fait plutôt figurer l'absence du temps, ce temps vide et mort que Blanchot, dans ses écrits théoriques, définit justement par le défaut, par «l'indifférence, l'intimité béante d'un nulle part sans différence, qu'on doit cependant situer ici<sup>3</sup>». Faute de ce petit indice grammatical («ici»), l'expérience qui s'y voit résumée, comparée au vécu dans un milieu quotidien, est celle de l'impossibilité d'arriver à la coïncidence du temps et de l'espace, de mettre en évidence le présent et la présence, ce qui, sur le plan existentiel, s'exprime par le fait qu'à un moment donné le narrateur qui jusque-là a employé la première personne du singulier dans ces énonciations, se met à parler de lui-même à la troisième personne.

Ce changement de point de vue du narrateur est l'un des moments cruciaux de ce livre qui joue donc explicitement sur l'ambiguïté du nombre et de l'identité du (des) personnage(s), or, il se présente comme une sorte de «tournure» dans les histoires d'identité parallèles du moi narratif et de son *alter ego*, qui sont en constante formation en fonction de leur système relationnel réciproque pendant tout le processus d'écriture. En fin de compte, la seule certitude que ce récit elliptique semble proposer est que la relation symbiotique unissant le narrateur avec son double est constituée de paroles,

<sup>3</sup> M. Blanchot : *L'espace littéraire*, Paris : Gallimard, 2002 : 345.

de textes écrits. Cet espace étrange peut être parcouru grâce à l'enchaînement des mots, et afin que la relation persiste, afin qu'elle soit intelligible et réelle, le compagnon énigmatique doit sans cesse pousser le narrateur à écrire, alors, c'est seule l'écriture qui, pareille à une thérapie, était capable de modeler cette relation et de la doter de règles. En même temps, l'autre, le compagnon s'impose progressivement au premier plan de l'œuvre naissant sous la plume du narrateur, la seule solution qui s'offre donc à celui-ci pour pouvoir mieux répondre aux événements et, par cela, maîtriser ce lien insolite, est l'emploi du pronom personnel «je» qui lui assure un point de vue bien fixe. «Je savais, mais je ne le savais pas précisément, j'espérais que la nécessité de dire «Je» me permettrait de mieux maîtriser mes rapports avec ce reflet. [10] [...] J'avais toujours eu le soupçon que, lorsque je disais moi, c'était pour l'obliger à son tour à dire Je, à sortir de ce fond, de cette neutralité sordide, stérile, où, pour être de plain-pied, il m'aurait fallu devenir lui pour moi.» [90]

«Celui qui ne l'accompagne pas» n'a pas de nom, mais il souhaite aussi garder cet anonymat, la question de lui attribuer un nom est donc plusieurs fois réitérée et accentuée au cours de son dialogue avec le narrateur. Car, pareillement à l'(auto)identification des pronoms personnels, le compagnon ne pourrait devenir «moi» qu'à travers le «je» du narrateur, ce n'est que celui-ci qui aurait le droit de le revêtir d'un nom mais, finalement, tout se passe au contraire : le narrateur lui-même finit par se priver de son «moi» personnel, c'est-à-dire de l'identité qui lui est propre, il devient «lui» et prête finalement son nom à ce reflet présent à la troisième personne grammaticale. Ayant ainsi perdu l'aptitude à mener un discours subjectif, le narrateur tourne le récit en une forme impersonnelle et neutre (je > il). Il est intéressant de voir ce phénomène d'importance primordiale décrit dans le passage suivant : «N'était-ce pas là-bas, dans l'extrême détresse qui n'est même pas celle de quelqu'un, que m'avait été offert le droit de parler de moi à la troisième personne? Ne devais-je pas sur 'lui' garder le secret, même auprès de mon compagnon [...] ? N'avais-je pas l'attention constamment tournée vers lui? [...] sûrement j'aurais voulu me convaincre que ma tâche était de le protéger contre le sans-nom, de retenir celui-ci auprès de moi et de ne lui livrer que moi-même. [...] En outre, je savais que penser à lui, prétendre le protéger n'était qu'un moyen sournois de le découvrir, et je le savais encore : démasqué, il ne pouvait être plus rien d'autre—que moi.» [127–128]

Arrivés à ce point-là du récit, la plupart des lecteurs ne peuvent certainement plus s'empêcher de se poser encore une fois la question (de plus en plus

pressante) : qui est-ce, ce «lui» sans visage qui ne perçoit le monde qu'à travers les formes d'expression, le langage de quelqu'un d'autre, qui préserve obstinément son anonymat et, parallèlement, son inaccessibilité (c'est-à-dire, *ne l'accompagne pas*) ? Le changement de personne (grammaticale) nous rapproche de la réponse tout autant qu'il nous en éloigne, car—comme l'illustre aussi la citation ci-dessus—il rend la distinction syntactique et sémantique des deux «moi» quasi impossible et tend à effacer la frontière, assez trouble d'ailleurs dès le début, entre le narrateur et la voix en faisant pratiquement fusionner les deux types de dialogue : celui que le narrateur mène avec son compagnon et l'autre dont lui-même est le seul interlocuteur. Toutefois, cette identification déroutante met en évidence que cette conversation peut être lue en même temps comme une sorte de dialogue intérieur autoréflexif que le narrateur-écrivain entame avec lui-même personnifiant son œuvre impersonnelle.

Il est bien connu que Blanchot gomme volontiers les contours de ses personnages mais aime aussi forcer les limites génériques ; dans son œuvre, l'art et la théorie de écriture ne se séparent pas clairement, son univers textuel est constitué de morceaux qui se cramponnent les uns dans les autres, qui s'expliquent et s'imprègnent réciproquement. Le récit en question qui présente la solitude en tant que l'état par excellence de l'écriture, va de paire, parmi d'autres, avec *La solitude essentielle* où l'auteur touche aussi au sujet de l'écriture en utilisant une rhétorique et des motifs très proches de ce que nous lisons dans *Celui qui ne m'accompagnait pas* : «Écrire, c'est entrer dans l'affirmation de la solitude où menace la fascination. C'est se livrer au risque de l'absence de temps, où règne le recommencement éternel. C'est passer du Je au Il, de sorte que ce qui m'arrive n'arrive à personne, est anonyme par le fait que cela me concerne, se répète dans un éparpillement infini.»

La lecture de Franz Kafka conduisit l'écrivain et théoricien français à inventer le concept de la «voix narrative»—désignée par le pronom personnel «il»—qui n'est fonction ni de l'écrivain, ni du personnage. Ce changement de personne ou de point de vue du narrateur suggère, selon Blanchot, non seulement le fait que le narrateur, n'étant plus capable de donner un sens à ce qu'il écrit, de créer quoi que ce soit, d'insuffler la vie à ses personnages, mais aussi et surtout que le narrateur lui-même existe dans une langue qui ne dit rien et que personne ne parle. Dans *Celui qui ne m'accompagnait pas*, cette idée se manifeste notamment dans les procédés de multiplication du «moi», avant tout dans le dialogue intérieur qui se présente comme une forme spectaculaire et efficace de l'extériorisation du discours propre au narrateur. Il

est intéressant d'évoquer que c'est justement d'après Blanchot que Foucault conçoit « la pensée du dehors » pour décrire cette expérience culturelle et artistique générale au 20<sup>e</sup> siècle, selon laquelle la langue ne se dévoile que par la disparition du moi subjectif, c'est-à-dire de la conscience de soi entendue dans son identité profonde. A la lumière de cette autoréflexion typiquement blanchotienne, il n'est point surprenant que même les fonctions communes de la langue (la fonction référentielle, sa valeur communicative) se voient démenties dans ce récit qui expose l'effacement de l'expérience ayant pour centre le « moi » narratif comme l'exclusion, l'extériorisation du narrateur de son propre « moi » (qui se trouve, ainsi, en dehors de son propre espace).

« Là, où nous sommes, tout se dissimule, n'est-ce pas ? », voici la question que le narrateur pose à plusieurs reprises à son compagnon et qui semble coïncider avec les interrogations constantes du lecteur cherchant, en vain, à discerner les traces de la signification textuelle. Comme nous l'avons déjà mentionné ci-dessus, l'anonymat joue un rôle primordial dans cette solitude partagée, mais nous devons aussi remarquer que la vacuité, l'irréférentialité radicale des mots transmettant et composant le dialogue se reflète également, en s'approchant de la fin du récit, dans des paroles qui s'animent, se mettent progressivement à vivre leur propre vie indépendamment du sujet parlant (et qui se transforment, de temps à autre, en un murmure singulier), et constituent ainsi une sorte d'atmosphère verbale planant autour du narrateur. Ces paroles « ne parlent pas, elles ne sont pas intérieures, elles sont au contraire sans intimité, étant tout au dehors, et ce qu'elles désignent m'engage dans ce dehors de toute parole, apparemment plus secret et plus intérieur que la parole du for intérieur, mais, ici, le dehors est vide, le secret est sans profondeur, ce qui est répété est le vide de la répétition, cela ne parle pas et cependant cela a toujours été déjà dit. » [135–136]

Ce murmure désorganisé incapable d'entrer en dialogue avec qui ou quoi que ce soit, cette parole « non parlante » (pour citer, en guise de conclusion, derechef la terminologie blanchotienne) laisse un langage non signifiant pénétrer dans le livre. Ce langage, paradoxalement, pousse le dialogue intérieur et parallèlement l'œuvre qui est en train d'être créée au premier plan, de façon à leur attribuer graduellement la fonction d'abolir, de mettre entre parenthèses tout ce que nous serions d'habitude tentés de considérer comme les conditions nécessaires de l'écriture (moi, l'univers, la langue et leurs relations complexes l'un par rapport à l'autre) afin de retrouver les fondements de l'écriture, dissimulés car impossibles à représenter par le moyen du langage quotidien. L'histoire racontée et l'action étalée par le récit mettent en

même temps en valeur ces origines imperceptibles dont les joints ne sont pas à chercher dans la langue dominée par la conscience mais dans cet espace littéraire solitaire : là où la langue—selon Blanchot, au moins—s'éloigne de plus en plus d'elle-même. Dans ce processus d'extériorisation ni le « moi », ni son œuvre déjà accomplie ne peuvent plus l'accompagner *dehors*.

## FRANÇOIS CHENG O EL DIÁLOGO ENTRE LAS CULTURAS DE ORIENTE Y OCCIDENTE

LOLA BERMÚDEZ MEDINA

Universidad de Cádiz  
Departamento de Filología Francesa e Inglesa  
Avda. Gómez Ulla s/n  
11071 Cádiz  
España  
dolores.bermudez@uca.es

**Abstract:** The paper presents an overview of the intellectual trajectory of François Cheng, the first Chinese writer to become a member of the French Academy, highlighting his mediating role between Eastern and Western cultures, specifically that of France, and not only in the field of literature but painting as well. In effect, aesthetic concerns go hand in hand with a moral dimension in this Chinese-French author's *œuvre*.

**Keywords:** François Cheng, dialogue, culture, China, France

*Desgarramiento y distancia que no me hicieron perder el camino, sino que me permitieron enraizarme de nuevo, no sólo en mi tierra de acogida, lo que ya es mucho para un exiliado, sino específicamente en el ser, ya que por mediación de esta nueva lengua pude, lo reitero, realizar el acto de volver a nombrar las cosas, incluidas mis propias vivencias. Éstas se habían nutrido inicialmente de mi lengua nativa, pero esta vieja nodriza humilde y fiel nunca renegó del niño al que crió, ni del adolescente al que protegió. Aunque por la gracia de un encuentro decisivo, el niño, convertido en adulto, abrazara otra lengua, la primera siguió estando presente, siempre disponible, siempre apta a prestar ayuda. Habitado ahora por la otra lengua, sin que cese en él el diálogo interno, el hombre de aguas subterráneamente mezcladas vive el estado privilegiado de ser siempre él mismo y otro diferente, o bien de ser él mismo y otro que va delante de sí.*

Así se expresa François Cheng en *El Diálogo*, cuyo subtítulo “Una pasión por la lengua francesa” refleja claramente el recorrido existencial de este singular escritor que brilla con una luz peculiar en el panorama cultural francés con-

temporáneo. Peculiar, y en cierto modo exótica, no tanto por su intimidad con la cultura oriental sino por su insistencia en la necesidad de la belleza y la espiritualidad en un mundo devastado por el horror. Este “hombre de aguas subterráneamente mezcladas” es, en efecto, el primer escritor chino de la Academia francesa: François Cheng fue elegido el 13 de junio de 2002 en el sillón de Jacques de Bourbon Busset. Su ingreso en tan prestigiosa institución ha venido a coronar una vida dedicada a al conocimiento siempre inacabado y a la difusión de la lengua francesa, al tiempo que reconoce la paciente, callada y ardua tarea llevada a cabo por el escritor de divulgar las bellezas de la literatura francesa a los lectores chinos. Con este gesto se distinguía igualmente la ingente labor realizada por el escritor por difundir en Francia las características, tanto la escritura poética como de la pintura chinas, en un afán siempre renovado por acercar ambas culturas. En otras palabras, con su ingreso en la Academia, Francia homenajeara las virtudes del diálogo, erigido por el escritor en centro de su práctica existencial y artística.

En efecto, la obra de François Cheng, nacido en 1929 en Nanchang, provincia de Jiangxi, es un ejemplo admirable de la interpenetración de la cultura china y la cultura occidental, de la fecundidad del diálogo establecido entre ambos dominios, de cómo la asimilación de la cultura extranjera es estímulo para el estudio de la propia y de cómo el conocimiento de la propia cultura irriga e ilumina la cultura supuestamente extranjera. Afincado en Francia desde 1948 adonde llega con 19 años, François Cheng, que había realizado estudios de inglés y no conocía una sola palabra de francés, comenzó su inmersión en la lengua francesa con la traducción de los poetas franceses, fructífera impregnación de una nueva cultura a la que, por otra parte, le ha dedicado toda su vida con lo que ello comporta de esfuerzo, de idea de abandono a veces en medio, evidentemente, de todos los sinsabores del exilio.

Quizás sea éste el origen de la noción de desarraigo que encontramos en su obra, cuya primera manifestación, la desposesión—Cheng cuenta, no sin humor, cómo el desconocimiento de una lengua, le hace a uno parecer casi un ser primario, desprovisto de pensamiento y de sentimientos—, no es sino un primer momento de hacer el vacío como impulso para una reformulación poética de la nueva realidad. De esta aventura lingüística, inicialmente dolorosa pero finalmente fecunda, da cuenta el libro que hoy presentamos en el que el escritor explica claramente cuáles fueron las razones que le impelieron finalmente a elegir la lengua francesa como lengua de expresión poética:

Optar por el chino hubiese sido, sin lugar a dudas, un camino más fácil. Lo dominaba naturalmente. Conocía bien la tradición poética que lo había nutrido y enriquecido. Podía forjar un lenguaje que retomara la herencia del pasado, introduciendo al mismo tiempo elementos surgidos de la conciencia de la modernidad, cosa que los poetas chinos fuera de China, incluido yo mismo, estaban empezando a hacer. Pero, por otro lado, era indudable que vivía en Francia. Nada podía hacerme olvidar la gran tradición occidental, aunque estuviese rodeado de la música de otra lengua de forma que, incluso en sueños, en mi inconsciente, venían a mezclarse con los murmullos maternos palabras secretas animadas por otra sonoridad. De alguna forma, me había convertido en otro ser, indefinible quizás, pero otro. Quizás debía alejarme de un territorio excesivamente natal, con demasiados clichés—un territorio, repitámoslo, que nunca abandoné sino que, por el contrario, sigue sirviéndome de sustrato, de humus—con el fin de operar una metamorfosis más peligrosa e inaugurar un diálogo más radical. Sin entrar en detalles, digamos sencillamente que después de un periodo de confusión, decidí comprometerme con una creación poética en lengua francesa.<sup>1</sup>

El camino seguido por Cheng en la utilización de la lengua francesa como vehículo de expresión ha ido de ‘menos’ a ‘más,’ es decir, desde sus primeros trabajos académicos—la realización de su tesis de doctorado sobre el análisis formal de la única obra conocida de un gran poeta del principio de la dinastía Tang: Zhang Ruoxu (siglo VII) durante los años 1963 a 1968—, hasta sus últimos libros de poesía, sin perder nunca de vista la doble perspectiva chino-francesa.

Desde muy pronto asistimos, pues, a la voluntad de diálogo y de apertura hacia el/lo otro presente en la obra de este escritor que reflexiona sobre varios focos de atención, todos ellos presididos por la búsqueda de la belleza: “La belleza es uno de los fines buscados por el artista, el primer ‘don’ que el escritor hace al lector. En ella encontramos el gran principio tanto de la estética china como de nuestro clasicismo. Pero la belleza, en el autor de *Cinco meditaciones* representa algo más que una categoría estética: enriquecida de connotaciones morales y espirituales [...] la Belleza se convierte en ‘Belleza-Verdad-Bondad.’”<sup>2</sup> Preocupación mayor de la obra de Cheng, la Belleza ha suscitado innumerables comentarios dispersos en el conjunto de su obra y ha sido objeto de, al menos, dos libros de ensayo: *Cinq méditations sur la beauté*

<sup>1</sup>E. Cheng: *Le dialogue. Une passion pour la langue française*, Paris: Desclée de Brouwer, 2002 : 37–38. La traducción es nuestra.

<sup>2</sup>M. Bertaud: *François Cheng. Un cheminement vers la vie ouverte*, Paris: Hermann, 2009 : 194.

(2004) y, más recientemente, *Œil ouvert et cœur battant. Comment envisager et dévisager la beauté* (2011) en el que el escritor insiste de nuevo sobre el misterio de la belleza, ligado a otro fenómeno extremo de presencia constante en el mundo como es el misterio del mal: “Este mal radical transforma nuestro único planeta en un astro negro entre los astros. Es un misterio que nos atormenta y nos deja sobrecogidos.”<sup>3</sup> El arte, sustentado por una espiritualidad trascendente, será la manera de, con todo, consentir a la vida. Cheng, fiel lector de Rilke, recuerda a menudo su famoso verso, “Cantar es ser”:

Milagro

Cuando por encima del abismo que separa/ resplandece la estrella del primer fulgor

Cuando más allá de la noche de los tiempos fenecidos/ La pesadilla se abre en la rosa-té del día

Cuando nunca oídas, las llamadas inútiles/ se transmutan por fin en murmullos ininterrumpidos

Milagro el de esta vida que se ofrece/hecha consentimiento y entendimiento en las manos, en los labios

Déjate atravesar por el soplo inaudito/ por el soplo puro del sí.

Dividido entre el reconocimiento de la belleza de la naturaleza<sup>4</sup> y la realidad dramática del mundo y consciente de la función salvífica del arte, incluso en un mundo presidido por el horror, la actividad creadora y analítica de Cheng se organiza en torno a dos grandes ejes como son la pintura y la poesía, tanto en el dominio oriental como en el occidental, aunque lógicamente sus primeras publicaciones están más centradas en la poesía y la pintura chinas. Surgen así libros como *Le Pousse-pousse, de Lao She* (1973); *L'Écriture poétique chinoise* (1977) o, en 1990, *Entre source et nuage, voix de poètes dans la Chine d'hier et d'aujourd'hui*. Todo ello alternando con ensayos consagrados a la pintura china tales como *Vide et plein: le langage pictural chinois* (1979) o *L'Espace du rêve: mille ans de peinture chinoise* (1980) o bien, en 1986, *Chu Ta: le génie du trait* o *Shitao: la saveur du monde* (1998), premio André Malraux. En

<sup>3</sup> F. Cheng: *Œil ouvert et cœur battant. Comment envisager et dévisager la beauté*, Paris: Desclée de Brouwer, Collège des Bernardins, 2011: 17. La traducción es nuestra.

<sup>4</sup> Como el misterio del rostro humano, el universo es un “sentimiento-paisaje”: “Luna, estrella, brisa, nube, manantial, onda, colina, valle, perla, jade, flor, fruto, ruiseñor, paloma, gacela, pantera, aquella curva, aquel meandro, aquella sinuosidad, aquella cavidad... todos signos de un insondable misterio.” F. Cheng: *Cinq méditations sur la beauté*, Paris: Albin Michel, 2006: 62. La traducción es nuestra.

paralelo y como ejercicio y disciplina para impregnarse de la lengua francesa—lo comentábamos anteriormente—, Cheng había ido traduciendo al chino a la mayoría de los grandes poetas franceses, actividad de la que dan cuenta algunas de sus publicaciones en aquel país tales como *Sept poètes français* (Éd. Huanan Renmin Chubanshe, Chine) (1983) y *Henri Michaux, sa vie, son œuvre* (Éd. Ouyu, Taipei) (1984). Hacia los años 80 Cheng asumió que debía consagrarse plenamente a la creación literaria en francés; surgirá entonces una serie ininterrumpida de libros de poemas, imbuidos todos de un aliento oriental pero escritos en francés, como el ejercicio supremo de este diálogo entre las lenguas que el autor se ha propuesto como objetivo:

Al oriente de todo, allí donde el mar  
 Recuerda, la tempestad dispersó caparazones  
 De dragones, careyes de tortugas  
 Allí nos prosternamos frente al puro silencio  
 A la hora de la tarde, al oriente de todo

Donde se alza el cielo de la memoria única.<sup>5</sup>

En su vertiente pictórica, si el conocimiento de los museos europeos había llevado a François Cheng a interesarse por la pintura china, esta última le condujo a una frecuentación asidua del museo del Louvre: fruto de sus reflexiones será *Pèlerinage au Louvre*, publicado en 2008. Si la búsqueda de la belleza, éticamente concebida, preside sus incursiones en los textos y cuadros tanto orientales como occidentales en un diálogo fecundo que trata de derribar fronteras y abrir cauces de comunicación entre ambas culturas, una fusión más íntima se produce quizás al final de la vida del escritor. En efecto, bien entrada la década del 2000, François Cheng compone poemas ilustrados con litografías de Kim en Joong (*Vraie lumière née de vraie nuit*, 2008) o se dedica con especial ahínco a la práctica de la caligrafía cuyo exponente mayor es, sin duda, *Et le souffle devient signe. Portrait d'une âme à l'encre de Chine*, aparecido en 2010: “Una caligrafía conseguida es un ser de tinta que respira. Cada signo tiene una estructura con sus propias exigencias. [...] Lo más importante para un calígrafo es mantener ese estado de trance, ese arrebató, sin dejar de perder el control y la tensión.”<sup>6</sup> Expresión máxima del diálogo entre

<sup>5</sup> F. Cheng: *À l'orient de tout. Œuvres poétiques*, Paris: NRF Poésie/Gallimard, 2005: 290. La traducción es nuestra.

<sup>6</sup> F. Cheng *Et le souffle devient signe. Portrait d'une âme à l'encre de Chine*, Paris: L'Iconoclaste, 2010: 42. La traducción es nuestra.

la literatura y la pintura, la caligrafía tal y como la concibe Cheng, parece asimismo expresar un íntimo maridaje, el Aliento que reúne el ideograma chino y el signo occidental.

La misma preocupación—búsqueda de la belleza, relaciones Oriente-Occidente, comunicación entre la cultura oriental y la occidental, papel primordial jugado por el Arte en la vida—preside sus dos grandes novelas, *L'éternité n'est pas de trop* (2002) y *Le dit de Tian-yi*, en 2004, la primera ambientada en la agitada China del siglo XVII y la otra, ganadora del premio Fémina, que recoge las confesiones del pintor Tian-yi tras haber vivido los grandes acontecimientos del siglo XX, tanto en China como en Europa donde descubre otra visión del arte y de la vida. Si en ambas, el tema amoroso es primordial, la segunda está más centrada sobre el Tres—a los amantes Tian-yi y Yumei, se le viene a agregar la presencia benefactora del amigo, Haolang—, número esencial para comprender la cosmogonía chenguiana.

En efecto, el tres, rompiendo la estanqueidad paralizante del dos, instaura la circularidad creadora por la participación del Vacío intermedio, otra noción procedente de la filosofía china clave para entender la obra de Cheng. Para que el canto se dé, para que el instante poético surja, es preciso—en términos chenguianos—abrirse al vacío mediano, según la circularidad del pensamiento chino, “con el fin—afirma Lise Sabourin—de que la belleza pueda “ad-venir”; “a-parecer”, al menos en su forma de expresión en tanto que instrumento humano.”<sup>7</sup> Circulación sin fin y revalorización de la noción de intervalo sobre el que, como dice Cheng, “la verdadera vida edificó su morada”, son asimismo dos nociones necesarias para que la poesía exprese su asentimiento/consentimiento al mundo:

Puesto que todo lo que es vida  
 Está relacionado  
 Asentiremos  
 A la marea que trae la luna  
 A la luna que devuelve la marea  
 A los desaparecidos sin los que nada seríamos  
 A los supervivientes sin los que nada seríamos  
 A las llamadas cada vez menos numerosas  
 A los silencios que se prolongan  
 A las miradas clavadas por el miedo  
 En cuyo final se vislumbra el canto de un niño  
 A lo que regresa y permanece

<sup>7</sup>L. Sabourin: ‘Poésie et Beauté chez François Cheng’, *Revue de Littérature Comparée* 322, 2007: 215.

A lo que regresa y desaparece en la oscuridad  
 A cada estrella perdida en la noche  
 A cada lágrima seca en la noche  
 A cada noche de una vida  
 A cada minuto  
 De una única noche  
 En la que se reúne  
 Todo lo que está relacionado  
 A la vida privada de olvido  
 A la muerte abolida.<sup>8</sup>

Adhesión al mundo y preocupación por el destino de la humanidad, trascendidas por el arte y por la condición espiritual del hombre, pero basadas igualmente en la fructífera capacidad de sentido que genera el diálogo: con la naturaleza, con el misterio, con los otros hombres, entre las culturas. Diálogo que genera intercambio, intercambio que permite la circulación del sentido:

Quien acoge se enriquece  
 Quien excluye se empobrece  
  
 Quien eleva se eleva  
 Quien rebaja se rebaja  
  
 Quien olvida se libera  
 Quien recuerda renace  
  
 Quien de muerte vive perece  
 Quien de vida vive sobre-vive.<sup>9</sup>

El don, la belleza, la espiritualidad, el deambular, el vacío, la memoria, el tres, lo inacabado, la evanescencia, el intervalo, la poesía, la pintura, la caligrafía, el aliento, el misterio... nociones que de la cultura china a la occidental dialogan en lengua francesa por mediación de este gran barquero, cuya obra *El Diálogo* ofrece oportunidad de conocer la trayectoria intelectual de este escritor chino y francés, la lenta pero fecunda mezcla de aguas subterráneamente venidas de lejanos ríos.

<sup>8</sup> E. Cheng, *À l'orient...*, *op.cit.* : 251-252. La traducción es nuestra.

<sup>9</sup> *Ibid.* : 312. La traducción es nuestra.

## Obras de François Cheng

- 1970: *Analyse formelle de l'œuvre poétique d'un auteur des Tang: Zhang Ruoxu* (Éd. Mouton)
- 1973: *Le Pousse-pousse, de Lao She* (Robert Laffont)
- 1977: *L'Écriture poétique chinoise* (Le Seuil)
- 1979: *Vide et plein: le langage pictural chinois* (Le Seuil)
- 1980: *L'Espace du rêve: mille ans de peinture chinoise* (Phébus)
- 1983: *Sept poètes français* (Éd. Huanan Renmin Chubanshe, Chine)
- 1984: *Henri Michaux, sa vie, son œuvre* (Éd. Ouyu, Taipei)
- 1986: *Chu Ta: le génie du trait* (Phébus)
- 1989: *De l'arbre et du rocher* (Fata Morgana)
- 1990: *Entre source et nuage, voix de poètes dans la Chine d'hier et d'aujourd'hui* (Albin Michel)
- 1993: *Saisons à vie* (Encre marine)
- 1997: *Trente-six poèmes d'amour* (Unes)
- 1998: *Shitao: la saveur du monde* (Premio André Malraux) (Phébus); *Le Dit de Tjanyi* (Premio Femina) (Albin Michel)
- 1999: *Cantos toscans* (Unes)
- 2000: *D'où jaillit le chant* (Phébus); *Double chant* (Premio Roger Caillois) (Encre marine)
- 2001: *Et le souffle devient signe* (L'Iconoclaste); *Qui dira notre nuit* (Arfuyen)
- 2002: *L'Éternité n'est pas de trop* (Albin Michel); *Le Dialogue* (Desclée de Brouwer)
- 2003: *Le long d'un amour* (Arfuyen)
- 2004: *Le livre du Vide médian* (Albin Michel); *Toute beauté est singulière* (Phébus)
- 2005: *À l'orient de tout* (Gallimard)
- 2006: *Cinq méditations sur la beauté* (Albin Michel)
- 2008: *L'un vers l'autre. En voyage avec Victor Segalen* (Albin Michel); *Pèlerinage au Louvre* (Musée du Louvre-Flammarion)
- 2009: *Vraie lumière née de vraie nuit*, 8 lithographies de Kim En Joong (Éditions du Cerf); *Un cheminement vers la vie ouverte* (Hermann)
- 2010: *Et le souffle devient signe. Portrait d'une âme à l'encre de Chine* (L'Iconoclaste)
- 2011: *Œil ouvert et cœur battant. Comment envisager et dévisager la beauté* (Desclée de Brouwer)

## Traducciones españolas

- La voz de Tianyi*, trad. de Carmen García Cela, Madrid, Losada, 2002.
- La eternidad no está de más*, trad. de Gregorio Cantera, Madrid, Losada, 2003.
- Vacío y plenitud*, trad. de Juana Amelia Hernández y Juan Luis Delmont-Mauri, Madrid, Ediciones Siruela, 2004.
- Cinco meditaciones sobre la belleza*, trad. de Anne-Hélène Suárez, Madrid, Siruela, 2007.
- La escritura poética china* seguido de una *Antología de poemas de los Tang*, trad. de Juan Luis Delmont-Mauri y Eugenia Montejo, Valencia, Pre-textos, 2007.



# CRITICA



## ORFEU E PERSÉFONE, O CAOS E A METAMORFOSE: UMA LITERATURA DE QUASE MORTE

No princípio era o caos. E o caos, massa informe e confusa, representava o aspecto da natureza por todo o universo, germes discordes de coisas mal combinadas, como Ovídio descreve poeticamente na introdução das *Metamorfoses*. O caos é o início da reflexão ovidiana sobre a origem das realidades do cosmos (homens, animais, objetos), um *caosmos* que a escrita torna elemento criativo, produtor de novos pensamentos e novas dinâmicas cognoscitivas.

Com a leitura desses textos, estamos frente a uma estranha dinâmica cognoscitiva, pois a ambiguidade que pervade a literatura contemporânea, as tensões que ele apresenta, o silêncio da fala e da linguagem que os textos carregam consigo manifestam uma impossibilidade de conhecimento completo. A totalidade que vem de uma escrita indagadora das profundezas do Nada se ancora, se amarra a uma experiência e a um sentimento que se revelam perturbadores do Indizível. Tudo é fronteiro. Especialmente, a linguagem, que, como diria Gilles Deleuze, “forma” o literário, mas deixa-o numa condição de in-conclusão: no momento em que ela constrói, não acaba, mas continua construindo, permanecendo num processo constante que beira o silêncio ou a incompreensibilidade, o som do irracional, o fracasso da palavra que se metamorfoseia, ela também, em puro som. Qual é o objetivo da voz, da linguagem, da palavra na produção literária contemporânea?

A voz constitui no inconsciente humano, uma forma arquetipal: imagem primordial e criadora, ao mesmo tempo energia e configuração de traços que pre-determinam, ativam, estruturam em cada um de nós as experiências primeiras, os sentimentos e pensamentos<sup>1</sup>.

Os textos que aqui apresentam vêm, pela maioria, dos trabalhos de um grupo de pesquisa entorno ao tema da Morte na literatura contemporânea

<sup>1</sup> P. Zumthor: *Introdução à poesia oral*. São Paulo: Hucitec, 1997: 12.

de língua portuguesa, desenvolvido na Pontifícia Universidade Católica de Minas Gerais (Brasil) sob a coordenação da Profa. Lélia Parreira Duarte. A morte aqui não é entendida como proposta tematólogica. Trata-se da morte “textual”, da morte como estrutura, eixo fundamental do texto literário. As obras, os textos, os autores considerados, entre os mais destacados da produção atual de América Central e Latina, conduzem o mito a um território onde a realidade, por sua vez, e especificamente, a realidade indizível da morte, torna-se “narrável”, isto é, torna-se, no espaço da narração, magicamente dizível. Escrever a morte, desta maneira, é reconhecer o próprio devaneio, o próprio desejo de captar os mistérios insondáveis do Ser, é instituir, por meio da narração uma reiterada ação do mito como “ferramenta de trânsito” entre a cultura letrada e a pergunta antropológica. Em outras palavras, é re-oferecer ao mito sua instância de “ponte” entre o aquém e o além, entre a terra e o profundo “depois” que somente a literatura pode propor e experimentar.

Com efeito, se o mito constitui (ou constituía) uma macrocategoria cultural, por meio da qual se reconstituía a experiência da realidade, no sentido de mito como “médio” — símbolo do imaginário que tenta justificar a história e dar razão do presente, a fábula rosiana declara a insuficiência da história para explicar o inexplicável.

A essa ausência de significação, o poeta responde através da imagem alegórica da transformação dos mitos, e não apenas da realidade. As metamorfoses representam o signo de uma realidade que está se dissolvendo, uma miragem que reflete problemas profundos e angustiantes.

Entre o canto de Orfeu e a máscara de Perséfone, os mitos que subjazem ao fazer literário, a literatura contemporânea aqui apresentada declara a força persistente da narrativa e da linguagem: metamorfoseando a fala e a personagem, confirma o caos e a morte, mas afirma, contemporaneamente, o poder do Texto e a vida na catástrofe e no silêncio.

*Piliscsaba, Fevereiro 2012*  
*Biagio D'Angelo*

## LA PRIVACIÓN DE LO FINITO EN *A CIELO ABIERTO* DE JOÃO GILBERTO NOLL

CID OTTONI BYLAARDT

Universidade Federal do Ceará  
Departamento de Literatura  
Av. Universidade 2683 Benfica  
60020-181 Fortaleza, Ceará  
Brasil  
cidobyl@ig.com.br

**Abstract:** This text intends to show how João Gilberto Noll's writing is erratic and disperse due to the lack of limits within which the literary text may contain itself. Such writing is characterized by the excess of world in it, by the impossibility of intervening in the real world, imprisoned by an infinite that is a surplus, by a lack of finite. Talking about men and things in the periphery of the world and in the end of times, literature is not a serious aid in the domain of tasks, because it is not the result of a true work, it is not a kind of work that acts among the human beings. It is thus strange to every true culture, to true history, which is not made of a fictitious transformation.

**Keywords:** erratic writing, lack of limits, literature of dispersion, impossibility of literature

Estar a cielo abierto es desconocer límites, fronteras, es lo infinito. Y el *deslímite* es propiedad de la literatura; según Blanchot, el escritor es señor de todo, pero la frontera le escapa: “Mais il n'est maître que de tout; il ne possède que l'infini, le fini lui manque, la limite lui échappe” (cf. Blanchot 1949: 306). Siendo el señor de todo, el escritor no consigue actuar en el mundo; su dominio es el de la inacción, del *desœuvrement*, porque lo infinito no comporta realización. Lo ilimitado y lo infinito son las constantes de *A cielo abierto*,<sup>1</sup> de João Gilberto Noll. El texto es una historia de guerra y de viaje, una guerra que no resuelve y un viaje sin dirección, sin fin. La guerra, manifestación más contundente de la ideología del desenlace, pierde aquí su

<sup>1</sup> Traducción de Rubenita Alves Moreira.

razón; el viaje, búsqueda tradicionalmente impregnada de finalidad, sigue aquí una trayectoria errante y sin fin.

La narrativa se abre con impresiones espaciales y temporales, además de referencias espirituales. El narrador indica un lugar aparentemente visible, o identificable: “À beira desse caminho de terra, lá adiante”<sup>2</sup>—pero no hay referencia posible. En este camino que se desdobra, que se alarga, “fica uma casa”<sup>3</sup>. El tiempo también es el de la ausencia, de la indeterminación: el verbo en el presente parece definir la existencia de la edificación, que enseguida se deshace: “Hoje quem sabe invisível, coberta de húmus”<sup>4</sup>. He aquí el presente ausente, que el lenguaje no quiere o no puede reconstruir con nitidez.

Aún en los primeros ‘momentos de la narrativa, la escena se disipa con el despertar del personaje: era un sueño. Llegamos, con alivio, a una explicación segura. El despertar se da en medio de la noche, a la luz de las estrellas. El ser que narra despierta al hermano y le pregunta si él habría oído las campanadas del mediodía. Los dos vuelven a dormir y despiertan nuevamente para la realidad al amanecer, y así comienza el extraño periplo.

El más pequeño está enfermo, tiene fiebre, vómitos, necesitan el padre para que éste le providencie médico y medicamentos al hermano. El padre está en la guerra, promovido a general porque destruyó “a ponte dos Novais”<sup>5</sup> (cf. Noll 1996: 20), viviendo su tiempo de autoridad y aflicción. La guerra no tiene motivo, no se sabe quién tiene razón, el enemigo tanto podía ser un país próximo como un pueblo venido “de um outro mundo, de uma esfera perdida no espaço”<sup>6</sup> (*op.cit.* : 10).

Tenemos, por tanto, una relación de causa y efecto que parece impeler a los personajes y la escrita a su peregrinación. La causa es la enfermedad, la fiebre, los vómitos, el raquitismo, algo se tiene que hacer. El hermano es aquél que va a ser guiado por el camino de la disipación y de la metamorfosis, por tanto, necesita ser purificado por un ritual de limpieza, de lavación. El momento de la partida es el momento de mirarse atentamente al espejo, de fijarse una imagen que ya no podrá ser recuperada, por la ausencia de espejos en el campo de batalla. Sólo a los generales es lícito llevar espejos, aunque escondidos, los ejecutivos institucionales de la guerra necesitan preservar la

<sup>2</sup> “Al borde de ese camino de tierra, más adelante.”

<sup>3</sup> “está una casa.”

<sup>4</sup> “Hoy quién sabe invisible, cubierta de humus.”

<sup>5</sup> “el puente de los Novais.”

<sup>6</sup> “de otro mundo, de una esfera perdida en el espacio.”

imagen del poder, el discurso del *dictare*, inmutable e inatacable. A los demás puede restar, con suerte, “quem sabe um lençol fino de cachoeira a derramar-se refletindo imagens em pleno acampamento militar, hein?”<sup>7</sup>

Esa narrativa parece tener un punto que la atrae, adondequiera que ella se dirige. Un punto vacío y perdido ocupado por un ser sin nombre, una experiencia vivida so la amenaza de lo impersonal. Lo constituyen las palabras del protagonista sobre por qué él no sirve para el ejército. Imaginemos ese hombre como el ser de la ficción, tomemos el ejército como la acción que interfiere en el mundo real, como la violenta interferencia que exige un término, la potencia real que busca el orden. Conforme sus palabras, el ejército no lo aceptaría porque era “um homem só, e como tal deveria seguir”<sup>8</sup>, el ser solitario de la escritura:

Que exército iria querer incluir em suas fileiras um homem como eu?, alguém que não sabia bem a idade, dava atenção a poucas coisas além do encaminhamento do irmão, que no mais ficava à toa, sem planos para o futuro, às vezes com acentuada amnésia, em certas ocasiões com vontade de morrer, em outras com uma alegria tão insana a ponto de chorar de dor, então... sendo um homem escandalosamente impedido das urgências do mundo, quem iria me convocar para a guerra onde cada um deve dissolver seu andamento próprio em nome da faina de vencer... e a indagação mais grave: que mulher, que filhos que grandes amigos eu deixaria no cotidiano normal a sofrer a minha falta ou a dourar minha imagem acomodando na memória a vaga urna de um herói... quem me convocaria com uma biografia assim... hein?<sup>9</sup> (Noll 1996: 45)

El hombre no sabe la edad: no saber el tiempo transcurrido entre su nacimiento y el tiempo actual es no poder cuantificar la vida, no delimitar su duración, es colocar en riesgo la posibilidad de existencia. Él se siente como

<sup>7</sup> “quién sabe una sábana fina de cascada a derramarse reflejando imágenes en pleno campamento militar, ¿eh?”

<sup>8</sup> “un hombre sólo, y como tal debería seguir”

<sup>9</sup> “¿Qué ejército iría querer incluir en sus hileras un hombre como yo?, alguien que no sabía bien la edad, daba atención a pocas cosas además del encaminamiento del hermano, que en el resto estaba mano sobre mano, sin planes para el futuro, a veces con acentuada amnesia, en ciertas ocasiones con voluntad de morir, en otras con una alegría tan insana a punto de llorar de dolor, entonces... siendo un hombre escandalosamente impedido de las urgencias del mundo, ¿quién iría convocarme para la guerra donde cada uno debe disolver su andamiento propio en nombre de la labor de vencer?... y la indagación más grave: ¿qué mujer, qué hijos, qué grandes amigos yo dejaría en el cotidiano normal a sufrir mi falta o a dourar mi imagen acomodando en la memoria la vaga urna de un héroe?... ¿quién me convocaría con una biografía así?... ¿eh?”

si fuese viejo — aunque todas sus actitudes sean de un joven salido hace poco de la adolescencia —, tiene duda en cuanto a la edad que se debe atribuir.

Sus motivaciones son inconsistentes, el mundo tiene poca importancia para él; su objetivo declarado es el encaminamiento del hermano—pero, ¿cómo se hace ese encaminamiento, cómo persigue él ese objetivo? El hermano es abandonado a todo instante, se pasan tiempos sin que él tenga noticias del enfermo, la posible cura o agravamiento de su estado pierden el interés en la narrativa, hasta que el hermano sufre sucesivas metamorfosis, poniendo a perder completamente la causa inicial de la trama.

Quedarse mano sobre mano equivale a la imposibilidad de la literatura actuar en el mundo, el *desœuvrement* blanchotiano. Él no tiene planes para el futuro: el texto no puede ser producto de un plan, de un proyecto, y sí de una inmersión irresponsable en el reducto de las serenas, en la irresistible mirada de Orfeo, en la búsqueda ensandecida de Moby Dick por Ahab.

La acentuada amnesia del protagonista hace evocar la cuestión de la memoria del olvido, explorada por Blanchot. La literatura es la escrita de la amnesia, escribir es provocar el olvido por la muerte del referente. Los antiguos poemas daban Mnemosine como descendiente del Olvido. El locutor habla como se estuviese recordando, pero si se recuerda, es por el olvido, fuerza tan incomprensible como poderosa, que instala en los seres de la literatura la ambigüedad constante de la metamorfosis, en confronto con la memoria del cotidiano, que establece la mediación entre el sujeto y las cosas.

El principio de la metamorfosis hace que se alterne, en el personaje, deseo de muerte con loca alegría. La obra puede tener voluntad de morir, pero a ella se veda ese derecho, esa posibilidad; la obra quiere morir pero no muere, morir es establecer el final, es definir el fin, el objetivo; así como la obra no puede morir, los personajes también pierden ese derecho; esa alternancia da el tono de desmesura de la obra. He ahí un ser que no puede actuar, “un hombre escandalosamente impedido de las urgencias del mundo”; él lucha para mantener un pie en la tierra pero la literatura no lo permite.

Él encuentra la guerra: la inexistencia de vida privada, todo es público; el más grande sospechoso es el que guarda pensamientos íntimos. En este caso, el individuo tiene el derecho supremo: la muerte. El soldado tiene la libertad de un tiro en la cabeza; su muerte es su derecho y su fin (meta, llegada, término). Son no seres, abstracciones, actuando en nombre de la historia entera: “sei que você está aqui para que eu o acompanhe ao almoço, só isso”; “o seu olhar em direção às minhas palavras tinha a consistência de uma casca que nunca foi vazada mas que se sabe de antemão ser oca, talvez de fato seja

isto... ou nada disto, ou muito mais, bem mais que isto...” (1996: 41)<sup>10</sup>. En este caso, morir no tiene importancia, no tiene profundidad personal, su significación es más grande y más abstracta. El tiempo de la guerra es el tiempo en que la literatura es historia, negación afectiva y sanguinolenta de la individualidad, afirmación cruel del imperativo del desenlace.

Finalmente, ¿qué hombre es ese que no dejaría amigos, mujer, hijos que llorasen su muerte, elevándolo a la condición de héroe? ¿Qué seres del “cotidiano normal” transformarían su carne putrefacta de difunto fétido en carne viva de Lázaro salido del túmulo? El destino del héroe es tener establecida por los hombres una vida propia mayorante inversamente proporcional a la putrefacción de su cuerpo bajo la tierra. No obstante, el héroe aquí es un hombre que no hace historia. Él parece hadado a una tarea imposible: agotar lo infinito. La obra exige que el escritor, que asume la pasión de su personaje, se torne nadie, el vacío donde resuena el rumor de la obra.

Con toda esa imposibilidad de ejercer sus tareas en ese tiempo de aflicción, un llamado poderoso lo atrae, poniendo por tierra “essa geringonça toda de minhas dúvidas”<sup>11</sup>. Justo en el día siguiente, él está alistado en el ejército, precisamente en el lugar del muchacho delgado, “o sentinela Arley, que morrera misteriosamente à meia-noite botando sangue pela boca...”<sup>12</sup> (1996: 45). Él se torna entonces el centinela, el vigía de la guerra, el que debe acusar cualquier disturbio en el orden del evento. El colega le dice que “a morte um dia acaba”<sup>13</sup>, es preciso saber esperar, el ser de la literatura debe perder su derecho de morir, consolidando su estatuto de ser ficticio. La guerra, con todo su poder de ordenanza, con su acción de construcción de un orden social, parece inconsistente: a lo lejos, nada de “Homens, armas, canhões antiaéreos, ogivas nucleares, nada”<sup>14</sup> (1996: 46); sólo humo.

He aquí el relato tornado delirio, transformado en audiciones y visiones que reinventan incesantemente una historia y una geografía. En este proceso, la literatura arrastra las palabras de una punta a otra del universo, los sucesos se hacen en la frontera del lenguaje. Según Deleuze, “[...] quando o delírio

<sup>10</sup> “sé que estás aquí para que yo te acompañe a la comida, sólo eso”; “tu mirada en dirección a mis palabras tenía la consistencia de una cáscara que nunca fue vaciada aunque se supiese de antemano ser hueca, tal vez de hecho sea esto... o nada de esto, o mucho más, bien más que esto...”

<sup>11</sup> “esa chapucería toda de mis dudas”

<sup>12</sup> El centinela Arley, que había muerto misteriosamente a la medianoche escupiendo sangre por la boca...

<sup>13</sup> “la muerte un día acaba”

<sup>14</sup> “Hombres, armas, cañones, antiaéreos, ogivas nucleares, nada”

cai no *estado clínico*, as palavras já nada esclarecem, ou então já não se ouve nem se vê mais nada através delas, a não ser uma noite que perdeu a sua história, as suas cores e seus cantos”<sup>15</sup> (cf. Deleuze 2000:10).

En la fabulación del delirio, el locutor-viajante no sabe cuál es el nombre de esa guerra, lo que la pone fuera de la historia; “Ora, todas as guerras têm nome ou alguma coisa assim que clareie o entendimento: Vietnã, Coreia, Paraguai. . .”<sup>16</sup> (1996: 55). No obstante, allí no hay nada que aclare el entendimiento. Con todo su absurdo, la guerra todavía es el territorio de la historia, del desenlace, que necesita ser abandonado.

En medio a los motivos para la existencia de aquella guerra, estaba la guardia de un cierto monte ubicado en el otro lado del río, que el enemigo tenía como objetivo tomarlo y que los “aliados” tenían obligación de defenderlo. La narrativa que implica la contienda es la siguiente:

[...] mais tarde escutei de algumas bocas que lá existia uma espécie de totem em cuja base estava enterrado aquele que nos primórdios ferira mortalmente a honra do inimigo cortando a língua de um velho guerreiro deles que não morria por não conseguir parar de falar, ele falava o tempo todo, não dormia, não enunciava uma única vez o nome da morte, não dava um segundo para que ela sequer se insinuasse, e assim o homem ia envelhecendo sentado numa pedra coberta de pelos de animais, sem parar de falar, ele contava o nascimento, a jornada pelo tempo adentro, ele contava as vitórias da raça do nosso inimigo seu povo, e veio então o herói de dentro de nossas fileiras ao término de uma sangrenta batalha quando nos tornamos esse vasto país que conhecemos hoje, pois veio o herói cujo nome ninguém sabe dizer exatamente, sabemos que era um general na altura reformado, que tinha voltado para a ativa apenas para esta batalha, e que como golpe de misericórdia, sei lá, digamos dessa maneira, ele veio e cortou a língua do tal velho do povo inimigo que não parava de contar as glórias de sua pátria e que não morria jamais tamanho era o tropel de grandes feitos nacionais que rolava incessantemente de sua garganta [...]”<sup>17</sup> (1996: 22)

<sup>15</sup> “[...] cuando el delirio cae en el *estado clínico*, ya nada aclaran las palabras, o entonces ya no se oye ni se ve más nada a través de ellas, a no ser una noche que perdió su historia, sus colores y sus cantos”

<sup>16</sup> “Pero bueno, todas las guerras tienen nombre o alguna cosa semejante que aclare el entendimiento: Vietnam, Corea, Paraguay. . .”

<sup>17</sup> “[...] más tarde escuché de algunas bocas que allí existía una especie de tótem en cuya base estaba enterrado aquél que en el tiempo primordial había herido mortalmente la honra del enemigo cortando la lengua de un viejo guerrero suyo que no moría porque no conseguía parar de hablar, hablaba el tiempo todo, no dormía, no enunciaba una única vez el nombre de la muerte, no daba un segundo para que ella ni siquiera se insinuase, y así el hombre iba envejeciendo sentado en una piedra cubierta de pelo de animales, sin parar de hablar,

Tenemos ahí un relato mítico. El tótem, los restos mortales del soldado que hizo cesar la imposibilidad de la muerte, es el símbolo sagrado del pueblo de uniforme morado, su ancestral venerable, la divinidad protectora de la guerra. De otro lado, el pueblo de uniforme castaño intenta rescatar su historia, sus hechos heroicos, luchando para destruir el tótem del adversario y conquistar el monte sagrado que presencié la amputación de la lengua de su historia inmortal, de la narrativa sin fin de sus glorias. Ocupar el monte es rescatar la historia; para los morados, preservar el monte es mantener la historia.

El otro texto, del relato sin rumbo, prosigue. La errancia sigue, sin esperanza de que algún fin sea alcanzado. El narrador no tiene memoria, lo que garantiza la imposibilidad de representación, su trayectoria-escrita es irresistible: “tudo me chama como se me quisesse chupar para uma força dissoluta”<sup>18</sup>. Su estado es de intensa confusión: “Tudo me confunde já: custo a unir o que veio antes ao que aconteceu depois, e quando canto começo de uma canção e termino estando em outra”<sup>19</sup> (1996: 81). Ese aedo no consigue relacionar una historia a otra, no es capaz de establecer relaciones de causalidad que hagan su canto fluir y servir a una causa noble.

A esta altura, él está casado con... su hermano, que en ese momento habita el cuerpo de una mujer, y que todavía en el teatro de la guerra aparecía vestido de novia acompañado de un muchacho rubio. El principio de la metamorfosis predomina, tornando las cosas y los seres huidizos, impalpables, larvas que se arrastran por ese submundo indeterminado, el mundo indiscernible de devenires-mujer, devenires-bebé, devenires-andrógino. Hay el rompimiento con “as circunstâncias previsíveis”<sup>20</sup>, y él se ve arrastrado a “um buraco escuro cujo fim era estrelado como um céu de ponta-cabeça”<sup>21</sup>

---

contaba el nacimiento, la jornada por el tiempo adentro, contaba las victorias de la raza de nuestro enemigo su pueblo, y vino entonces el héroe de dentro de nuestras hileras al término de una sangrienta batalla cuando nos tornamos ese vasto país que conocemos hoy, pues vino el héroe cuyo nombre nadie sabe decir exactamente, sabemos que era un general en la altura reformado, que tenía retornado para la activa tan sólo para esta batalla, y que como golpe de misericordia, ¡yo qué sé!, digamos de esa manera, él vino y cortó la lengua de ese viejo del pueblo enemigo que no paraba de contar las glorias de su patria y que no moría jamás tamaño era el tropel de grandes hechos nacionales que fluía incesantemente de su garganta [...]

<sup>18</sup> “todo me llama como si me quisiese chupar para una fuerza disoluta.”

<sup>19</sup> “Ya todo me confunde: tardo en unir lo que vino antes a lo que ocurrió después, y cuando canto empiezo por una canción y termino estando en otra”

<sup>20</sup> “las circunstancias previsibles”

<sup>21</sup> “un agujero oscuro cuyo fin era estrelado como un cielo de cabeza abajo”

(1996 : 68). Una vez más, el fin que no es fin, la imposibilidad de llegarse a donde quiere que sea: “não havia solução, eu não tinha outras terras me esperando nem outros mares nada, eu não deveria mesmo sair por aí à procura de outra região que me acolhesse” ... “porque na certa não encontraria”...<sup>22</sup> (1996 : 65).

La idea de cielo es frecuente, como ausencia de límite, como conquista imposible de lo infinito, como el desvincular definitivo de las tareas del mundo: “A céu aberto tudo me abrigava melhor do que numa casa, ali não tinha natureza social a cumprir”<sup>23</sup> (1996 : 102).

Metamorfosis, *indiscernibilidad*, indeterminación se acumulan. El narrador sin nombre no sabe si el centinela que lo acompaña es todavía el mismo o si ya fue sustituido, el centinela rubio e imberbe se torna un sujeto con cara de árabe, o árabe o canadiense. El hermano es una incógnita ambulante: “quem é esse irmão se quando voltei a vê-lo ainda em plena guerra ele já era outro, eu conto: quando voltei a vê-lo desta vez de longe ...”<sup>24</sup> (1996 : 62); el personaje no reconoce el hermano, vestido de novia, o de muchachita en su primera comunión, con el dobladillo de la falda sucia de lama, conducido por un hombre rubio para dentro de un tendal. Más tarde, el hermano reaparece, primeramente como un niño que llora desamparado; enseguida, de falda todavía, vestido de monaguillo, a asistir una misa. La insistencia en la falda: “quem sabe andava se transformando em minha irmã. . .”<sup>25</sup> (1996 : 68).

Posteriormente él descubre que “era meu irmão sim a minha mulher”<sup>26</sup> (1996 : 74), y él la/lo besa y acaricia, declarándose casado. Al volver a casa, él encuentra el hermano vestido de camisón azulado y transparente, dentro del cual había el cuerpo de una mujer. La metamorfosis, entonces, suscita la gran duda: ¿el hermano había muerto para ceder lugar a la mujer, o él todavía vivía en su interior? No obstante, no hay muerte, hay espera: *stand-by*: “Não, o meu irmão não morrerá naquele corpo de mulher, ele permanecia lá dentro esperando a sua vez de voltar”<sup>27</sup> (1996 : 77). Avienta la posibilidad

<sup>22</sup> “no había solución, yo no tenía otras tierras esperándome ni otros mares nada, yo no debería realmente salir por ahí buscando otra región que me acogiese”... “porque seguro no la encontraría”...

<sup>23</sup> “A cielo abierto todo me abrigaba mejor de que en una casa, allí no había naturaleza social a cumplir”

<sup>24</sup> “quién es ese hermano si cuando volví a verlo aún en plena guerra él ya era otro, yo cuento: cuando volví a verlo de esta vez de lejos...”

<sup>25</sup> “quién sabe andaba transformándose en mi hermana...”

<sup>26</sup> “era mi hermano sí mi mujer”

<sup>27</sup> “No, mi hermano no había muerto en aquel cuerpo de mujer; él permanecía allí dentro esperando su vez de volver”

de tener un hijo que, de inmediato desechó, acentuando el clima de inestabilidad: “desamarrei a camisola e disse que queria um filho dela e disse que não queria um filho dela pois que estava bom assim sem filho nem nada”<sup>28</sup> (1996 : 77). Un día, al llegar a casa, encuentra a la mujer-hermano durmiendo con un muchacho rubio, él se llena de duda sobre si aquél allí no sería él mismo: “Sou eu que durmo nessa cama e simultaneamente saí de mim e agora me contemplo aqui da porta?”<sup>29</sup> (1996 : 84). Se sabe más tarde que el sujeto es amigo de la mujer: “ele me penteia como eu gosto, deixa de molho minha calcinha menstruada, abotoa meu sutiã, me beija aí a nuca, morde até, mas trepar não trepamos não”<sup>30</sup> (1996 : 91). Tanto la mujer como el extraño declararon que nunca habían tenido relaciones sexuales; a pesar de eso, ella invita a los dos a embarazarla, instaurándose la ambigüedad paterna. En ese momento, todas las instancias de los seres involucrados están so sospecha: el llanto de niño en las barricadas se relaciona al hermano, que parece que está en el interior de la mujer, que carga un hijo-bebé y hermano del marido, que divide con el amigo de la mujer la dupla paternidad no aclarada.

Así se suceden las ambigüedades, hasta que, tras una intensa noche de amor y sexo con la esposa, él roba el dinero de su bolso y se pregunta perplejo: “sou o mesmo homem ou tenho duas personalidades, do amante e do ladrão?”<sup>31</sup> (1996 : 137). A la indagación se puede añadir el apodo de asesino, visto que él rompe con las manos el cuello de la mujer que dormía, enseguida huye, reencuentra la humareda, da la extrema-unción a un soldado muerto (“Tinha-me investido do papel de capelão, é isso?”<sup>32</sup> (1996 : 140)), sufre un asalto, se queda sin dinero, declara que de allí por adelante no necesitará más dinero algún, y embarca en el buque *Largo*, enorme embarcación que conduce refugiados de guerra.

Un recurso propiciador de errancia en *A cielo abierto* es la imbricación de las instancias narrativas, la extraña conexión entre los planes de relato. El plan narrativo de la guerra, por ejemplo, penetra en el plan de convivencia con el pianista Artur de forma inesperada. El pianista encuentra el personaje en un salón parroquial en una noche de tormenta tropical, y lo invita

<sup>28</sup> “desaté el camisón y dije que quería un hijo suyo y dije que no quería un hijo suyo porque estaba bueno así, sin hijo ni nada”

<sup>29</sup> “¿Soy yo que duermo en esa cama y simultáneamente salí de mí y ahora me contemplo aquí desde la puerta?”

<sup>30</sup> “me gusta el modo como él me peina, deja en remojo mis bragas menstruadas, me abotona el sostén, me besa ahí la nuca, muerde incluso, pero follar no follamos, no”

<sup>31</sup> “¿soy el mismo hombre o tengo dos personalidades, del amante y del ladrón?”

<sup>32</sup> “Me había dedicado al papel de capellán, ¿es eso?”

a ir a la casa nocturna para verlo tocar. Artur comienza a hablar en el futuro, explicando cómo llegar al bar: “Passarás por um corredor não muito largo...”, “me verás com um paletó azulado”<sup>33</sup>, hasta que el verbo cambia para el presente en perífrasis de aspecto durativo, “onde você está entrando pela primeira vez”<sup>34</sup>, y las palabras del amigo concretizan la escena, instalando el personaje que ahora está “sozinho sentado a uma mesa bem perto do piano”<sup>35</sup> (1996: 25).

La errancia de la palabra es también la dispersión de los signos, el delirio del significante, en el entusiasmo del pianista Artur, “como se o que ele falava fosse puro ritmo, fosse música”<sup>36</sup> (1996: 33); el personaje admite que su relato no tiene finalidad alguna, que lo que quiere es contar. El narrador-personaje revela también su encantamiento por la conversa del colega centinela, llamándolo “aquele chalar mais belo do que a cotovia”<sup>37</sup> (1996: 103): bellas palabras, bellas letras, la risa del gozo por las palabras.

El signo inútil se evidencia nuevamente en la misiva que él pretendía escribir al capitán del buque al que tenía intención de abandonar:

A carta terminaria com um clamor, com um clamor bem grande a coisa nenhuma. Um grito, um brado que não surtisse outro efeito que não o de atordoar. Que não viesse de nenhum ponto e nem se direccionasse a nenhum lugar. Que nesse momento da carta me surgisse apenas a voz e não o galanteio culposo nem as intenções humanas normais de calmaria. Que no *grand-final* da carta eu fosse para ele tão só uma paixão se desfazendo em plena madrugada e que isso lhe fulminasse a consciência e que tudo se turvasse e que depois então ele voltasse ao homem que sempre fora sem ter amealhado dessa escuridão um tostão a mais de luz, que retornasse inteiro ao estado meio bronco no qual sempre se mostrara, um homem que é atingido por um raio mas que sobrevive impávido, um marinheiro igual a si mesmo, pronto!, era isso o que eu queria dizer com tanta enrolação: que nada mudasse para ele, que nada o transformasse após o grito final da carta que eu lhe escreveria. É isso, só isso...<sup>38</sup> (1996: 152)

<sup>33</sup> “Pasarás por un pasillo no muy ancho...”; “me verás llevando una americana azulada”

<sup>34</sup> “donde estás entrando por la primera vez”

<sup>35</sup> “solito sentado a una mesa bien cerca del piano”

<sup>36</sup> “como si lo que él hablaba fuese puro ritmo, fuese música”

<sup>37</sup> “aquel gorjear más bello que la cotovía”

<sup>38</sup> La carta terminaría con un clamor, con un clamor bien grande a cosa ninguna. Un grito, un grito que no produjese otro efecto que no el de aturdir. Que no viese desde ningún punto ni se direccionase a ningún lugar. Que en ese momento de la carta me surgiese solamente la voz y no el galanteo culposo ni las intenciones humanas normales de calmaría. Que en el *grand-final* de la carta yo fuese para él tan sólo una pasión deshaciéndose en plena madrugada y que ello le fulminase la conciencia y que todo se turbase y que después entonces él volviese

La carta que no fue escrita, y que está siempre por escribir, asume el estatuto del discurso literario localizado en la *otra margen* barthesiana, allí donde el lenguaje parece morir. Se tiene, ahí, un clamor, un grito vacío que depende de un sentido para provocar el aturdimiento y, según Barthes, el gozo que se desvía por la hendidura entre las dos márgenes, la comportada y la subversiva (cf. Barthes 1999: 12–20). El discurso no tiene principio ni fin, exhibe solamente una voz que resuena en el espacio de la indefinición creando sus propios símbolos indiferentes a la *doxa*, a las “intenciones humanas normales de calmaría”.

El *nonsense* contribuye para la disipación del signo. Cuando un párroco le pregunta quién es al protagonista, él da una definición que no define, o define sin restringir, ampliando desmesuradamente el signo: “[...] respondi que eu era um homem do sertão, que no fim do dia tomava uns bons goles de café, o bico na garrafa térmica, olhava a queda do sol lá na frente [...]”<sup>39</sup> (1996: 67).

En la perspectiva de esa disipación, hay otras hablas que interesan en la narrativa: el saber, la historia, las referencias literarias. Un discurso que merece ser comentado en la narrativa es el de la entonces ex mujer, que está a punto de tornarse nuevamente su mujer, y que enseguida él la mata, respecto a un cierto filósofo sueco:

[...] um cara que dizia que os homens tinham nascido para associarem as coisas que viviam em eterno desconsolo por estarem soltas, alheias, desconexas, amputadas deste monumento que parece reinar no céu à noite? o drama? é que essa associação das coisas efetuada pelos mortais é regida pelo puro acaso, pois trata-se apenas de uma construção mental e não do eco de alguma realidade; dizia ele que o homem para ser minimamente feliz deveria fazer de conta que acredita nessa construção, só isso: o segredo da serenidade de espírito estava na capacidade de fingir que se aceita, sim, que se aceita essa louca fabulação para se alcançar uma espécie de impermeabilidade entre essa grande falha do Nexo, é, assim mesmo, com N maiúsculo, pois esse conceito aí é uma casa que alugamos em certos períodos para nos abrigarmos da guerra entre todas as coisas

---

al hombre que siempre había sido sin tener ahorrado de esa oscuridad un duro a más de luz, que retornase entero al estado medio ignorante en el cual siempre se había mostrado, un hombre que es alcanzado por un rayo pero que sobrevive impávido, un marinero igual a sí mismo, ¡y punto!, era ello lo que yo quería decir con tanto enredo: que nada cambiase para él, que nada lo trasformase tras el grito final de la carta que yo le escribiría. Es ese, sólo eso...

<sup>39</sup> “[...] le respondí que yo era un hombre de la región agreste, que el fin del día tomaba unos buenos sorbos de café, el pico de la garrafa térmica, miraba la puesta del sol allí enfrente [...]”

avulsas: um refúgio, um verdadeiro spa contra o stress do contra-senso tá bom?  
pois é...<sup>40</sup> (1996: 123-124)

Según el filósofo, el caos del universo no es auto-ordenable, sino que depende de una “construcción mental” humana para establecer el orden, construcción que consecuentemente es lingüística, porque está apartada del objeto, constituyendo una relación sígnica diferencial que obnubila lo referencial, y que se establece “por puro acaso”, como el juego de dados de Mallarmé. Entonces, el fingimiento pasa a ser una condición de felicidad humana: si el mundo aparente se sitúa en el plan del lenguaje, se puede perfectamente asumir la trapaza sin perjuicio de lo real, y con la ventaja de poder establecerse un orden propicio para “la gran falla del Nexo”. Aceptar la “loca fabulación” equivale por tanto a cubrir lingüísticamente una falla que es lingüística, concretizada en las imágenes de lo impermeable y de la casa de alquiler.

No se puede dejar de relacionar esa concepción de verdad a los sistemas ideológicos, que Barthes considera ficciones. Son la doxa, los estereotipos, las ideologías, los sociolectos: “a ficção é esse grau de consistência que uma linguagem atinge quando *pegou* excepcionalmente e encontra uma classe sacerdotal (padres, intelectuais, artistas) para a falar comumente e a difundir”<sup>41</sup> (cf. Barthes 1999: 39). El filósofo sueco de la narrativa de Noll pone lo significado de las cosas como resultado de la inestabilidad y lo efímero del signo. Se puede considerar el discurso literario, y particularmente la escrita de *A cielo abierto* una construcción ambigua y oscilante, conforme la teoría del filósofo ficticio, un discurso prisionero del propio discurso, incapaz de sustentar cualquier tipo de referencialidad estable, permaneciendo en su giro espiralado sin rumbo determinado.

<sup>40</sup> [...] un tío que decía que los hombres habían nacido para asociar las cosas que vivían en eterno desconsuelo porque estaban sueltas, ajenas, desconectadas, amputadas de este monumento que parece reinar en el cielo por la noche — ¿el drama? es que esa asociación de las cosas efectuada por los mortales está regida por puro acaso, pues no se trata del eco de alguna realidad, sino de una construcción mental solamente; decía él que para ser mínimamente feliz el hombre debería hacerse cuenta de que cree en esa construcción, sólo eso: el secreto de la serenidad de espíritu estaba en la capacidad de fingir que se acepta, sí, que se acepta esa loca fabulación para alcanzarse una especie de impermeabilidad entre esa gran falla del Nexo, es de esta manera, con la N mayúscula, pues ese concepto ahí es una casa que alquilamos en ciertos periodos para abrigarnos de la guerra entre todas las cosas sueltas: un refugio, un verdadero *spa* en contra el estrés del contrasentido, ¿está bien? así es...

<sup>41</sup> “la ficción es ese grado de consistencia que un lenguaje alcanza cuando es aceptada excepcionalmente y encuentra una clase sacerdotal (párrocos, intelectuales, artistas) para hablarlo comúnmente y difundirlo”

Así mismo, el *saber* que el narrador adquiere mientras todos duermen y él vigía es absolutamente inútil, excepto por su condición de exclusividad, que merece ser escondida, guardada como un secreto inviolable. No obstante nada detiene ese privilegio, siempre existirá el momento de la revelación, “então chegaria à beira do penhasco e desfraldaria a minha dádiva secreta a gritar e a berrar e a me arrebeitar sem medo lá no fosso ao encontro do silêncio completo e triunfante enfim, aqui...”<sup>42</sup> (1996: 82).

La discontinuidad se aplica también a los pocos elementos de orden práctica de la vida mencionados: los sin tierra y los policiales militares, la jubilación de Artur, el cansancio del trabajo, el salario indigno, las autoridades... nada conduce a nada, son sólo menciones.

Cumple pesquisar todavía las referencias metaliterarias explícitas o implícitas, como la siguiente declaración del narrador, que se asemeja a la noción blanchotiana de soledad del escritor: “Tudo me chama como se me quisese chupar para uma força dissoluta. Dou demais de mim a cada chamado de fora, sofro um sério estado de evasão e custo a perceber um outro eventual encargo de atenção. Tudo me confunde já: custo a unir o que veio antes ao que aconteceu depois, e quando canto começo de uma canção e termino estando em outra”<sup>43</sup> (1996: 81). Esa idea de no acabamiento, de ausencia de comienzo o fin reaparece en la pieza que escribe el muchacho hijo de Artur: ya en el inicio la pareja de personajes sube a los cielos, dando la impresión de desenlace final (¿dónde comienza y dónde acaba?). El mismo dramaturgo es autor de otra pieza sobre dos tontos que se encuentran por la noche. Uno es la memoria del mundo y el olvido de sí; el otro es exactamente el contrario, sólo tiene memoria de sí, nada de mundo. No hay trama, ellos solamente hablan, “a história foge brutalmente do controle com o aparecimento de uma medonha urticária que passa a tomar conta da pele de ambos... manchas horrendas dominam seus corpos”<sup>44</sup> (1996: 100), hasta que aparece un personaje de nombre María que lame aquellos cuerpos “en

<sup>42</sup> “entonces llegaría al borde del peñasco y soltaría al viento mi dádiva secreta a gritar y a berrear y a reventarme sin miedo allí en el foso al encuentro del silencio completo y triunfante en fin, aquí...”

<sup>43</sup> “Todo me llama como si me quisiese chupar para una fuerza disoluta. Doy demasiado de mí a cada llamado de fuera, sufro un serio estado de evasión y tardo en percibir otro eventual encargo de atención. Ya todo me confunde: tardo en unir lo que vino antes a lo que ocurrió después, y cuando canto comienzo por una canción y concluyo en otra”

<sup>44</sup> “la historia huye brutalmente de control con el aparecimiento de una horrible urticaria que pasa a tomar cuenta de la piel de ambos... manchas horrendas dominan sus cuerpos”

esas alturas putrefactos” y enseguida sube a los cielos “rodeada de una pálida luz lilás como convém a uma aparição”<sup>45</sup> (1996: 100).

Retómese al viaje-escrita. Tras romper con el padre, abandonando la guerra, después de casarse con el propio hermano trasfigurado en mujer, él se libera de su último compromiso, matando la esposa. Ahora, además de desertor, es un asesino.

El medio más perfecto de su errancia es el buque a la deriva, que va no se sabe adónde, pero tiene urgencia de llevar a los escapados de la guerra. Como la narrativa, el viaje no tiene fin, el buque no tiene dirección: “Navio, meu bom navio, para onde me levas?”<sup>46</sup> (1996: 146), es la pregunta que el narrador se hace, y equivale a la indagación angustiada del escritor a la escrita, a su lápiz.

Aún se tiene el buque como un espacio limitador, en que pese su denominación de *Largo* [*Ancho*], y el narrador termina por huir de él con su escrita, en búsqueda de más y más dispersión: “Tomei um gole d’água e pensei que eu queria a dissipação completa sem deixar o mais insuficiente dos vestígios. . .”<sup>47</sup> (1996: 156). Ahora la cuestión es sobrevivir en la nueva tierra. Él da a su estancia en aquel lugar una característica de misión, de algo que se debe cumplir, pero esta “tarea” es tan inconsistente como la causa que lo llevara a la guerra. La misión y la causa se disipan como la propia escrita del personaje: “Depois mandei esse pensamento embora, e cabisbaixo olhei uma batedeira na vitrine”<sup>48</sup> (1996: 161).

Al final, el único vestigio de orden que se explicitaba en aquella tierra, el edificio de la Comisaría de la Policía, estalla y prende fuego.

Entonces él se hace a sí mismo la pregunta que la escrita también se hace, y que el lector hace a la obra: “Me perguntei para onde eu estava indo”<sup>49</sup>. Más adelante, nueva indagación: “me perguntei se para onde eu estava indo havia silêncio consternação júbilo símbolo destino, essas coisas”<sup>50</sup> (1996: 163), elementos que hiciesen creer en una vida que siguiese su fluir natural. “Ou

<sup>45</sup> “rodeado de una pálida luz lila como conviene a una aparición”

<sup>46</sup> “Buque, mi buen buque, ¿adónde me llevas?”

<sup>47</sup> “Tomé un sorbo de agua y pensé que yo quería la disipación completa sin dejar lo más insuficiente de los vestigios. . .”

<sup>48</sup> “Después eché este pensamiento, y cabizbajo miré una batidora en el escaparate”

<sup>49</sup> “Me pregunté adónde yo estaba yendo”

<sup>50</sup> “me pregunté si adónde yo estaba yendo había silencio consternación júbilo símbolo destino, esas cosas”

se para onde eu estava indo não havia nada que eu pudesse ter conhecido até ali, quem sabe?”<sup>51</sup>, el vacío de lo desconocido, el cielo abierto.

En la búsqueda de su verdad, el personaje-enunciador se siente fluctuar, percibe toda la amplitud del camino abierto a su frente, sintiéndose recorrer “a passagem do estado bruto da vida para uma espécie de existência mais difusa e elementar”<sup>52</sup> (1996: 164).

El escritor insiste en su vacío consciente y lúcido, nada hacía ahora la menor diferencia. Ahí entonces hay la interferencia inusitada de un botón, que conduce la narrativa a la interrupción del borbotón de palabras: “Nada mesmo? me perguntou um botão. Não, respondi. Então fica sendo o não, respondeu o botão”<sup>53</sup> (1996: 164). O sea, queda siendo lo que quedó dicho, lo que la palabra dijo, una novela no es nada más que un decir de palabras. “Ao mesmo tempo, de tudo vêm uns laivos de engraçado”. “Rir, dar uma boa gargalhada como se estivesse a céu aberto, logo ali, perto do mar”<sup>54</sup>. El no serio de la literatura predispone al riso.

Del otro lado de la comprensión está la literatura. Experimentarla es caer además de la posibilidad de entender, es llegar al dominio donde la conclusión se torna la retirada de cualquier conclusión. Muerte es fin, por tanto es término, desenlace, comprensión, donde se concluye que el dominio de la literatura es el de la imposibilidad de la muerte.

Eso nos hace pensar en el mundo ficcional, que no es el mundo real. Ellos, los que viven allí, no tienen el derecho de compartir del nuestro, de actuar en él, de ejecutar las tareas que todos nosotros desempeñamos. Sólo la muerte nos garantiza ese derecho. En *A cielo abierto* hay una escena en que los personajes de un cierto pintor adquieren vida y salen a las calles, encarando “el orden natural de las cosas”. Esos “replicantes” son personajes deprimidos, suicidas. Imposibilitados de soportar el terrible choque de realidad que se les depara, “ao primeiro eventual contato com um homem nascido da matéria essas personagens se desmancham, apodrecem, pois vivem de seus espectros, e não da luta precária e vã do mundo”<sup>55</sup> (1996: 114).

<sup>51</sup> “O si adónde yo estaba yendo no había nada que yo pudiese haber conocido hasta allí, ¿quién sabe?”

<sup>52</sup> “¿Nada mismo? Me preguntó un botón. No, contesté. Entonces, queda siendo el no, contestó el botón”

<sup>53</sup> “el pasaje del estado bruto de la vida a una especie de existencia más difusa y elementar”

<sup>54</sup> “Al mismo tiempo, de todo vienen unas muestras de gracioso”. “Reír, dar una buena carcajada como si estuviese a cielo abierto, justo allí, cerca del mar”

<sup>55</sup> “al primer eventual contacto con un hombre nacido de la materia, esos personajes se deshacen, se pudren, pues viven de sus espectros, y no de la lucha precaria y vana del mundo”

Así es la literatura: no hay fin. Por eso no hay muerte: no hay lo que matar. La muerte es la esperanza del lenguaje, pero el lenguaje es la vida de la muerte, carga la muerte, está siempre a morir y nunca muere. De esa forma el personaje-escrita de *A cielo abierto* recorre su territorio infinito, carente de limitaciones que establezcan un orden.

Ser hombre para allá de la muerte tiene un sentido extraño, que Brás Cubas<sup>56</sup> adquirió al hablar del mundo poniéndose en el fin de los tiempos. En el texto de Noll, el hombre entra en la noche oscura, que lo conduce al despertar de un verme metamórfico de Larvaugusta. El hermano del hombre muere, pero en realidad vive, bajo forma diferente, no consigue morir. El hombre literario persiste en su búsqueda, trabajando para morir completamente, viviendo a morir, como esa narrativa extraña que padece de la gran laguna de la muerte que le propiciaría el entendimiento.

Una cuestión fundamental que se coloca con relación a la obra de João Gilberto Noll no es propiamente la negación del mundo, sino la realización del exceso de mundo, la afirmación de la impotencia de negar, la imposibilidad de intervenir en lo real, aprisionado en lo infinito que le sobra, en lo finito que le falta. Negar el referente es erigir un mundo coherente en que se pueden negar las cosas, dando a los más honestos la impresión de que participa de la sociedad, de que edifica cosas en lo real. Esa es la astucia de la literatura, su trapaza esencial. Revelando a cada momento lo todo del cual el mundo hace parte, ella ayuda a los hombres a concienciarse de ese todo que el mundo no es y los transporta siempre a otro momento, que será momento de otro todo, y así por adelante: con eso ella puede considerarse el más grande fermento de la historia. El problema es que ella vehicula una visión de mundo que se realiza como irreal a partir de la realidad ficcional. Hablando de las cosas y de los hombres en la periferia del mundo y en el fin de los tiempos, la literatura entonces no es una ayuda seria al dominio de las tareas, porque no es lo resultado de un verdadero trabajo, un trabajo que actúa entre los humanos. Ella es así extraña a toda cultura verdadera, a la historia verdadera, que no es hecha de una transformación ficticia.

<sup>56</sup> Hace referencia a la obra *Memórias póstumas de Brás Cubas*, de Machado de Assis (1839–1908), escritor considerado el padre del Realismo en Brasil [Nota de la traductora].

**Bibliografía**

- Barthes, R. (1999): *O prazer do texto*. São Paulo: Perspectiva.
- Blanchot, M. (1949): *La part du feu*. Paris: Gallimard.
- Deleuze, G. (2000): *Crítica e clínica*. Lisboa: Século XXI.
- Noll, J. G. (1996): *A céu aberto*. São Paulo: Companhia das Letras.

## DICHOS DE VIDA Y MUERTE EN “CAMPO GENERAL” DE JOÃO GUIMARÃES ROSA

MARIA THERESA ABELHA ALVES

Universidade Estadual de Feira de Santana \ CNPq  
Pós-Graduação em Literatura e Diversidade Cultural  
Avenida Juracy Magalhães Júnior, 2426 — apt.1202  
41940-060 Salvador  
Brasil  
mtabelha@uol.com.br

**Abstract:** This article, while discussing the relationship between language and death, shows the origin and consequences of the tragedy unfolding in the novel by Guimarães Rosa — *Campo Geral*—through the eyes of two little brothers— Miguilim and Dito—who lose their innocence by discovering the family secrets involving betrayal of fraternal and marital law. The death creeps into narrative through symbolic and real deaths that occur as acts in language and speech.

**Keywords:** language, death, law and infraction, word and silence

*Yo me nombro, es como si pronunciase mi canto fúnebre: me separo de mí mismo, ya no soy más mi presencia ni mi realidad, sólo una presencia objetiva, impersonal, la del nombre, que me ultrapasa y cuya inmovilidad petrificada me hace el efecto de una lápida, pesando sobre el vacío.*<sup>1</sup>

La novela de Guimarães Rosa, *Campo General*<sup>2</sup>, primera del libro *Manuelzão e Miguilim*, expone, en un sólo tiempo, con delicadeza y contenida violencia, el tema de la muerte, que es el punto crucial de toda la filosofía, en su origen y en su causa. Como bien observó Arthur Schopenhauer, ella “es propiamente el genio inspirador, o la musa de la filosofía [...]. Difícilmente se habría

<sup>1</sup>M. Blanchot: *A parte do fogo* (trad. Ana Maria Scherer). Rio de Janeiro: Rocco, 1997: 312.

<sup>2</sup>J. G. Rosa: ‘Campo Geral’, in: J. G. Rosa: *Ficção Completa*, Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1994. V. I: 465–542.

filosofado sin la muerte”<sup>3</sup>. Por focalizar la “indeseada de las gentes”, Guimarães Rosa crea, en el lenguaje y a partir de él, su propia metafísica personal, y la novela desde esa tarea creativa resulta que puede ser considerada de cuño filosófico. Donde aquél que habla es aquél que muere.

Si Epicuro, al conceptuar el ser, había hecho la oposición vida/muerte, elucidando un término por la existencia del otro—“Si se es, ella no es; si ella es, no se es”—y si, más tarde Wittgenstein, siguiéndole los pasos, observaba que “La muerte no es un acontecimiento en la vida: no vivimos para experimentar la muerte”<sup>4</sup>, es porque ambos reconocieron que sólo se puede tener acceso a la muerte de otro, la propia muerte es una imposibilidad para el sujeto pensante. De todas formas la gran paradoja de la existencia humana es que la permanente posibilidad del ser se inscribe en su permanente imposibilidad. La filosofía contemporánea, principalmente la escuela francesa, ha evidenciado tal paradoja. La muerte es el más fecundo paradigma de la negatividad productiva. En ese sentido George Bataille, Emmanouel Lévinas, Maurice Blanchot y Jacques Derrida piensan en la muerte como un acontecimiento ambiguo

Bataille ve la muerte como una negatividad que puede ser administrada productivamente en un proceso dialéctico, de modo que esa recuperación productiva oculte la muerte en cuanto imposibilidad o pérdida irrecuperable. El filósofo propone lo que se puede considerar como una economía de la pérdida no productiva que, simultáneamente, precede y extrapola la economía productiva, de modo que compense la pérdida material por medio de ganancias simbólicas. En “Campo General” tal economía se manifiesta: muerto Dito, Miguilim se vuelve capaz de decirlo, en un cambio ventajoso entre lo material y lo simbólico.

Lévinas reconoce que la muerte confronta al sujeto con algo completamente diferente de sí. Morir es dejar de ser capaz. Pero tal conciencia el sujeto sólo la adquiere con la muerte de otro. Es de la relación primaria con el otro mientras es mortal que Lévinas deriva la noción de la responsabilidad ética impuesta por la mortalidad del otro. Así, la negatividad representada por el fallo total de los órganos de alguien, corresponde el compromiso que delante de tal fallo el sobreviviente, imperativamente, adquiere. En “Campo General”, Rosa parece reproducir la filosofía de Lévinas, en la actitud comprometida de Miguilim delante de la muerte del hermano.

<sup>3</sup> A. Shopenhauer: *Metafísica do Amor Metafísica da Morte*, São Paulo: Martins Fontes, 2000: 59.

<sup>4</sup> G. Howarth & O. Leaman (org.): *Enciclopédia da Morte e da Arte de Morrer*. Lisboa: Quimera, 2004: 290.

Para Blanchot, por ejemplo, la muerte es asimilada a la potencia mortífera del lenguaje. Para este filósofo, lo real sólo se puede decir mediante el lenguaje que lo niega en su efectiva existencia. Así, la muerte del real por el lenguaje es la fuente de una finitud productiva e inagural que permite la emergencia posible del significado y hasta de la conciencia. El lugar donde la negación efectuada por el lenguaje se transforma en afirmación permanente y renovada del que niega es la literatura, lugar privilegiado en que los polos principio y fin, vida y muerte interaccionan en dinámica y en una inagotable reciprocidad. En la literatura, la negación de la realidad efectivada por el lenguaje nunca es definitiva, nunca se completa, pues a la muerte del referente le corresponde la vida del texto que da vida a la propia realidad a la que se refiere.

Derrida usa la noción de muerte como paradigma de la negatividad, de la ausencia. Así, el discurso permanece significativo mismo cuando alienado de su emisor o receptor, en una ausencia que no imposibilita la comunicación, al contrario, la ayuda en su ser fecundante. En “Campo General”, Miguilim es el receptor de los dichos de Dito que, sobreviviente a la ausencia y fin de éste, se vuelve la memoria que detiene, ordena, requiere y delega la herencia irrevocable dejada por el hermano.

Guimarães Rosa parece compactuar de la concepción de muerte de esos filósofos, esto es, muerte como una negatividad que se puede contabilizar productivamente en un intercambio perenne, en un deslizamiento inquietante entre el ser y el no ser, realidad e irrealidad, presencia y ausencia, recuerdos y olvidos. A través de la muerte de muchos personajes, el escritor minero, para quien los muertos no mueren, están encantados, oculta el tema de la muerte mientras imposibilidad y, simultáneamente, la recupera en su forma productiva y potencialmente creadora. La muerte de personajes rosianos transmuta la negación del lenguaje en una afirmación continua, así el movimiento de negación por el que los personajes son exhibidos como seres murientes, paradigmas del drama de la ausencia absoluta, se vuelve el movimiento de afirmación al hacerlos conocidos, sometidos y comunicados, conferiendo a la imposibilidad acarretada por la finitud su emergente posibilidad de no morir. Es lo que ocurre en “Campo General”, texto que se puede considerar póstumo al personaje Dito, tejido sobre su lápida, y es sólo a partir de esa lápida que se constituye:

La literatura, como la palabra común, empieza con el fin que, solamente él [el fin] permite comprender. Para hablar, debemos ver la muerte, verla detrás de nosotros. Cuando hablamos, nos apoyamos en un túmulo, y ese

vacio del túmulo es lo que hace la verdad del lenguaje, pero al mismo tiempo el vacio es la realidad y la muerte se hace ser<sup>5</sup>.

La novela, desde el principio, se muestra íntima de la muerte, al elegir para la morada de Miguilim, su padre, su madre y sus hermanitos un espacio que parece que los entierre vivos. Este espacio es ubicado en un "punto remoto"; "en medio de los Campos Generales, en una cueva en un camino de matorrales"; considerado por la madre "el triste cantón". La situación geográfica del lugar se hace mediante vocablos que, además de la forma sustantiva con la que se presentan, admiten, si se vuelven verbos, significados asociados a la muerte. Así términos como *morro* (muero), *mato*, *mata*, son insistentemente invitados a la composición semántica de la novela, ayudándola a sugerir la atmósfera de muerte, que se vuelve más acentuada por el hecho de que el local designado es un "lugar distante de cualquier parte"; donde "llueve siempre"; lugar, "tan solitario, tan oscuro"<sup>6</sup>. Este espacio aislado, yermo, feo, y opresor se vuelve mortal a los amores clandestinos de la madre de Miguilim. El mato esconde la amenaza de destrucción de la familia, ya que all  se oculta el Tío Terez, esto es la inminencia de la muerte simbólica del Padre. All  el jovencito Patori mata y muere. All  el Padre se vuelve asesino del compañero de trabajo y rival, Luisaltino, y posteriormente, se ahorca.

Se nota el poder corrosivo de la narración a través de la materia ling stica utilizada: proverbios y aforismos, conceptos cristalizados en hablas populares, reproducción de estrofas y versos. Todo ese material compone el plano de fondo que instruye la vida en el *sertão*, condicion ndole la *doxa* y la *praxis*. La narración se constituye memoria póstuma a los acontecimientos que se narran sobre la infancia de Miguilim, que había sido transcurrida puntuada por los dichos de Dito. El tiempo de la enunciación es posterior al tiempo del enunciado. La memoria narrativa retoma retrospectivamente los acontecimientos, en una forma circular. La novela empieza con el viaje hecho de Miguilim, en compa a de T o Terez, para ser crismado en Sucuriju, "por donde el obispo pasaba"<sup>7</sup>, y termina con la despedida de Miguilim de la familia, para emprender otro viaje a la ciudad de Curvelo, ahora en compa a del doctor José Lourenço el cual le había prestado unas gafas para hacer que viera mejor y que habría de abrirle los ojos para ver otras cosas, ya que iba a hacerle aprender un oficio y ponerlo en la escuela. La vida simbolizada por el viaje es un t pico recurrente de la literatura. El destino individual

<sup>5</sup> M. Blanchot: *A parte do fogo*, *op.cit.* : 323.

<sup>6</sup> G. Rosa: 'Campo Geral', *op.cit.* : 465.

<sup>7</sup> *Ibid.* : 465.

sorprendido en tránsito constante es un tema explorado muchas veces por Guimarães Rosa, él que se dio a sí mismo el epíteto de *homo viator*. Fiel más una vez a ese tópico, Rosa organiza la historia de “Campo General” entre un viaje y otro. Es en ese intervalo que se procesa el presente del enunciado, cuando Miguilim ya tenía ocho años. El primer viaje ya es acontecimiento pasado, tanto para el enunciado como para la enunciación, ya que se hizo cuando el niño completó siete años. Miguilim es siempre sorprendido en una situación de tránsito, marcada por partidas y llegadas: nació en Pau Roxo donde pasó los primeros años, después fue para Mutum, de Mutum se fue para Sucuriyu y volvió a Mutum de donde partiría hacia la ciudad. Durante el tiempo del enunciado, está en constante estado de paso: entre dentro y fuera de la casa, entre el espacio del huerto y el mato. Es el hecho de estar siempre viajando que le posibilita la observación y la escucha.

Para Blanchot, la memoria que retoma los acontecimientos consiste en una entrega fascinada a la ausencia de tiempo, ya que lo que fue una vez ya no lo será nunca más. Es en esa ausencia de tiempo que el narrador se sumerge: lo que fue no es, simplemente vuelve como ya y siempre pasado, surge, consecuentemente, como recuerdo, vuelve por intermedio del lenguaje, aunque muerto. La fascinación de la ausencia promueve el encuentro del pasado muerto con el presente vivo, paradójicamente reúne los polos conflictantes en una persistente ambigüedad: “El tiempo muerto es un tiempo real en que la muerte está presente, llega pero no para de llegar, como si al llegar, se volviera estéril el tiempo por el cual puede llegar.”<sup>8</sup>

Sabemos que Rosa no escogía el nombre de sus personajes en vano. Dito, nombre del hermano de Miguilim, muerto en la infancia de tétano y cuyas ceremonias fúnebres sirven para ilustrar el lado social de la muerte, es significativo que además del significado de nombre propio corresponde, en portugués, al participio pasado del verbo decir (*dizer*: dito). Así, en la vereda de Blanchot, Dito (o el dicho) es, concomitante, la imagen de la muerte y la oportunidad única de no morir. La novela ilumina la sintonía tanto más efectiva como más incontornable entre la palabra *dito* (dicho) y muerte.

Dito es enigmático, indefinido: tiene un saber de las cosas que excede de su poca edad, percibe por premonición todo lo que ocurre en casa: “Dito era el menor pero sabía darse cuenta de la seriedad de lo que querría, pensaba rápido las cosas, Dios le había dado todo el juicio”<sup>9</sup>, ahora dice con clareza lo que pretende comunicar, ahora usa un lenguaje oscuro y cifrado.

<sup>8</sup> M. Blanchot: *A parte do fogo*, *op.cit.* : 21.

<sup>9</sup> G. Rosa: ‘Campo Geral’, *op.cit.* : 470.

Miguilim no lo consigue descifrar, aunque lo intente en vano. Dito es diferente de los otros niños, y deja a Miguilim siempre con una interrogación: “Pero por qué era que Dito padecía esa sensatez —nadie castigaba a Dito, Dito sabía hacer de todo, y hablaba con las personas grandes siempre con causa, con firmeza.”<sup>10</sup> La intención de descifrar a Dito (o al dicho) siempre es frustrada, porque es de su propia naturaleza (naturaleza del dicho) al afirmarse existente, afirmarse muerto, al afirmarse muerto, afirmarse infinitamente abierto.

La novela exhibe esa característica ambigua del lenguaje a través de varias estrategias. En primer lugar se patentea que la verdad del dicho puede mudar en conformidad con el hablante, es lo que ocurre con la expresión “¡Es mío!”<sup>11</sup>, en el caso del pavo. El Chico Grande (*Menino Grande*) da este grito por ser el efectivo dueño del ave, Miguilim lo repite para agrandar, pero el Chico Grande se siente amenazado en su posesión y ataca a Miguilim a pedradas. Por otro lado, el dicho muda de significado cuando muda de referente, como por ejemplo, en el nombre de los perros y del reproductor de la manada de bueyes: “Zé Rocha” y “Julinho da Túlia”<sup>12</sup> eran desagavios del padre de Miguilim, el primer sentido de esos nombres de personas muere, cuando es atribuido a los animales. Lo mismo ocurre con “Rio Negro”<sup>13</sup>, que de río pasa a toro, o con los nombres que Patori atribuye al sexo de los bueyes y de los caballos: *verga* y *provincia*<sup>14</sup>.

Los innumerables aforismos y frases hechas que la novela presenta son dichos congelados que ya perdieron su condición de imagen y son, por eso mismo, otros dichos muertos, pero que están listos para adquirir nuevos significados dependiendo de quien los dice, para quien son expresados, en que contextos son proferidos. Eso ocurre cuando Miguilim rasga su ropa y el Padre le ordena que se saque los pantalones y que se desnude delante de todos; mientras la Madre las cosía, el chico piensa: “sólo eso, se moría de vergüenza”<sup>15</sup>, o cuando el Padre, explicando que no tenía condiciones de conseguir un toro mejor que Rio Negro, decía “Que de pobres iban a morir de hambre”<sup>16</sup>. Cuando Miguilim dice “morir de vergüenza”, la expresión mantiene

<sup>10</sup> *Ibid.* : 490.

<sup>11</sup> *Ibid.* : 467.

<sup>12</sup> *Ibid.* : 469.

<sup>13</sup> *Ibid.* : 489.

<sup>14</sup> *Ibid.* : 493.

<sup>15</sup> *Ibid.* : 490.

<sup>16</sup> *Idem.*

su base metafórica, aunque el Padre, cuando se mata, de hecho muere de vergüenza por su condición de hombre destinado a ser siempre traicionado. De igual forma, cuando el Padre dice “morir de hambre”, la expresión no puede ser comprendida fuera de su carácter metafórico, no obstante es la misma expresión utilizada para explicar la muerte de Patori, y ahí, el sentido, deberá ser aplicado al pie de la letra: “Habían encontrado a Patori muerto, parece que murió de hambre, tornadizo vagando por aquellas chapadas”<sup>17</sup>. Las expresiones congeladas, “morir de vergüenza” y “morir de hambre”, son empleadas intencionalmente: de un lado documentan el poder del lenguaje de resignificarse, y por el otro, hacen referencia a su aspecto letal.

La novela vuelve aparente la estrecha relación entre lenguaje y muerte, tan bien representada por la sabiduría griega que derivó los vocablos *fonema* y *funereo* de la misma raíz (*foné/funé*) y concedió a la palabra *sema* un doble sentido: significado de un término y piedra tumular. Así todo el dicho está cerca de la muerte, aunque es desde el vacío del túmulo que se yergue. Sólo el recado no dado, el dicho que no encuentra receptor, es el que no muere. Así la carta escrita por Tío Terez direccionada a la Madre y que Miguilim no la hace llegar a su destino, se vuelve inofensiva tanto para el emisor como para el receptor. Sólo el canal de vehiculación — en el caso Miguilim — se expone al carácter funesto del dicho, ya que se queda infeliz y confuso, juzgando haber traicionado la amistad y la confianza del tío del cual tanto gustaba.

“Campo General” ilustra las características lingüísticas del dicho y sus funciones. Él puede ser usado para presentar o encubrir una realidad en función de lo que piensan los interlocutores. Miguilim se pone enfermo y juzga que es por causa de que el árbol del jardín había ultrapasado el techo de la casa, obedeciendo a una creencia popular. Dito, instruido por el mismo cuadro referencial, concuerda con la creencia de Miguilim y manda cortar el árbol. Al disculparse con el Padre, el niño dice una mentira que el oyente recibe como verdad. Ahí está el fingimiento que tanto pone a los poetas en evidencia. Dito, dueño de la palabra, dueño del lenguaje que lo califica, reacciona con aquella “honestidad” propia del escritor y de la literatura, ya que “en la literatura el engaño y la mistificación no son sólo inevitables, sino que también forman la honestidad del escritor, la parte de esperanza y de verdad que existe en él”<sup>18</sup>.

Miguilim reconoce que la palabra, en su función de presentar, es lo que concede existencia a lo que presenta. Así, en contra de la opinión de Nhani-

<sup>17</sup> *Ibid.* : 513.

<sup>18</sup> M. Blanchot: *A parte do fogo, op.cit.* : 300.

na de que Mutum es un lugar feo, desea contraponer las palabras del hombre de Sucuriju que había creído que el lugar era bonito. Por eso piensa que al regresar tendría “la buena noticia para darle a la madre: lo que el hombre había hablado—que el Mutum era un lugar bonito. . . La madre, cuando oyese esa certeza, se tendría que alegrar, se consolaría”<sup>19</sup>. Miguilim se da cuenta del valor lingüístico de la frase declarativa, esto es, el de instaurar una verdad. Por otro lado, la creencia de Miguilim de que el hombre tenía razón, se debe a otro factor importante: el ideológico. El lenguaje vehicula ideologías, valores, sentimientos, emociones. Los dichos serían tan verdaderos como más isentos fueran. Intuyendo que su madre tiene razones secretas para que no le guste Mutum, el niño cree que es verdad lo que dijo el hombre de Surucuriju “sólo por la forma que el muchacho había hablado: de lejos, ligeramente, sin ningún interés; al contrario que su madre”<sup>20</sup>.

Como habitante del *sertão* que es, Miguilim cree en la magia de las palabras, les da a ellas un valor superior, valor de dar vida y muerte, ya que cree que la posesión de las palabras le asegura el dominio sobre las cosas, sobre el mundo físico y metafísico, por eso al sentirse enfermo, no le dice a nadie lo que está sintiendo: “la reza era para conseguir que él no muriera, y ponerse bueno. [...] Si hablase, los otros podrían responder que era así; si hablase, los otros entonces creerían que su muerte sería cierta, normal”<sup>21</sup>. El protagonista experimenta en este trecho la magia del lenguaje, su ambigüedad, al mismo tiempo tranquilizador (el poder mágico de la reza) y terrible (el poder mágico atribuido al lenguaje de los otros), porque vivencia el acto de decir una maravilla inquietante.

Otro aspecto que la novela aborda concierne al carácter aleatorio del signo lingüístico. Había un gato en la casa, y Tomezinho era incapaz de decir gato, palabra que los hermanos mayores le querían enseñar. Conseguía apenas decir *quó*, entonces el gato pasó a llamarse *Quóquo*. Miguilim cuestiona: “¿Por qué no le ponen a él el nombre verdadero de gato en las historias: Papá Rata, Sigurim, Romão, Alecrín Rosmanin o Mejores Agradados? ¿Si se llamara Rey Bonito. . . no podría?”<sup>22</sup>. Lo que el cuestionamiento del niño aclara es que todos esos nombres “verdaderos” son tan arbitrarios como el nombre que el hermano pequeño le dio al gato. Se atribuye también aquí un desplazamiento del signo. Tomezinho no consigue decir gato, con

<sup>19</sup> G. Rosa: ‘Campo Geral’, *op.cit.* : 465.

<sup>20</sup> *Ibid.* : 466.

<sup>21</sup> *Ibid.* : 485.

<sup>22</sup> *Ibid.* : 474.

su lenguaje infantil, pero dice *Quóquo*, término que los pequeños hablantes del portugués de Brasil utilizan para nombrar al gallo. Entre los términos portugueses *gato* y *galo* sólo hay un trazo distintivo, que el habla del niño consigue destruir.

La novela exagera la función metalingüística, ya que Miguilim siempre está preguntando lo que las palabras quieren decir y siempre hay alguien que le responde y se las explica: “¿Rosa que cosa es ponerse héctico?—Niño no digas eso. Héctico y tísico son enfermedades que degradan el pulmón y acaban con la persona, lentamente uno va menguando, enflaqueciendo, no para de toser y llega a escupir sangre...”<sup>23</sup>. Cuando la semántica de la palabra no puede ser expresada por un sinónimo, la explicación viene por medio de aproximaciones comparativas: “¿Qué es teatro Madre?—Miguilim preguntó.—‘Teatro es como si fuera un circo de caballitos...’”<sup>24</sup>, y cuando las comparaciones son insuficientes para elucidar el significado del signifiicante desconocido son acompañadas de las onomatopeyas, éstas que son dichos motivados: “¿Qué es la flauta Tío Terez? ‘La flauta es un silbido hecho instrumento la mejor imitación del piolar del *sanhaço grande* el *ioioioim* de ellos’”<sup>25</sup>.

La dimensión metalingüística también se expresa en la tensión entre lo escrito y lo oral. Si hay un narrador que presenta los hechos en tercera persona, hay también los personajes cuyas voces son reproducidas o en los diálogos o a través del estilo indirecto libre. Este proceso permite a Guimarães Rosa la relación profunda que se verifica en su personalísimo estilo entre escrito y oralidad. La oralidad se marca en esta novela mediante frases hechas, proverbios, expresiones populares, en fin, por medio de dichos cristalizados y, porque cristalizados, muertos y listos para volverse significativos y originales otra vez. La novela al tratar de la muerte de Dito, trata del extraordinario poder del lenguaje: el poder mortífero y fecundante del dicho.

La novela emprende la discusión metalingüística y, concomitantemente, compone una tragedia, mediante un decir sin querer decir que anuncia la muerte, mediante enigmas que se colocan en el desciframiento y previsiones que se pueden realizar, de forma que palabra, silencio y muerte interaccionen. La realidad de una familia que vive en una cueva en las tierras perdidas de Mutum se cuenta a través de un lenguaje insinuante, como la de los an-

<sup>23</sup> *Ibid.* : 487.

<sup>24</sup> *Ibid.* : 477.

<sup>25</sup> *Ibid.* : 487.

tiguos oráculos, que parece querer anunciar y apartar el peligro inminente de la muerte, quiere la muerte simbólica del Padre por la relación adúltera de la Madre, quiere la muerte física del rival que el carácter violento del Padre hace suponer. Adoptando un lenguaje que anuncia la muerte, la novela comprueba el inquietante de lo desconocido que sólo en la letra se construye. Hay una tragedia emergente que el lenguaje oculta y desvela a través de frases que no se concluyen y permanecen suspensivas: tragedia de amor y muerte que se pretende alcanzar en medio de un torbellino indefinido de espacios significantes, que sugieren que todo el lenguaje sólo puede empezar con el vacío.

Esa constante amenaza se insinúa en las innumerables salidas de caza que los hombres del lugar hacen a los animales: caza al armadillo (*tatú*), a la serpiente *urutú*, al conejo, a los pájaros con las trampas (*arapucas*), al *taman-duá* bandera que cogió a Julim, ya que "También todos los días, arrastraba a los bichos muertos por la caza"<sup>26</sup>; por los relatos de irreparables pérdidas: pérdida del *pingo de oro*, pérdida de la *cuca* del niño; por la agresividad del Padre. Todos estos pasajes se forman por dichos que prefiguran o encubren otros dichos, en un proceso fecundo de posibilidades que se espejan. Cazadas de animales equivalen a cazadas de hombres; muertes de animales equivalen a las de las personas; las pérdidas remiten a las frustraciones de sueños, de amores, de esperanzas.

La muerte anunciada está en el origen de la gran tragedia del hombre, la tragedia de su destino infeliz: vivir para morir. El hombre sólo es hombre porque se sabe mortal. Es esa terrible ciencia que eleva lo existente a la categoría de ser. La muerte está en el hombre como su parte más humana y, paradójicamente, como su parte más viva. Para el hombre que se sabe ser para la muerte, este acontecimiento está en el mundo, pero él sólo lo conoce porque su muerte está por venir. Entonces, morir es lo mismo que perder el hombre que él es, porque es perder la muerte. No es la muerte en sí que es trágica y, sí, la vida en la eminencia de la muerte, o la certeza de volverse incapaz para la acción, certeza de que ya no puede morir:

Mientras vivo, soy un hombre mortal, pero, cuando muero, cesando de ser un hombre, ceso también de ser mortal, no soy más capaz de morir, y la muerte que se anuncia me causa horror, porque la veo tal y como es: no es más muerte, pero es la imposibilidad de morir.<sup>27</sup>

<sup>26</sup> *Ibid.* : 473.

<sup>27</sup> M. Blanchot: *A parte do fogo, op.cit.* : 324.

Miguilim cuando juzga que su muerte es inminente, empieza a recordar las pequeñas cosas del día a día: el rapé de la abuela siendo tostado y molido, la leche azucarada que le daban con hojitas de hortelana, la papilla de maíz (*fubá*) que tomaba todas las mañanas y llora. Sus familiares pensaban que el lloro era consecuencia del miedo del purgante que le fue preescrito, pero no era. Su miedo era de perder lo cotidiano y, de dejar de hacer las cosas más simples, perdiendo con la muerte la posibilidad de reaccionar, lo que equivale a la posibilidad de morir en otra época: “Miguilim estaba sólo llorando, no era del miedo a la medicina, no era nada, era sólo toda la diferencia de las cosas de la vida”<sup>28</sup>. Dito, a su vez, tiene miedo de dejar de ser capaz, no quiere morir para ser útil a todos los de la familia: “A mí me gustan todos. Por eso es que no quiero morir y crecer, cuidar del Mutum, criar mucho ganado”<sup>29</sup>. Vivenciando en sus vidas la muerte anunciada, los niños frecuentemente aluden a la muerte y al miedo en sus conversaciones. Así, comentando sobre el Grivo, niño pobre y solitario que de tanto en tanto aparecía en la hacienda, Miguilim se preguntaba: “El Grivo tosía mucho, ¿será que él no tiene miedo de morir?”<sup>30</sup>. Ese miedo de ya no ser capaz es la tragedia que se anuncia a Miguilim, cuando él se juzga contaminado por la tuberculosis y próximo a la muerte. Tragedia que se anuncia a Dito, víctima del tétano. En la inminencia de la muerte, ambos demuestran temor y preocupación, porque antes del miedo de dejar el mundo, es del miedo de dejar la muerte que padecen los dos hermanos, miedo del que padece toda la humanidad.

Además de esa tragedia que es general, hay otra, particular y doméstica, de que poco a poco los chicos van tomando conciencia. Tragedia inscrita en el no querer decir. Jacques Derrida, estudiando el episodio bíblico entre Abraham e Isaac (la orden funesta dada por Elohim, la obediencia ciega del padre a la ley, y el silencio que envuelve la escena), encuentra en el silencio de los participantes del anunciado sacrificio un camino para la comprensión literaria. Cuando Isaac pregunta al padre dónde está el animal del holocausto, el padre no dice a Isaac que él sería el cordero, le dice, simplemente, que Dios lo proveerá. Abraham habla, pero sin hablar, responde, pero sin responder, dejando en el vacío la verdad cruel que el agente y el paciente de la muerte sacrificial sienten fluir de las palabras no dichas, que suenan como un pedido de perdón, por no poderse verbalizar.<sup>31</sup> El episodio bíblico es una tragedia

<sup>28</sup> G. Rosa: ‘Campo Geral’, *op.cit.* : 495.

<sup>29</sup> *Ibid.* : 516.

<sup>30</sup> *Ibid.* : 510.

<sup>31</sup> J. Derrida: *Dar la muerte*, Barcelona: Paidós, 2000 : 117.

familiar en que una ley superior (la de Dios) se hace mayor que el amor (del padre al hijo). Isaac comprende el disimulo de Abraham. Esa comprensión silenciada lo vuelve adulto. Es una tragedia semejante a la que figura en “Campo General”, cuando palabras amordazadas, atravesadas por reticencias cargadas de significación, parecen reflexionar una interrogación siempre repetida y una siempre repetida perplejidad con lo no dicho, a suscitar nuevas cuestiones, ya que “El Dito preguntaba a continuación”<sup>32</sup>, o parecen ilustrar el pensamiento único de todos los hablantes: perdóname por no poder decir, perdóname por no querer decir, y mismo sin querer, el secreto se dice. En la novela todo se resume “en el parentesco que se estableció entre las palabras pensadas, ausencia de habla y muerte”<sup>33</sup>.

Quien descubre la pelea entre el Padre y la Madre es Dito, niño adulto antes del tiempo, y es su dicho que da ciencia al hermano: “– Padre está peleando con Madre. La está insultando y la ofende mucho, mucho. Estoy con miedo, él quería pegar a Mamá... [...] – Yo creo que Padre no quiere que Madre converse nunca más con Tío Terez... Madre está con hipo y llorando más de la cuenta”<sup>34</sup>. Es precisamente lo que Dito no dice que dejó segregado en las reticencias, lo que hace a Miguilim descubrir el drama familiar: “Miguilim entendió todo tan deprisa que costó entender”<sup>35</sup>. Las palabras encubiertas, que traban la verbalización, dan paso a lagunas significantes, cuando proferidas también por otros personajes, ya que siempre están encubriendo y, paradójicamente, revelando el secreto de Terez y Nhanina. Abuelita Izidra de quien se dice que veía en la oscuridad (expresión que tiene un doble sentido) expulsa Tío Terez llamándolo de Caín. La negra *Mãitina* dice “que todo lo que hay que pasa es hechizo... ”<sup>36</sup>, así de un lado la traición, y de otro, la inevitabilidad trágica son anunciadas.

La concepción trágica de la existencia moldó el pensamiento occidental a partir de dos fuentes culturales: la greco-latina y la judeocristiana. Ambas hacen la tragedia a partir de un error que puede ser el resultado de una afirmación absoluta de libertad contra la opinión común, tragedia de la desobediencia, o el resultado de una obediencia mortífera a la *doxa*. En el caso bíblico, la tragedia de Abraham es fruto de su obediencia a la Ley, tal y como es la tragedia clásica de Efigenia. Pero es más común la tragedia de-

<sup>32</sup> G. Rosa: ‘Campo Geral’, *op.cit.* : 497.

<sup>33</sup> M. Blanchot: *O espaço literário* (trad. Álvaro Cabral), Rio de Janeiro: Rocco, 1987: 106.

<sup>34</sup> G. Rosa: ‘Campo Geral’, *op.cit.* : 470.

<sup>35</sup> *Idem.*

<sup>36</sup> *Ibid.* : 472.

corriente de la desobediencia proveniente de la osada afirmación de un yo en *hybris* contra la soberana ley que organiza la vida comunitaria. En choque, agónicamente, se confrontan la libertad del sujeto y los cuadros referenciales que rigen su mundo. Ese error de origen puede pasar de una generación a otra, como herencia contaminada: tal es el error Adámico pasado a la sociedad judaica y a la cristiana, tal es el error que, en el antiguo teatro griego, singularizaba la familia de los Átridas. Sexualidad, amor y muerte se juxtaponen en la configuración de la tragedia, cuando las libertades individuales no se someten a los poderes superiores que legislan los comportamientos.

La moralidad del *sertão* es rígida en lo que concierne al comportamiento sexual de la mujer. Hay dos tipos opuestos de mujer, que el *sertão* reconoce y admite, pero cuyos territorios están bien delimitados y no son intercambiables: la mujer doméstica, inserida en el *domus* (casa) y sometida al *domus*, (padre o marido), y la mujer libertina, de puerta abierta al tránsito de los hombres. La abuela materna de Miguilim pertenecía a la segunda categoría. Cuando envejeció, la Abuela Benvinda sólo rezaba y “Un vaquero le contó al Dito, en secreto, que la Abuela Benvinda cuando era joven había sido una mujer de vida libertina, de las que los hombres van a la casa de ellas, y que cuando se mueren van al infierno”<sup>37</sup>. Benvinda, para quien los hombres eran bienvenidos, al aproximarse de la muerte, reza por miedo al infierno, reza como penitencia al pecado, al error de la juventud. El comportamiento de la madre, joven, bonita, fogosa, soñadora, reproduce la herencia maldita, el error primordial. Parece querer seducir a cuantos le llegan a casa: Tío Terez, Luisaltino, y hasta el Señor Aristeu que ella consideraba un “hombre bonito y alto...”. El habla reticente de la Madre dice lo que ella quiere mantener en secreto: su imperioso deseo. La Abuela Izidra, que ve de lejos, ya que era capaz de “profetizar las cosas”<sup>38</sup>, estaba en contra del comportamiento de la Madre, porque desobedecía la ley del *domus*, un ejercicio de libertad que contrariaba la moralidad del *sertão*. Así como Benvinda, Izidra también juzga que la reza podía apartar el Mal, aunque no la reza de la mujer pecadora, sino la de sus hijos inocentes. El tema trágico de la inocencia mediadora, que se encuentra presente en el imaginario occidental desde la *Ifigenia en Aulis*, de Eurípides, se hace presente, por eso Izidra convoca la mediación de los infantes, explicando: “La inocencia de ellos es la que puede librarnos de bravos castigos, el pecado ya firmó aquí en medio, braseándonos”<sup>39</sup>. Izi-

<sup>37</sup> *Ibid.* : 478.

<sup>38</sup> *Ibid.* : 464.

<sup>39</sup> *Ibid.* : 478.

dra (no es por acaso que su nombre sea formado por hidra—agua) es la que, por interpuestas personas—los niños inocentes—, va a buscar apagar el fuego/pecado que “ya se firmó [...]braseándonos” en el medio de todos. Al oír a Izidra, Nhanina bajaba la cabeza y se quedaba en silencio, así confirmaba, mediante el silencio, su propio pecado, el fuego que la ponía en la brasa. Por las insinuaciones de los involucrados, por sus silencios, o por los lastimosos suspiros de Nhanina, el pecado de origen se evidencia: “Al comienzo de todo había un error—Miguelim lo conocía, entendiéndolo poco”<sup>40</sup>. Como Isaac, Miguilim perdió la inocencia, se hizo adulto, comprendiendo las lagunas dejadas por el lenguaje reticente de sus interlocutores. No es por casualidad que la primera alusión a Miguilim es la que él había hecho siete años y se iba a crismar, recibir una señal que, en el caso, es el de haber alcanzado la posibilidad de comprender, al entrar en la edad de la razón.

La naturaleza sexual del error se expone en la respuesta dada por la Madre a la pregunta de Miguilim sobre cómo saber si una acción estaba bien o mal hecha. Miguilim dudaba sobre el valor a atribuir al hecho de no entregar la nota que Tío Terez había enviado a la Madre. Pregunta a Rosa, a Vaquero Zé, a Dito, y a la Madre. La respuesta de Nhanina es sintomática por asociar el placer al pecado: “Ah hijito mío, todo lo que la gente cree que es muy bueno de hacer, si le gusta de más, entonces ya puedes saber que esta malhecho”<sup>41</sup>.

Concomitantemente a la comprensión de Miguilim, los lectores de la novela pasan a encontrar respuestas que estaban suspendidas en preguntas sugeridas y cuya casualidad se mostraba siempre deficiente: ¿por qué el padre maltrataba a los hijos que nacían con cabello negro, Miguilim y Chica, y no a los de cabellos pelirrojos como los de él?; ¿por qué los hermanos se mofaban de Miguilim por no tener apellido?; ¿por qué la familia salió de Pau Roxo?; ¿por qué los nombres dados a los perros pertenecían a José Rocha y Julinho da Túlia que no eran del agrado del Padre?; ¿por qué el Padre odiaba a tales hombres?; ¿por qué a la Abuela Izidra no le gustaba la Madre, renunciando “cuestión de peleas y muertes, deshaciendo las familias”?<sup>42</sup>; ¿por qué los niños creían que no sería buena idea que el Padre trajera a Luisaltino para trabajar con él?; ¿por qué el Tío Terez, al que le gustaba tanto Miguilim, se callaba cuando éste aludía al Padre? Estas preguntas anuncian una violencia expuesta y preservada en cuya presencia los comentarios se hacen superfluos

<sup>40</sup> *Ibid.* : 466.

<sup>41</sup> *Ibid.* : 502.

<sup>42</sup> *Ibid.* : 473.

e inoportunos, de ahí los silencios cargados de mensajes. Todo se aclara a partir del error heredado por Nhanina y que las hablas trabadas, las pocas palabras y los silencios entre dichos desvelan.

Son los dichos silenciados que instauran la tragedia, creando una estructura “suspendida” por una serie de cuestiones. Un comentario sobre lo que posiblemente pasó se transforma en una interrogación sobre lo que podrá pasar. Un pasado se pone en escena como capaz de decidir el futuro y ese futuro está suspendido por la libertad individual sobre lo que hacer con él. El sentido de seres y actos depende de una ley que está por encima de la libertad individual para administrar pasado y futuro. Esa estructura en que tiempo, libertad individual y ley se conjugan está en la raíz de la tragedia<sup>43</sup>, dejando a los personajes suspendidos en el lenguaje, temerosos delante de la inminente muerte que sólo el lenguaje puede anunciar.

“Campo General”; así, se descodifica en sus significaciones múltiples: 1) es “campo” donde se traba la lucha entre lo dicho y lo silenciado para la constitución del sentido; 2) es “campo” donde batallan las emociones primarias, amor y odio, y los imperativos hedonísticos individuales, que llevan a la traición, y los éticos grupales que prescriben la fidelidad; 3) es “campo” donde se entierran personajes y palabras; 4) es “campo”, aún, de donde brotan vivos los dichos que tejen la historia. La novela, así, filosóficamente, devuelve al dicho su condición primera de *logos*, razón, trabajando la tragedia del ser humano como tragedia del conocimiento: saber es descubrirse mortal, es el “principio de desconocidas tristezas”<sup>44</sup>.

<sup>43</sup> R. Barthes: ‘O teatro grego’, in *O Óbvio e o obtuso* (trad. Isabel Pascoal), Lisboa: Edições 70, 1984 : 61-79.

<sup>44</sup> G. Rosa: ‘Campo Geral’, *op.cit.* : 492.

## LA POESÍA DE WALY SALOMÃO ANTROPOFAGIA, HIBRIDISMO Y POLIFONÍA

IDA FERREIRA ALVES

Universidade Federal Fluminense / CNPq  
Pós-Graduação em Estudos Literários  
Rua Monsenhor Jerônimo, 860—apt. 406  
20730-110 Rio de Janeiro  
Brasil  
idafalves@gmail.com

**Abstract:** The paper discusses the poetic work of Waly Salomão, contemporary poet and one of the strongest voices of Brazilian post-70's poetry, with a focus on the idea of cultural heterogeneity in the Portuguese language. The relation between contemporary lyrical discourse, anthropophagy and cultural hybridity is shown through the perspective of a paper by Jahan Ramazani, *The Hybrid Muse* (2001).

**Keywords:** contemporary Brazilian poetry, Waly Salomão, cultural hybridity

*Que la poesía nos desoprima.*<sup>1</sup>

— *¿Qué quieres ser cuando seas grande?*  
— *Poeta polifónico.*<sup>2</sup>

En nuestra contemporaneidad, cuando, de un lado, se adensan los cambios culturales y se vuelven más evidentes las consecuencias del proceso de globalización, y de otro, se exacerba la lucha por las identidades nacionales, la atención de la crítica literaria se ha vuelto, con insistencia, para el tema de las confrontaciones identitarias. Bajo esa perspectiva, el texto literario se vuelve también espacio relevante para el cuestionamiento de esa realidad

<sup>1</sup> W. Salomão.: *Armarinho de miudezas*. Ed. revista e ampliada, Rio de Janeiro: Rocco, 2005: 58.

<sup>2</sup> W. Salomão: *Algaravias: câmara de ecos*. Rio de Janeiro: Rocco, 2007: 75.

plural, a medida que configura los obstáculos y las tensiones culturales que de ahí recurren.

En el caso de las literaturas de lengua portuguesa, el tema es de gran vitalidad, ya que la problemática de identidades nacionales y el encuentro y desencuentro entre culturas diversas son cuestiones propias de una historia colonial/postcolonial y de una realidad social que envuelve las nociones de *centro* y *periferia* en términos mundiales. Al considerar ese contexto, nuestro abordaje se sirve del estudio de Jahan Ramazani, *The Hybrid Muse* (2001), sobre la poesía postcolonial de lengua inglesa, por evidenciar que no apenas la narrativa, sino la poesía expone con acuidad los tránsitos culturales, afirmando que “These intercultural and intracultural dynamics—whether experienced as a condition of tragic mixture and alienation or as the comic integration of multiple energies and sources—have fueled some of the most powerful poetry of our time.”<sup>3</sup>, lo que sostiene su idea de “hybrid muse”, idea que nos parece muy interesante para discutir en la poesía de lengua portuguesa, producida en diferentes espacios geográficos, algunas prácticas poéticas que revelan una mirada sobre el otro en la diferencia, haciendo visible un juego de confrontaciones y una voluntad de apropiación/desapropiación que se fundamentan especialmente en la relación con la lengua común.<sup>4</sup>

We should be able to postulate that all cultures are hybrid, while also allowing that some are more vividly and inorganically hybrid than others. Perhaps we ought to think of the varieties of hybridity as a continuum, from instance where the terms conjoined already have much in common with each other (e.g., two relatively equal European or Asian cultures, or a metropolitan and a settler culture), to instances where the differences are sharp, dissonance of Bennett’s creole irony, the historical collisions of colonizer and colonized are, as we’ve seen, put to cultural work.<sup>5</sup>

Pero podemos reconocer para esa “musa híbrida” una voluntad bastante anterior de carácter *antropofágico* como, en el auge de la vanguardia brasileña,

<sup>3</sup> J. Ramazani: *The Hybrid Muse—postcolonial poetry in English*, Chicago: The University of Chicago Press, 2001: 7.

<sup>4</sup> Este estudio reelabora, con mayor desarrollo respecto a la poética de Waly Salomão, parte del artículo “Poesía Portuguesa e Identidad Plural, dos ejercicios antropofágicos” publicado en *Cuadernos de Literatura Comparada*, n. 16, del Instituto de Literatura Comparada Margarida Losa, de la Facultad de Letras de la Universidad del Porto, Portugal, junio de 2007.

<sup>5</sup> J. Ramazani: *The Hybrid Muse...*, *op.cit.* : 182. Entre los poetas estudiados por Janhan Ramazani, en su libro, está Louise Bennett, jamaicana, Cf. capítulo “Irony and Postcoloniality: Louise Bennett’s Anacy Poetics”, p. 103–140.

el escritor Oswald de Andrade proponía en su “Manifiesto Antropofágico”, de mayo de 1928:

Sólo la antropofagia nos une. Socialmente. Económicamente. Filosóficamente. Única ley del mundo. Expresión mascarada de todos los individualismos, de todos los colectivismos. De todas las religiones. De todos los tratados de paz. Tupi, or not tupi that is the question. Contra todas las catequesis. Y contra la madre de los Gracos. Sólo me interesa lo que no es mío. Ley del hombre. Ley del antropófago.<sup>6</sup>

La propuesta tropical oswaldiana de absorción del Viejo Mundo por el Nuevo, considerando el carnaval la forma moderna de vivir la multiplicidad de lo real y de aceptar la transformación de las jerarquías y de orden, características de las sociedades más jóvenes y periféricas, era un proyecto optimista que proponía la transformación del tabú en tótem, la construcción de la vanguardia en el enfrentamiento de la tradición. Sin que desarrollemos las innúmeras cuestiones políticas, filosóficas, sociales e históricas provocadas por la lectura crítica<sup>7</sup> del *Manifiesto Antropófago* en el panorama de la Vanguardia brasileña (y su relación con el *Manifiesto Pau Brasil*, que es anterior, de 1924, en el cual Oswald de Andrade proclama: “Ninguna fórmula para la contemporánea expresión del mundo. *Ver con ojos libres.*”<sup>8</sup>), destacamos apenas una marca de ese proyecto cultural: la preocupación con la alteridad, “de ver el otro en sí mismo, de constatar en sí el desastre, la mortificación o la alegría del otro”<sup>9</sup>, en un interés de asimilación crítica tanto de la cultura extranjera cuanto de los aspectos más originales de la propia cultura brasileña. En 1950, en una tesis para concurso de la Cátedra de Filosofía de la Facultad de Filosofía, Ciencias y Letras de la Universidad de São Paulo, Oswald de Andrade aún defendía: “La operación metafísica que se une al rito antropofágico es la de la transformación del tabú en tótem. Del valor opuesto al valor favorable. La vida es devoración pura. En ese devorar que amenaza a cada minuto la existencia humana, le cabe al hombre totemizar el tabú. ¿Qué es el tabú sino lo intocable, el límite?”<sup>10</sup>

También la profesora y crítica brasileña Leyla Perrone-Moisés en ensayo a respecto de “Literatura comparada, ínter texto y antropofagia” hace

<sup>6</sup> O. Andrade: *Obras completas [Do Pau-Brasil à antropofagia e às utopias]*, Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1978: 13.

<sup>7</sup> Para una mayor reflexión, leer B. Nunes: *Oswald Canibal*. São Paulo: Perspectivas, 1979.

<sup>8</sup> O. Andrade: *Obras...*, *op.cit.*: 9.

<sup>9</sup> *Ibid.*: 141.

<sup>10</sup> *Ibid.*: 77-78.

coincidir la Antropofagia cultural pensada por Oswald “con la teoría ínter textual y con las teorías de Tiniánov y Borges sobre la tradición”<sup>11</sup>, Nos parece, entonces, que hablar de hibridismo y de antropofagia para reflexionar especialmente sobre alguna poesía brasileña-contemporánea puede ser una manera de reevaluar la práctica ínter textual tan constante en esa poesía, sea en dirección a la realidad cultural de un país múltiple como Brasil, sea en relación al propio lenguaje literario formado a partir de paradigmas europeos. Es también demostrar una escrita poética de movilidad, dinamizadora y auto reflexiva, que no cesa de narrar una determinada historia: la de una lengua repartida por el mundo que se convierte ejercicio real de alteridad cultural, una práctica de abertura al otro que forma su propia identidad híbrida, mezclada, plural.

### El espacio múltiple de lengua portuguesa y los tránsitos culturales

Queremos señalar que, con esas reflexiones, hemos buscado leer textos poéticos contemporáneos producidos en Brasil, en Portugal y en los países africanos de lengua portuguesa, buscando comprender cómo los poetas lidian con la heterogeneidad cultural e identitaria en relación a la identidad plural de la lengua portuguesa y a la realidad geográfica de Europa y de América Latina<sup>12</sup>, es decir, ¿cómo pensar esa confrontación, sea en relación a la cultura europea y sus valores centrados (paradigma de una identidad valorizada y, por eso, deseada), sea en relación a la cultura brasileña (o africana), con sus valores descentrados (paradigma de una identidad otra, desconsiderada o desconcertante)? Eso significa repensar igualmente, en el caso portugués<sup>13</sup>, la imagen cosmopolita de Portugal (recordemos que Pessoa escribió en 1923 que “el pueblo portugués es esencialmente cosmopolita”<sup>14</sup>), la confrontación *tradición* y *renovación* cultural en la contemporaneidad y su busca por un espacio de diferencia frente a Europa, una manera de resistencia a la política

<sup>11</sup> L. Perrone-Moisés: *Flores da Escrivantina*, São Paulo: Companhia das Letras, 1990: 95 y passim.

<sup>12</sup> Naturalmente, la cuestión es también fundamental en el panorama de la poesía africana de lengua portuguesa, pero no desarrollaremos en este artículo una mayor reflexión sobre eso.

<sup>13</sup> Ler B. de Sousa Santos: *Pela mão de Alice — o social e o político na pós-modernidade*, 2 ed., São Paulo: Cortez, 1996.

<sup>14</sup> F. Pessoa: *Obra poética* [org.intr. e notas de Maria Aliete Galhoz], Rio de Janeiro: José Aguilar, 1981: 407-408.

de homogeneidad intentada por el proyecto contemporáneo de globalización con la consecuente masificación cultural. En el caso brasileño, es cada vez más fuerte la resolución de comprender los paradigmas culturales que moldaron su identidad híbrida y la dificultad permanente de las relaciones luso-brasileñas, enrarecidas a lo largo del tiempo, marcadas de un lado por los discursos oficiales de amistad y pasado común, de otro, por una práctica caracterizada por un vacío de conocimiento y por el silencio cultural dominante que impide, aún hoy, el tránsito, el encuentro y el (re)conocimiento. Sobre el tema, los ensayos reunidos por Benjamin Abdala Junior en *Incertas relações—Brasil—Portugal no século XX*<sup>15</sup> (2003) son paradigmáticos de la discusión sobre los desdoblamientos positivos y negativos de esas relaciones. Frente a eso, juzgamos que sigue siendo necesario cuestionar cada vez más la relación Brasil—Portugal—África y el lugar al margen ocupado por la lengua portuguesa con una producción literaria aún restringida en el mundo, porque oriunda de la periferia global. Sin embargo, mayor interés es verificar cómo la poesía de lengua portuguesa, tan diversa y tan fuerte en el espacio interno luso-africano-brasileño, enfrenta esas *inciertas relaciones* culturales.

Es cierto que existe una gran producción narrativa portuguesa que dialoga, mismo indirectamente, con obras brasileñas y africanas preocupadas con las cuestiones susodichas. Sobre esa producción, algunos investigadores brasileños y portugueses han venido desarrollando análisis y ensayos de mayor valor, principalmente en el área de los estudios africanos de lengua portuguesa<sup>16</sup>. En relación a las poesías portuguesa y brasileña más recientes, no obstante, la situación no se asemeja, como si no les correspondiera la preocupación con tales problemas de orden externa a la realidad poética. En un abordaje horizontal de los estudios de la poesía portuguesa y brasileña post 90<sup>17</sup>, podríamos decir que la cuestión identitaria, bajo esa perspectiva luso-brasileña y sus tensiones no tienen gran visibilidad, pasado ya tanto tiempo sobre los manifiestos vanguardistas y sus proyectos de transformación cultural. Aunque sean muchos los poetas y diferentes sus caminos de escritura, podríamos osar una generalización: esa producción parece reaccionar a un discurso poético anterior (hasta los años 1970) claramente dirigido ha-

<sup>15</sup> B. Abdala Junior (ed.): *Incertas relações—Brasil—Portugal no século X*, São Paulo: Senac, 2003.

<sup>16</sup> Indicamos para iniciarse en el tema la consulta a los artículos publicados en el número 1 de la Revista Abril, on-line, del Núcleo de Estudios de Literatura Portuguesa y Africana de la Universidad Federal Fluminense. Acceder en [www.uff.br/revistaabril](http://www.uff.br/revistaabril), número 1.

<sup>17</sup> Ler I. Moriconi: *A poesia brasileira do século XX*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2002.

cia una experiencia local, optando por un discurso poético supranacional, desterritorializado, que le permitiría una reflexión de mundo más universalista y la circulación de lectura más allá de las fronteras de los países de lengua portuguesa. Sin embargo, aquí y allí, si provocamos una lectura vertical de esa producción poética, con determinados recortes, saldrá a flote la complejidad de la cuestión cultural de lengua portuguesa, sea por el juego de referencias que son movidas en el tablero del poema, sea por un cierto modo de estar en la lengua que no puede negar su contexto histórico-social, su tradición cultural. Se verifica fácilmente que, en la práctica poética portuguesa contemporánea, en general, hay una tensión cultural en los límites de Europa, es decir, esa poesía con más facilidad se dirige al lector de la Comunidad Europea que al posible lector de lengua portuguesa del otro lado del Atlántico o del África de Lengua Portuguesa. Las referencias a la realidad lingüística y cultural brasileña o africana son muy pocas, algunos apuntes en uno u otro poeta en situación de “viajante”. También del lado brasileño, la situación no es muy diferente, con una producción que ignora Portugal y África, restringiéndose la mayoría de las veces a un diálogo con espacios ya clásicos (el camoniano, el de Cesário Verde y el pessoano) o muy puntual entre algunos poetas que consiguen transitar entre las dos realidades, sea por sociedades editoriales luso-brasileñas, sea por amistades personales.

Sin embargo, lo que nos interesa, en los límites de este artículo, no es hacer una cartografía sobre esas relaciones frágiles, sino cuestionar modos de ver el *otro*, en su espacio, encontrando otro imaginario, ejerciendo una antropofagia poética o experimentando el hibridismo cultural, por eso destacaremos, en el amplio panorama de la poesía de lengua portuguesa, apenas un conjunto de material poético que, en nuestra perspectiva, representa una escritura rica en esas cuestiones. Se trata de la obra poética de Waly Salomão, un poeta/productor cultural expresivo de la poesía brasileña contemporánea, con su forma peculiar de estar en el mundo y de construir una obra inquieta y provocadora, declaradamente andariega y desplazadora de visiones identitarias sociales y culturales afirmativamente unívocas.

Existe en su obra un *deseo antropofágico* de experimentar lo que sea hoy una cultura de lengua portuguesa en su diversidad de historias y referencias. Este proyecto habla, por lo tanto, de la pluralidad inevitable y termina por configurar el espacio de la lengua como el lugar de reunión posible de las diferencias, enfrentando exactamente la homogeneidad que masifica, la imposición de modelos, a través de la lectura/escritura, vivencia devoradora que posibilita ocupar el espacio de frontera no como límite, sino como dispo-

bilidad permanente para el reconocimiento de la pluralidad. En ese sentido, es oportuno lo que explica Leyla Perrone-Moisés:

La antropofagia oswaldiana nos permite superar esa “ansiedad”, dar fin a todo complejo de inferioridad por haber venido después, resolver los problemas de mala conciencia patriótica que llevan a oscilar entre la admiración beata de la cultura europea y las reivindicaciones estrechas y xenófobas por lo “auténticamente nacional”. Porque ahí no se trata de una actitud pasiva del colonizado cultural, sino de una actitud al mismo tiempo de receptividad y de elección crítica. Sin abertura, ninguna cultura, ninguna literatura puede existir. [...] sólo la Antropofagia nos salva de esos engaños y de esa mala conciencia, por asumir alegremente la elección y la transformación de lo viejo en nuevo, de lo ajeno en propio, de lo común en original. Por reconocer que la originalidad nunca es más que una cuestión de arreglo nuevo.<sup>18</sup>

### Un poeta brasileño: vitalidad de la palabra poética

Waly Salomão (1943–2003), figura multimedia, polémica y provocativa, fue la imagen plena de inquietud e iconoclastia de los años 1960 y 1970, con los movimientos de contracultura y cultura *pop*. Hijo de un inmigrante sirio, musulmán, comerciante de tejidos, y de madre campesina del interior de Bahía, nació en la pequeña ciudad de Jequié, en el interior bahiano, pero vivió en el eje Salvador—Río de Janeiro—São Paulo desde los años 1970, representando el hibridismo de la cultura brasileña en su poesía, letras de música (sociedad con Caetano Veloso, Lulu Santos, Jards Macalé y Adriana Calcanhoto), producción cultural y dirección artística de shows y eventos musicales. Junto al compositor Torquato Neto, organizó la revista postropicalista *Navilouca*, que recibió colaboraciones de varios artistas y escritores importantes como Augusto y Haroldo de Campos, Décio Pignatari, Helio Oiticica, Ligia Clark, Caetano Veloso, Jorge Salomão, por citar algunos nombres. En 2003, aceptó el cargo de Secretario Nacional del Libro y de la Literatura, por indicación del amigo bahiano y también artista, Gilberto Gil, entonces Ministro de la Cultura. Llevando la responsabilidad del cargo muy a serio, planeaba acciones de incentivo a la lectura (“Hambre de Libros”) y el abaratamiento del libro, cuando la muerte se lo llevó. En la poesía, su primer libro, de 1972, *Me segura qu’ eu vou dar um troço*<sup>19</sup>, que solamente en 2003 sería

<sup>18</sup> L. Perrone-Moisés: *Flores...*, *op.cit.* : 89–99.

<sup>19</sup> Sujétame que tengo un patatú. W. Sailormoon: *Me segura qu’eu vou dar um troço*, Rio de Janeiro: Aeroplano/Biblioteca Nacional [Com o estudo “A falange de máscaras de Waly Salomão”, por Antônio Cicero], 2003.

reeditado en un proyecto conjunto de la Biblioteca Nacional/Aeroplano Editora, marcó inmediatamente la senda de ese poeta unido al Tropicalismo<sup>20</sup> bahiano, aunque negara cualquier filiación a grupos. El libro reunía textos escritos durante su pasaje por la prisión Carandiru<sup>21</sup> (São Paulo), con edición diagramada por su gran amigo, el artista plástico Hélio Oiticica, para el cual, más tarde, organizó la biografía *Hélio Oiticica: Qual é o parangolé?*<sup>22</sup> (2004, póstumo). Otras obras: *Gigolô de bibelôs ou surrupiador de souvenirs ou defeito de fábrica*<sup>23</sup> (1983), *Armarinho de miudezas*<sup>24</sup> (1983), *Algaravia*<sup>25</sup> (1996), *Lábia*<sup>26</sup> (1998), *Tarifa de Embarque*<sup>27</sup> (2000), *O mel do melhor*<sup>28</sup> (2001) y *Pescados vivos*<sup>29</sup> (2004, póstumo).

Desde el inicio, Waly Salomão, que firmó su primer libro de poesía como Waly Sailormoon, demostró muy claramente su lugar móvil de lector y escritor de lengua portuguesa. En los libros que se siguieron, fue constante la opción por la multiplicidad de perspectivas, por el juego de ideas y de palabras, asociando a la atención que nutría por la poesía una fuerza de libertad y de alegría que lo hacía innovar, buscar lo diferente y lo divergente en lo mismo. En *Armarinho de miudezas* (1. ed. de 1983, 2<sup>a</sup> revisión y ampliación de 2005), textos reunidos de naturaleza distinta (poemas y artículos para diarios, revistas, deposición), el escritor expone su vivencia y experiencias en el medio artístico brasileño y extranjero entre las décadas de 1960 a 1990, dis-

<sup>20</sup> Sobre el Tropicalismo, destacó: “Lo que el Tropicalismo devastó fue un pensamiento lineal. Privilegió un pensamiento, una sensibilidad, un discurso, un comportamiento que se encaminaba para el mosaico, encrucijada de sugerencias [sic], interconexiones”. In W. Salomão: *Armarinho de miudezas*, Ed. revista e ampliada, Rio de Janeiro: Rocco, 2005.

<sup>21</sup> Fue preso por porte de marihuana. Escribe Waly Salomão: “Mi primer texto tuvo que nacer en una situación de extrema dificultad. En la época de la dictadura, el simple porte de un pucho llevaba a la cárcel. Y yo terminé en Carandiru, en São Paulo, por una tontería, y desde allá escribí ‘Apuntes en el Pabellón 2’. No me sentí víctima por ver el sol nacer cuadrado. Para mí, fue una liberación de la escritura.” (Entrevista al *Jornal da Tarde*. *Jornal da Tarde*. 04 de abril de 1996, São Paulo. *Apud* Antônio Cícero, en prefacio a W. Sailormoon: *Me segura qu’eu...*, *op. cit.*

<sup>22</sup> *Hélio Oiticica: ¿Cuál es el parangolé?* (para Hélio Oiticica Parangolé era el “antiarte por excelencia”).

<sup>23</sup> *Gigolô de bibelots o granuja de souvenirs o defecto de fábrica.*

<sup>24</sup> *Mercería de menudencias.* [W. Salomão: *Armarinho de miudezas*. Ed. revista e ampliada, Rio de Janeiro: Rocco, 2005.

<sup>25</sup> *Algarabía.* [W. Salomão: *Algaravias: câmara de ecos*. Rio de Janeiro: Rocco, 2007.]

<sup>26</sup> W. Salomão: *Lábia*. Rio de Janeiro: Rocco, 1998.

<sup>27</sup> W. Salomão: *Tarifa de embarque*, Rio de Janeiro: Rocco, 2000.

<sup>28</sup> *La miel de lo mejor.* [W. Salomão: *O mel do melhor*, Rio de Janeiro: Rocco. 2001.]

<sup>29</sup> W. Salomão: *Pescados vivos*, Rio de Janeiro: Rocco, 2004.

cutiendo caminos que siguió, artistas que conoció, movimientos estéticos en los que participó, la vida brasileña bajo la dictadura. Principalmente constatamos un proyecto de abertura a otros para encontrar críticamente puntos de contacto y de debate.

[...]

Caso la aduana me preguntara — ¿cuáles son las armas que tú estás llevando? Yo de pronto respondería: — las armas de la crítica.

El proyecto de una Bahía no localista, desprovincianizada, no-autista, una Bahía capaz de establecer puentes, conexiones con Europa, Asia, África y América. ¿Será este sueño loco, fuera de propósito de un Erasmo retardado, utopía?<sup>30</sup>

La poética de Waly Salomão es de extrema energía vital, su orden es la alegría, su creencia es la polifonía, la diversidad. Sus poemas de composición ecléctica (versos, imágenes, paisajes) reflejan, sin embargo, un poeta que tiene un centro: la idea de que “El examen pericial que el ojo realiza es siempre pobre e incierto. Quien viene enriquecer esta pobreza positivista del ojo es la imaginación, mezcla poderosa de experiencia, invento y sueño”<sup>31</sup>. En otro libro de poemas, *Algarabía* (1.ed. de 1996, 2.ed de 2007), la polifonía es la llave para la comprensión de esa escritura que se quiere impura, mezclada, textura de muchas capas y matices.

II

Assim falava o antecessor:

“O poeta é um ressentido e o mais são nuvens.”

Assim ele, aqui, fala:

Os ressentimentos esfiapados  
são como nuvens esgarçadas.

Campo aberto,  
ele vira uma câmara de ecos.  
Câmara de ecos:  
a substância do próprio tutano tornada citação.

aprende a palidez ativa  
e o sorriso allof  
de quem compreende as variações dos ventos da  
mídia.  
Estas qualidades ele supõe ter importado

<sup>30</sup> W. Salomão: *Armarinho de...*, *op.cit.* : 31.

<sup>31</sup> *Ibid.* : 105.

de Stendhal e de Emerson,  
 já de Drummond ele assimila  
 uma certa qualidade esconsa,  
 retalho daqui, recorte dali,  
 etecetera et caterva.

Ele: o amalgâmico  
       o filho das fusões  
                           o amante das algaravias  
 o sem pureza.<sup>32</sup>

Esa impureza que es su sabiduría poética también está tematizada en *Labia* (1.ed. de 1998), donde se presenta una lírica muy atenta a la palabra y a las consecuencias de su uso en el juego de la poesía. Saber engañar la lengua, como afirmó Barthes, saber desplazar los centros de sentidos y de culturas, construyendo espacios de placer y de alegre libertad de cruzar las experiencias varias de la escritura y de la vida. *Labia* es una obra reflexiva sobre la propia escritura que Waly Salomão persiguió, demostrándole a su lector que la poesía es sinvergüenza, es mismo una fiesta erótica de creación. De ese libro, con epígrafe retirada de Francis Ponge, los poemas nos proponen el adelantamiento de límites de lo lírico, de la subjetividad, de la forma, de la escritura, por saber que lo poético se hace en el tránsito, en lo móvil, en el exterior. Por eso vale aquí la lectura de “Exterior”:

Por que a poesia tem que se confinar  
 às paredes de dentro da vulva do poema?  
 Por que proibir à poesia  
 estourar os limites do grelo  
                           da greta  
                           da gruta  
 e se espraiair em pleno grude

além da grade

do sol nascido quadrado?

Por que a poesia tem que se sustentar  
 de pé, cartesiana milícia enfileirada,  
 obediente filha da pauta?

Por que a poesia não pode ficar de quatro  
 e se agachar e se esgueirar

<sup>32</sup> W. Salomão: *Algaravias...*, *op.cit.* : 54. Ver anejo.

para gozar  
 – CARPE DIEM! –  
 fora da zona da página?

Por que a poesia de rabo preso  
 sem poder se operar  
 e, operada,

não poder travestir-se

langandãs da lira?<sup>33</sup>

polimórfica e perversa,

com os clitóris e os ba-

En la parte final de este provocante libro, titulada “POST-MORTEM”, hay un “EDITORIAL: ¡¡¡Quema de archivo!!! ¡¡¡Rebaja de stock!!!” y el poeta afirma:

[...] Traça de livro, motosserra predadora? Então, estou sempre voraz atrás de novas camadas de leituras, de interpretações do mundo, inconclusivas e inconcludentes, pois não há interpretação finalista do mundo. Estou sempre em movimento, buscando novas significações, novas florestas de sinais. Eu acho que é assim que o homem tem que ser. [...]

Penetrar até o âmago de cada código e desprogramar bulas e posologias prévias.

Usar em mão dupla o arco que une caos e cosmos.

Pescar em águas límpidas.

Pescar em águas turvas.<sup>34</sup>

para llegar a una nominación más de su trabajo “Polinizaciones cruzadas”:

Polinizaciones cruzadas entre lo leído y lo vivido. Entre la espontaneidad coloquial y la extrañeza pensada. Entre la confesión y el juego. Entre lo vivenciado y lo inventado. Entre el propósito y el instinto. Entre la demiúrgica labia y las camadas superpuestas de lo reflexionado [...] <sup>35</sup>

Su último libro<sup>36</sup> *Tarifa de embarque*, también apunta esa movilidad y la permanente disponibilidad a la revisión de paisajes literarios y culturales, como leemos en “Otros quinientos”, “Estética de la recepción”, “Nuevieja<sup>37</sup> cocina

<sup>33</sup> *Ibid.* : 55. Ver anejo.

<sup>34</sup> *Ibid.* : 87–88. Ver anejo.

<sup>35</sup> *Ibid.* : 89.

<sup>36</sup> En 2001 se publicó también *La miel de lo mejor*, antología poética. Después de su muerte, 2004, fue editado el libro de poesía *Pescados vivos*.

<sup>37</sup> El poeta juega con las palabras nueva y vieja.

poética”, “Pastoral brasileira”, “Write poetry is like surfing”, “Nomadismos”, “Remix siglo XX”, resaltando apenas unos pocos títulos de sus poemas. El libro entero, con treinta y siete poemas, refleja esa inquietud cultural y una abertura al otro, al diferente, al fuera de lugar que mucho marcó la escrita de ese poeta fallecido en mayo del 2003. Él mismo un sujeto híbrido, hijo de inmigrante, su poética es un exceso de referencias culturales, populares, lingüísticas y literarias, construyendo poemas que son como caleidoscopios al integrar en una combinación siempre diferente los innúmeros fragmentos que forman su equipaje de escritura. Con el espíritu de eterno viajante, el sujeto lírico dominante en este libro vaga, observa, entrecruza imágenes, juega perspectivas, hace el encuentro de los contrarios, ejerciendo el derecho de *ver con ojos libres*.

[...]

Retire da tela teu imaginário inchado  
de filho de imigrante  
e sereno perambule e perambule desassossegado  
e perambule agarrado e desgarrado perambule  
e perambule e perambule e perambule.  
Perambule  
— eis o único dote que as fatalidades te oferecem.  
Perambule  
— as divindades te dotam deste único talento<sup>38</sup>.

Con epígrafe exactamente de Oswald de Andrade (*... y parecen ignorar/que poesía es todo:/juego, rabia, geometría,/asombro, maldición y pesadilla/pero jamás/sombrero de copa, diploma y toga*), el poeta ejercita una libertad cultural que impide cualquier acción de estratificación. El propio juego gráfico de los poemas ratifica ese movimiento, mezclando formatos de letras, de versos, de estrofas, explorando el verso en la página blanca, produciendo efectos visuales con las letras, rompiendo el poema para abrir grietas de significados y de comprensión y, de cierta manera, impidiendo su copia, su duplicación, su conformación a otro espacio en blanco.

El primer poema “Cánticos de los cánticos de Salomón” ya trae esas marcas evidentes de juego, de irreverencia, de provocación, mezclando espacios, memorias, realidades e imaginarios:

<sup>38</sup> W. Salomão: *Tarifa...*, *op.cit.* : 49. Ver anejo.

eu era um mar de melancolia

um coração pedra-bruta

um mundo sem alegria

**ó doce loucura que me acontece  
meu amor nos meus braços adormece  
mil maravilhas do mundo ele encarna**

**ó língua de fogo que  
me entontece<sup>39</sup>**

PIRÂMIDES DO EGITO

QUINTA AVENIDA

MACHUPICCHU

TRAFALGAR SQUARE COLISEU

CATARATAS DO IGUAÇU

MANHATTAN GUANABARA

MURALHA DA CHINA

TITICACA

[...]

ele é meu SOL minha luz minha brasa meu braseiro meu brasil tição  
conquistador do pólo navio quebra-gelo que me derrete o coração  
sou a sede de um rio corrente caçando o SAL do oceano ardente<sup>40</sup>

SENEGAL

MADAGASCAR

HONGKONG

MÁLAGA

RIO DE JANEIRO

VALPARAÍSO

WALY SALUT AU MONDE<sup>41</sup>

Otro texto bastante interesante para nuestra perspectiva de análisis se titula “Otros quinientos”, en el que la memoria cultural de lengua portuguesa es evaluada y las confrontaciones identitarias marcan aproximaciones y alejamientos.

Abr’olhos

Abr’olhos paras as flores da trepadeira **Camõesia Máxima!**

Apuro juízo e vista:

*em matéria de previsão eu deixo furo*

*futuro, eu juro, é dimensão*

*que não consigo ver*

*nem sequer rever*

*isto porque no lusco-fusco*

*ora pitombas!*

<sup>39</sup> Ver anejo.

<sup>40</sup> Ver anejo.

<sup>41</sup> W. Salomão: *Tarifa... op.cit.* : 8–9.

[...]

Por acaso,  
em matéria de previsão só deixo furo  
– o juízo e a vista apuro –  
futuro, juro, d'imensidão q ignoro  
abr'olhos

vejo bem no claro  
turvo no escuro  
minha vida afinal navega taligual  
caravela de Cabral

[...]

tanto faz Brasil, Índia Ocidental Índia Oriental,

ó sina, toucinho do céu e tormento,  
ó fado, amo e ódio  
o vira, a volta e o volteio

da sinuca  
da sempre mesma

d  
a  
n  
ç  
a  
-  
l  
e  
s  
m  
a

da sinuca de bico vital.

Açorda!  
Vatapá!  
abr'olhos  
Abr'olhos para as flores  
– pretéritas ou recentíssimas –  
da trepadeira **camõesia máxima!**<sup>42</sup>

<sup>42</sup> *Ibid.* :10 e 11. Poema con juego de palabras. Regionales, yuxtapuestas, inventadas. No traducido.

En este poema, más que citar una tradición camoniana, se hace la revisión de una mirada sobre el mundo y sobre la cultura planta portuguesa abriendo en flores diversas. Entrando en la lengua propia/del otro de ojos abiertos, ve lo que está oculto sobre capas de formalismo, academismo y clichés de tradiciones estereotipadas. El poeta, en el placer de la acción carnavalizadora, es decir, desordenada e irreverente, levanta su estandarte, su abr'ojos, para la *Camõesia*<sup>43</sup> *Máxima*, ese devorar/florecer de palabras, de imágenes e imaginarios (con)movidos.

La antropofagia en los poemas de Waly Salomão es un modo de ser poeta, artista brasileño. Nada se establece, nada se presenta intocable, nada se conforma. “[...] El gozo de la fluidez del momento/Sin congelados/El gozo de los brotes del mundo/Sin dejar restos // Ser esencialmente una ambulante cámara de vídeo/Disparada por el piloto automático [...]”<sup>44</sup>. El poeta mueve el poema de tal forma que a su lector sólo le resta acompañar el surfing propuesto por cada poema-ola, imagen emblemática de su escritura poética. Sin embargo, lo más interesante es ese ejercicio permanente de confrontación de identidades, de cruces de espacios lingüísticos, imagéticos, textuales y formales, de aproximaciones inéditas y alejamientos violentos. La poesía de Waly tiene mucho de libertad, de gozo y de hibridismo. El sujeto lírico es un cruce de historias, de culturas y de perspectivas que no anhela ninguna estabilidad, porque lo que le interesa es la multiplicidad, la variación, ser el “barajador de registros y voces”<sup>45</sup>. El poeta, viajante, andariego, marinero, navegante, embarca en el poema para ver de nuevo, ver lo nuevo, cruzar horizontes, como se lee en “Pastoral Brasileira”:

Às vezes nas gavetas as aposento,  
 volta e meia no pescoço as reapresento:  
 minhas guias de santo.  
 Alguidar, quartinha, gostosa dormência do banho de folhas,  
 e o peji dos orixás  
 na plenitude dos deuses ou no deserto deles.  
 [...]
 Urro e berro eureka e eis que se me antepara  
 um Eldorado feito sob medida para otário engrupido.  
 O sonho dourado trocadilho em sonho gorado.  
 Por entre dobras de sumaúma,  
 rugas de andiroba,

<sup>43</sup> (Luis de) Camões + poesía.

<sup>44</sup> *Ibid.* : 53.

<sup>45</sup> *Ibid.* : 19.

a lisa lisura do pau-mulato,  
 e o **matacalado**— versão vegetal caipira da sapiência letal  
 dos césares, tibérios, claudius, neros, domicianos, calígulas,  
 caios e bórgias.

Breu e palude.

Alarido álaque das maritacas  
 e o escarcéu risca-céu das tiribas.

Gemidos de seriema, saracura,  
 da coruja mãe-da-lua  
 e do bacurau.

Brenha e pantanal.

[..]

– pedras capistranas caligrafadas por escribas dementes,  
 os mesmos que configuraram as quizilas, os acidentés,  
 os ebós, as muambas, os bichos soltos e as gentes

dos brasis.

E nas gentes, é de lei, aplicar um zoom

que vá da cútis ao cu

– um retorno tecno da zarabatana com curare

fincada no púbis.<sup>46</sup>

La escritura de Waly Salomão, en *Tarifa de Embarque*, penetra en la lengua portuguesa/brasileña y monta en pelo los vocablos como animales agitados. Hay en sus versos un placer sensual de las palabras, los nombres de las cosas, de los animales, de la tierra, de la foresta, del agreste, nombres que sostienen una mirada sobre el mundo que caracteriza ese sujeto ambulante, macunaíma<sup>47</sup> de la poesía. Y de eso trata, por ejemplo, el poema “Nomadismos: caderneta de campo”

Olor de fábulas ladinas...

Como alguém que se belisca pra verificar se acordado sonha

Compulsivo você ladainha o dito por Plutarco

De que “nascer é penetrar em uma pátria estranha”

No seu âmago estão embutidas substâncias dissolúveis

<sup>46</sup> *Ibid.* : 32–34. Ver anejo.

<sup>47</sup> 1) Macunaíma: Novela, de la vanguardia brasileña, y personaje central (antihéroe que representa el pueblo brasileño). 2) En introducción a *Me segura qu’ eu vou dar um troço*, 2ª edición de 2003 del primer libro de Waly Salomão, el poeta Antônio Cícero comenta: “La consideración sincrónica de la obra de Waly me pareció revelar, por detrás de una fragmentariedad ostensiva, una identidad fundamental de preocupaciones: es bien cierto, como se verá, una identidad en la antiidentidad. [...]”; p. 28.

Precipitações de alheias identidades oscilantes  
 Capacidade de captar/esculpir/fingir/fundir/montar/moldar  
 Capacidade de aderência absoluta

ao instantâneo

O gozo da fluidez do momento  
 Sem congelados  
 O gozo dos gomos do mundo  
 Sem deixar restos

Ser essencialmente uma ambulante câmara de vídeo  
 Disparada pelo piloto automático  
 [...] <sup>48</sup>

Para el poeta, Brasil “es agujero de carie/depósito de desdentados/pozo ciego/pozo de carencia /:/vivir en él es desvertebrar ávidas verdades/obsoletas/mariposear mentiras con jadeante urgencia/:/antes que algún otro aventurero eche mano/:/perder el trueno/preservar el tronar del trueno:”<sup>49</sup>

En ese discurso de mezclas, su escritura expone la musa híbrida que le da a su poesía una pasión desmedida, “la exhuberancia órfica de las cosas”<sup>50</sup>, una fortísima lucidez de que estar en la lengua es estar sobre una ola que lleva del profundo mar los escollos y los lanza a la playa, para recogerlos poco después, en un movimiento constante de ocultación/revelación.

Con un perfil específico en el conjunto de la poesía brasileña post 70, su obra es un convite a la fiesta de la lengua, un convite a la redescubierta de este otro mar que se lanza sin pudor sobre la tierra, en permanente reencuentro con sus orígenes, con su inmensa libertad de ser diferente. Es una afirmación de la *antiidentidad*, como dice el otro poeta Antônio Cícero, como forma de reconocimiento de su hibridismo. ¿Cómo ser brasileño hoy, en el manejo de una lengua común a diferentes espacios y diferente simultáneamente, en un mundo de centros y de periferias, en una experiencia de imágenes tan disparas sobre paisajes geográficos y culturales que se alejan y se aproximan en los diálogos firmes e interrumpidos? ¿Cómo afirmar una identidad en el terreno móvil de las contradicciones sociales, históricas e ideológicas? ¿O el juego que vale la pena es la implosión de la unidad y gozar, con pleno derecho, la antropofagia cultural? ¿Experimentar la *alegría de la diferencia*? Su escritura es, así, esa forma libre de interrogar, sin miedos de mezclar espacios, realida-

<sup>48</sup> W. Salomão: *Tarifa...*, *op.cit.* : 53–54. Ver anejo.

<sup>49</sup> *Ibid.* : 45.

<sup>50</sup> W. Salomão: *Lábia*, *op.cit.* : 85.

des, grafías, y, por eso, se convierte en textualidad inagotable. Tratándose de una poética como la de Waly Salomão, el mejor punto final será suspender el análisis y compartir sus versos.

Término de leitura  
de um livro de poemas  
não pode ser o ponto final.

Também não pode ser  
a pacatez burguesa do  
ponto seguimento.

Meta desejável:  
alcançar o  
ponto de ebulição.

Morro e transformo-me.

Leitor, eu te reproponho  
a legenda de Goethe:  
Morre e devém.

Morre e transforma-te.<sup>51</sup>

### **Anejo: traducción lexical y no poética**

Nota 32

II

Así hablaba el antecesor:  
“El poeta es un resentido y lo más son nubes.”  
Así él, aquí habla:  
Los resentimientos deshilados  
son como nubes desgarradas.

Campo abierto,  
él se hace cámara de ecos.  
Cámara de ecos:  
la sustancia del propio tuétano hecha citación.

<sup>51</sup> *Ibid.* : 46. Ver anejo.

aprende la palidez altiva  
y la sonrisa allof  
de quien comprende las variaciones de los vientos de la  
media.

Estas calidades él supone haberlas importado  
de Stendhal y de Emerson,  
ya de Drummond él asimila  
una cierta calidad oculta,  
retazo de aquí, recorte de allí,  
etcétera et caterva.

Él: el amalgámico  
el hijo de las fusiones  
el amante de las algarabías  
el sin pureza.

#### Nota 34

¿Por qué la poesía tiene que confinarse  
a las paredes de dentro de la vulva del poema?  
¿Por qué prohibir a la poesía  
estallar los límites del clítoris  
de la grieta  
de la gruta  
y explayarse en pleno pegote  
más allá de la rejilla  
del sol nacido cuadrado?

¿Por qué la poesía tiene que sostenerse  
de pie, cartesiana milicia alineada,  
obediente hija de la pauta?

¿Por qué la poesía no puede quedarse de cuatro  
y agacharse y escabullirse  
para gozar  
—¡CARPE DIEM!—  
fuera de la zona de la página?

¿Por qué la poesía de culo preso  
sin poder operarse  
y, operada,  
no puede travestirse  
polimórfica y perversa,  
con el clítoris y los colgantes de la lira?

## Nota 35

[...] Polilla de libro, ¿motosierra predadora? Entonces, estoy siempre voraz detrás de nuevas camadas de lecturas, de interpretaciones del mundo, inconclusas e inconcluyentes, pues no hay interpretación finalista del mundo. Estoy siempre en movimiento, buscando nuevas significaciones, nuevas selvas de señales. Pienso que es así como el hombre debe ser. [...]

Penetrar hasta el meollo de cada código y desprogramar prospectos y posologías previas.

Usar en doble vía el arco que une caos y cosmos.

Pescar en aguas límpidas.

Pescar en aguas turbias.

## Nota 40

[...]

Retira de la tela tu imaginario hinchado  
de hijo de inmigrante

y sereno vaga y vaga intranquilo

y vaga agarrado y desgarrado vaga

y vaga y vaga y vaga.

Vaga

– he aquí el único dote que las fatalidades te ofrecen.

Vaga

– las divinidades te dotan de este único talento.

## Nota 41

yo era un mar de melancolía

un corazón piedra-bruta

un mundo sin alegría

¡oh! dulce locura que me sucede

¡oh! lengua de fuego que

me entontece

mi amor en mis brazos adormece

mil maravillas del mundo él encarna

## Nota 42

[...]

él es mi SOL mi luz mi brasa mi brasero mi brasil tizón

conquistador del polo navío quiebra hielo que me derrite el corazón

soy la sed de un río corriente cazando la SAL del océano ardiente

## Nota 48

A veces en los cajones las jubilo,  
 frecuentemente en el cuello las represento:  
 mis guías de santo.  
 Jarro, botijo, gustosa somnolencia del baño de hierbas,  
 y el santuario de los orishas  
 en la plenitud de los dioses o en su desierto.  
 [...]

Bramo y grito eureka y he que se me resguarda  
 un *El Dorado* hecho bajo medida para otario engañado.  
 El sueño dorado juego de palabras en sueño frustrado.  
 Por entre doblas de mariguano,  
 arrugas de *andiroba*,  
 la lisa lisura del rubiáceo,  
 y el *matacallado*—versión vegetal aldeana de la sapiencia letal  
 de los césares, tiberios, claudius, neros, domicianos, calígulas,  
 cajos e borgias.  
 Brea y pantano.  
 Alarido alacre de las cotorras,  
 y la algazara raya-cielo de los loros.  
 Gemidos de ñandú, gallareta,  
 de la lechuza,  
 y del búho.  
 Breña y pantanal.  
 [...]

– piedras en anagrama caligrafiadas por escribas dementes,  
 los mismos que configuraron las antipatías, los accidentes,  
 los ebós, los contrabandos, los animales sueltos y las gentes  
 de los brasiles.

Y es en las gentes, es de ley, aplicar un zum  
 que va de la cutis al culo  
 – un retorno tecno de la cerbatana con curare  
 hincada en el pubis.

## Nota 50

Olor de fábula ladinas ...

Como alguien que se pellizca pa verificar si despierto sueña  
 Compulsivo tú letanías lo dicho por Plutarco  
 De que “nacer es penetrar en una patria extraña”

En su meollo están embutidas sustancias disolubles

Precipitaciones de ajenas identidades oscilantes  
Capacidad de captar/esculpir/fingir/fundir/montar/moldar  
Capacidad de adherencia absoluta  
a lo instantáneo

El gozo de la fluidez del momento  
Sin congelados  
El gozo de los brotes del mundo  
Sin dejar restos

Ser esencialmente una ambulante cámara de vídeo  
Disparada por el piloto automático  
[...]

Nota 53

Término de lectura  
de un libro de poemas  
no puede ser el punto final.

Tampoco puede ser  
la mansedumbre burguesa del  
punto seguido.

Meta deseable:  
alcanzar el  
punto de ebullición.

Muero y me transformo.

Lector, yo te repropongo  
la legenda de Goethe:  
Muere y devén.

Muere y transfórmate.

PERSÉFONE E A POLAROID. ESCREVER A IMAGEM  
PARA ENTRAR NA MORTE  
(SOBRE ALGUNS POETAS CONTEMPORÂNEOS,  
ESPECIALMENTE DE LÍNGUA PORTUGUESA)

BIAGIO D'ANGELO

Université Catholique Péter Pázmány  
Département d'Etudes Hispaniques  
Egyetem u. 1.  
H-2087 Piliscsaba  
Hongrie  
biagiodangelo@gmail.com

**Abstract:** This paper discusses the relationship between writing and photography. The essays by Susan Sontag and Roland Barthes will be the theoretical bases for authors such as António Lobo Antunes, Ruy Belo, Núno Júdice, Vasco Graça Moura, Miguel Torga, Sofia de Mello Breyner Andresen, Rolf Dieter Brinkmann, Hilda Hilst, and Wislawa Szymborska. We would like to observe how the Other—in the photographic discourse—is narrated in a death perspective. Image, in fact, presents, in its paradoxical totality, catastrophic tensions and emptiness.

**Keywords:** photography, literature, death, present, *punctum*

“Per fare entrare tutto questo in una fotografia occorre conquistare un’abilità tecnica straordinaria, ma solo allora Antonino avrebbe potuto smettere di fotografare. Esaurite tutte le possibilità, nel momento in cui il cerchio si chiudeva su se stesso, Antonino capì che fotografare fotografie era la sola via che gli restava, anzi la vera via che lui aveva oscuramente cercato fino allora.”

(Italo Calvino: *L'avventura di un fotografo*).

“Entre las muchas maneras de combatir la nada, una de las mejores es sacar fotografías, actividad que debería enseñarse tempranamente a los niños, pues exige disciplina, educación estética, buen ojo y dedos seguros”

(Julio Cortázar: *Las babas del diablo*)

**BLOW UP**

“Tenho fotografias que provam que nunca exististe”

(Pedro Mexia: de *Vida oculta*)

## Preâmbulo. A História e os detalhes

O tema sobre as relações entre literatura e artes visuais é, notoriamente, vastíssimo. Nestas páginas, gostaria de dialogar sobre o espaço que, na produção das últimas décadas, se consagrou à relação entre escrita e fotografia. A partir dos ensaios clássicos de Susan Sontag e Roland Barthes, trataremos de alguns autores como o português António Lobo Antunes (*Eu hei-de amar uma pedra* e *O arquipélago da insónia*), poetas lusitanos como Ruy Belo, Nuno Júdice, Vasco Graça Moura, Miguel Torga, Sofia de Mello Breyner Andresen, alemães como Rolf Dieter Brinkmann, e as poetisas Hilda Hilst, brasileira, e Wislawa Szymborska, polonesa. Procuraremos *ver*, na representação literária e fotográfica, como *o outro* se instaura não mais numa totalidade buscada, mas numa perspectiva de morte e de declínio. A imagem, de fato, longe de desenharmos uma integridade apaziguadora, apresenta, no interno de sua realidade sempre paradoxalmente aproximativa, vazios e pulsões catastróficas.

É, neste sentido, que temos invocado e evocado, no título destas páginas, a figura de Perséfone. Além disso, a epígrafe de Ítalo Calvino, extraída do texto *L'avventura di un fotografo*, serve para introduzir-nos na questão do escândalo provocado pela fotografia. Antonino Paraggi, personagem de Calvino, um fotógrafo amador, queria resolver o problema da fugacidade existencial por meio de um artístico *carpe diem* fotográfico: fotografar cada aspecto e momento da vida para, mais tarde, poder finalmente recordar a história, e dela, em um momento sucessivo, manter a recordação.

Os vínculos miméticos entre a fotografia e o texto literário são sempre mais evidentes. Se por um lado, a foto, no seu formato digital, foi se transformando, com sempre maior intensidade, numa autêntica “instantânea”, na qual se multiplicam *ad libitum* as “possibilidades” de fotografar (até mesmo quase fazendo desse gesto estético um procedimento instintivo), pelo outro, seria suficiente lembrar um grande narrador da foto contemporânea como o brasileiro Sebastião Salgado. À procura dos materiais da atualidade, que estão escrevendo a história—em contraposição ao vício da rapidez e da instintividade—se unem os resíduos de uma geração “x” que acreditava somente no catastrofismo e no apocalipse.

Não é por acaso que Douglas Coupland tenha dedicado à fotografia o tema de um de seus romances, cujo título é significativamente emblemático: *Polaroids from the Dead* (1996). Nesse livro, Coupland revela uma nova margem epistemológica à fotografia, e por extensão ao texto literário, fílmico e pictórico: a cultura de massa hoje vive, geralmente, em uma estranha nostal-

gia por mitos autodestrutivos e lendas metropolitanas: Kurt Cobain, a queda do muro de Berlin, “Twin Peaks”. A história se reduz, assim, a um arquivo pessoal e íntimo, do qual a fotografia mantém uma lembrança frágil e, por assim dizer, superficial, banalizada, corriqueira. A interação entre fotografia e texto se conclui, portanto, num cinismo irônico, e numa consciência desesperada, lúgubre e sem escapatória, com uma falsa e aparente serenidade.

Contudo, a literatura utiliza o material iconográfico e a fotografia para reafirmar ela que pode construir a própria textualidade somente a partir da saturação da morte, da confusão caótica, da suspeita do vazio existencial. Mas é justamente dentro desta gestualidade mortífera da literatura, que a escrita volta, por assim dizer, à sua funcionalidade originária para deixar, tanto ao leitor quanto ao observador, uma proposta provocadora, subversiva, desestabilizadora. E a foto quer ser uma “pro-vocação” às questões últimas do valor da História, bem como dos afetos que movem o Eu.

Um famoso tema publicitário dos anos 70, da Kodak, repetia—com certo prazer nostálgico—que “um instante é para sempre”. Hoje, frente a essa afirmação, ficaríamos céticos: pouco nos interessa a saudade dos momentos passados. Além disso, uma frase deste gênero possui o sabor das “neiges d’antan”, como escrevia François Villon na sua balada, pois uma frase desse tipo lembra mais a “lojinha do boticário”, mais que sensibilizar o sujeito sobre a fugacidade e, ao mesmo tempo, a intensidade da experiência do instante. De fato, o presente nos está “instruindo” (ou, poderemos dizer, obrigando) a suspeitar de qualquer acontecimento que perdure mais de um minuto. Nesta definição de acontecimento, podemos, sem medo, incluir qualquer *sentimento* como experiência do sujeito, um *sentimento* feito de propostas, desejos, isto é, o reconhecimento de seu vínculo com a realidade. Todavia, é possível registrar certas contradições que, na atualidade, destituem a idéia geral de uma pós-modernidade exclusivamente lúdica, que recusaria qualquer tipo de apoio—também o apoio melancólico—ao passado e à tradição; de uma parte, a crítica e a participação de grupos sociais determinados, a favor de uma pesquisa de isolamento voluntário e de uma incomunicabilidade radical; pela outra, a aspiração sempre mais comum e consciente de se reunir em guetos que envolvem, assim, as “minorias” culturais, políticas, sexuais, criando tanto novos lugares de pertencimento, quanto insuspeitadas guetizações, que representam os paradigmas paradoxais da cultura globalizada.

Justamente, estes paradoxos, que parecem revestir a franja de uma cultura moderna, nunca esquecida ou mal digerida, insistem sobre uma nova

operação cognitiva: reler a história e transgredi-la, através das propostas estéticas, reescrever o passado, embora tal impossibilidade encontre um espaço eficaz na literatura e nas artes. A aspiração ao “lugar”, à “história”, a um “ideal” silenciado se acompanha de uma trama temporal feita de imagens e rapidez. A imagem é percebida, portanto, como emblema e sinal do imediato e do fugaz, do improvisado e do vazio, e, ao mesmo tempo, como desejo de recuperar um passado incrustado numa dimensão histórica que se conhece e se deseja redescobrir.

Lois Parkinson Zamora e Wendy B. Faris propuseram uma leitura da história que pode ser aplicada também à imagem, à fotografia e à narrativa histórica, recorrendo à metáfora da fotografia como estratégia de simular o passado:

History is inscribed, often *in detail*, but in such a way that actual events and existing situations are not always privileged and are certainly not limiting: historical narrative is no longer chronicle but *clairvoyance*.

(Parkinson Zamora & Faris 1995:6. Grifo meu.)

Certamente, qualquer foto, ou qualquer sinal icônico, descrevem uma história (que se relaciona com a História), mas, agora, já não mais como narração dos fatos transcorridos, mas como percepção profética (e, possivelmente, compreensão) de tudo o que foi passado.

O retorno à história e à sua procura de significação é, atualmente, uma das preocupações principais. Segundo a interpretação que dá Fredric Jameson (1990:130), tratar-se-ia de uma história incompleta, uma “história com buracos” (“history with holes”), uma “história perfurada” (“perforated history”), da qual o sujeito não apenas pede justificativas, mas enfrenta o problema: ele penetra nesses buracos históricos para indagar sobre aspectos tradicionalmente silenciados ou dissimulados, como a questão racial, a censura e a proibição, ou temas heterogêneos como a origem do conceito de nação, a miscigenação dos povos e as minorias pouco reconhecidas ou evitadas. Todavia, o que importa ao crítico norte-americano, e é também aquilo que interessa neste espaço, é prestar atenção àquilo que ele chama sinteticamente *nostalgia film*, ou seja, uma nostalgia das grandes narrações (e meta-narrações) que demonstraram o seu falimento e a sua inconsistência diante da crueldade do real. Filmes, imagens, fotografias, e toda o conjunto de *mediações* (isto é, de ações midiáticas), que freqüentemente operaram com violência inaudita e nem sempre justificável, serviram para evidenciar e indicar as perversões culturais e políticas de sempre. (“hallucinatory scenes

and events, fantastic/phantasmagoric characters are used [...] to indict recent political and cultural perversions,” Parkinson Zamora & Faris 1995:6). A imagem, então, não possui apenas uma natureza efêmera, mas, ao mesmo tempo, a pretensão de transformar em atualidade os eventos para depois julgá-los.

### Congelando o instante

O efêmero da imagem é também seu paradoxo. A imagem permanece “para sempre”, congela o instante, se coloca como desafio à realidade. Se a realidade é mutação, variação, incessante proposta de renovação, a fotografia com a perene oscilação entre a reprodução da realidade e seu significado enigmático “afirma” a existência do mundo fenomenológico e, ao mesmo tempo, “afirma” a “seleção” de um aspecto perceptível do mundo. A arte, mais tarde, incentivará este aspecto, partindo do detalhe (não da realidade abstrata) e construindo a passagem do real ao imaginário. “... Il s’agit ici de passages : du réel à l’imaginaire, du rêve à l’éveil, du monde des vivantes au monde des morts”, escreve Leyla Perrone Moisés, num ensaio dedicado a Cortázar e Lautréamont, passando pelo suporte teórico de Benjamin. Esta passagem, esta “animação” —do real ao imaginário— é a essência ontológica da fotografia, que se manifesta somente aos olhos do artista, do observador, e revela, deste modo, a sua continuidade e a extrema funcionalidade: informação, representação, surpresa, significação como indicado por Roland Barthes em *La chambre claire* (1980).

O brilhante e melancólico estúdio sobre a fotografia de Barthes representa uma extraordinária leitura poética da foto, que parece estar inspirada não apenas por um acontecimento histórico pessoal —a morte da mãe do autor (à qual são dedicadas as páginas mais comoventes do ensaio)—, mas também pela releitura imaginária do conto cortazariano *Las babas del diablo*. Com efeito, a sensação de “inauthenticité, parfois d’imposture” (Barthes 2002:30) que Barthes registra como experiência pessoal, é similar à reflexão estético-existencial de Roberto Michel, o protagonista cortazariano, que aponta o limite entre o objeto representado e o sujeito representante, entre a vida fotografada como objeto de observação “limitada” e a subjetividade que se exprime na “eleição/seleção”, poderemos dizer, de um fragmento de vida: “je vis alors une micro-expérience de mort:” —escreve Barthes— “je deviens vraiment spectre” (*op.cit.* : 30).

Deste modo, a foto pode declarar a sua outra essência, “révéler ce qui était si bien caché que l’auteur lui-même en était ignorant ou inconscient” (*op.cit.* : 57) e mostrar “le *punctum*”, sempre segundo a bela terminologia de Barthes, “la piqûre, le petit trou, la petite tâche, la petite coupure, et aussi le coup de dés. Le *punctum* d’une photo, c’est ce hasard qui, en elle, *me point* (mais aussi me meurtrit, me poigne)” (*ibid.* : 49). Revelar o que resta oculto é quase um estado de graça que é concedido somente ao fotógrafo, entre todos os artistas, nessa perspectiva (ou, talvez, poderemos dizer, no seu “clique”) reside a possibilidade de uma leitura da realidade que possa superar o binarismo torpe da contraposição real *versus* imaginação.

No discurso fotográfico, no diálogo com a literatura, se oferece ao observador um desdobramento da realidade, não no sentido de uma fragmentação destrutiva, mas de uma “vacilação” da realidade, enquanto se “traumatiza” a fronteira do *déjà vu*, daquilo que aparece como já conhecido, de tudo aquilo que é catalogado como antiquado, passado, sem mais marcas de valor para o presente. Assim, a fotografia (embora pudéssemos referir-nos a qualquer outra imagem, no sentido de um sinal ilimitado de significação) sugere, repetidamente, outro significado. Barthes, com muita propriedade, sustenta que, superando o contingente, como por outro lado sucedia com outros discursos estéticos relacionados à imagem, a fotografia se revela “subversiva”, um produto efetivamente “transgressivo”, porque desobedece às leis de uma realidade contemplada como imobilidade. Trata-se, nesse caso, de uma subversão surpreendente, porque, observando reiteradamente o fotógrafo descobre um novo “valor agregado” a isto que parece aparentemente inócuo e previsível. Barthes define este tipo de fotógrafo-artista, como um “acrobata”: “(il) doit défier les lois du probable et même du possible”.

De fato, a probabilidade e a possibilidade, atributos que só uma visão restrita e exclusivamente empírica da realidade elimina como exemplos inelutáveis do conhecimento, despertam a realidade porque desta última ampliam, mediante a fantasia, a sua reprodução. Entretanto, a amplidão que restitui a vida a uma pequena tela, a um pequeno retângulo no qual o passado parece estar congelado, transforma o *noema* originário da fotografia em um ato comunicativo presente. Em outras palavras, aquilo que Barthes chama “noema” fotográfico (ou seja, aquele inegável “ça-a-été”) se abre, na experiência literária, a uma nova dimensão da configuração da história (e do tempo, naturalmente), pois este “ça-a-été” se transforma na dramática constatação de “ça-y-est-encore”. Porém, a diferença da leitura “melancólica” de Barthes, estamos convencidos que a fotografia, ou a imagem, ou qualquer outra re-

apresentação que mova o sujeito até a constatação do presente, não se baseia somente em sua memória passiva de alguns acontecimentos passados, mas numa “comemoração”; isto é, na celebração da consciência de um “ça-a-été”; que, porém, vive de qualquer modo, provocando um efeito, conseqüentemente, inesperado e, por assim dizer, “escandaloso”. “La photo possède une force constative, et [...] le constatif de la photo porte, non sur l’objet, mais sur le temps. D’un point de vue phénoménologique, dans la Photographie, le pouvoir d’authentification prime le pouvoir de représentation” (Barthes 2002: 138–139). A foto, de certo modo, permite a dilatação temporal, prometendo ao próprio tempo uma modalidade “excessiva”, “monstruosa”, inatural. O fotógrafo-intérprete capta o aspecto narrativo da fotografia que supera o historiográfico, isto é aquele tipo de vida que parece morte (porque *não é mais*) e que está atrás da moldura retangular da foto revelada. É, em outras palavras, a alegoria do mito de Perséfone que aqui persiste, na obra artística. Por isso, “a fotogravia deve ser *lida*”; eis, a este propósito, a opinião sintética de Ottmar Ette: “L’image et le texte forment une unité dynamique indissoluble, dont la résolution est toujours reportée, productrice constante de textualités nouvelles” (Ette 1996: 38).

Um romance como *Eu hei-de amar uma pedra*, de António Lobo Antunes, representa um texto paradigmático da poética da imagem, da fotografia e do seu vínculo com o texto. A escrita e a fotografia tornaram-se necessidades estéticas, instrumentos potenciais que servem à compreensão da realidade como alteridade indecifrável. A realidade, de fato, se mostra sob o aspecto dos fragmentos, ausência de conclusão, incoerência que aguarda uma recomposição (que, justamente, revê as categorias antes mencionadas do possível e do provável). No seu belíssimo e poético primeiro *Livro das crônicas*, Lobo Antunes escreve a este propósito: “e não seria verdade porque me aparecem e desaparecem imagens vagas, recordações, pequenos farrapos sem sentido, um pouco como antes de começar a escrever um romance, quando filamentos de personagens principiam a cristalizar-se em filamentos de palavras e o plano do livro se constrói lentamente, ganhando nexos” (Lobo Antunes 2006: 426).

A mesma fotografia não é senão um fragmento, um fragmento que aspira à imagem completa, à objetividade narrativa. “A photograph is only a fragment”, estende Susan Sontag, “and with the passage of time its moorings come unstuck. It drifts away into a soft abstract pastness, open to any kind of reading” (Sontag 1977: 71).

Certamente, a ânsia por superar a fragmentação poderia mover o sujeito a um dinamismo utópico ou desesperador. Assim, recontar a infância é fixar o que não é mais, e o que é agora porque agora é observado. É o escândalo da leitura da fotografia, como evidente no começo do romance de Lobo Antunes:

Tenho dois anos e estou ao colo da minha mãe: é um retrato de estúdio assinado Photo Royal Lda a letras em relevo, caprichadas, a cadeira onde nos sentaram servia para os clientes todos, majestosa, de veludilho gasto e cunha de cartão na perna direita, tão alta que os sapatos da minha mãe não alcançavam o soalho.  
(Lobo Antunes 2004:5)

Talvez a superação do mal-estar existencial consista em aceitar a singularidade da realidade como experiência nostálgica de uma ausência à qual tudo conflui. O narrador de Lobo Antunes observa as fotografias, quase em uma contemplação dolorosa, por se adentrar nos “sintagmas” lingüísticos e nas “paredes” textuais da existência, que, embora se possa apresentar grotesca ou ilógica, apresenta um espaço ao interior do qual a morte ou a lembrança mortífera são regeneradas. É o efeito da literatura, que deixa intuir que, dentro dos mecanismos que movem o real, existe—poderemos repetir com Barthes—um *punctum*, uma ferida, uma ruptura, um fragmento ulterior, que secretamente remete a uma meta-natureza que representa o ponto mais alto da razão estética.

A fotografia, o uso semiótico das imagens, o texto-base (*textum*) enriquecido de seu poder polissêmico, são todos fatores das catarses porque não permitem mais uma “simples” observação da realidade, mas oferecem uma perspectiva mais inteligente, que modifica o automatismo trivial com o qual olhamos os objetos, as pessoas, as paisagens, o pequeno ritual cotidiano. Também a trivialidade da morte, que a escrita traz consigo, é desconstruída, porque a presença da morte é símbolo daquela cotidianidade que é capaz de observar.

Nesta direção, o cotidiano se transforma em algo de novo, se despidendo de seu caráter ordinário e se des-familiariza, para usar a expressão de Viktor Shklovski (*otstranienie*). Assim o que é familiar se torna pelo efeito da fotografia (e deveremos acrescentar: pelo efeito, também, da literatura) obscuro, oculto, dissimulado. O leitor e observador participam deste evento des-familiarizador. Porém, ao mesmo tempo, mediante a sua participação, o leitor e o observador mantêm a própria função específica de *medium*. Trata-se de uma *mediação* que confirma a *alienação*, como sustenta Sontag, do sujeito.

*Alienação*, neste caso, é sinônimo de alteridade, de ser *estranho*, do ser outro de si, uma alienação que o sujeito poderá resolver somente na consciência da aporia dada do significado incompleto da realidade.

Barthes propõe, por esta razão, uma concepção da instantânea como uma verdadeira e própria “loucura/demência”, uma loucura que apanha vigor graças à sua instância conotativa: o objeto representado é já existido, agora mesmo não é mais, é “morte”, ausência, rasgão, sacrifício. Porém, este mesmo objeto está lá, onde *neste momento* o vejo. Era, estava, mas o percebo “neste momento”:

C'est ici qu'est la folie; car jusqu'à ce tour, aucune représentation ne pouvait m'assurer du passé de la chose, sinon par des relais; mais avec la Photographie, ma certitude est immédiate: personne au monde ne peut me détromper. La Photographie devient alors pour moi un *medium* bizarre, une nouvelle forme d'hallucination: fausse niveau de la perception, vraie au niveau du temps [...]: image folle, *frottée* du réel. (Barthes 2002:177)

A grande revolução que Barthes percebeu em relação à *polaroid*, à instantânea é que essa desestabiliza a ética, isto é, desestabiliza a “alegria” (e com essa também a alegria erótica, a *jouissance*) que passa através da imagem. Entretanto, Barthes avisa que “*généralisée*, elle [la photo] déréalise complètement le monde humain des conflits et des désirs, sous couvert de l'illustrer” (*ibid.*: 182. Grifo meu).

### As perguntas e o escândalo da Polaroid

A questão fundamental da análise de uma fotografia, como acontece no romance já mencionado de Lobo Antunes, poderá ser resumida em três instâncias principais: 1) a fotografia (ou a *polaroid*) pode ressuscitar o passado? (não esqueçamos que as razões pessoais que têm encorajado Barthes a escrever *La chambre claire* é a morte de sua mãe, e que, ao longo do ensaio, recorrem várias e insistentes referências à terminologia litúrgico-religiosa); 2) a *polaroid* pode conter em si a “essência” ontológica da realidade?, isto é, pode desdobrar a natureza intrínseca de um detalhe aparentemente banal, que serve como lente de compreensão epistemológica do real?; 3) a fotografia representa, agora, o *medium* revelador da essência última do visível?

Parece-me que, dando um passo adiante a respeito das sugestivas intuições de Roland Barthes, a fotografia se converteu numa proposta de simulacro sagrado, uma imagem do sagrado, ícone da “memória”, no sentido de

um passado que continua vivo e um presente determinado, circunstanciado. A imagem, por isso, vivifica a esperança do escritor. Para insistir na presença enfadonha da atualidade existencial, o narrador de Lobo Antunes deve *reintroduzir-se* na realidade passada, como se esta operação fosse um “sacrifício”. A memória e a imagem tornam-se, assim, operações textuais essenciais e permitem ao texto (e à foto) acumular-se num arquivo de materiais cotidianos, que a literatura se encarrega de fazer vir à luz, isto é, das sombras à vida, como a figura de Perséfone raptada por Hades.

A proposta de Barthes, segundo a qual a foto seria mais próxima do teatro que da pintura, é sedutora: “La Photo est comme un théâtre primitive, comme un Tableau Vivant la figuration de la face immobile et fardée sous laquelle nous voyons les morts” (Barthes, *op.cit.* : 56). Um teatro de sombra, de morte, mas também, e talvez por isto, um teatro de retratos e recordações. É o caso do último romance de Lobo Antunes, *O arquipélago da insônia* (2008), no qual o narrador inicia o seu naufrágio no passado contemplando as fotografias dos antepassados na casa de sua infância. Os retratos se transformam lentamente em pessoas (sonhadas? já desaparecidas? mortas?) que se movem como marionetes que o observador vê com o desejo de tê-los sempre presente. Talvez, nem sempre. Mas se trata de uma modalidade de sublimação da morte.

Vou concluir com uma série de poesia que exemplificam o percurso que procuramos aqui sublinhar: a fotografia representa um *tableau vivant* onde, escandalosamente, é possível fazer a experiência de observação da morte: é um pouco, como diz Marguerite Yourcenar ao velho imperador Adriano, “entrar na morte com os olhos abertos/entrare nella morte ad occhi aperti”.

Por Hilda Hilst, o domínio autêntico consiste no querer o outro como se o perdesse. A fotografia não pode reduzir-se, portanto, a um auto-retrato de contornos diluídos, que possui as características de um adeus a vida:

### **Amavisse. IX. 19/3/87**

Como se te perdesse, assim te quero.  
 Como se te visse (favas douradas  
 Sob um amarelo) assim te apreendo brusco  
 Inamovível, e te respiro inteiro  
 Um arco-íris de ar em águas profundas.

Como se tudo o mais me permitisses.  
 A mim me fotografo nuns portões de ferro  
 Ocres, altos, e eu mesma diluída e mínima  
 No dissoluto de toda despedida.

Como se te perdesse nos trens, nas estações  
 Ou contornando um círculo de águas  
 Removente ave, assim te somo a mim:  
 De redes e de anseio inundada.

Em “Câmara escura”, de Miguel Torga, o negativo da fotografia permite observar, com maior nitidez, o fundo do ser, “o que eu sou por detrás do que pareço”, “O direito e o avesso da verdade”. Assim, retorna à superfície a questão barthesiana do *punctum*, que não pode ser pensado simplesmente como um impasse teórico, mas como a possibilidade de criação artística.

Devagar,  
 Hora a hora,  
 Dia a dia,  
 Como se o tempo fosse um banho de acidez,  
 Vou vendo com mais funda nitidez  
 O negativo da fotografia.

E o que eu sou por detrás do que pareço!  
 Que seguida traição desde o começo,  
 Em cada gesto,  
 Em cada grito,  
 Em cada verso!  
 Sincero sempre, mas obstinado  
 Numa sinceridade  
 Que vende ao mesmo preço  
 O direito e o avesso  
 Da verdade.

Dois homens num só rosto!  
 Uma espécie de Jano sobreposto,  
 Inocente,  
 Impotente,  
 E condenado  
 A este assombro de se ver forrado  
 Dum pano de negrura que desmente  
 A nua claridade do outro lado.

A fotografia permitiria, portanto, uma misteriosa comunicação com as questões mais íntimas da existência. Ela é uma estratégia para poder “parar” em detalhes o mundo visível, mas ao mesmo tempo, se revela como uma janela aberta para seus modelos inconscientes que fixam os instantes transitórios e iludem sobre o desesperado retorno deles. De fato, para Walter Benjamin, “somente a fotografia revela este inconsciente ótico, como somente a psicanálise revela o inconsciente pulsional” (1985:94), como se pode ver na lírica “As fotografias”, de Sophia de Mello Breyner Andresen:

Era quase no inverno aquele dia  
 Tempo de grandes passeios  
 Confusamente agora recordados—  
 A estrada atravessava a serra pelo meio  
 Em rugosos muros de pedra e musgo a mão deslisava—  
 Tempo de retratos tirados  
 De olhos franzidos sob um sol de frente  
 Retratos que guardam para sempre  
 O perfume de pinhal das tardes  
 E o perfume de lenha e mosto das aldeias

É a “estranheza” da fotografia, aquela de recordar paradoxalmente tanto a presença quanto a ausência, um tempo misterioso, um “para sempre”, como também a lírica de Sophia de Mello sublinhava, que se une indissolivelmente à lembrança. Blanchot assim lia o *quid* da imagem fotográfica:

A essência da imagem é estar toda fora, sem intimidade, e no entanto mais inacessível e misteriosa do que o pensamento do foro íntimo; sem significação, mas invocando a profundidade de todo sentido possível; irrelatada e todavia manifesta, tendo essa presença-ausência que faz a atração e o fascínio das Sereias.  
 (Blanchot, *apud* Barthes, 1984: 157)

Leiamos, agora, a este respeito, a refinada e melancólica lírica de Vasco Graça Moura, “Junto ao retrato”:

era vermelha a rosa  
 que a minha mulher cortou para pôr junto ao retrato  
 de minha mãe, que fazia anos ontem.  
 era de um fulgor surdo e recatado,  
 a implodir tantas coisas já sem nome  
 para o interior macio das pétalas.  
 “pus uma rosa do jardim junto ao retrato  
 da tua mãe”, disse ela então ao telefone,

“uma rosa vermelha muito bonita”, acrescentou  
 com uma leve sombra na voz e era sombria  
 a rosa, mesmo ao telefone, por ser o dia  
 dos seus anos. e era sombrio recordá-la.  
 uma flor pode ser de uma obscura incandescência  
 junto de alguém. prende-se a delicados filamentos da memória  
 como a cabelos enredados. era sombria a rosa  
 sobre a cabeça branca, o olhar bondoso, as feições plácidas,  
 o que de minha mãe não se desfigurou  
 e a rosa iluminava devagar,  
 junto ao retrato.

A fotografia capta o que o olho humano não consegue registrar normalmente. Trata-se de um escândalo, de uma transgressão, para que, à visão do observador — sempre aproximativa, mas necessária — se substitui uma batalha com o imponderável. A coisa fotografada “reage”, por assim dizer, com um *surplus* inimaginável, no sentido literal do termo, enquanto a intimidade da memória se mescla aos fantasmas, à poeira do tempo ao peso da história pessoal, como se pode ler na longa e comovente lírica do poeta português Ruy Belo, “Elogio de Maria Teresa”:

Eu que às vezes encontro sem saber porquê  
 um simples não sei quê em estátuas retratos antigos  
 de límpidas mulheres desconhecidas  
 eu que de súbito à primeira vista me apaixono adolescentemente  
 por essas mulheres mortas mas contemporâneas  
 de um pobre poeta português do século vinte  
 levadas até ele talvez por um discreto gesto  
 às formas e às cores impresso por um homem  
 que na arte encontrava a única razão de vida  
 abro a pasta e deparo com o teu retrato  
 um retrato de passe anos atrás tirado  
 no sítio suburbano onde primeiro vivemos  
 e juntos suportámos com surpresa a solidão  
 de sermos dois e ela só vergar os ombros onde os dias nos poisavam  
 Conheço outros retratos teus onde também estás viva  
 um deles bem me lembro estava à minha espera em saint-malo  
 uma tarde ao voltar do monte saint michel  
 nesse verão bretão onde então procurava  
 justificação por mínima que fosse para a vida  
 numa das muitas fugas de mim próprio  
 que às vezes empreendo embora antecipadamente certo  
 de que só pela morte enfim me encontrarei comigo

com todos quantos verdadeiramente amei  
alguns desconhecidos e alguns mesmo inimigos  
sobretudo sedentos de justiça  
de que depois somente de bem morto hei-de dispor daquela paz  
que sempre apeteci mas nunca procurei  
até por não ter tempo para isso nem sequer para saber  
coisas simples como saber quem sou porque ao certo só sei  
que muito mais passei naquilo em que fiquei  
nem que fossem os filhos ou os versos  
que fiquei muito mais naquilo onde passei  
como passos na areia no inverno ou repentinas sensações  
de me sentir de súbito sensivelmente bem  
encher o peito de ar sentir-me vivo  
São retratos diferentes de quem foste um breve instante  
e nele floriste e apenas não murchaste  
por haveres ficado um pouco mais em tais fotografias  
Mas há em todos eles uma graça inesperada  
a surpresa da corça ou restos dessa raça  
que há em ti talvez um pouco mais que nas demais mulheres  
expressão sempre surpreendente da surpresa  
mesmo até para quem te conhece tão bem como eu te conheço  
Se nuns mais do que noutros sem excepção desponta  
a madrugada que era e é esse teu riso claro  
quem primeiro falou de riso claro  
talvez houvesse ouvido a água quando corre sobre os seixos de  
um ribeiro  
talvez a houvesse visto branca e fresca  
mas teve de inventar pra conquistar essa metáfora  
quando eu que te ouvi rir não fiz mais do que ouvir  
e sei que o som da água imita o teu sorriso  
Talvez dentro de séculos se não fale já de ti  
coisa aliás sem maior importância  
que a de não ter alguém deixado o teu retrato  
em qualquer dos museus esparsos pelo mundo  
Eu estarei morto e pouco poderei fazer  
por ti simples mulher da minha vida  
Mas isso não importa importa esta manhã  
este bar de milão onde olho o teu retrato  
enquanto espero o meu pequeno almoço  
saboreio as cervejas em jejum tomadas  
e começam de súbito a chegar aos meus ouvidos  
inesperados os primeiros acordes do concerto imperador  
Se um dia penso porventura te perder

mulher simples recôndita e surpreendente  
 sobre quem recaiu o peso do meu nome  
 só então saberei quanto valias verdadeiramente  
 Estás presente em mim como ninguém  
 e sabes quão terrivelmente amei e amo outras mulheres  
 além de ti além de minha mãe  
 Mas tu tens o meu nome clara rilke tu trocaste  
 a tua alegre vida irrequieta  
 no único infeliz dos teus negócios  
 por um poeta pobre velho e feio como eu  
 Contigo aprendi coisas tão simples como  
 a forma de convívio com o meu cabelo ralo  
 e a diversa cor que há nos olhos das pessoas  
 Só tu me acompanhaste súbitos momentos  
 quando tudo ruía ao meu redor  
 e me sentia só e no cabo do mundo  
 Contigo fui cruel no dia a dia  
 mais que mulher tu és já hoje a minha única viúva  
 Não posso dar-te mais do que te dou  
 este molhado olhar de homem que morre  
 e se comove ao ver-te assim presente tão subitamente  
 Bons dias maria teresa até depois  
 preciso de tomar o meu pequeno almoço  
 a cerveja era boa mas é bom comer  
 como come qualquer homem normal  
 e me poupa ao perigo de até pela idade  
 me converter subitamente num sentimental

A fotografia é um acontecimento. Pode ser um acontecimento familiar e cósmico ao mesmo tempo, como lemos na poesia de Ruy Belo, histórico e universal, mais uma vez, como na lírica seguinte de Wislawa Szymborska, significativamente intitulada “Fotografia de 11 de setembro”.

Atiraram-se dos andares em chamas.  
 Um, dois, ainda alguns,  
 mais acima, mais abaixo.

A fotografia deteve-os na vida,  
 preservou-os  
 sobre a terra runo à terra.

Cada um ainda na íntegra,  
 com rosto individual  
 e sangue bem guardado.

Ainda há tempo  
para os cabelos esvoaçarem  
e do bolso caírem  
chaves e alguns trocos.

Ainda estão no âmbito do ar,  
ao alcance dos lugares  
que acabaram de se abrir.

Só duas coisas posso por eles fazer:  
descrever este voo  
e não acrescentar a última frase.

Ou é um acontecimento sonhado, inconscientemente desejado, e que tem a mesma profundidade e força de um momento histórico porque fixa na imagem o movimento do ser indagando suas perguntas últimas, como no caso da poesia de Rolf Dieter Brinkmann, “Uma fotografia gigante de Liz Taylor”:

Bebo o meu café como qualquer um  
mas as imagens são diferentes.  
Aquele pensa em qualquer coisa  
e eu penso  
em qualquer coisa, e a Liz Taylor sempre a sorrir.  
Se há coisa que ainda valha a pena, então

é isto.  
A espiral de um caracol de cabelo e  
o frisado natural dos

pêlos púbicos  
como eles se enroscam frisados  
nos meus sonhos — já é

tarde.

E a Liz Taylor continua a sorrir  
para mim. Que é isto? Admitamos que

não é nada  
que valha a pena: então o que resta no fim é isso,  
depois de eu acabar de beber o meu café.

A fotografia não é somente uma perspectiva lúdica da escrita literária. Brinkmann não quis somente enriquecer o gesto icônico da literatura e do cinema,

mas encontra neste casamento a interrogativa “o que é?” que rompe os marcos de um cartaz insignificante ou trivial como uma fotografia gigante, ainda a deixar o observador inquieto.

### **Concluindo com a História. Qual história?**

Concluamos este itinerário dentro da foto, guiados por Barthes, Sontag, Blanchot e os poetas mencionados, com uma lírica tocante do português Nuno Júdice. Nos versos de “Fotografia de grupo”, fala-se do que faz a foto, de que é ausente do resultado fotográfico, de que perde a possibilidade da história na imagem. É o poeta, agora, que vem ao encontro da ausência; é a sua *ética* e *po-ética* a incumbir na foto, e revelar os segredos e os caprichos da história. Será possível que o outro, o aquele-que-tira-a-foto seja excluído da História? Será sempre necessária a presença-ausência dos voluntários que não desejaram entrar na história? Que história, portanto, representa a fotografia? Escrevendo a imagem, entrando na morte, em várias mortes, ausências, recordações dolorosas, o poeta se encarrega de fazer do *punctum* uma mensagem para o Infinito, e não só da História.

Uma vez subi a serra de sintra até ao castelo dos mouros,  
e tirei um retrato nas muralhas para que alguma coisa ficasse  
desse dia, embora os mouros não estivessem lá. O que ficou,  
por fim, fomos todos nós, olhando a objectiva que  
alguém segurou, sabendo que não ia estar no retrato. Há  
sempre voluntários para não entrarem na história: alguém  
que sabe que é noutra lugar a memória, e que pouco importa  
o facto de não ficar entre gente que se há-de perder com  
o tempo, com a vida, com as distrações do mundo. Eu,  
no entanto, o que lembro quando olho o retrato onde estou,  
no castelo dos mouros da serra de sintra, são as tuas mãos  
que seguram a máquina, e o teu dedo que carrega no botão  
para tirar a fotografia. Talvez me tenha parecido mais simples  
a subida até ao castelo por ter ido contigo, puxando-te  
pela mão, enquanto o sol da tarde lembrava que há um  
tempo próprio para subir ao castelo, pensando na descida;  
e se não falámos de amor foi porque as subidas pelos  
caminhos de terra obrigam a outras conversas, sobretudo  
quando os ramos nos arranham os braços, e um silêncio  
branco desce do céu com o meio-dia. “Que queres de mim?”  
poderias ter-me perguntado. O amor, quando a tarde  
ainda não começou a cair, confunde-se com o canto das

aves que só ali estão porque é campo, e não faltavam árvores para os ninhos dessa primavera. Eu dizia-te: quero que venhas comigo, até ao castelo, e segures a máquina para que todos possam ficar na fotografia. “E eu?”; dizes-me. Mas tu já não fazias parte dessa história; e talvez tenhamos descido sem a dificuldade que me fez segurar-te na mão, e puxar-te para o castelo — agora que o retrato ficou tirado, sem ti, embora depois disso, sempre que o olho, tu sejas a única pessoa que eu vejo, através dos teus olhos que espreitam pela objectiva, esperando que ninguém se mexa, para tirar esse retrato onde nunca mais hás-de ficar.

### Referências bibliográficas

- Barthes, R. (2002): *La chambre claire. Note sur la Photographie*. Paris: Gallimard-Seuil, Cahiers du Cinéma.
- Belo, R. (2000): *Todos os poemas*, Lisboa: Assírio & Alvim, chapter Elogio de Maria Teresa. 330.
- Benjamin, W. (1985): *Pequena história da fotografia. A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica. Obras escolhidas. Vol. I*. São Paulo: Editora Brasiliense.
- Breyner, A. (1972): *Sophia de Mello. Dual*. Lisboa: Moraes Editores.
- Calvino, I. (2001): L'avventura di un fotografo. In: di Mario Barenghi & B. Falcetto (eds.) *Gli amori difficili. Romanzi e racconti, vol. II*, Milano: Mondadori.
- Ette, O. (1996): Barthes-photo: réflexions sur le lieu de l'écriture. *Lendemain* 21: 28–38.
- Graça Moura, V. (1999): *Poemas com pessoas*. Lisboa: Quetzal Editores.
- Jameson, F. (1990): *Signatures of the Visible*. New York: Routledge.
- Lobo Antunes, A. (2004): *Eu hei-de amar uma pedra*. Lisboa: Dom Quixote.
- Lobo Antunes, A. (2006): *Livro de crónicas*. Lisboa: Dom Quixote.
- Lobo Antunes, A. (2008): *O arquipélago da insónia*. Lisboa: Dom Quixote.
- Parkinson Zamora, L. & W. B. Faris (eds.) (1995): *Magical Realism: Theory, History, Community*. Durham: Duke University Press.
- Sontag, S. (1977): *On Photography*. London: Penguin Books.
- Szyborska, W. (2004): *Discorso all'Ufficio oggetti smarriti*. Milano: Adelphi.
- Torga, M. (1981): *Antologia poética*. Coimbra: Editora Coimbra.

## ORFEO TROPICAL ALGUNOS ASPECTOS DE LA POESÍA BRASILEÑA CONTEMPORÁNEA

MARIA APARECIDA JUNQUEIRA

Pontifícia Universidade Católica de São Paulo  
Programa de Estudos Pós Graduados Em Literatura e Crítica Literária  
Departamento de Arte  
Rua Monte Alegre, 984 – Perdizes  
05014-901 – Sao Paulo, SP  
Brasil  
junqueirama@uol.com.br

**Abstract:** The aim of this essay is to examine some aspects of Brazilian contemporary poetry through the ideas of pre-history and post-history in Walter Benjamin's poetic thought.

**Keywords:** poetry, Brazilian contemporary production, Walter Benjamin, literary reviews

En plena contemporaneidad, ¿cómo tratar este tiempo presente en la poesía brasileña contemporánea? De inmediato se observan dos tiempos: el lugar que ella ocupa en el tiempo y el propio tiempo de la escritura de la poesía. El pensamiento se determina en un “ahora” de Benjamin, que se quiere pensado en un presente. Sin embargo, esta experiencia con el tiempo no se articula sin una concepción de historia.

Benjamin (1993 : 229), en sus tesis “Sobre el Concepto de la Historia”, declara en la tesis número 13: “La idea de un progreso de la humanidad en la historia es inseparable de la idea de su marcha en el interior de un tiempo vacío y homogéneo. La crítica de la idea del progreso presupone la crítica de la idea de esa marcha”<sup>1</sup>. Benjamin se refiere a un progresismo lineal y limitado, cuyo desarrollo es alimentado por una visión ininterrumpida

<sup>1</sup>Todas las notas siguientes se refieren a la citación o a los textos directamente traducidos personalmente del portugués: “A idéia de um progresso da humanidade na história é inseparável da idéia de sua marcha no interior de um tempo vazio e homogêneo. A crítica da idéia do progresso tem como pressuposto a crítica da idéia dessa marcha”.

y homogénea. Su crítica es cortante y radical. En sentido contrario al lineamiento, presenta una concepción de historia heterogénea que se fundamenta en avances y retrocesos. Benjamin no opera la concepción de “progreso” histórico mediante la sucesión de hechos, pero destaca los tiempos de pausa en momentos decisivos como, por ejemplo, el de la alegoría barroca, el de la poesía de Baudelaire. Estos momentos son discontinuos, son momentos de libertad.

Esta visión se reafirma en la tesis número 14:

La historia es objeto de una construcción cuyo lugar no es el tiempo homogéneo y vacío, sino un tiempo saturado de “ahoras” [...]. Ella [la moda] es un salto de tigre en dirección al pasado [...]. El mismo salto, bajo el cielo libre de la historia, es el salto dialéctico de la Revolución, como lo concibió Marx<sup>2</sup>.  
(Benjamin 1993: 229–230)

Benjamin se refiere aquí a la Revolución Francesa. Con la revolución cesa la repetición y surge lo nuevo, el cambio. Hay un salto en dirección al pasado y de él se extrae información para interrumpir el presente, modificándolo en dirección al futuro. Esta concepción comprende el tiempo histórico “pleno” de momentos explosivos, que hacen estallar el “*continuum* de la historia”. La sugerencia de la imagen de “salto” en el tiempo, a su vez, revela su fragilidad, aunque desafía la aprehensión para combatir en el presente.

Explosiones interrumpen el suceder cuantitativo del tiempo histórico, colocando en su lugar una concepción cualitativa y discontinua. En la tesis 17, Benjamin (1993: 231) destaca: “cuando el pensamiento se detiene, bruscamente en una configuración saturada de tensiones, él les comunica un choque, por medio del cual esa configuración se cristaliza a medida que es mónada”<sup>3</sup>. La totalidad histórica contenida en la mónada es reveladora de las tensiones entre pasado y presente. En la comprensión de esta proposición, la tesis número 6 ya demuestra que “articular históricamente el pasado no significa conocerlo ‘como él realmente fue’. Significa apropiarse de una reminiscencia, tal como ella relampaguea en el momento de un peligro”

<sup>2</sup> “A história é objeto de uma construção cujo lugar não é o tempo homogêneo e vazio, mas um tempo saturado de “agoras” [...]. Ela [a moda] é um salto de tigre em direção ao passado [...]. O mesmo salto, sob o livre céu da história, é o salto dialético da Revolução, como o concebeu Marx?”

<sup>3</sup> “Quando o pensamento pára, bruscamente, numa configuração saturada de tensões, ele lhes comunica um choque, através do qual essa configuração se cristaliza enquanto mônada?”

(p. 224)<sup>4</sup>. El tiempo histórico acentuadamente discontinuo dispone entonces en la historia momentos revolucionarios posibles, atados al presente y al pasado: a la acción revolucionaria en el presente se une un “salto en dirección al pasado”, apoyado en la acción de recordar.

También Walter Benjamin (1984) nos ofrece, a partir de su estudio *Origen del Drama Barroco Alemán*, otras demarcaciones reflexivas para pensar la poesía del “presente”. Permite, por ejemplo, cuestionar el “origen” de esta poesía contemporánea. “El término origen” participa de la categoría de presente, “no designa el devenir de lo que se origina, sino algo que emerge del devenir y de la extinción” (p. 67)<sup>5</sup>. El origen salta en dirección a lo nuevo, libertándose del devenir. Sérgio Paulo Rouanet (1984:19), en la inteligente presentación que realiza de la traducción de ese texto de Benjamin, sintetiza del siguiente modo el concepto “origen”: “La forma originada es simultáneamente ‘restauración’ y ‘reproducción’ —y en ese sentido alude al pasado— e ‘incompleta e inacabada’ —y en ese sentido se abre al futuro”<sup>6</sup>. Por lo tanto no tiene nada que ver con la génesis, cuyo devenir presupone un encadenamiento causal. En ese proceso se contempla lo que emerge del devenir y del destruir. Estas ideas son en sí intemporales, pero contienen una remisión a su “pre” y “posthistoria”. La transmisión del legado de la tradición se procesa, entonces, de forma discontinua, por medio de saltos, libertando el objeto histórico del flujo de la historia continua.

A la luz de esta concepción de historia discontinua, ¿cómo comprender esta poesía del presente? ¿Hasta qué punto sus poetas comulgan un hacer literario? ¿Hasta qué punto la producción poética revela “formas originarias”, relacionadas con el concepto de Benjamin sobre el “origen”?

Si consideramos la poesía del presente no solamente la contemporánea, sino la que se constituye en un pensamiento común acerca de lo poético, podemos trazar en líneas generales algunas tendencias. Son poetas que se unen sin formar exactamente un grupo, alrededor de Revistas literarias en su mayor parte electrónicas. Forman comunidades en torno a la producción de la poesía y de la crítica de poesía. Se dividen entre los que asumen una

<sup>4</sup> “Articular historicamente o passado não significa conhecê-lo ‘como ele de fato foi’. Significa apropriar-se de uma reminiscência, tal como ela relampeja no momento de um perigo?”

<sup>5</sup> “Não designa o vir-a-ser daquilo que se origina, e sim algo que emerge do vir-a-ser e da extinção?”

<sup>6</sup> “A forma originada é simultaneamente ‘restauração’ e ‘reprodução’ —e nesse sentido alude ao passado— e ‘incompleta e inacabada’ —e nesse sentido se abre para o futuro?”

postura crítica ante el hacer poético, notoriamente unidos a una tradición y los que ven la literatura y especialmente la poesía, como un evento de la globalización. De cualquier forma, la producción poética del momento está construyéndose, es un fenómeno inconcluso que pasa por la tendencia de lo fugaz, efímero y transitorio que organiza ese tiempo histórico. Su gesto busca establecerse y su crítica tal vez busque con cuidado su voz judicativa.

Frente a los eventos conmemorativos que se multiplican en pro de la literatura, de la lectura y del lector, se observa que esta última tendencia se nutre de *Flips* y de Concursos literarios de premios, de celebridades y lectores que quieren ver, oír, fotografiar o dejarse fotografiar con el autor del momento. El *marketing* que sustenta el evento despoja a la literatura de su esencia—la forma—, tan cara para los que la ven como ley en el arte.

Es verdad que no debemos absolutizar las tendencias ni considerar ingenuamente la tecnología como algo dado de antemano y mucho menos embriagarnos de nostalgia. Actuar concretamente sobre ellas, reexaminar su dirección y accionar el espíritu crítico parece ser el camino para discutir y aprehender innovaciones estético culturales, organizadoras de una historia discontinua. Nunca oponernos, que se redimensione el radio de interferencia de la literatura en el medio cultural. Antes, es preciso promover la literatura, sin descalificarla por medio de aspectos accidentales; que se descubran talentos, sin dejarlos encubiertos por espíritus mediocres; que se utilicen nuevas tecnologías sin que nos cieguen los brillos de la técnica; que se use la internet, valiéndose de su potencial de lenguaje y comunicación, sin hacer de ella una pequeña iglesia para una comunidad de amigos.

Literatura requiere lectura de placer, requiere estudio, requiere familiaridad con el lenguaje, requiere innovación interior para fortalecerse como campo de pensamiento y cultura. ¿Sería la otra tendencia, la que asume una posición crítica ante el quehacer poético, aquella que salvaguarda para la poesía del presente, la forma original? Difícil respuesta.

Las Revistas literarias electrónicas brasileñas, como posibles voces poéticas, principalmente editadas por poetas, evidencian que la cyberliteratura se estableció entre nosotros y en principio señala dos cuestiones: parecen, por un lado, dar respuesta a las editoriales que niegan la publicación, por el otro, divulgar la producción poética contemporánea, muchas veces presentando autores jóvenes sin perfeccionar cualidades. Como consecuencia se observa el surgimiento de numerosas revistas, incluso las impresas se tornan también electrónicas, además del gran número de poetas.

Entre estas revistas, comencemos por citar “Inimigo Rumor” que nació impresa en 1997 y que actualmente también es electrónica. Editada hasta el número siete por los poetas Carlito Azevedo y Júlio Castañon Guimarães y después por Carlito Azevedo y Augusto Massi, trata exclusivamente de poesía. El propio título es un homenaje a la poesía de Lezama Lima, que así titula uno de sus libros de poemas. No figura alrededor de sí misma un grupo organizado de poetas como referencia, pero una de sus líneas editoriales es la publicación de nuevos poetas. Divulga poesía que llega al lector sin informaciones sobre el autor; proyectos estéticos; textos críticos, ensayos sobre poesía, que tratan con rigurosidad el texto poético. Pueden figurar en ella textos del presente y del pasado, desde que se realice un proceso selectivo, humoradamente declarado por sus editores: “unir en un mismo espacio, ‘figurones y figuritas’”. Su opción se fundamenta en valores canónicos, aunque no se abre al conservadorismo. En ella la tradición de la modernidad no sólo encuentra refugio, sino que también fundamenta su propuesta editorial. Por el tiempo de circulación de esta revista que completa 10 años con el lanzamiento de su 20<sup>o</sup> número, es posible mapear momentos diferenciados como, por ejemplo, cuando se posiciona con respecto a la poesía contemporánea, al homenajear en su octavo número, al poeta brasileño de los años 70, Antonio Carlos de Brito, Cacaso. Esta actitud la revela como portavoz también de una poesía coloquial y cotidiana. Sin embargo, sus criterios de valor pasan por el tamiz de la tradición de la modernidad.

A la luz de un poema de Carlito Azevedo (2001), la recurrencia a la tradición remonta al Baudelaire del poema “*A una transeúnte*”, de *Las Flores del Mal*. “*Nueva Transeúnte*”, del libro *Sublunar*, llama la atención sobre el diálogo con la línea editorial de “Inimigo Rumor” sobre el retorno a la tradición:

i. sobre  
 esta piel blanca  
 un calígrafo oriental  
 habría grabado su escritura  
 luminosa  
 —sin olvidar no obstante  
 la boca: un  
 icono en rojo  
 tornando más fuego  
 sudor y susto  
 tornando más ácida e  
 insana la sed  
 (sed de diluvio)

## 2. talvez

un poeta ahogado en un  
 danubio imaginario diría  
 que sus ojos son dos  
 hachuelas de jade que excavan  
 las constelaciones nocturnas:  
 a partir de lo que compondría  
 doscientas odas cromáticas  
 —pero yo que venero (más que el oro verde  
 rarísimo) el marfil en  
 alta albura de tu andar en  
 desmesura sobre una pasarela de  
 relámpagos súbitos, sé que  
 tu pálida piel de papel  
 pide palabras  
 de luz

## 3. algún

mozárabe o andaluz  
 ciertamente  
 te dedicaría  
 un concierto  
 para guitarras moriscas  
 y cimitarras suicidas  
 (pero yo te dedico cuando pasas  
 en el istmo de mí a esto  
 este tiroteo de silencios  
 esta salva de escalofríos)<sup>7</sup>

Poema construido en tres estrofas, se nutre de la herencia literaria de Baudelaire al reencarnar la transeúnte. Poema urbano, habituado al sentimiento amoroso, líricamente canta, desde la primera a la tercera estrofa, con incrustaciones sonoras, cromáticas y musicales, a una mujer— Nueva Transeúnte.

<sup>7</sup> “1. Sobre / esta pele branca / um calígrafo oriental / teria gravado sua escrita / luminosa / —sem esquecer tanto / a boca: um / ícone em rubro / tornando mais fogo / suor e susto / tornando mais ácida e / insana a sede / (sede de dilúvio) // 2. Talvez / um poeta afogado num / danúbio imaginário dissesse / que seus olhos são duas / machadinhas de jade escavando o / constelário noturno: / a partir do que comporia / duzentas odes cromáticas / —mas eu que venero (mais que o ouro verde / raríssimo) o marfim em / alta-alvura de teu andar em / desmesura sobre uma passarela de / relâmpagos súbitos, sei que / tua pele pálida de papel / pede palavras / de luz // 3. Algum / mozárabe ou andaluz / decerto / te dedicaria / um concerto / para guitarras mouriscas / e cimitarras suicidas / (mas eu te dedico quando passas / no istmo de mim a isto / este tiroteio de silêncios / esta salva de arrepios)”

El yo lírico trae imágenes de luz: “escritura luminosa”, delineando sobre la piel blanca—cuerpo o papel—sensualmente iconizada la boca. Otra hipótesis surge, similar a “un calígrafo oriental”, en la segunda estrofa: tal vez / un poeta ahogado en un / danubio imaginario. En esta hipótesis, el yo lírico inunda de color y luz (relámpagos súbitos) el cuerpo del poema, para lapidar en sonido la Nueva Pasante: sé que / tu piel pálida de papel / pide palabras / de luz. La tercera hipótesis, conjugada en la tercera, afirma: algún / mozárabe o andaluz / ciertamente / te dedicaría / un concierto. No obstante el yo lírico le dedica—“cuando pasas”—la musicalidad, la imagen, el centro del yo poético como paso—*en el istmo de mí a esto* -, además de la imagen sentimiento: “este tiroteo de silencios / esta salva de escalofríos”. Poema hecho música, superficie cromática, luz y sentimiento iconiza un momento contemporáneo de rigurosidad entre pasado y presente.

La revista “Sibila”, lanzada en 2001, entre sus editoriales, uno de ellos titulado *Desmanifesto* no. 2, de la revista no. 4, de 2003, busca “alcanzar contenidos y formas que no se relacionen más con las formas del modernismo, del concretismo y del tropicalismo en Brasil” (p. 9)<sup>8</sup>. Se ha caracterizado por una reflexión crítica sobre la vanguardia, por ejercer la actividad crítica y por divulgar, mediante traducción autores contemporáneos, como por ejemplo la tradición de la vanguardia norteamericana, de la década del 70, denominada *Language Poetry*. Editada por Alcir Pécora y Régis Bonvicino, calificada como una revista de poesía y cultura, que se siente más vinculada a los grupos de producción de cine y programas televisivos experimentales. Como señala en sus editoriales, busca la diversidad, pero no abandona la calidad y el criterio. Cree que la innovación es criterio imprescindible, por eso se pauta por la siguiente indagación: “¿cómo huir del esteticismo puro y simple y fundar una idea de innovación consistente capaz de posicionar el arte y la poesía, con criterios, frente a los desafíos de la ‘globalización’, o sea, de la desdemocratización, ilegalismo y banalización del mundo y del mundo del arte?” (2003: 12)<sup>9</sup>. Sibila llega como respuesta posible.

Poemas de Régis Bonvicino (2007), del libro *Página órfã*, revelan también la línea editorial de esta revista al operar la “innovación”, relacionando alegoría, realidad y media.

<sup>8</sup> “Atingir conteúdos e formas que não mais se relacionem com as fôrmas do modernismo, do concretismo e do tropicalismo no Brasil”

<sup>9</sup> “Como fugir do esteticismo puro e simples e fundar uma idéia de inovação consistente que possa posicionar a arte e a poesia, com critérios, diante dos desafios da “globalização”, ou seja, da desdemocratização, ilegalismo e banalização do mundo e do mundo da arte?”

“Prosa del Poema”

Un poema no se vende como música, no se vende como cuadro, como canción, nadie da un centavo, ni una habichuela, un poema no vive más allá de sus propias palabras, soles al revés, no se vende como prosa, sólo como historia o remedo de poema [...] mal negociante de inutilidades, me ha impregnado de la plaga de las palabras (“Prosa”)<sup>10</sup>

En “Prosa del Poema”, por el contrario y operando la ironía, el yo poético juega con lo acontecido y con el acontecimiento. En lenguaje económico, toma la realidad dictada por la media y traduce lo acontecido. El “mal negociante” regatea el antivalor proferido que se impregna de valores usuales. Muestra así, la disonancia entre lo posible y lo real.

En busca de enfatizar el contraste entre el antivalor poético y el poema incluido en una esfera de denuncia pública, los poemas: “La basura” (basura consentida / ahora bajo el viaducto / donde se mezcla / con mendigos); “Esbozo” (Garrotazos no hay palabras / para decir muerto / a garrotazos / un mendigo y sus utensilios / bolsa, cobija y acera) reafirman continuas percepciones cotidianas. *Página huérfana* se organiza por yuxtaposición, en perfecta organicidad, evidenciando profunda ironía. El conjunto del libro si por un lado señala un lenguaje de clichés, por el otro escenifica reflexivamente el espectáculo mediático de la realidad.

La *Coyote* abre sus editoriales con pensamientos de autores brasileños o extranjeros que definen la línea que la revista sigue, como por ejemplo el de Charles Bukowski que abre la no. 8: “A veces me siento como si estuviésemos todos presos en una película. Conocemos nuestro papel, sabemos por donde caminar, cómo actuar, sólo que no hay una cámara. Sin embargo, no logramos salir de la película. Es una película pésima”<sup>11</sup>. La selección de esa idea demuestra que la propuesta editorial adoptada no se cierra en la literatura, sino que dialoga con las otras partes e invierte en un diálogo crítico que haga pensar sobre el mundo y el sujeto. *Coyote* lapida un grito contra la sociedad consumista y masificada al publicar obras fotográficas y otras artes visuales; al invertir en textos experimentales extremadamente elaborados,

<sup>10</sup> “Prosa do Poema” / Um poema não se vende como música, não se vende como quadro, / como canção, ninguém dá um centavo, uma fava, um poema não vive / além de suas próprias palavras, sóis às avessas, não se vende como pro / sa, só como história ou arremedo de poema [...] mau negociante de / inutilidades, me tenha impregnado da praga das palavras (“Prosa”)

<sup>11</sup> “Às vezes me sinto como se estivéssemos todos presos num filme. Sabemos nossas falas, onde caminhar, como atuar, só que não há uma câmera. No entanto, não conseguimos sair do filme. E é um filme ruim?”

tanto de autores brasileños, como en el caso de Maria Esther Maciel, como de extranjeros de las más diversas épocas y nacionalidades. Es el del norteamericano Frank O'Hara; del poeta coreano Yi Sâng; del egipcio Edmond Jabés; de la poetisa chilena Cecilia Vicuña; del poeta chino Po Chu I, entre otros. Las traducciones de estos autores realizadas por poetas, sobresalen por el texto como escritura. Además sus elecciones poéticas recaen sobre autores, cuya finalidad crítica implica repudio a la sociedad masificada. Editada por los poetas Ademir Assunção, Marcos Losnak y Rodrigo Garcia Lopes, *Coyote* demostró ser una publicación poética y crítica que valoriza la invención, la aventura intelectual.

El siguiente poema de Ademir Assunção responde también a la línea editorial de *Coyote*:

Pétalos destrozados tiñen la noche de rojo.  
 Mister Morfina se arrastra por las calles,  
 los bolsillos llenos de cámaras de aire agujereadas, chucherías,  
 y añicos de vidrio.  
 Peces de colores saltan bajo la luz de los semáforos.  
 Una Rosa escupe un *blues* en el charco de los desagüaderos.  
 Un Opala desintegrándose choca de frente contra el Monumento a los  
 Desesperados Anónimos.

El vidrio de la pecera se despedaza.  
 Los peces huyen montados en motocicletas trucadas.  
 Cabinas Telefónicas suicidas gritan palabras obscenas a viejitas  
 traficantes.  
 Mister Morfina prende un cigarro  
 y observa la palidez de 50 *topmodels*  
 que desfilan descalzas en la pasarela llena de añicos de vidrio.  
 Dios está suelto. Dicen que Él está armado.<sup>12</sup>

El texto demuestra ser crítico al cuestionar, por medio de un proceso imagético, la sociedad y el sujeto masificados. Son posibles las escenas fílmicas con flagrantes imágenes que revelan el submundo humano de la ciudad a cielo

<sup>12</sup> "Pétalas destroçadas tingem a noite de vermelho. / Mister Morfina se arrasta pelas ruas, / os bolsos cheios de câmaras-de-ar furadas, tranqueiras, / e cacos de vidro. / Peixes coloridos saltam sob a luz dos semáforos. / Uma Rosa cospe um blues na poça das sarjetas. / Um Opala caindo aos pedaços bate de frente no Monumento aos / Desesperados Anônimos. // O vidro do aquário se estilhaça. / Os peixes fogem montados em motocicletas envenenadas. / Orelhões suicidas gritam palavras obscenas para velhinhas traficantes. / Mister Morfina acende um cigarro / e observa a palidez de 50 topmodels / que desfilam descalças na passarela cheia de cacos de vidro. / Deus está solto. E dizem que Ele está armado."

abierto: calles, semáforos, desaguaderos, Mister Morfina, cabinas telefónicas suicidas, viejitas traficantes. Personajes degradantes perfilan el poema. En las 50 *topmodels*, la cantidad y la grafía ironizan la basura humana e industrial que sobran en las escenas alucinatorias de la ciudad.

Las tres revistas seleccionadas no indican una corriente poética o crítica capaz de orientar la producción contemporánea. No obstante, la diversidad pone en evidencia diálogos con la tradición, sea por intermedio de las traducciones de diferentes literaturas extranjeras que alimentan al poeta traductor en su propia lengua, sea por la participación de determinada familia de poetas del pasado, garantizando así un lugar más seguro, pautado por valores ya reconocidos, pero no exentos de tensión. Sus editores como poetas acaban por asumir el legado de los poetas críticos. Sin embargo, como articuladores parece que no se preocupan en atraer la fuerza de un grupo que realice adhesiones estético ideológicas, sino que parecen constituir pequeños grupos independientes que buscan expresarse y promover la poesía en el presente.

Poemas y traducciones de calidad se encuentran también en *blogs* y en otras revistas virtuales; entre ellas destacamos: Papel de Rascunho, Caderno V, Folhas de Girapemba, Mneozine, Agulha, Germina, Confraria, Zunaí. Es indudable que dada la dificultad para la publicación en papel, la *internet* resulta ser el vehículo más rápido y actualizado para la lectura y el estudio de la poesía contemporánea, suplantando incluso a los cuadernos culturales de la gran prensa. Sin embargo los periódicos electrónicos son modalidades que requieren todavía un análisis más detenido y profundo. Si la poesía encuentra y crea espacios para su divulgación la cuestión que se plantea con más urgencia es la de la crítica. La pregunta más frecuente es: ¿dónde está la crítica?

La revista literaria, tanto en el pasado como en el presente, revela una forma de la crítica. Los poetas editores acaban por establecer criterios de valor que convergen hacia una cierta poética. A la crítica especializada, a su vez, cuyo objeto también es el lenguaje, cabe no sólo reexaminar sus propios procedimientos frente a la diversidad del mundo contemporáneo, sino también formar parte efectiva de la proposición editorial, para particularizar sus reflexiones sobre poesía y poética, evidenciando la diferencia de lectura en las elecciones textuales, sea en el campo de la literatura o en el de otras artes.

Las revistas literarias de poesía brasileñas, de las que hicimos una pequeña sección, caracterizan la poesía y la crítica del presente, a pesar de que la última es más ausente y cuestionada. Ambas parecen fundamentarse entre las poéticas de la tradición y de la contemporaneidad, fundadas en la

modernidad. Cada revista, a la luz de su proposición editorial, parece reafirmar la tesis de T. S. Eliot (1997: 122): “[...] cada generación al contemplar sus obras maestras del pasado desde una perspectiva diferente, resulta afectada en su actitud por un número mayor de influencias que el que influenció a las generaciones precedentes”<sup>13</sup>

Poesía y crítica, difundidas en esas revistas nos permiten comprender que la historia concebida por Benjamin es el resultado de un tiempo construido por “ahoras”. Lejos de la sucesión de acontecimientos en un tiempo homogéneo y vacío, la poesía y la crítica contemporáneas buscan elegir valores, manejan conflictos. Hay una conciencia de crisis, los poetas editores pasan por la tradición y allí recogen, actualizan las formas del presente. Aun cuando en el campo de esta poesía contemporánea no tengamos todavía una estructura sólida de nombres y posiciones que proyecte con más claridad la configuración de este presente, se demuestra algo nuevo del devenir y de la extinción.

### Referencias bibliográficas

- Assunção, A. (2005): “pétalas destroçadas tingem a noite de vermelho”. In: M. A. Junqueira & M. R. de Oliveira *São Paulo em Preto e Branco pelo olhar de seus escritores*. São Paulo: SESC, PUC-SP.
- Azevedo, C. (2001) *Sublunar*. Rio de Janeiro: 7Letras.
- Benjamin, W. (1984): *Origem do Drama Barroco Alemão*. Trad. de Sergio Paulo Rouanet. São Paulo: Ed. Brasiliense
- Benjamin, W. (1993): Sobre o conceito da história. In: *Magia e Técnica, Arte e Política*. Ensaio sobre Literatura e História da Cultura, Obras Escolhidas, vol. I. Trad. de Sergio Paulo Rouanet. São Paulo: Ed. Brasiliense.
- Bonvicino, R. (2007): *Página Órfã*. São Paulo: Martins Editora.
- Eliot, T. S. (1997): As fronteiras da crítica. In: *Ensaio de Doutrina Crítica*. Trad. de Fernando de Mello Moser. Lisboa: Guimarães Editores.
- Rouanet, S. P. (1984): Apresentação. In: W. Benjamin *Origem do Drama Barroco Alemão*. São Paulo: Ed. Brasiliense.

<sup>13</sup> “[...] Cada geração, olhando para as obras-primas do passado numa perspectiva diferente, é afectada na sua atitude por um número maior de influências do que aquele que influencia as gerações precedentes”

**Revistas**

*Inimigo Rumor* — Revista de Poesia, n. 20. Rio de Janeiro/São Paulo: 7Letras e Cosacnaify, s/data.

Desmanifesto n.2, à guisa de Editorial: o Im(pós)sibilismo. *Sibila* — Revista de Poesia e Cultura, ano 3, n.4, São Paulo: Ateliê Editorial, 2003.

Editorial — Charles Bukowski. *Revista Coyote*, n.8. Londrina, 2003.

## SILÊNCIO E COMUNICAÇÃO: A LITERATURA DE BARTOLOMEU CAMPOS DE QUEIRÓS

LÉLIA PARREIRA DUARTE

Universidade Federal de Minas Gerais  
Faculdade de Letras  
Rua Serranos, 61, apto. 700  
30.220-250/Belo Horizonte/MG  
Brasil  
leliaduarte2@gmail.com

**Abstract:** This paper analyses several works by Bartolomeu Campos de Queirós, trying to show that his literature is built by two kinds of silence: the silenced one, that hides what could be said, and the silent one, the unnamable, a kind of irreducible sense only reached by an allusive way. Bartolomeu thus values his reader, also incomplete and desirous, authorizes them to be free and to play with language. He thus makes a communication without words possible, he talks of the frailty of the human being and of his anguish when facing life and death.

**Keywords:** Bartolomeu Campos de Queirós, reader, silence, death, life

Para falar sobre a literatura de Bartolomeu Campos de Queirós começo com uma citação do próprio autor: “O leitor lê o silêncio que eu deixo entre as palavras”. Mas o que é o silêncio? Ou a que silêncio se refere Bartolomeu, com essa expressão?

Santiago Kovadloff, no prólogo ao seu *O silêncio primordial* esclarece haver dois tipos de silêncio, os quais se referem ao silencioso e ao silenciado. Se este é uma maquiagem, a ocultação ou negação daquilo que, afinal, poderia ser dito ou seria possível explicitar, o silencioso, ao contrário, seria o inominável, uma espécie de fundo irredutível que, embora não possa ser designado, pode ser reconhecido, obtido por aproximação indireta, alcançado por via alusiva, ouvido a partir do eco de seu latejar inicial que ressoa na palavra ou referido apenas indiretamente, por seu reflexo em espelho, diria Ítalo Calvino, em suas *Seis propostas para o próximo milênio*.

Esse silêncio não surge de uma resolução, mas é vocação, resposta a um chamado, resto, silêncio acabado do inefável que, se não tem objeto, tem um sujeito, um cativo que, por aproximação indireta, comunica ao outro o silêncio deixado entre as palavras, tornando possível uma comunicação que, sem dizer, testemunha a fragilidade do ser humano e a sua angústia diante da vida e da morte. Sem conclusões, sem soluções, sem apaziguamentos e sem resolver estranhamentos e paixões.

Esses seriam talvez os pressupostos da literatura de Bartolomeu Campos de Queirós, mineiro de Papagaio, que embora seja reconhecido como muito premiado autor infanto-juvenil e tenha ganhado recentemente no México o cobiçado prêmio Ibero-Americano SM de Literatura Infantil e Juvenil, rejeita esse título, porque o seu desejo é fazer uma literatura sem fronteiras demarcadas: “Quero que a minha literatura atinja as crianças, mas que também permita uma leitura de adultos”, diz o escritor.

Autor de uma obra que tem sido traduzida em várias línguas (seu último livro—*Tempo de voo*—foi publicado na Espanha, Noruega, França e México), Bartolomeu lançou até hoje mais de 50 livros, sendo o seu maior sucesso *Onde tem bruxa tem fada*, com milhares de exemplares vendidos, certamente pelo exemplo de saudável exercício de reversibilidade entre o bem e o mal e pela sugestão de que a busca permanente de fantasia pode melhorar o mundo e os homens.

Em 1967 Bartolomeu estava em Paris, com uma bolsa da ONU, tendo participado da efervescência do movimento de 1968, que a seu ver trouxe a valorização do aluno no processo educacional. Data dessa época seu primeiro livro, *O peixe e o pássaro*, constante sucesso de venda (e de leitura) e que lhe trouxe o primeiro grande prêmio—segundo ele uma faca de dois gumes: se deu satisfação, trouxe também grande responsabilidade e exigência na escrita.

*O peixe e o pássaro* marca a presença fundamental do desejo e inaugura um tema constante na obra de Bartolomeu—a incompletude—algo que, segundo o escritor, nunca deixa a alma dos homens. Lembra assim Blanchot (2001) que, na sua “questão mais profunda” (2001), afirma que a comunicação existe somente quando escapa ao poder e quando se anuncia nela a impossibilidade, nossa dimensão última, inevitavelmente presente nessa história de amor entre um peixe e um pássaro, marcada desde o início como o reino da estranheza e o lugar da impossibilidade e do impoder.

Situando-se bem na temática trabalhada pelo grupo de pesquisa que se intitula “De Orfeu e de Perséfone: figurações da morte nas literaturas

portuguesa e brasileira contemporâneas”, a obra de Bartolomeu Campos de Queirós diz constantemente que, se a única certeza do homem é a morte, se a identidade é uma ilusão, se a ficção fornece o modelo imaginário de que carecemos e se a origem da literatura é uma dúvida radical, a marca do texto literário deve ser a criatividade, a valorização da imaginação e do estranhamento e o uso livre e inventivo da linguagem. Se a cultura sempre cria normas que garantam a sua sobrevivência e se a língua busca afirmar-se com regras e imposições, o que pode ser visto como a anulação ou a morte do ser, a salvação pode estar nessa invenção da terceira margem e nesse não já e ainda não—nessa liberdade de quebrar regras, inventar novidades e trabalhar o silêncio primordial.

Será portanto equivocado o uso da literatura de Bartolomeu Campos de Queirós com fins meramente utilitários ou pretensamente científicos (o que é muitas vezes feito na escola), pois o que essa obra pretende é ser oportunidade para expressão das perplexidades (da criança) diante das contradições do mundo, com suas verdades/mentiras sempre múltiplas e mutantes. Pois o que o autor deseja é abrir para o leitor, com a chave da dúvida, do estranho e da contradição, do anseio insatisfeito e também do lúdico e da criatividade, um espaço de libertação e encantamento, em que a vida do texto pode vencer a morte. Ao tecer suas tramas com o real, o fictício e o imaginário, Bartolomeu deixa fendas entre as palavras, através das quais o leitor fica autorizado a ler o silêncio e a trazer para o texto as suas próprias experiências e esperanças. Identificando-se às personagens, reconhecendo nelas as suas angústias, por se sentir também incompleto e desejante, o leitor pode soltar-se, para brincar e dialogar com um outro que lhe parece ser às vezes ele mesmo. Fazendo também ele um exercício de libertação, pode então ligar o lido, o vivido e o imaginário, para participar da criação artística e viver a catarse prometida pela arte.

Se a percepção do mundo traz sempre a marca da perda e da morte—da negatividade—Bartolomeu ensina que a literatura (especialmente a que se pretende destinar às crianças), ao usar com humor e criatividade a linguagem, e ao desamarrá-la de preconceitos e limitações, pode falar de vida para assim proporcionar prazer e libertação.

Na obra de Bartolomeu Campos de Queirós fica muito claro esse papel da literatura: refletir sobre as relações sociais e afetivas, em suas várias instâncias de relação com o Outro. Suas histórias elaboram-se com uma linguagem que reconhece construir com metáforas verdades que são relativas, reconhecidamente frágeis e fugazes, como mostram mesmo vários títulos seus: *Onde*

*tem bruxa tem fada, Mais com mais dá menos*, ou como indica o poema de Cecília Meireles, que ele diz ter sempre em mente e no qual se indica a impossibilidade de uma escolha segura: “Ou isto ou aquilo”. Suas afirmações são portanto naturalmente dubitativas, marcadas por impressões de um sujeito cambiante, que oscila entre um eu que é também outro(s) e reconhece que sua perspectiva é incapaz de perceber o todo ou as várias faces de que ele se compõe.

Nesse sentido, é interessante observar que Bartolomeu usa muito a ironia e o humor: através da ironia coloca em dúvida verdades tradicionais que servem à ideologia, apresentando, pela voz ingênua de narradores ou personagens, perguntas proibidas pelo discurso ideológico. Ou então cria personagens ingênuas que acreditam em verdades que seriam irrefutáveis, tornando evidente a sua ingenuidade. É o caso, por exemplo, de Aletrícia (de *Vida e obra de Aletrícia depois de Zoroastro* (2003c)<sup>1</sup>, para quem a ordem estava firmemente ligada ao progresso (por isso a bandeira era tão importante!). Acreditar na ordem era mesmo a razão de viver da personagem, fosse a das letras, dos números ou de sequências como a das estações do ano, dos dias da semana, das notas musicais ou das fases da lua. Por isso mesmo, Aletrícia propõe mudar sábado para sétimo e domingo para primeiro e até, em certo dia, aflita, tenta alterar no calendário o nome dos meses, que passariam a estar em ordem alfabética: “aneiro, bevereiro, carço, dabril, emaiio, funho, gulho, hagosto, isetembro, houtubro, lovembro e mezembro” (pp. 21–22).

Valorizando antes a desordem, o narrador contesta Aletrícia com a sua desorganização: “pingar colírio na lente dos óculos, escovar os dentes com creme de barbear, fazer a barba com creme dental [...], calçar uma meia de cada cor, tomar banho de óculos, falar na língua do P, escrever trocando as letras e usar as palavras Zenit e Polar”<sup>2</sup>. E com a história do fracassado amor de Aletrícia e Zoroastro, o narrador parece piscar o olho ao leitor, reforçando

<sup>1</sup> Para não sobrecarregar o texto com referências bibliográficas, mencionarei apenas da primeira vez em que citar um livro a data de sua edição, indicando as próximas citações apenas pelos números das páginas.

<sup>2</sup> Em outro livro de Bartolomeu — *Ler, escrever e fazer conta de cabeça* — encontramos a explicação para essa estranha dupla “Zenit e Polar”, com que o narrador brinca de escrever em outro idioma: Escrevia a palavra “ZENIT” e debaixo dela a palavra “POLAR”. Toda palavra que tinha a letra *o* eu trocava pelo *e*, e o *z* pelo *p*, o *a* pelo *i* e ASSIM por diante. Se queria dizer “eu gosto muito de doce, como a Lili que olhava para mim, ficava ASSIM: ‘ou gesre muare do deco’” (p. 55). O escritor desvela ASSIM ao leitor um dos seus artifícios de criação, recordando ainda, aos que o conhecem, ter ele aprendido a ler no *Livro de Lili*, de que aliás fala em outras narrativas.

as dúvidas de seu coração e de sua mente: será tão importante a ordem, a impecabilidade da organização?

Interessante é que o narrador torna-se conivente com a simpatia absoluta de Aletrícia pela ordem das coisas e com sua paixão pelas queridas e rigorosas sequências; conta por isso a sua história repetindo ordens alfabéticas: “ela sonhava com o mar e suas águas, algas, barcos, carangueijos, caravelas, delfins” (p. 44); “era uma moça romântica, cheia de desejos contidos, despidados, estranhos, férteis, genéricos e inconfessáveis” (p. 33); ao seu amado pretendia escrever “acrósticos belos, condizentes, decorativos, excepcionais, fervorosos, gentis” (p. 34); quando relata o encontro dos dois, descreve o rapaz como “alto, belo, calvo, discreto, elegante, fidalgo, guerreiro” (p. 25). Mas chega um momento em que o narrador acentua a imprevidência de Aletrícia, que julgava pensar em tudo, e por isso mesmo não estava preparada para os imprevistos do cotidiano: “Confiava no poder do homem de ordenar tudo e, convencida dessa capacidade, esqueceu que de repente a ordem foge ao nosso poder. E que então, surpreendidos por novos e inesperados fatos, somos obrigados a encontrar outras direções.” (p. 57) Discordando assim da organização com que a personagem valoriza a ordem e reproduz a ideologia, o narrador acentua o prazer da linguagem em sua sonoridade, e a importância da abertura ao novo e ao diferente.

Bem oposto a Aletrícia é o menino de *Sem palmeira ou sabiá* (2006b), personagem que narra a sua própria história e que certamente tinha palmeira e sabiá nas suas montanhas; o seu desejo era entretanto o de ver o mar. Esse menino, como tantos outros de Bartolomeu, não fica cheio de certezas com as suas descobertas nem se contenta com as respostas: se diziam que um dia o fogo “comeria até o mar”, contestador ele replicava: “Sempre acreditei que a água engole o fogo” (p. 13). A partir das dúvidas desse menino, os leitores ficam autorizados a questionar, a ficar insatisfeitos com o mundo e suas injustiças e a dizer como ele, de D. Regina, que vendia pirulitos de mel: “Nunca vi D. Regina dividir o lucro com as abelhas” (p. 9).

Contestador e reflexivo, esse menino curioso e observador testemunha o espaço e o tempo em que vive: se a sua narrativa acompanha o seu crescimento, registra também o desenvolvimento da cidadezinha de três ruas, com a vida familiar, as cantigas de roda e a chegada do progresso que afasta as pessoas que nem mais se cumprimentam. Mas nem no seu questionamento deixa de lado a poesia: documentando a fala do pai, quando o manda para a escola, diz: “É preciso escrever em linha reta e com pena, para não apagar; ler coisas de outros mundos e contar o tempo da vida.” (p. 19). E no final de

*Sem palmeira ou sabiá*, esse narrador-personagem, já adulto, faz seu lamento em forma de poesia: “Mas nesta cidade não tem crianças alegres brincando de roda nas tardes, cadeiras nas portas. Agora são meninos de rua, revirando o lixo. As residências parecem dormir de medo, eternamente.” (p. 22).

Uma outra tática irônica usada por Bartolomeu vem às vezes traz à tona, pela voz de um narrador em terceira pessoa: trata-se de questões silenciadas, que podem entretanto ficar ecoando na mente dos leitores. Alguns exemplos estão em *Indez* (2003), com as verdades da madrinha: para o menino começar a falar era preciso “colher água do sino da igreja, em dia de chuva, e dar ao menino para beber. Era um santo remédio.” (p. 27). Só que depois de tomar a água do sino Antônio desandou a falar sem parar, como as maritacas, e não cumpriu a expectativa de que o faria na hora certa (como o sino). Também a certeza da madrinha de que “enfiar dente de alho com azeite quente de mamona dentro dos ouvidos do menino” (p. 28) o fariam ouvir, é desautorizada pelo texto, pois depois disso Antônio “continuava falando e ouvindo apenas barulhos de que ele gostava: água, vento, folha, passarinho, silêncio e tempestade” (p. 28). Veja-se ainda que a idéia de que o mundo é feito de verdades é desmistificada pela personagem, quando “Pela primeira vez sentiu que viver demandava não compreender” (p. 46); ou então quando pensa que “Tudo era de uma beleza que merecia crença” (p. 44): a crença não viria das verdades e das certezas, mas da beleza. . .

As brincadeiras da mãe, em *Indez*, cumprem algumas vezes a função de ensinar ou de enquadrar em valores ideológicos: a organização da comida em forma de bandeira nacional é uma delas. Mas em outros momentos essas brincadeiras têm acentuada a intenção lúdica e valorizam a imaginação, a mentira e a brincadeira, como a das bolinhas de algodão fritas do primeiro de abril, ou a das galinhas leghorne pintadas de várias cores (bando “filho do arco-íris que morava na cabeça da mãe”; exímia contadeira de histórias: “Não havia livro, mesmo aqueles vindos de muito longe, com história mais bonita do que as que a mãe sabia fazer. Não era difícil para Antônio imaginar-se príncipe e filho de mágicos.” (p. 51)).

As brincadeiras da mãe fazem lembrar o humor com que Bartolomeu acentua ser a linguagem um código evanescente e um lugar de passagem; o escritor lembra que os significados são construídos sobre fundamentos móveis, com elementos frágeis como teias de aranha que se despedaçam com a força do vento e podem construir poesia. Exemplos são: “Saber que o escuro da noite e o azul do dia eram feitos de nada, ficava impossível de decifrar” (p. 34); o jeito de Antônio dava “uma vontade muito forte de fazê-lo sumir

entre carinhos” (p. 29); “Ela [a manga] se anunciava sem constrangimento. Fruta à vontade, exagerada em cor e perfume” (p. 47); “Cercada por um bando de filhos, ela (a galinha) apareceria, numa manhã, protegendo-se sob as asas—sombriinhas de bailarinas—com seu amor arrepiado” (p. 50).

Uma outra tática de Bartolomeu consiste em elaborar equívocos de leituras: em *Faca afiada* a técnica da intertextualidade (marcada no livro até pela mudança de cor das páginas) aproveita a imaginação despoletada pelas histórias da avó para mostrar o sofrimento do menino com a suposição de que a planejada morte de que falavam o pai e a mãe seria a de sua afetuosa avozinha. Tanto ela quanto a galinha velha enxergavam pouco, tropeçavam nas coisas, estavam sem companheiro, assustavam-se com quase tudo, faziam companhia à mãe, eram muito amigas das crianças, estavam velhas e mereciam repouso. Mas mesmo na descrição da angústia do menino aparecem frases poéticas que costuram estranhamentos, tranquilizando o leitor: a avó “devia estar dormindo, inocente, com um sorriso dentro do copo d’água do lado da cama” (p. 19) A poesia aparece também quando o narrador fala dos cuidados da mãe: “Devagar, com medo de ferir as frutas com o desejo, [a mãe] passeava entre as bancas da pequena feira” (p. 25) Ou trabalha o texto com espelhamentos: “Sem terminar sua angústia, terminou sua aula” (p. 27) A questão da recepção é trabalhada ainda de outra forma: em *Mais com mais dá menos* (2002b), o autor conta com a percepção do leitor: se a personagem quer sempre mais e tem o apoio da família, da escola, dos amigos e dos companheiros de trabalho para a sua ânsia de armazenamento e de poder e para o seu desejo de somar, o título mostra pelo seu estranhamento—*Mais com mais dá menos*—a discordância da voz narrativa, que denuncia uma sociedade desumana governada pela ganância e pela mentira.

Também *Antes do depois* (2006a) começa com uma incongruência básica, reforçada durante todo o desenvolvimento do texto, cujo narrador nasce com 57 anos e tem uma memória oscilante e um peso variável, achando melhor ser duplo: “Um faz companhia ao outro [...]. Nunca vou estar só. Desde meu nascimento aprendi a conversar comigo. Eu me falo e me respondo.” (p. 18) Esse narrador/personagem confessa também nunca ter tido dificuldade em acreditar nas mentiras. E completa: “Mentira é uma fantasia com vontade de ser verdade. Desde que estou no mundo aprendi a fazer de conta. O José, meu amigo, me conta a mesma história muitas vezes e eu faço de conta que não sei” (p. 42) Também as histórias de José são intertextualidades (des)costuradas nesse texto que parece embriagado e mistura dados de *Cinderela* com *Chapeuzinho Vermelho*, *Branca de Neve*, *Os Três Porquinhos*, *O*

*Gato de Botas, Pele de Asno, A Pequena Sereia e O Mágico de Oz*, para no final apresentar a receita: “Quando olho para o papel, amarelado pelo tempo, eu cismo em nascer de novo. Então brinco de faz-de-conta e escrevo.” (p. 46)

Bartolomeu Campos de Queirós mostra portanto que, para a literatura, a verdade será sempre múltipla e mutante, exatamente porque apresentada por um discurso subjetivo, a partir de um olhar que se multiplicará com a participação do outro—o leitor. O autor condena assim o uso pragmático dos textos literários—como muitas vezes se faz na escola—; fazer isso será, na sua perspectiva, reduzir e descaracterizar a literatura, que perde dessa maneira a sua principal marca, pois o seu lugar é o do uso livre e inventivo de uma língua não cerceada pela normas sociais e, por isso mesmo, capaz de libertar a imaginação e incentivar a ficcionalização e a inventividade, para então vencer a morte.

Nessa perspectiva, a literatura infantil parece ampliar-se para designar toda literatura que liberta pela criatividade; certamente por isso Bartolomeu recusa a nomenclatura “literatura infantil”, pois esta, como a literatura em geral, trata do amor e da morte, usando o material fluido e maleável da linguagem.

O nosso autor diz explicitamente não ter lições a dar, não escrever “para crianças, mas para saber o que o leitor tem a dizer”. Sua obra fala de solidão, de desequilíbrio, de busca de novos prumos, sem “botar pano quente em inquietações mornas”. Mesmo quando conta histórias tradicionais, como em *Escritura* (1997), ele reafirma o componente ficcional e o trabalho da linguagem, que não permite certezas. Certamente por isso, repete: “Não me pergunte desde quando tudo houve. Eu não estava lá. Sei apenas sopros dessa história” (p. 7 e p. 30). Ou então “Não sei quantos foram os sóis e as luas. Faz tempo e meus dedos são poucos para contar tamanha história” (p. 24).

Expressa sempre assim a dúvida, que diz ter aprendido com o avô, personagem sempre presente em suas histórias, com seu olho de vidro e sua preocupação em conservar a memória, escrevendo-a nas paredes da casa. Com o avô aprendeu também, talvez, a falar de uma memória em que as lembranças se misturam dubitativamente com a imaginação, apresentando estranhamentos provocadores da reação do leitor. Prazerosamente desassossegado, esse leitor lê então o silêncio que o escritor deixa entre as palavras e exercita também a sua liberdade, participando do ato criativo, ao costurar a realidade da leitura com as suas lembranças e a sua própria fantasia.

Para Bartolomeu, a função da arte é levar a dor para o campo da beleza, da poesia. Se nada que o real nos oferece nos pode satisfazer, podemos triun-

far, com uma linguagem inovadora, desse inevitável fracasso, elaborando-o artisticamente e dando voz à fantasia: de forma direta, através de um texto que rompe com a linguagem cristalizada do senso comum; ou então de forma indireta, no prazer de uma leitura que observa as estratégias e artimanhas com que testemunha a tragédia da existência para superar esse luto, transformando em arte e positividade o medo e o sofrimento—a negatividade.

Parece ser por isso que Bartolomeu elabora histórias incompletas e constrói personagens cuja ansiedade se acalma com pequenas ternuras—veja-se por exemplo o meninozinho de *Até passarinho passa* (2003a), que no início da narrativa confessa que “possuía, já naquele tempo, alguma pequena tristeza trazida pela chuva fina, pelo absurdo do presente, pelo convite que a madrugada trazia para viver mais um dia” (p. 12).

Ou então será por isso que o nosso autor constrói enunciados como o de *Ciganos* (2004), em que as páginas são divididas em parte superior e inferior, podendo ser lidas em diferentes sequências ou em conjunto: a de cima conta sobre os ciganos e a de baixo sobre um menino incompreendido, “feito de coragem e medo,” cheio de segredos e desejos e que, como o autor, perdeu muito cedo a mãe. Ansioso por ser o desejo do outro, com a fantasia excitada pelo mistério dos ciganos e a esperança estimulada por sua vida alegre e nômade, o menino anseia por ser roubado e levado para uma vida de aventuras e afetos. Testemunha do sofrimento e da ansiedade, conta então o narrador:

Eu o vi certa manhã, engolindo seu café puro e fugindo rápido de seus cinco irmãos. Então, bem próximo dos ciganos, e lentamente, mastigou sua parte de pão. Adivinhei, naquele dia, outro segredo. Ele comungava a vontade de fazer-se atraído pelos ciganos e ser roubado por eles. Ah, ser roubado era o mesmo que ser amado. Ele sentia que só roubamos o que nos faz falta. E ele—como gostaria de ser a ausência, mesmo dos ciganos...

Para um menino, ASSIM só, os ciganos eram uma espécie de sol que acordava os afetos. E era tanto o amor, que muitas vezes ele duvidava de tudo, pensava ser um cigano, esquecido em porta de família alheia. (p. 7)

Conta ainda o narrador que a tarde ameaçava o menino, com a chegada do pai, pois ele nunca sabia como esperá-lo:

Se limpo, se alimentado, se escondido no quarto ou no quintal entre sombras. Sua ansiedade era não saber como deveria estar para ser amado. Sem lugar, meio aflito, o menino tentava, de longe, adivinhar o pai pelo andar, pelo olhar, pela sua voz. Mas tudo era indecifrável, mesmo o nascimento. (p. 9)

A construção do texto parece apontar assim para uma divisão que é comum nas crianças, por sua ansiedade relativa ao amor. Ensina-nos ainda porque as crianças leem com prazer os livros de Bartolomeu: angustiadas com seu próprio vazio e com seus medos e suspeitas, confortam-se elas paradoxalmente ao saber que outros meninos também sofrem perdas e mortes e se emocionam com a leveza e as “vírgulas delicadas” que representam os movimentos dos passarinhos, a atividade colorida dos ciganos, o sofrimento ou a esperança quase incrédula do menino.

Na obra de Bartolomeu falam crianças de diferentes idades, sempre numa postura que Ana Maria Clark Peres chama de “desejante”: um duvida do amor do pai e não sabe o que fazer para agradá-lo; outro observa como a mãe se desdobra para camuflar as faltas e ensinar a brincar com elas; outro mostra como os ciganos são inexplicáveis porque roubam os sonhos, incitando o desejo escondido de ler a linha do horizonte; outros percebem a fragilidade do passarinho, do sonho, do amor, da vida. Tantos falam de medos, de dúvidas, de incompreensões, com frases curtas que estabelecem ligações tênues e mobilizam, no leitor, a sensibilidade e o desejo de expressão. Se o “Menino de Belém” parece diferente e completo na sábia alegria com que enfrenta sem medo as águas, os ventos e as tempestades, a sua coragem e o seu destemor provocam na voz narrativa um lamento: “Ah! Menino de Belém, diante de você não sei nada!” (2003b, p. 12)

Será portanto através da confissão de sua insatisfação, de sua dúvida e de seu não saber que Bartolomeu Campos de Queirós exhibe o silêncio deixado entre as palavras: tanto o silencioso quanto o silenciado, de que fala Kovaldoff. Valoriza ele assim o seu leitor, então autorizado a saltar-se e a também brincar com a linguagem, para dialogar com um outro — que é às vezes ele mesmo —, também incompleto e desejante, tornando possível uma comunicação que, sem dizer, fala da fragilidade do ser humano e de sua angústia diante da vida e da morte. Porque se a percepção do mundo se marca por negatividades, a literatura de Bartolomeu Campos de Queirós pode inventar e usar com humor a linguagem, proporcionando ao seu leitor prazer e liberdade: sem conclusões, sem soluções, sem apaziguamentos e sem resolver estranhamentos e paixões.

## Referências

- Blanchot, M. (2001): A questão mais profunda. In: *A conversa infinita*. Trad. Aurélio Guerra Neto. São Paulo: Escuta. 41–61.
- Kovadloff, S. (2003): Prólogo de um silêncio maior. In: *O silêncio primordial*. Trad. Eric Nepomuceno e Luís Carlos Cabral. Rio de Janeiro: José Olympio. 9–38. (Título original em espanhol: *El silencio primordial*, Emecê Editores, 1993).
- Queirós, B. C. de. (1989): *Indez*. II. ed. Belo Horizonte: Miguilim.
- Queirós, B. C. de. (1997): *Escritura*. Belo Horizonte: Mazza Edições.
- Queirós, B. C. de. (2002a): *Faca afiada*. 3. ed. São Paulo: Moderna.
- Queirós, B. C. de. (2002b): *Mais com mais dá menos*. Belo Horizonte: RHJ.
- Queirós, B. C. de. (2002c): *Onde tem bruxa tem fada*. 3. ed. São Paulo: Moderna.
- Queirós, B. C. de. (2003a): *Até passarinho passa*. São Paulo: Moderna.
- Queirós, B. C. de. (2003b): *Menino de Belém*. São Paulo: Moderna.
- Queirós, B. C. de. (2003c): *Vida e obra de Aletícia depois de Zoroastro*. São Paulo: Moderna.
- Queirós, B. C. de. (2004a): *O olho de vidro do meu avô*. São Paulo: Moderna.
- Queirós, B. C. de. (2004b): *Ciganos*. 14. ed. São Paulo: Global.
- Queirós, B. C. de. (2004c): *Ler, escrever e fazer conta de cabeça*. São Paulo: Global.
- Queirós, B. C. de. (2004d): *Formiga amiga*. São Paulo: Moderna.
- Queirós, B. C. de. (2004e): *O guarda-chuva do guarda*. São Paulo: Moderna.
- Queirós, B. C. de. (2004f): *O pato pacato*. São Paulo: Moderna.
- Queirós, B. C. de. (2006a): *Antes do depois*. Rio de Janeiro: Manati.
- Queirós, B. C. de. (2006b): *Sem palmeira nem sabiá*. São Paulo: Peirópolis.
- Queirós, B. C. de. (2007): *Ab! Mar*. Belo Horizonte: RHJ.
- Queirós, B. C. de. (2009): *Tempo de voo*. São Paulo: Comboio de corda.

## UN FRUTO INESPERADO DE UNA LABRANZA AGOTADA *LAVOURA ARCAICA* DE RADUAN NASSAR

CLEONICE PAES BARRETO MOURÃO

Universidade Federal de Minas Gerais  
Faculdade de Letras  
Av. Antônio Carlos, 6627, Pampulha  
31270-901, Belo Horizonte, MG  
Brasil  
cleomourao@superig.com.br

**Abstract:** This essay examines Raduan Nassar's novel *Lavoura arcaica*. In it, the scandal of the narrative is not incest or murder but what they reveal about the fragility of the word. The strength of the presence of these archaist taboos is linked to the inability to deal with language. Language, in fact, hides behind masks and calls for freedom, inflexibility before the speech that constituted the discourse of the Other. The difference remained cursed, hatched in the gesture of the Father who could not absorb it, reconcile it.

**Keywords:** *Lavoura arcaica*, Raduan Nassar, language, textual analysis

Toute loi qui opprime un discours est insuffisamment fondée.

(Roland Barthes, 1975)

La escritura de *Lavoura arcaica* [*Labranza arcaica*]<sup>1</sup> (1975), de Raduan Nassar, bajo la superficie de la bella forma, de la retórica solemne, solloza un dolor humano, llanto en canto llano que las metáforas revelan y nutren en un fluir caudaloso. El eje fundamental de la narrativa se constituye por dos tipos de discurso que no se oponen, sino que se repiten con diferencia: el discurso del Padre y el de André, protagonista narrador. La voz del Padre, por su exceso de luminosidad, oscurece todo; sol que baña de tinieblas la

<sup>1</sup> Traducido del portugués por Elizabeth Alejandra Rubinstein.

hacienda y sus habitantes; los pasillos inmensos del caserón sumergidos en la sombra, lugar de los fantasmas que deambulan curvados al peso de la ley, arrastrándose en el enfrentamiento de la voz poderosa; pasillos habitados por la muerte perpetuada cada día a la mesa de la comida.

En el discurso inmóvil y paralizado del Padre, André introduce una movilidad desestabilizadora, produce un temblor en las palabras paternas cuya evocación es imponerse estática y luminosa porque anclada en la verdad. Este es el juego de lenguaje que permite a la escritura situar el significado en un lugar abierto, permeable al logos y al pathos. Porque aún en el habla del Padre el pathos se introduce, retirándole el cierre, la fijeza, inyectando vida en la muerte del discurso. El habla de André no haría juego con la del Padre caso no hubiera en ésta el mismo ingrediente del habla de André: la libido. Una libido que, sin embargo, sólo encuentra su expresión plena en el momento del acto del asesinato.

Esta “labranza” oscura y subterránea, suelo que André revuelve ladrándolo con su palabra, surcándolo de metáforas que apuntan el padecimiento de su deseo. En la superabundancia de las metáforas reverbera la lujuria de los cuerpos, como si el lenguaje salivara su desbordamiento, se negara a las medidas del buen comportamiento discursivo, como si salivara el gozo de la escritura.

El escándalo de la narrativa no es el incesto ni el asesinato sino lo que ellos revelan de la fragilidad de la palabra, de su ineficacia cuando ésta se hace sorda a la demanda del cuerpo. La palabra que brota de ese silencio — la palabra del Padre — es censurada, aunque se exprese con toda la claridad de la razón o, inclusive, por eso mismo. El pathos asfixiado se transforma en monstruo indomable, la mano que no acaricia se vuelve mano asesina y, en un solo acto, destruye todo el discurso de la ley.

La palabra de André rompe el silencio, habla a gritos, estalla de las marcas del cuerpo, de las cicatrices rasgadas, dejando brotar la sangre, palabra-sangre, húmedas de los humores del cuerpo brotando de sus poros, destemidas, agresivas. La palabra del Padre se elabora (lo que es diferente de explota) sobre un fondo de silencio, el silencio del cuerpo, su anulación, una palabra que se yergue sobre un cadáver; su retórica no busca el surgimiento del cuerpo sino el sepultamiento cada vez más profundo en nombre de un amor descarnado — como si eso fuera posible.

André: palabra en movimiento de explosión; el Padre: palabra en movimiento de implosión. En André, el yo haciéndose, existiendo con las cosas, con la tierra, al lado de ella, a partir de ella — su falta es expresión del cuerpo,

lenguaje del cuerpo, tejiéndose, entretanto, a la sombra del habla del Padre, en los vacíos de lo no dicho. El verbo paterno viene de otro lugar, tiene otro origen: el gran Otro; discurso de segunda mano, en la senda de la Verdad, de la ley, del Deber—palabra bíblica.

Aparentemente opuestos, los dos discursos, sin embargo, mantienen entre sí una correspondencia muy sutil que se puede precisar con la noción deleuziana de diferencia y repetición. Dice el filósofo:

De una parte y de otra hay algo de cruel y hasta de monstruoso en esta lucha contra un adversario inaprehensible, lucha en que aquello que se distingue se opone a algo que no puede distinguirse de él y que continúa desposando lo que de él se divorcia. (Deleuze, 1988 : 63)

El ejemplo que el filósofo presenta para ilustrar su pensamiento es el relámpago que “se distingue del cielo negro pero debe acompañarlo, como si se distinguiera de aquello que no se distingue. Se diría que el fondo sube a la superficie sin dejar de ser fondo” (*op.cit.* : 63).

En el habla de André es el fondo silencioso del Padre que viene a la superficie; todo lo que es callado por éste—el cuerpo— irrumpe en el habla de aquél:

No debe causar espanto el hecho de que la diferencia parezca maldita, que sea la falta o el pecado, la figura del Mal destinada a la expiación. El único pecado es hacer que el fondo suba y disuelva la superficie. (*Ibid.* : 65)

El pecado de André es haber llevado a la superficie lo que el Padre ocultaba, destruyendo, de esta manera, la forma discursiva paterna. El silencio del Padre sólo llegará a la superficie en el momento del asesinato, cuando su acto alcanza la violencia de la híbris, encontrándose con el discurso del hijo, viniendo a ultrapasarlo. Movidio por su secreto que entonces le es revelado por Pedro, el Padre no soporta la visión de su propio monstruo: la danza sensual de la hija es el discurso sin palabras, discurso gestual que el Padre no soporta ver, o sea, no soporta ver la revelación de monstruosidad de su propio gozo. Los imperativos de la palabra paterna a la mesa de comidas, se convierten, entonces, en acción: el imperativo indomable de exterminar el monstruo. Y así se revela la verdadera sustancia del Padre:

... era el propio patriarca, herido en sus preceptos, que fuera poseído de cólera divina (¡pobre Padre!), era la guía, era la tabla solemne, era la ley que se incendiaba—esa materia fibrosa, palpable, tan concreta, no era descarnada como yo pensaba, tenía sustancia, corría en ella un vino tinto, era sanguínea, resinosa,

reinaba drásticamente nuestros dolores (¡pobre familia nuestra, prisionera de fantasmas tan consistentes!) (p. 193)<sup>2</sup>

Pero, ¿cómo se elaboran los discursos del Padre y de André? Es indispensable analizarlos más de cerca a fin de verificar los recursos de lenguaje utilizados por el narrador para construir cada uno de tales recursos.

El procedimiento de la repetición es, evidentemente, el más usado a lo largo de la narración, constituyendo su característica más acentuada.

Puntuado por anáforas, el discurso del Padre acentúa el Deber como compromiso y valor fundamental del hombre. Ese recurso de retórica, parafraseando el discurso bíblico, tiene como función santificar el Deber. La recurrencia de expresiones, que significan una exhortación contundente, acaba imponiéndose como ritual, una especie de liturgia de la palabra de la Ley. Y, como toda liturgia, tiene valor de acto a cada proferimiento; instauro el culto del orden, del Deber, de la fraternidad. Culto oficiado por el Padre a la mesa de la comida, donde el pan espiritual es distribuido juntamente con el pan alimento del cuerpo. La mesa es el altar donde se perpetúa y se renueva la palabra de la verdad, en una gestualidad solemne:

Y el padre a la cabecera hizo la pausa de costumbre, corta, densa, para que midiéramos en silencio la majestad rústica de su postura: el pecho de madera (...) y las manos de dorso ancho prendiendo firmes el ángulo de la mesa como si agarraran la barra de un púlpito. (p. 62)

Los mandamientos del Padre vienen siempre señalados por expresiones como: “en nuestra casa nadie ha de”; “ay de aquél que”. Exhaustivamente recursivas, esas expresiones producen una solemnidad ritualística de tono bíblico:

... y nadie en nuestra casa ha de dar nunca el paso más largo que la pierna (p. 55)

... y nadie en nuestra casa ha de comenzar las cosas por el techo (p. 55)

... ninguno de nosotros ha de transgredir esta divisa (p. 56)

... nadie en nuestra casa ha de cruzar los brazos cuando existe la tierra para labrar (p. 58)

... nadie en nuestra casa ha de cruzar los brazos cuando existe la pared para levantar (p. 58)

<sup>2</sup>R. Nassar: *Lavoura arcaica [Labranza arcaica]*, Sao Paulo: Companhia das Letras, 1999. (Los números entre paréntesis se refieren a las páginas de esa edición; la traducción es nuestra).

... nadie en nuestra casa ha de cruzar los brazos cuando existe el hermano para socorrer (p. 58)

En esa retórica de persuasión, la palabra parece brillar con luz propia, es piedra angular, piedra que esfolia en su sintaxis dura y rígida. El Padre es el “labrador fibroso catando de la tierra la piedra amorfa que él no sabía tan modelable en las manos de cada uno.” (p. 44)

En el discurso de André, el paralelismo sintáctico se apoya en formas verbales que expresan igualmente exhortación pero en otra dirección, la de la sensualidad en el dominio del Eros. Cuando el hermano Pedro viene a buscarlo al cuarto de pensión, es en un ritmo alucinado que André lo convoca a la transgresión, en una serie de imperativos paternos:

... cargue esas pequeñeces todas para casa y cuente entre miradas de asombro cómo se fue levantando la historia del hijo y la historia del hermano; enciende después una noche bien caliente o simplemente una luna bien preña; desparrame aromas por el patio, invente nardos afrodisíacos; convoque entonces a nuestras hermanas, haga vestirlas con muselinas sisas, haga calzarlas con sandalias de tira; pincele de rojo carmesí los rostros plácidos y de verde la sombra de los ojos y de un carbón más denso sus pestañas; adorne el alba de sus brazos y los cuellos despojados y sus dedos tan piadosos, ponga un poco de esas pedrerías fáciles en aquellas piezas de marfil; haga que pendientes muy sutiles mordisquen el lóbulo de las orejas y que soportes bien concebidos estimulen los pezones; y no se olvide los gestos, elabore posturas sensuales, mostrando la grieta de los senos, exponiendo pedazos de muslo imaginando un fetiche funesto para los tobillos; revolucione la mecánica del organismo, provoque en aquellos labios entonces rojos, burlados, el deslizamiento grueso de humores pestilentes; cargue esos regalos con usted y llegando allá anuncie en voz solemne “son del hermano amado para las hermanas”... (pp. 74-75)

Igualmente contundente, las formas imperativas reiteradas en el discurso de André son mucho más dilacerantes a vista cuenta que se hacen a la sombra de las exhortaciones paternas. Y mientras el Padre se expresa con voz solemne, André se expresa en el grito: “yo dije en un grito” (p. 74)

Por tanto, transgresor, violentamente impugnador, el discurso de André presenta la otra cara del discurso, su enfrentamiento sólo se diseña delante del rostro del grande Otro que habla por la boca del Padre.

La repetición apuntada hasta aquí, reduciéndose a los modos verbales exhortativos de los dos discursos en cuestión, constituye los elementos lingüísticos de una repetición que se elabora en otro nivel, siendo éste más estructurado. La diferencia que André introduce en el discurso del Padre al

repetirlo, sólo es posible porque el discurso paterno contiene un vacío primordial; tal habla es falsa, es máscara mortífera porque se propone plena. Y es justamente esa pretendida plenitud que, instaurando la muerte, apela a la vida. Es este apelo que André responde en un discurso que establece con el del Padre una relación de contigüidad. Esta relación permite la creación de un lenguaje que repite al primero sin oponérsele, mas procediendo a un subterfugio más sutil: investigar los abismos labrados en la palabra de la ley, zambullirse y organizarlos, desconectar el cable de la luz excesiva y allí introducir luz y sombra, o sea, un espacio apto al recorrido del deseo. Por detrás de las formas verbales imperativas de André hay un sujeto que habla en nombre propio. Esto no significa, sin embargo, autenticidad, porque tratándose de lenguaje la autenticidad absoluta es del orden de lo absurdo. Y es a partir de este lugar que su habla subvierte a la del Padre, teniendo ésta última en el Otro su punto de apoyo. La repetición del discurso del Padre, cada día a la mesa de comidas, es repetición que “aprisiona” en la expresión de Deleuze; contigua a ésta se levanta la repetición del narrador—repetición de escenas, de metáforas de los gestos sensuales—pero esta vez una repetición que libera, que “salva”, utilizando otra expresión de Deleuze.

Supuestamente la “bella alma”, el Padre labra una tierra donde van a nacer árboles por él insospechables. Deleuze así aclara el lenguaje de la “bella alma”:

El cuerpo es lenguaje. Pero este cuerpo puede ocultar la palabra que es, puede encubrirla. El cuerpo puede desear y desea generalmente el silencio respecto a sus obras. Entonces, reprimida por el cuerpo pero también proyectada, delegada, alienada, la palabra se vuelve el discurso de una bella alma, que habla de las leyes y de las virtudes y que silencia sobre el cuerpo. Claro está que, en ese caso, la propia palabra es, por así decirlo, pura pero el silencio sobre el cual reposa es impuro. (Deleuze 1974 : 291)

La repetición se da también entre las escenas narrativas. La más significativa entre éstas es la escena de la danza en el jardín de la hacienda. La primera ocurre antes de que André deje la casa y la segunda, cuando su regreso. La narrativa de la primera sucede en el cuarto de pensión, cuando Pedro intenta traer a André de vuelta a la ley paterna, a las costumbres rígidas de la casa. En este momento, André recuerda una escena que acontece un domingo de alegría, fiesta habitual para los habitantes de la hacienda, parientes y vecinos. En estas fiestas, se destacan los elementos narrativos siguientes: la presencia del Padre, de las hermanas, sobretudo el baile de Ana.

... mis hermanas con su manera de ser de campesina, en sus vestidos claros y leves, llenas de promesas de amor suspendidas en la pureza de un amor mayor... (p. 29)

... mi padre de mangas arremangadas arrebañando a los más jóvenes, todos ellos dándose firmemente los brazos... (p. 29)

... Ana, impaciente, impetuosa, el cuerpo de campesina, la flor roja como un cuajo de sangre sujetando de lado los cabellos negros y sueltos, esa mi hermana que, como yo, más que cualquier otro en casa traía la peste en el cuerpo.

... yo podía adivinar sus pasos precisos de gitana dislocándose en el medio de la rueda, desarrollando con destreza gestos curvos entre las frutas y las flores de las cestas, sólo tocando la tierra la punta de los pies descalzos, los brazos erguidos encima de la cabeza, serpenteando lentamente al trinar de la flauta [...] toda ella llena de una salvaje elegancia [...] ella sabía hacer las cosas, esa mi hermana, esconder primero bien escondido bajo la lengua su ponzoña y después morder el racimo de uva que colgaba en granos prominentes de saliva mientras danzaba en el centro de todos... (p. 30)

La segunda escena repite la primera con las mismas descripciones, las mismas frases, los mismos detalles de la alegría; la misma coreografía de la danza de la que el Padre participa; hasta la misma posición en que se encuentra André para asistir a la fiesta, sentado sobre la raíz de un árbol. ¿Por qué esa repetición? Su función es señalar un hábito familiar, el gusto de reunir la familia con los amigos para dar expansión a una alegría simple y campesina. Los mismos principios que comandan los sermones del Padre a la mesa de comidas: se trata de instaurar hábitos que, inalterables, construyen una barrera contra lo inesperado, contra lo diferente, contra lo incontrolable. En el interior de esa cápsula (donde se dispone, inclusive, la alegría) tan bien protegida, es donde la peste, traída por André y Ana, se introduce. Lo que provoca la “cólera divina” del Padre, lo que lleva a la tragedia del asesinato, no es tanto la danza sensual de Ana— aunque cuente mucho también— sino la palabra susurrada por Pedro al oído del Padre:

Y yo de pie vi a mi hermano más enloquecido todavía al descubrir el padre, disparando hasta él, agarrándole el brazo, arrastrándolo en un arranque, sacudiéndolo por los hombros, vociferando una sombría revelación (pp. 191–192)

Se explicó por la boca de Pedro aquello que nunca fuera dicho, aquello que las palabras solemnes del Padre encubrían, aquello que no venía a tono en las fiestas de domingo, mas estaba allí, presente con su fuerza indomable y enderezada. La revelación del secreto desencadena el gesto asesino del Padre:

... la frente noble de mi padre, él propio todavía húmedo de vino, brilló un instante a la luz tibia del sol en cuanto el rostro entero se cubrió de un blanco súbito y tenebroso y a partir de ahí todas las riendas cedieron, desencadenándose el rayo en una velocidad fatal: el alfanje estaba al alcance de su mano y, hendiendo el grupo con la ráfaga de su ira, mi padre alcanzó con un sólo golpe a la danzarina oriental (p. 192)

La familia que oía callada los sermones del Padre, delante de su gesto estalla en un “vagido primitivo”: “¡Padre!” Eran también “balidos estrangulados”, “aullido cavernoso” —todo escapando a la palabra articulada que en ese momento era demasiado indigente. La única palabra articulada viene de la madre: “¡Iohána!” oriunda de las profundidades de su lengua propia, de su lengua de origen, de su lengua bañada por el Mediterráneo: personaje griego de una tragedia, producto de una “labranza arcaica”. A fuerza de ese arcaísmo, de esa inhabilidad de lidiar con el lenguaje que se esconde detrás de máscaras y pide libertad, a fuerza de esa rigidez, de esa inflexibilidad delante del discurso constituido —el discurso del Otro— la diferencia permaneció maldita, eclosionó en el gesto del Padre que no supo absorberla, reconciliarla. La sombría revelación del secreto entre Ana y André alcanzó al Padre con la violencia incontrolable de quien ve la inutilidad de las palabras consagradas por una ley enajenada y mortífera, las palabras de los sermones, la máscara adherida al rostro como una segunda piel. Pedro le arrancó la máscara y, en ese momento, el acto del Padre quiebra las tablas de la ley y va mucho más allá del discurso de André en la transgresión de un gozo primitivo.

La obra (insisto en este término) de la escritura, en este romance, consiste en situarse constantemente entre la palabra ontológica del Padre, la de lo ya dicho y la palabra *otra* de André, aquella que afirma la extrangeridad de la primera. No se puede, con todo, privilegiar ni una ni otra; lo que merece significancia es el abismo que se instaura entre las dos, espacio abierto al juego, espacio libre para el recorrido del deseo que es el itinerario de la vida hacia la muerte. El predominio de una sobre la otra estancarían el movimiento; la oposición entre una y otra detendría el juego que no tendría compañero; la dialéctica entre una y otra llegaría al discurso de la Verdad, al discurso pleno de la ontología, fin de juego.

Por tanto, lo que permite el juego del lenguaje, su movimiento incesante y sin respuesta es el abismo que se cava entre las dos, o sea, la relación no dialéctica entre ambas. Es este tipo de relación que acoge la diferencia, que es capaz de elaborarla sin negarla, que hace de ella un nutriente para la palabra múltiple, aquella que se expone, finalmente, en lo que llamamos texto.

Tratando de los pensamientos dialéctico y no dialéctico, en la obra teórica de Blanchot, Fries afirma que “el sol dialéctico oculta una parte de sombra. Blanchot llama *pensamiento no dialéctico* al pensamiento preocupado con esta fase nocturna” (Fries 1999 : 92). Entre el sol y la sombra se abre el espacio de la tensión entre los dos y desvía la escrita de la palabra plena, conteniendo en sí la verdad única.

El “supuesto retroceso” de André al volver a la hacienda y proponerse seguir los mandamientos del Padre, revela la aceptación de la diferencia, o sea, la aceptación de la palabra del Padre para excavarla, agujerearla y en ella introducir la duda, la inquietud. El pasaje del diálogo entre el Padre y André, en el capítulo 25, es el momento más luminoso de esta lucha entre lo pleno y lo vacío, entre la muerte y la vida, en que no hay un desenlace dialéctico (de lo contrario, la ficción de *Labranza arcaica* constituiría una lección moral). El diálogo revela un enfrentamiento de posiciones en el que el Padre demuestra total sordera frente al discurso del hijo, rebatiéndolo con las mismas palabras de sus sermones a la mesa. André sustenta su habla a través de un juego sutil de lenguaje: la ironía. Él mina la palabra del Padre, la rebate mostrando el otro lado de los enunciados, como por ejemplo en el pasaje sobre el hambre. André, el hambriento, no tiene hambre del pan paterno sino de otro pan, diferencia que sólo puede ser percibida porque el discurso del Padre se recuesta en una enunciación proliferante y recursiva cuyo alcance, sin embargo, se le escapa; enunciación donde se presentan brechas, disfraces, máscaras. El Padre, aprisionado a una palabra de enunciado para sí incuestionable, es incapaz de leer la enunciación múltiple del hijo:

¡Basta ya de extravagancias, no sigas más por este camino, no se aprovechan tus discernimientos, existe anarquía en tu pensamiento, pon un punto en tu arrogancia, sé simple en el uso de la palabra! (p. 168)

Mientras el Padre elabora sus argumentos basado en el enunciado, André revuelve la tierra de la enunciación, tierra fértil de sentidos múltiples.

En el momento del asesinato, todo lo que era silenciado bajo la palabra bíblica del Padre viene a tono con la violencia de un lenguaje que dejó el estatus simbólico de la palabra articulada e hizo el pasaje al acto. Recordemos, con todo, que la desmedida del Padre tiene como impulso el secreto de André que le es revelado por Pedro. El acto incestuoso de André se contrae en el “sombrió secreto” y el enunciado allí contenido destruye toda la enunciación del Padre y los imperativos que apunta el Dever, el Orden, la Ley—eliminar la diferencia, el sexo, el gozo—se revierten y dan lugar al imperativo del go-

zo. El asesinato perpetrado por el Padre confirma el pensamiento de Derrida, según el cual “todo lo que el deseo quisiera substraer al juego del lenguaje es retomado en éste” (Derrida 1973 :7).

### Referencias bibliográficas

- Barthes, R. (1975): *Roland Barthes par Roland Barthes*. Paris: Seuil.
- Deleuze, G. (1988): *Diferença e Repetição*. Trad. Luiz Orlandi e Roberto Machado. Rio de Janeiro: Edições Graal. (La traducción es nuestra.)
- Deleuze, G. (1974): *Lógica do Sentido*. Trad. Luiz Roberto Salinas Fortes. São Paulo: Perspectiva. (La traducción es nuestra.)
- Derrida, J. (1973): *Gramatologia*. Trad. Miriam Schnaidernam e Renato Janine Ribeiro. São Paulo: Perspectiva. (La traducción es nuestra.)
- Fries, Ph. (1999): *La théorie fictive de Maurice Blanchot*. Paris: L'Harmattan. (La traducción es nuestra.)

EL EXCESO DE LA MUERTE, LA EXCEPCIÓN  
DE LA VIOLENCIA Y LA ESCRITA COMO SOBERANÍA:  
*FELIZ ANO NOVO* DE RUBEM FONSECA

ROBERTO VECCHI

Università di Bologna  
Dipartimento Di Lingue e Letterature Straniere Moderne  
Via Cartoleria, 5  
Bologna  
Italia  
roberto.vecchi@unibo.it

**Abstract:** The article theoretically reflects on the relationship between violence and literature. In this sense, Rubem Fonseca's work is emblematic, first because violence is the principle object of an attempt of artistic representation, going beyond any mimetic temptation, and also because, through his narrative engagement, the author develops a sharp meta-reflection on the possibilities of writing the violence. The book *Feliz ano novo*, edited in 1975 during the military dictatorship contains explicit references to violence, for this reason, it was censored for many years. The book is a collection of short stories, centered on many apparently individual cases of material and symbolical violence that, actually, entail larger and political dimensions. The critical approach of the essay is based on some categories of political philosophy, considering the author endowed with a paradoxical sovereignty that allows him to exercise a strong counter-power as a condition to succeed in finding a literary form for a possible, finally full violence representation.

**Keywords:** violence, literature, exception, author as a sovereign, Rubem Fonseca, Brazilian military dictatorship

*E você? Sou assassino de mulheres — podia ter dito,  
sou escritor, mas isso é pior do que ser assassino.*

(Rubem Fonseca, “Agruras de um jovem escritor”)

## Medios sin fin

Releer *Feliz Ano Novo*<sup>1</sup> en el tiempo de oscuridad de João Helio<sup>2</sup> produce no sólo una incómoda sensación de malestar. Es como si la realidad inducida a cuestionar la literatura y de manera convincente, contra la certeza codificada de que la literatura, sin embargo—como por ejemplo ocurre en la época clásica, en la tragedia—es un lugar de reflexión y cuestionamiento de un “real” que siempre se nos escapa. En cierto modo, en nuestro tiempo, la tragedia de la muerte del niño arrastrado por el auto robado por los adolescentes o casi, un “muñeco de Judas” desmitologizado y sin día de aleluya en cualquier lugar de la periferia de Río, una ciudad en estado de sitio, se erige como una condición simbólico de un impasse que atraviesa no sólo el área agrietada de la metrópolis, o el tiempo estancado que no parece pasar, pero todo el universo de los extremos que va de la elite letrada (que leerá los cuentos de Rubem Fonseca) a los Perebas y Zequinhas y a los otros *homines Sacri* de la disgregación anomica que contornea—y da el poder de la ciudadanía—al perímetro circunscrito de la “sociedad civil”.

Sin embargo, ¿cuántas palabras se han escrito acerca de los cuentos de Rubem Fonseca que apuntando la “brutalidad” de la violencia en la flor de la piel del milagro de plomo que los transforma una representación supuestamente realista y con fecha, al menos en las circunstancias y en el contexto, y ellas no guardar nada o nadie? Y cómo considerar la sensación de *déjà-vu* como “epifanía contemporánea” (Virno, 1999: 44) que bloquea um diferencial

<sup>1</sup> Traducción de Vaniery Amorim.

<sup>2</sup> Este texto es mi contribución a un artículo escrito a cuatro manos con Ettore Finazzi-Agrò (“Peor que ser asesino ...”, *Estudos de Literatura Brasileira* 29, 2007: 67–86). A pesar de su autonomía, el texto reciente del diálogo provechoso que se ha creado en la articulación del proyecto y de la deuda con la interlocución generosa de Ettore. João Hélio es el niño de 6 años que fue brutalmente asesinado en febrero de 2007 en Río de Janeiro, tras el asalto del coche de la madre donde viajaba. Arrastrado por millas, preso al cinturón de seguridad del coche, el cuerpo de João Hélio, víctima de un grupo de marginales, alimentó un amplio debate sobre la relación violencia y la marginalidad, la anticipación de la mayoría penal, la posibilidad de incluir sanciones para casos excepcionales tales crímenes atroces. João Hélio marcó simbólicamente un tiempo turbio del estallido de la violencia en Brasil.

de tiempo y parece apuntar a un eterno presente, en una historia estancada, coincidiendo con su fin?

Una lectura alegórica de *Feliz Ano Novo* aunque dominante y legítimamente viable de los cuentos de Rubem Fonseca, sin embargo, se reduciría a secundar una parcialidad de la obra cuyo potencial crítico—y es eso que la distancia temporal nos permite ver hoy—se muestra de otro porte. Verdad es que si limitásemos al cuento epónimo que abre la serie de narraciones breves de *Feliz Ano Novo* podríamos ver el reflejo del “discurso teórico erudito”, como lo define Roberto da Matta (1982 : 17–26) que permea hasta excelentes y pioneras disposiciones críticas de la materia —como las de Gilda Salem Szklo—donde la violencia es un efecto de la violencia del Estado contra los ciudadanos, del sordo choque de clase que se traba en el fondo opaco de una historia que nadie dirá.

La forma de violencia como lo establece el libro en su conjunto, sin embargo, va más allá de un argumento referencial que la reduce a un realismo inmediato desprovisto, por lo tanto, de duración significativa. En particular, esas narraciones de Rubem Fonseca, en la forma en que dan estructura a la violencia, hacen por lo contrario una escrita de la violencia que se propaga por las narraciones que vienen, difundiéndose por múltiples reflejos y fragmentos en otras representaciones que tienen como objeto el irrepresentable de la violencia<sup>3</sup>.

## El remolino de la violencia

De hecho, la violencia en los cuentos de *Feliz Ano Novo* es una violencia que no tiene una dirección sólo y detectable. Esto es más una violencia multidireccional excéntrica, que resiste a encontrar una manera coherente, tanto horizontal como verticalmente. Es una violencia que se destaca, excede a una codificación inmediata, aflora, estalla, pero también se hunde y desaparece. Sin embargo, esta presente y es palpable, insinuándose en las narraciones en

<sup>3</sup> Los posibles ejemplos son incontestables: del más flagrante incluso por la citación explícita de *Feliz Ano Velho* de Marcelo Rubens Paiva (y vale la pena recordar que en *Feliz Ano Novo*, en el cuento “74 degraus” surge el cuerpo de Alfredo “completamente separado de su mente” (p. 123) o los ecos que se pueden captar en otros trabajos, pienso en *Estorvo* de Chico Buarque y, en general, en el homenaje que la literatura contemporánea debe a la lección fonsequiana, piense en particular en la literatura de la periferia y en la literatura marginal. En este sentido, ver la relación que se construye entre Renato Cordeiro Gomes construye entre *Cidade de Deus* de Paulo Lins y el cuento homónimo de Rubem Fonseca del volumen *Histórias de Amor* (Gomes 2004 : 148–149).

la apariencia digresiva. Un arabesco que resulta de una repentina recuperación de una caótica explosión cuyo origen se queda oculta. La figuralidad que se puede ejemplificar desde el primer cuento como la violencia en imágenes de riquezas y la violencia de la matanza que en ella se injerta, pero de manera autónoma y sin un nexo etiológico, si repare, pronto reduce la impresión de reflexividad en el *factum fictum*. Descontrol de violencias y la brutalidades que degeneran dejando sin definir las fronteras límites de la crueldad sin principios, fuera de la razón, en un estado puro, donde se convierte en secundario tanto el sujeto como el objeto de ella: “Es tan fácil matar a una o dos personas. Especialmente si usted no tiene ninguna razón para ello” (Fonseca 1989 :159).

La violencia parece presentar más que si se representa. Hay historias que ella está en un plan puramente gratuito, inmotivado, puro—por ejemplo, dos cuentos significativamente duplicados como “Paseo nocturno I y II”—donde la violencia se separa de cualquier carácter instrumental que podría hacer “racional” en el sentido de que es útil para alcanzar determinados fines (Arendt 1996 :72).

Decayendo de la condición de medio, anulando cualquier teleología inimaginable, aunque delirante, la violencia asume, por lo tanto, una condición absoluta, nítidamente disolviendo el vínculo que la relaciona—a veces hasta confundiendo—con la fuerza. Este desmantelamiento de la violencia, que a menudo es separada de la narración de la acción causal que se produce o que muestren la complejidad de la relación constitutiva, que se torna así evasiva como una vertiente propia, inmanente del “real”. Por esta tendencia, ella explica—pone en un estado revelador de la excepción—una tipología de la violencia que es la masacre, o sea, aquella violencia donde la acción no tiene otro propósito que no sea él mismo (Sofsky 1998 :152), la violencia en un estado tan puro que determina cuando no hay ninguna otra fuerza de retención contrario.

Es así que *Feliz Ano Novo* lleva a creer en una guerra que no esta representada, sino que se debe ter consumido en algún momento cercano donde ocurre las condiciones del masacre que funciona dinámica universal de la violencia absoluta. La guerra subyacente, la cual opera en un estado de latencia se refiere al contexto histórico del tiempo, pero sirve como un realista hueco, un vacío que se llena de significado, escapando de las limitaciones de la prosa neonaturalista en boga en el momento

## La forma de la violencia, la violencia de la forma

Las narraciones aún así representan un levantamiento sutil, un proyecto que no es sólo un estudio sobre la vida cotidiana de abusos, cómicos y trágicos, pero es mucho más condensado en la caligrafía que no lleva el uso de las representaciones, sino más bien lleva un meticuloso sondeo en el núcleo impenetrable y ciego de la violencia. ¿Qué entonces combina los 15 fragmentos narrativos que espacian de situaciones y temas tan irreductibles, pero al mismo tiempo tan marcados por la cara del horror—asalto, disfraces, frustraciones, timos, asesinatos, chantajes, suicidios, competiciones sexuales, canibalismos iniciáticos, el mal con todos sus banales, por lo tanto no culpables caras—sacando el signo macroscópico de un “yo” que narra siempre como una adhesión sin distancias, en la primera persona? La primera razón surge de una es una reflexión de sesgo antropológico: el conector de un mal, de una violencia que, si se considera en sus componentes microscópicos, tanto en el ámbito erudito como la percepción del sentido común popular, es la canonización de una manera de integrar, de dar totalización, como dice Roberto da Matta, a universos vividos y percibidos como fragmentarios y sustentados por varias éticas (da Matta 1982 : 42).

Por lo tanto, las 15 piezas funcionan en la economía de un mosaico, sino también en función de conjunto. Es decir, es cierto que da una impresión de dispersión de las direcciones inevitables de la violencia, pero hay una fuerza de cohesión que viene del propio montaje de la escrita propiamente dicha. Hay una tensión en los cuentos, entre el contenido y la forma de los cuentos, que se debe firmar. De hecho, la elección por una breve narración marca un espacio único en la construcción de un *contrafactum* literario que se opone al dominio de la violencia. Según directrices modernistas trazadas, el ámbito poético, por *Pau Brasil*—que veremos cíclicamente en los desdoblamientos post-modernistas en muchos rincones de la historia cultural del siglo XX—cada cuento de Feliz Ano Novo se articula a partir de una combinación funcional, si decir, un fragmento por la limitada narración—pero que funciona aforísticamente.

Abordar fragmento y aforismo de hecho constituye una coincidencia de los opuestos que da tensión al producto. El fragmento es de hecho una de verbal del latín *frangere* apuntando al caótico resultado de una ruptura, de una liberación de las formas, al mismo tiempo, aforismo es también un de verbal del griego *aphorizen*, dividir o separ, sino que apunta a una limitación estricta de que extrae el sentido (Susin-Anastopoulous 1997 : 17). No

es sorprendente que el aforismo se correlaciona con la falta sistemática de pensamiento propios de la modernidad y su etimología básica significa precisamente “definición” (de *aphorismos*), él también se encuentra en Musil su más clara y persuasiva enunciación como “el más pequeño entero posible” (Rella 1993: 58).

Ya por la funcionalidad del fragmento, en este punto de vista se puede apreciar la distancia entre *Feliz Ano Novo* en su conjunto y las líneas dominantes de la literatura de la década que a él fue contemporánea. Según Flora Süssekind de hecho, es doble la vía estética que “encerra”—texto y contexto que parecen en esta lectura, de manera significativa funcionar por una misma dirección—la literatura brasileña de esta situación: el naturalismo de las novelas-periódicas o de sus transcodificaciones fantásticas o la “literatura del yo” de las memorias o los testimonios de las “ego-histoire” (Süssekind 1985: 42).

Si el marco referencial que motiva y legitima la angusta margen de las opciones estéticas de la época, aún más apreciable es el gesto creador de Rubem Fonseca que canibaliza los rasgos dominantes de su tiempo por un escrito metanarrativo a dismantelar los estilemas en boga implicando además, en sus pliegues, un gesto de vanguardia, a pesar de manera encubierta. Es siempre la narración en primera persona que se propaga en la superficie, como ocurre en los cuentos de *Feliz Ano Novo* con las pruebas macroscópicas, sin embargo esto ocurre como una reorientación importante que no cae en la trampa de la pretensión realista pero por la literatura, por el pato manifestante ficcional, basado en una representación más duradera mientras ya particularizada.

Esta es una de las múltiples señales que se refieren a la particularidad de las narraciones fragmentarias, pero que se re posicionan en su combinación que desvela la naturaleza estética de los textos. De hecho, *Feliz Ano Novo* funciona, un poco en contramano en relación a la dominación del tiempo, como un proyecto principalmente barroco—lo que muestra más un vínculo con la corriente post-vanguardista—donde todo el conjunto está disponible como una constelación figurativa de elementos que establecen en sus partes complejas relaciones entre las distintas partes, cuya decrepitación sin embargo se convierte en esencial para el desenmascaramiento de la dirección general del proyecto.

El cuento como manera elegida de la constelación desempeña una tarea esencial y ingeniosa como dispositivo. La pliega muestra la combinación semántica de los cuentos es, sin duda, el resultado, “Colón”, que se transforma en

un engranaje más complejo que una simple poética patas arriba, induciendo a repensar la obra como un conjunto (Szklo 1979: 102; Gomes 2004: 145). El último cuento revela y oculta, sobretodo expone más de lo que el contenido parodístico de la “pornografía terrorista” un índice más ambicioso: la condición intermedia del autor, que obtiene “entre el escritor y el bandido” (136) se dice que no sólo la representación oblicua de los interdichos referenciales (la represión, la tortura, la censura, etc.), pero una configuración de la literatura póstuma en relación a los mitos de la Modernidad todavía sobrevivientes (“No es más posible para Diadorim”, p. 173) como un lugar donde el pensamiento de otro y del otro, el *andersdenken* de la escena discursiva de escena, eliminada, obscena, se rescata representándose por la recuperación del cuerpo, por lo cual se quedó separado, alienado de la voz y de los disfraces de la razón.

La disyunción que se configura establece así un modo de lectura en el libro, precisamente, un pliegue justo, que en sus paradojas sólo aparentes, en realidad revela la cara de un biopoder—en un momento en que el propio Foucault estaba reflexionando a respecto de los mismos problemas—que pone en juego la vida por el mantenimiento negativo (Esposito 2004: 42), que le hace coincidir con un ejercicio mortal, de administración de la muerte (sí, por ejemplo, véanse los comentarios sobre la “pornografía de la muerte” del cuento, actuando mucho más como una radiografía de un reglamento que rige el poder gobernando políticamente lo puro proceso biológico).

Así pues, la violencia difusa y aparentemente irracional de puede ser revisada a la luz de una recodificación teórica, metanarrativa, final como el producto biopolítico de un acto de poder que bajo el aspecto de la barbarie de la violencia de la masacre de una guerra brutal, pero irrepresentable, muestra una sutil y oculta lucidez. Esta operación, sin embargo, no surge por un acto inmediato de denuncia, pero por la acción del texto: el cuento *Feliz Ano Novo* se estructura a partir de un gesto soberano de inclusión y exclusión en el enfoque narrativo. El paso fundamental y básico de los cuentos es que su exposición a la violencia se produce a través de una excepción que el autor, por el poder del grupo de la escrita que evoca, además hasta de manera doctrinaria para sí, práctica ante nuestros ojos de lectores.

### Cuento y excepción

En cierto modo la forma del cuento de *Feliz Ano Novo* corresponde a un ejercicio o un movimiento de poder. La manera, por lo tanto, no sólo el con-

tenido, plasmaría la escrita de la violencia, por lo tanto, podríamos decir, consubstanciales a la forma y los temas tanto que acaban creando una modalidad de representación no intransitiva, pero aplicada a otros contextos y dando forma al informe de la matanza. Euclides había ensayado este modo fundacional de la escrita de la violencia en *Os Sertões* que continúan a ser el umbral de la escrita de la masacre (Hardman 1998 : 129).

La forma literaria del cuento y el funcionamiento de la excepción convergen y se combinan, como condición peculiar de la escrita de *Feliz Ano Novo*: cabe señalar que la combinación de las dos formas no es abusiva en el campo de la teoría. De hecho, Paolo Virno recientemente al estudiar el tono de espíritu, el Witz, no en perspectiva freudiana, pero desde el punto de vista de una filosofía política y la lingüística, detecta un paradigma subyacente, un verdadero *diagrama*—en el sentido de que Peirce da a la expresión, o sea, de un signo que reproduce en miniatura la estructura de un fenómeno—que la acción es innovadora que se proyectan en la comprensión no sólo de muchos campos de conocimiento lógico-lingüístico, sino también la dimensión más amplia de la *praxis* humana y política (Virno 2005 : 10–11). En esta línea, dice que la inteligencia verbal, evidenciando e la lengua el fragmento residual y no recalable una especie de “estado de excepción”, es decir, instaurando una simetría entre el plan gramatical y el plan empíricos, entre lengua y praxis humana (la historia, la vida pública, la esfera personal, etc.) revela el funcionamiento precisamente no sólo lingüístico del cambio de una regla, es decir, la acción innovadora (*op.cit.* : 23).

El cuento de Rubem Fonseca en *Feliz Ano Novo*, en cierta medida, también funciona como un diagrama. Lo que se insinúa conjeturalmente aquí es que su construcción logra dar forma a la violencia no sólo por el efecto de la representación, pero sobre todo la morfología de la representación: la escrita de la violencia es una escrita proporcionando la representación de la violencia, sino también una escrita practicando de una cierta manera un acto de violencia soberana, o por una inclusión exclusiva, para permanecer en la paradoja de que la definición de la situación creada por el umbral soberano de excepción (Agamben 1995 : 23).

Si analizamos en términos de la dinámica biopolítica cuentos ejemplares como “O outro” nos damos cuenta de que el poder se basa en la vida desnuda de los excluidos, en la condición de la *sacratio*, como se muestra en su forma incisiva su asesinato “sin culpa” (“que culpa yo tenía de él ser pobre”, p. 90), paradójicamente, siempre re incluido en la condición de cuerpo masacrado, de carne, donde revela las perturbadoras características de su invisible iden-

tividad niño marginal. Se trataría de más un acto de violencia soberana, en efecto, un acto de grupo—que es su vínculo con el centro de la vida desnuda, la vida sacra—anulando una vida indigna, sin valor, o incluso con un anti-valor (la enfermedad que causa) si no ocurre lo que podríamos llamar el “complejo Dom Casmurro”. O sea, quien nos da acceso al conocimiento es el titular del poder soberano para decide sobre la vida del otro excluido, por lo tanto inexistente y no desidentificado: El narrador en primera persona es que practica la excepción y no hay alternativa al conocimiento—igual a novela machadiana donde todo lo que saben es ofrecido por Bentinho—a menos su poder de nos incluir por una supresión, aplicando, por lo tanto, a la excepción. Un poder justo de grupo, como una doble fuerza que atrae y rechaza a los dos lados, el fuera y el dentro de la excepción soberana, el poder ejercido lucidamente por un autor que se pone “entre el escritor y el bandido”, que se refiere significativamente para la anfibiaología propia del termo grupo (Agamben *op.cit.* : 123).

Por lo tanto, la violencia se expone—exposición es una palabra que coincide con la excepción, porque no sólo se muestra sino que se practica por la forma ejemplar del cuento, que la escasez de los movimientos proporciona las condiciones en relación al horizonte de la lectura, del ejercicio soberano. Los cuentos *Feliz Ano Novo* funcionan como un diagrama de un poder que se afirma por el uso de una violencia que crea una simetría compleja entre el plan de la escrita y el plan de un “real” que escoo pero deja rastros en la urdidura textual. Es así que se funde un realismo por el arte, un uso máximo del poder (soberano) de la escrita artística y experimental—caligrafía y arabesca—que funda una congruencia envesada pero “verdadera” (en el sentido que se da al termo en el cuento final, como posibilidad relativa) de funcionamiento entre el fuera y el dentro del texto. Y, aún así, se quedara siempre, por toda la violencia que no se retiene en las mallas de las letras, el resto de una “historia de los suburbios” por escribir.

## Referencias bibliográficas

- Agamben, G. (1995): *Homo sacer. Il potere sovrano e la nuda vita*. Torino: Einaudi.  
 Arendt, H. (1996): *Sulla violenza*. Parma: Guanda. (Ed. or. New York, 1970).  
 Matta, R. de (1982): *As raízes da violência no Brasil*. In: P. S. Pinheiro (ed.) *Violência no Brasil*. São Paulo: Brasiliense. II-44.

- Esposito, R. (2004): *Bíos. Biopolítica e filosofia*. Torino: Einaudi.
- Fonseca, R. (1989): *Feliz Ano Novo*. 2<sup>a</sup> ed. São Paulo: Companhia das Letras.
- Gomes, R. C. (2004): *Narrativa e paroxismo : será preciso um pouco de sangue verdadeiro para manifestar a crueldade?* In: Â. M. Dias & P. Glenadel (eds.) *Estéticas da crueldade*. Rio de Janeiro: Atlântica. 143–154.
- Hardman, F. F. (ed.) (1998): *Morte e Progresso*. Cultura Brasileira como apagamento de rastros. São Paulo: Ed.da Unesp.
- Rella, F. (1993): *Miti e figure del moderno*. Milano: Feltrinelli.
- Sofsky, W. (1998): *Saggio sulla violenza*. Torino: Einaudi. (Ed. or. Frankfurt am Main, 1996).
- Susini-Anstopoulos, F. (1997) *L'écriture fragmentaire. Définitions et enjeux*. Paris: PUF.
- Süssekind, F. (1985): *Literatura e vida literária. Polêmicas, diários & retratos*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar.
- Szklo, G. S. (1979): A violência em Feliz ano novo. *Tempo Brasileiro* 58 : 93–107.
- Virno, P. (1999): *Il ricordo del presente. Saggio sul tempo storico*. Torino: Bollati Boringhieri.
- Virno, P. (2005): *Motto di spirito e azione innovativa. Per una logica del cambiamento*. Torino: Bollati Boringhieri.

## MORTE COM ESPECTADOR A PERSISTÊNCIA DO TRÁGICO EM LYA LUFT

ETTORE FINAZZI-AGRÒ

Università di Roma “La Sapienza”  
Dipartimento di Studi Europei Americani Interculturali  
P.le Aldo Moro 5  
00185 Roma  
Italia  
ettore.finazzi-agro@uniroma1.it

**Abstract:** This text deals with the question about the relationship between language and death (that is, how death supports language and how language attempts to express death) in the first narrative production by Lya Luft and, in particular, in her novel *O quarto fechado*. Considering the theories of Hegel, Lévinas, Blanchot and Agamben, the paper attempts to highlight the originality of the Brazilian writer’s position on death, considered not as a threshold that separates existence from its opposite, but as something familiar (in the full sense) to pain and loss, underlining the proximity—previously studied by Freud in its etymological implications—between *Heim* and *Unheimlich*.

**Keywords:** Lya Luft, language, death, family

*Nous avons sur la mort l’optique du spectateur, et nous sommes pourtant plongés en elle comme dans un destin exclusif de toute perspective: le centre est partout et la circonférence nulle part.*

*La mort est donc à la fois objective et tragique.*  
(Vladimir Jankélévitch, “La Mort”)

*Estou aqui, não sei outra coisa, outra coisa não posso fazer.*  
*O meu barco é sem leme e viaja com o vento soprando das regiões mais baixas da morte.*  
(Franz Kafka, “O caçador Graco”)

Devo, evidentemente, aceitar o paradoxo e tentar habitá-lo. Devo, de qualquer jeito—e justamente para chegar a entender, embora de forma oblíqua e incompleta, o paradoxo—, sondar a pobreza da (minha?) linguagem.

Devo, enfim, atravessar uma sensação dolorosa de impotência e de luto para atingir o lado esquerdo da escrita, isto é, o seu lado escondido e escuro, censurado e sombrio, reclamando todavia a luz de um sentido, na sua escusa vontade de se fechar sobre um saber proibido.

Porque, de fato, boa parte da obra de Lya Luft se expõe e nos expõe a esse momento improvável em que a vida se suspende no seu contrário, em que a obscena glória da morte se revela na sua natureza inelutável, enquanto “possibilidade mais própria, não condicionada nem superável” (Heidegger 1927: 306) da nossa existência. Porque desde *As Parceiras*, esta escritora tenta dar voz e corpo a aquele Interdito que, continuamente, (secundando a sua etimologia) se diz-entre a forma e o conteúdo, entre a existência e a essência, entre a indicação e a significação, entre a vida e o seu avesso tornando possível qualquer coisa como uma comunicação: um fundamento que, pelo próprio fato de o ser, “vai a fundo e some” (Agamben 1982: 49).

Sobretudo a partir de Hegel, aliás, toda a filosofia contemporânea vem pesquisando esse “lugar da negatividade” em que a morte entra em jogo— num jogo arriscado e sem vencedores com a palavra humana. De fato, que a relação entre a linguagem e a morte seja peculiar do nosso modo de nos relacionar com o mundo, isso foi várias vezes reafirmado, nos levando à conclusão terrível que quando eu falo “é a morte que fala em mim,” ou, mais ainda, que “só a morte me permite apanhar aquilo que eu quero alcançar; só ela atribui o sentido às palavras” (Blanchot 1981: 28–29). Poucos artistas porém, pelo menos no âmbito brasileiro, levaram tanto adiante essa reflexão sobre o nexos entre morte e linguagem quanto o fez Lya Luft na sua ânsia ilegal de representar aquele Irrepresentável se escondendo e, ao mesmo tempo, se revelando no fundo da fala; no seu desejo herético de dar consistência e visibilidade àquela junção, àquela *grama*, àquela cópula extrema juntando, no Traço, a existência e o seu contrário.

É esse, com efeito, o nó em volta do qual se enrosca a sua prosa: prosa se tornando poesia justamente no seu enrolar-se obstinado e inexorável sobre o Nada que a institui enquanto escrita, no seu girar em volta daquela encruzilhada insituável entre morte e linguagem se apresentando, desde sempre, como seu ponto de partida e de chegada. Não por acaso, Lya Luft é e sempre foi, ao mesmo tempo, poeta e romancista, quase sem possibilidade de discriminar entre as duas modalidades da escrita: dois modos de se exprimir que, pelo contrário, se juntam e se sobrepõem, constituindo o limiar sobre o qual ela, desde sempre, se detém. Mistura de registros e de gêneros, aliás, que voltou a se repropor recentemente nos livros da escritora, na forma de

pensamentos dispersos, muitas vezes acompanhados por poemas quase em função de cólofon: livros que tão grande sucesso editorial lhe proporcionaram, embora a preço de uma banalização e dissipação daquela complexidade trágica marcando os seus primeiros textos literários.

Mais uma fronteira então—não só aquela correndo entre o dizer e a morte, mas aquela, convencional porém rígida, separando os próprios modos de dizer esta relação extrema—, sobre a qual ela se dis-põe e se expõe: ela, de fato, tão acostumada com a inquietação dos limites, com a sua natureza precária e esponjosa, com o seu caráter espantosamente radical. Já que não se pode esquecer como Lya Luft, além de ser originária duma região fronteira que sempre lidou com a questão dos confins, é uma brasileira que sempre interrogou a sua brasilidade a partir da sua origem alemã e, vice-versa, que sempre colocou a sua natureza alemã como problema a ser questionado do ponto de vista brasileiro. Basta, por isso, reler os romances exordiais para se dar conta de como esse nexos não resolvido, essa margem fatal fique um componente essencial e quase obsessivamente evocado da sua escrita romanesca, pela qual circulam figuras familiares, definidas a partir da sua atitude em relação à respectiva origem étnica. Essência, porém, voltando sempre e apenas no seu recalque, denunciando a Falta sobre a qual assenta a própria noção de “família”: núcleo (ninho ou cova?) em que os laços se convertem em amarras, em novos inextricáveis cuja única solução é o corte, a de-cisão definitiva: a morte, enfim, se tornando vida apenas no átimo da sua negação, do ausentarse em direção de uma plenitude que é fora e contra qualquer determinação familiar, qualquer “situação” territorial ou étnica—sendo humana, porém, demasiado humana.

A Família, então, é o lugar (a Pátria ou a Matria?) do *Un-heimlich*, entendido, todavia, não como o oposto de *heimlich*, como aquilo “que destrói a casa, assaltando-a ‘do exterior’”; mas como a instância liminar—a mais íntima e a mais estranha—pela qual transita o horror e a perversão: “cada *Heim* é *Un-heim*, porque cada casa, cada lugar ‘nosso’ é tal apenas na medida em que ‘tange’ aquilo que ele *não é*” (Cacciari 2004: 150). E a Família e o lugar em que ela reside são, nesse sentido, apenas uma extensão do Corpo—dimensão, esta, ainda mais secreta e, ao mesmo tempo, exposta, em que o conflito é a norma: limiar em que tudo reflui e de que tudo flui, quase como uma origem fisiológica se tornando o único, possível horizonte metafórico das diferenças. Pense-se apenas na figura de Ella em *O Quarto fechado*, personagem que a partir do nome simboliza a anomia e o anonimato do corpo, sobrevivendo no lugar mais oculto e afastado da casa, presença censurada sendo

porém o verdadeiro núcleo, o motor oculto da tragédia familiar proposta pelo romance. A sua sobrevivência, a sua sobre-vida anônima e indecente é garantida, justamente, pelo fluxo menstrual, sinal de uma fertilidade oca e sem sentido aparente que a torna apenas espaço baldio—e todavia enorme no seu tamanho físico—da Diferença.

Mas Ella/Ela é também o emblema de uma Identidade radical que ainda no seu estar suspensa entra a Vida e a Morte, no seu balançar sobre esse abismo familiar, no seu estar deitada no lugar mais íntimo da habitação, no seu colocar-se, enfim, ou no seu estar exilada e encerrada no âmago de qualquer “habito” se acha na sua improvável necessidade, encontra a sua linguagem primária.

Mas Ella cobrava-se, todos sabiam disso em casa: agora reclamava; dia e noite, pedia, exigia, impunha. Toda a sua grande presença excretava sinais inumanos, lamentos, ordens. Suspiros, gemidos: gritos. Me amem, me atendam, me olhem, me queiram bem!  
(Luft 1986: 61)

Esse espantinho trágico, verdadeiro *memento mori*, monumento a uma morte prorrogada, tem então ainda uma linguagem que flui do interior dela como o sangue das regras e como as fezes e as urinas que, com seu fedor, enchem e infeccionam o ar fechado do quarto. Ela/Ella fala a fala do corpo que por sua vez é a única, possível linguagem da Morte. E o paradoxo assoma outra vez: como pensar o corpo, com seu vitalismo e sua natureza orgânica, enquanto emissário de uma mensagem que nos chega do Além, visto que a corporalidade é a dimensão humana mais íntima e secreta? E a resposta é que o corpo morto, justamente porque corpo despido e exposto, tem com certeza uma linguagem; ele é, mais uma vez, o lugar de trânsito duma Voz extrema a ser decifrada: discurso obscuro e enigmático que nos obriga a encobrir, com as nossas palavras insuficientes, a nudez e a nudez—o vazio, enfim—dos “restos mortais”.

Pensemos na cena de alguém (pensemos, por exemplo, no Prefeito de Riva diante do *Caçador Graco*) olhando para um cadáver, olhando-o tão intensamente que o seu olhar se transforma numa escuta, ou melhor, na espera dessa Voz extrema. E aí, então, o corpo fala: ele é resto, é o “miserico resto” e, de forma quiasmática, aquilo que resta é, por sua vez, uma fala já incompreensível para além do Fim, numa circularidade sem saída entre Linguagem e Morte.

Se pudesse falar, o morto diria:

— Eu quis entender porque nasci dividido em dois. Quis compreender o enigma da Vida e tudo o que encontrei foi a face da Morte, que agora me esforço por aprender. (op.cit. : 113)

E, um pouco mais adiante, voltamos a escutar a mesma voz hipotética:

Se pudesse falar, o morto diria:

No fundo do poço encontrei o enlace, a Vida e a Morte, masculino e feminino, o Eu e o Outro, entredevorando-se como uma serpente que engole a própria cauda. Da treva e do delírio saltou a Morte de braços abertos: prostituta, donzela, promessa, danação. Ela me chamando, bêbada de mistério, eu precisava entender: quem me aguarda no regaço dela? Que silêncio, que nova linguagem? (ibid. : 117-118)

Como se sabe, *O quarto fechado* é um longo velório por parte dos pais, numa casa envolta pelo nevoeiro, aos lados do cadáver do filho, morto suicida. Mais ainda, o romance conta a história de sucessivos desencontros amorosos: primeiro, entre Martim e Ella, meio-irmãos, e depois entre Camilo e Carolina, irmãos gêmeos, filhos de Martim e Renata. História, então, de desejos incestuosos que, se não chegam a se realizar, deixam porém atrás de si escombros monstruosos, restos mortais (Ella vegetando no quarto; Camilo sobrevivendo na sua fala inaudível e dentro do corpo da irmã).

Uma atmosfera profundamente, modernamente trágica que nem a chegada do *mythos*, da figura antiga de *Thánatos* (título, aliás, da terceira e conclusiva parte do romance) consegue dissipar: de fato, o trágico é aqui — como sempre foi na sua natureza lógica ou de *lógos* — o novelo que nada pode dissolver, é o nó que ninguém consegue desfazer, é a ambigüidade constitutiva e última que fica no fundo de qualquer relação, é o limiar extremo e muito “familiar” em que se amontoam sentimentos inconfessados e inconfessáveis, paixões impossíveis, amores ilícitos. A Voz que se desprende desse lugar funesto e funéreo — a fala da Morte e do morto — é apenas a promessa de uma nova impossibilidade: Camilo, como vimos, “no fundo do poço” encontra apenas “o enlace”, ou seja, encontra mais uma fronteira que só a libertação definitiva do corpo permite transpor num ato supremo de heroísmo e de erotismo (as duas palavras têm, como se sabe, a mesma raiz etimológica):

Alguém, alguém que um dia amei, está à minha espera. Sem rosto, sem nome, guardado para mim, intacto.

Cavalgando o demônio, o cheiro do próprio sêmen misturado ao de suor e emanções brutais, ele urrara de prazer e medo, ódio e vitória. Expelira fezes e urina, e despenicara enfim naquele abraço, onde seria unicamente Camilo: dissolvido em beleza, liberado numa água em margens, a um tempo barco, passageiro e profundidade. (*ibid.* : 118)

Nesse sentido, é possível pensar que Camilo, na morte, encontre Ella, que ele depare com esse limiar anônimo (porque sempre “*se morre*”) e, ao mesmo tempo, totalmente físico e o transponha num êxtase em que ele se despe e se liberta da corporalidade. Mas com certeza quem ele encontra é Carolina, é o outro lado de si mesmo:

Agora, sozinha, ela tosava a derradeira marca que a separava de Camilo, a última identificação. [...] Abriu os braços, passou-os pelo próprio corpo, agarrou-se com sofreguidão: a partir de agora, prazer e amor vinham de dentro dela: emparedada, sem janelas nem portas, sozinha. O exercício da vida era deslizar para a boca escancarada da Morte, Anêmona a sugar sem fim: a fenda, os lábios. [...] Era como o roçar voluptuoso de duas almas, libertadas da angústia e violência da carne. O gozo, uma delícia perfumada: depois do sofrimento, da separação, talvez serem também uma alma só. Lábios, fenda, boca, palavra. (*ibid.* : 127–128)

Camilo que, como todos os personagens duplos e/ou duplicados, teve sempre uma familiaridade estranha e inquietante com o limites, chegando a colecionar chaves (no âmbito da literatura brasileira, basta apenas lembrar Jaci, protagonista de *Concerto carioca* de Antonio Callado, índio hermafrodita cuja marca é, justamente, a chave e cuja dimensão é, mais uma vez, o limiar), se torna, através da morte, quem possui o segredo do trânsito, quem descobre o mistério primevo e último se escondendo à raiz da Linguagem, lá onde ela se con-funde com o Silêncio. Falando através de Carolina, numa identificação completa—que só a cópula extrema (*heróica e erótica*) torna legítima—ele dá voz e, literalmente, “pare” a Palavra definitiva, o Signo extremo e ilegítimo que nenhuma linguagem humana pode realmente alcançar, de que não existe e de que não se pode fazer experiência, senão atravessando o anonimato do “*se morre*” e chegando, assim, à identidade irrepresentável do “*eu morro*”; à condição absurda de uma identificação penosa com a própria morte.

Nesse sentido, a figura híbrida de Carolina/Camilo assume o papel decisivo da “testemunha integral”, isto é, alcança a função intolerável de quem é obrigado a viver na zona cinzenta e indefinível entre o *aqui* e o *algures*, entre

este mundo e o outro, entre o ser e o nada—naquela dimensão ubíqua, enfim, suspensa entre a vida e a morte que se define apenas através do paradoxo lingüístico. Porque se é verdade que “o testemunho é uma potência que se realiza através de uma impotência de dizer e uma impossibilidade que existe através de uma possibilidade de falar” (Agamben 1998 : 136), o protagonista duplicado de *O quarto fechado* junta em si essa aporética condição de fazer experiência do anonimato da morte, se identificando porém na palavra que diz essa passagem levando do poder-ser ao não-ser, da Voz ao Silêncio. Carolina, finalmente, não é apenas uma espectadora da morte alheia (como o são, no fundo, todos os outros personagens do romance), mas é aquela que age na morte do outro, aquela que transita para o além sem deixar o aquém, conseguindo dar voz ao próprio trânsito, conseguindo gerar a palavra que diz a sua própria impossibilidade. Tarefa penosa e sublime que lhe permite se apropriar, na linguagem, daquilo que nenhuma linguagem deveria ou poderia exprimir sem sair de si mesma. Como a G.H. de Clarice, também essa ambígua figura inventada pela Lya Luft poderia, de fato, afirmar de ter chegado ao nada e de o ter encontrado “vivo e úmido”—também ela poderia concluir que “vida e morte foram minhas, e eu fui monstruosa” (Lispector 1979 : 13).

Aliás, que a prosa da escritora gaúcha se preocupe com essa idéia duma morte que é vida da palavra, que é parto duma voz derradeira e horrível, juntando no mesmo gesto nascimento e óbito, é amplamente confirmando pelo início e pelo fim do seu segundo romance, em que deparamos, mais uma vez, com uma mulher “duplicada” (sendo ao mesmo tempo, Guísela e Gisela, alemã e brasileira). Ela se apresenta desde logo como grávida e no ato de parir, mas na verdade descobrimos que ela está tentando livrar-se, dar à luz na sombra do seu quarto um espantinho trágico, um aborto imundo, um objeto-abjeto que na sua carência de forma se mostra faminto de vida:

Criei coragem, estou me libertando: boca ferida, maxilares travados, nem querendo poderia voltar atrás, como num parto [...].

E ele vem.

Enche minha boca, sai em borbotões, retorcemo-nos os dois, tenho medo de morrer, não quero morrer—eu que sempre me preservei [...].

Num pasmo de vômito consigo expelir o resto de uma só vez. Como coube em mim essa coisa imensa? Que comunhão foi a nossa?

Estou livre.

(Luft 1991: 138–139)

Mais uma vez, como se vê, Lya Luft nos leva até uma situação extrema e, ao mesmo tempo, primordial e íntima; mais uma vez ela nos coloca naquela condição abismal e incontornável que é nossa sem o ser — a possibilidade da nossa impossibilidade. E mais uma vez ela consegue dizer o interdito, representar o irrepresentável, dar voz e vida àquela “coisa” amorfa e hedionda que nos funda e que nós mesmos geramos, visto que ela sai das nossas entranhas, é expulsa (pela boca, repare-se) do interior do corpo — ou seja, a escritora não denuncia apenas o nosso “ser-para-a-morte”, mas revela também, ou melhor, põe em palavras e manifesta dentro e através da Palavra o nosso “existir-pela-morte”, o nosso ser pais e filhos do “nada vivo em que estamos”, em que se espelha, aliás, o “enigma visível do tempo” (para utilizar a magnífica imagem poética de Fernando Pessoa, confirmada, muitos anos depois, pela filosofia de Emmanuel Lévinas, convidando a pensar a Morte a partir do Tempo [122:33]).

O parto horrendo da virgem Guísela/Gisela, nesse sentido, se ligando, por um lado, a toda uma genealogia literária eminentemente feminina (desde, eu diria, o *Frankenstein* de Mary Shelley, até, pelo menos, à já lembrada *Paixão segundo G.H.*), nos coloca, por outro lado, frente a frente com uma condição, ao mesmo tempo, derradeira e arquetípica em que o mistério da Linguagem (em que a existência se espelha na sua insuficiência) e da Morte (que não é o oposto da vida, mas o seu complemento necessário) estão perenemente em jogo.

Corpo dolorido do esforço que acabo de fazer, soergo-me na cama, apoiada nos cotovelos, viro-me um pouco, para pela primeira vez contemplar o que saiu de mim.

Ali está. Sorve com esse ruído o resto de leite no cinzeiro. A pele esticada reluz à claridade amarela do abajur. É enorme. Enrodilhado, tem duas pontas iguais, a que deve ser a cabeça está metida no líquido que serviu de chamariz.

(Luft 1991: 140)

Há, como se vê, algo de bíblico, algo de hereticamente religioso e ritual, nessa mulher parindo uma espécie de serpente: a Palavra, a Voz que se faz carne, não chega para redimir o homem do pecado original e da morte que dele provém, mas, sim, para reafirmar, no seu vitalismo tentador, a evidência incontornável do pecado e da morte, a impossibilidade de qualquer redenção. E a familiaridade entre a mulher e a serpente — que aqui impiamente se reafirma, na contramão da sacralidade da Escritura — leva fatalmente, através do “sacrifício”, ao conhecimento ilegal do Bem e do Mal, à con-fusão infame e incestuosa entre *Éros* e *Thánatos*.

Anemarie toca com o corpo unido ao violoncelo. de onde brota a voz do Anjo. Dos abraços de tio Stefan brotou a morte.

O amor é a morte?

Devagar, meu habitante se vira, o leite acabou mas ele ainda está faminto, vira-se na minha direção, balançando pesadamente a parte erguida do corpo. Vira-se mais, sei que vai me encarar. Minha identidade—qual é a minha identidade?

[...]

Um suspiro, um lamento perpassa pela casa. Sussurros que se fundem e gemem. Meu habitante e eu somos a única criatura viva neste quarto. (*op.cit.* : 140–141)

É difícil imaginar uma escrita que seja mais ligada ao tema da Morte, ou melhor, a uma interrogação inquieta e sem resposta em volta da relação entre o Mesmo e Outro (mas como responder à questão que a morte nos coloca, sendo ela própria apenas um ponto interrogativo? Sendo ela a Alteridade “monstruosa” de que nenhum Eu consegue se apropriar senão na “paciência” da reza? [Lévinas: 129]). Uma escrita enfim, a de Lya Luft, em que a identidade é revogada pelo olhar do Outro que geramos e que nos gera (“sei que vai me encarar. Minha identidade—qual é a minha identidade?”), resumindo o “*ser-se*”—Clarice, mais uma vez—dentro do “*se morre*”, o duplo dentro do uno, a paixão dentro da razão, o Eros dentro do Thánatos, a imanência dentro da transcendência, sem conseguir, obviamente, chegar a nenhuma conclusão a não ser a conclusão do “Nada-que-é”, daquele Outro “faminto”, que, junto com o Eu que morre, é a “única criatura viva”.

E que tudo isto esteja em questão, é mostrado pela presença inquietante do Anjo posto na entrada do Jazigo da família: ele que, por tradição, é o emblema e o protetor da passagem, mas que é evocado aqui na sua decadência, no ruir “sinistro” da esperança, na sua aporia que o coloca no lado “esquerdo”, canhoto e canhestro, da existência—ou seja, mais uma vez, naquele lado vital e mortal em que o coração pode latejar ou cessar de bater, exposto ao acaso dum destino imperscrutável (é bom lembrar como O lado fatal seja justamente o título escolhido pela Lya Luft para a sua coleção de poemas dedicados, *in memoriam*, ao marido, morto de enfarte). O desabar iminente do Anjo melancólico nos diz que o trânsito—e a Voz que dele se desprende—estão se tornando inviáveis, estão se fechando no interdito dum parto horrendo, dum vida que desponta na sua forma inatural e herética. “(No cemitério, na entrada do Jazigo, a asa esquerda do Anjo se fende um pouco mais)” (Luft 1991: 141).

Assim, com esta frase colocada entre parênteses, acaba o romance que traz desde o título a marca da catástrofe incumbente—desse romance dedicado a um Anjo da guarda, a uma *Sentinela* (título de outro romance da Luft, mais uma vez atravessado por um sentido funéreo e funesto) que assiste, todavia, impotente à decadência e à morte da Família. E o final de *O quarto fechado* é ainda mais sinistro:

Alguém ria na casa.

O riso arquejante de um velho demônio agachado num canto nascia do fundo do corredor lá em cima, ricocheteava nas paredes, rolava cavernoso pelos degraus.

Ella estava rindo [...]. O coração doente da casa explodia [...]. O bafo dos infernos soprou na saia de Renata, que a segurou com as mãos: de onde vinha aquilo? Farfalhou nas costas de Martim, que se virou, intrigado. O frio vinha de dentro da casa, o hálito: a Palavra, o Nome? (Luft 1986:132–133)

Confesso que o título escolhido para esta minha tentativa de ler a representação da Morte na obra de Lya Luft, foi desde o início pensado sobretudo a partir deste *explicit* terrível, deste fim em que o Fim parece varrer tudo, parece se expandir até cobrir e apagar qualquer rastro de vida. Nesta espécie de *Triunfo da morte* (tão alemão, tão brasileiro...), sobra, porém, algo: a esperança da Palavra, o raiar do Nome que descobre e diz, no seu mistério, na sua indecifrabildade, a possibilidade de testemunhar. E de fato, o fim não é o que acabo de transcrever, mas este:

Depois o riso saiu pela janela e varreu as espirais de nevoeiro no jardim. Sobe as copas das árvores negras pulsou o novo dia, abrindo na bruma uma cunha de luz que pousou na sala, onde o morto se enlaçava em seu Amor: e atracavam no cais. (*op.cit.* :133)

A navegação, como se vê, acaba, o navio levando para o outro lado aporta, finalmente, no Além. Quem fica é aparentemente o espectador, ou seja, nos lembrando do famoso título de um livro de Hans Blumenberg (*Naufrágio com espectador. Paradigma de uma metáfora da existência*), é aquele que olha sem poder ou sem querer intervir—só que no caso de *O quarto fechado*, em vez de um paradigma vital, temos uma trajetória mortal, e a morte parece, neste caso, não permitir a apática indiferença do espectador, mas exigir a dolorosa participação da testemunha (banalmente, na inelutabilidade da evidência que “se morre”, não se pode ter aquela salvação que é implícita no assistir à morte dos outros, reafirmando a falsa segurança do fato que

“*eu sobre-vivo*”). E todavia, neste final aparentemente sem restos, algo ainda se salva: é a Palavra, é o Nome que, soprando do anonimato duma morte prorrogada (como é a de Ella), chega a varrer a escuridão, mostra “uma cunha de luz”, diz e testemunha em (e no) lugar do Outro.

Nesse sentido, a primeira produção narrativa de Lya Luft, se apresentando, por um lado, como celebração incessante da Morte, come uma espécie de “dança macabra” em que todas as relações entre as pessoas, dentro e fora da família, são expostas a uma nulificação sem remédio, mantém todavia, pelo outro, aquela vontade de testemunhar o intestemunhável, que é o fim inconfessado da grande literatura. De fato, Giorgio Agamben (1998:15) nos lembra como, no direito romano, a testemunha fosse designado tanto pela palavra *testis* (indicando, etimologicamente, o estatuto de “terceiro” num pleito), quanto pelo termo *superstes* (ou seja, “aquele que tem atravessado até o fim um evento e pode, portanto, prestar testemunho”). São, justamente, essas duas funções que eu vejo combinar-se, na sua recíproca irredutibilidade, em muitos grandes escritores e que eu encontro também em parte da produção da Lya Luft: isto é, não apenas a capacidade de se colocar “diante do extremo” (para parafrasear uma expressão de Tzvetan Todorov), na veste de espectador, de “terceiro”, mas a coragem de atravessar esse extremo, de viver/dizer até o fim esse naufrágio até chegar ao outro lado da fala e da existência, tentando mostrar aquilo que está escondido na passagem, na duplicidade e no trânsito.

Em ambos os casos—isto é, tanto no caso da testemunha como no do supérstite—, o que ressalta é mais uma vez o lugar impossível, o papel órfico, eu diria, do escritor que tenta se adiantar no abismo do medo e do horror, do mal e da morte, para chegar a dizer aquilo que a palavra, dizendo, se proíbe de dizer; para chegar a arrancar a máscara de Perséfone, descobrindo, atrás dela, apenas a sua própria nudez, se refletindo na cara nua e vazia daquilo que não pode ser pensado senão no paradoxo de uma negação da nossa capacidade de pensar. Ali, nesse limiar, nessa margem tão externa e tão familiar, encontraremos talvez o sentido mais verdadeiro e mais proibido da vida, na desposseção daquele Nada que nos funda e que nos aguarda no fundo dos fundos—no interior, talvez, de um quarto remoto e fechado colocado no âmago das nossas certezas.

## Referências bibliográficas

- Agamben, G. (1982): *Il linguaggio e la morte*. Torino: Einaudi.
- Agamben, G. (1998): *Quel che resta di Auschwitz*. L'archivio e il testimone (Homo Sacer III). Torino: Bollati Boringhieri.
- Blanchot, M. (1981): *De Kafka à Kafka*. Paris: Gallimard. (Trad. it.: *Da Kafka a Kafka*. Milano: Feltrinelli, 1983.)
- Blumenberg, H. (1979): *Schiffbruch mit Zuschauer*. Paradigma einer Daseinsmetapher. Frankfurt a. M.: Suhrkamp. (Trad. it.: *Naufragio con spettatore*. Paradigma di una metafora dell'esistenza. Bologna: Il Mulino, 1985.)
- Cacciari, M. (2004): *Della cosa ultima*. Milano: Adelphi.
- Heidegger, M. (1927): *Sein und Zeit*. Tübingen: Max Niemeyer. (Trad. it.: *Essere e Tempo*. 4a ed. Milano: Longanesi, 1976.)
- Jankélévitch, V. (1977): *La Mort*. Paris: Flammarion.
- Kafka, F. (2002): O caçador Graco. In: *Narrativas do espólio*, trad e org. por Modesto Carone, São Paulo: Companhia das Letras. 66–72.
- Luft, L. (1986): *O quarto fechado*. Rio de Janeiro: Guanabara. (1a ed.: 1984)
- Luft, L. (1990): *As Parceiras*. 11a ed. São Paulo: Siciliano. (1a ed.: 1980)
- Luft, L. (1991): *A asa esquerda do anjo*. 4a ed. São Paulo: Siciliano. (1a ed.: 1981)
- Luft, L. (1994): *A Sentinela*. São Paulo: Siciliano.
- Lévinas, E. (1993): *Dieu, la mort et le temps*. Paris: Grasset.
- Lispector, C. (1979): *A paixão segundo G. H.* 7a ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira (1a ed. 1964).
- Rella, F. (2004): *Dall'esilio*. La creazione artistica come testimonianza. Milano: Feltrinelli.
- Todorov, T. (1994): *Face à l'extrême*. 2a ed. Paris: Seuil.

## HACIA UNA MITOLOGÍA DE LA MUERTE: *EL NAVEGANTE DORMIDO* DE ABILIO ESTÉVEZ

MARGHERITA CANNAVACCIUOLO

Università Ca' Foscari  
Dipartimento di Studi Linguistici e Culturali Comparati  
Dorsoduro 3199  
30123 Venezia  
Italia  
margherita.c@unive.it

**Abstract:** This paper focuses on Abilio Estévez's novel *El navegante dormido* (2007) in order to analyze the relationship between writing and death in it. Considering absence as a common root to both these elements, this paper pays special attention to how absence shapes the novel's narrative construction by demanding the replacement of expression with accumulation. The text in fact reflects the inability of verbal language to convey the original experience of an existential void.

**Keywords:** Abilio Estévez, *El navegante dormido*, death, writing, original absence

¡Oh, nave, oh pobre nave:  
Pusiste al cielo el rumbo, engaño grave! –  
¡Y andando por mar seco  
Con estrépito horrendo, diste en hueco!  
Castiga así la tierra a quien la olvida  
Y a quien la vida burla, hunde en la vida:  
¡Bien solitario estoy, y bien desnudo,  
Pero en tu pecho, oh niño, está mi escudo!

José Martí, *Ismaelillo. Versos libres. Versos sencillos*, 112

“La Novela es una Muerte;  
transforma la vida en destino,  
el recuerdo en un acto útil  
y la duración en un tiempo dirigido y significativo  
[...]

La nueva escritura neutra se coloca en el medio de esos gritos  
 y de esos juicios sin participar de ellos;  
 está hecha precisamente de su ausencia;  
 pero es una ausencia total, no implica ningún refugio, ningún secreto;  
 no se puede decir que sea una escritura impasible;  
 es más bien una escritura inocente<sup>3</sup>

Roland Barthes, *El grado o de la escritura*, 45, 78.

El presente trabajo analiza la relación que se entabla entre escritura y muerte en la novela *El navegante dormido* (2007) del escritor cubano Abilio Estévez (La Habana, 1954). A partir de la consideración de la ausencia como vacío originario que acomuna ambas experiencias, se procura trazar un recorrido entre las configuraciones que el acontecimiento mortífero adquiere en el texto tanto a nivel de la historia como a nivel de la estructuración del discurso. El episodio central de la novela es la desaparición en mar de Jafet, situación que motivará la futura redacción de la novela por parte de su prima Valeria, treinta años después en Nueva York. Se pone en escena la muerte, por un lado, como elemento constante y recurrente en la vida de los personajes, y, por el otro, como silencio originario y fundante del lenguaje. A nivel estilístico, la ausencia ontológica y gnoseológica originaria se traduce en la construcción del texto a través de la técnica acumulativa, que no hace sino remitir al hueco del origen a partir del cual se genera cualquier acto de palabra.

## Muerte y mar

Con la aparición de *El navegante dormido* Abilio Estévez cierra la trilogía cubana iniciada con las novelas *Tuyo es el reino* (1997) y *Los palacios distantes* (2004)<sup>1</sup>, que abarca todo el siglo XX, y que está contada a través de las vicisitudes de personajes unidos por un mismo destino de espera y desilusión<sup>2</sup>.

<sup>1</sup> Abilio Estévez cuenta con una vasta gama de obras que abarca todos los géneros y que le han valido reconocimientos nacionales e internacionales. Además de las novelas citadas que lo consagran en el panorama de las letras hispánicas, es autor de la colección de cuentos *El horizonte y otros regresos* (1998), de las misceláneas *Manual de tentaciones* (1999) e *Inventario secreto de La Habana* (2004), y de piezas teatrales como *Ceremonia para actores desesperados* (2004).

<sup>2</sup> La primera evoca un tiempo perdido, casi mítico, que se extiende hasta el triunfo de la Revolución cubana, mientras que la segunda se ubica en el futuro, en La Habana del

En un viejo y aislado caserón situado frente al mar, en una playa sin nombre de La Habana, varias generaciones de la familia Godínez aguardan la llegada de un terrible ciclón durante dos días de octubre de 1977. La espera del cataclismo coincide con la huída y la desaparición en mar del quinceañero Jafet en el viejo bote *Mayflower* rumbo a Estados Unidos. Esta tragedia obliga a los Godínez a exhumar del polvo del pasado oscuros acontecimientos, traumas y secretos que saldrán a relucir con el paso del ciclón. La centralidad de la muerte, como entramado de la vida de los personajes, destaca por el hecho de que se descubrirá que el pasado de la familia ya está marcado por la desaparición en mar de Esteban, hermano de Elisa y tío de Valeria, así como por el suicidio de Serena, su hermana gemela y madre de Jafet, y la huída de otra hermana, Amalia, a Estados Unidos. La suerte de Jafet no hace sino repetir la tragedia que años atrás había sacudido a los Godínez, y reafirma así la condena que sufren a una ciclicidad de los destinos. El personaje central del libro es Valeria, la joven que, a raíz del recuerdo de la muerte de su amado primo, sentirá la necesidad de recuperar y resolver su pasado, rememorando en un libro los hechos de aquellos días. La voz narradora, sin embargo, no es la de la mujer, sino la de un narrador omnisciente que anticipa la historia de las vivencias de los Godínez que Valeria contará en su libro, así como la escritura del libro mismo, a la vez que, entrelaza la narración de aquellos momentos de espera del huracán con anécdotas y relatos de experiencias pasadas de los personajes y de la misma Valeria. A este respecto, el material narrativo de la novela abarca desde los principios del siglo XX hasta 2007 y está organizado de manera fragmentada; se compone de un centenar de capítulos cortos dedicados a personajes, objetos, sueños, pesadillas, creencias y discusiones, y se caracteriza por el cambio repentino y permanente de espacios, épocas y enfoques, que varían según la historia contada.

En la novela, la muerte constituye el principio y el fin de la escritura; es decir, el fin como principio, puesto que el fallecimiento en mar de Jafet resulta el hecho a partir del cual la escritura se irradia. A este propósito, el mar resulta central en la novela, puesto que es el lugar donde la muerte acontece, implicando la asociación entre la esfera semántica marina y la

---

año 2000. Finalmente, *El navegante dormido* abraza el espacio intermedio del cual el autor no había hablado, los años 70. El núcleo de la trilogía está constituido por la sensación de pérdida que, según el autor, supuso la dictadura castrista, con lo cual en la primera novela se prevé la llegada de un acontecimiento decisivo, en la segunda se constatan y se denuncian sus consecuencias, y finalmente en la última se cuenta el núcleo de esa tragedia.

muerte postulada por Gaston Bachelard: “¿No habrá sido la muerte el primer Navegante?” (174).

El elemento acuático reúne en la novela matices metafóricos ambivalentes puesto que se describe como un regazo maternal, a la vez que se connota negativamente y se marca su vínculo con el fin de la vida y la derrota. Es lo que al mismo tiempo separa a los personajes de y los vincula al sueño de una tierra prometida, encarnada en Estados Unidos, ejerciendo una gran fascinación sobre ellos. La profunda atracción que Jafet siente por el mar, y antes de él su tío Esteban, se puede ejemplificar en las siguientes líneas: “Muchas noches, mientras la casa dormía, Jafet se escapaba, se iba al mar. En realidad, Jafet estaba siempre en el mar. Valeria no habría podido decir a qué hora dormía” (74). Sin embargo, el sometimiento al poder del elemento acuático que los chicos sufren los consagra como héroes desafortunados, según la teoría de Bachelard, quien sostiene que el héroe del mar es un héroe de la muerte: “al hombre, que no puede abstenerse del agua, ésta muy pronto lo estorba; la inundación tan nefasta, todavía es accidental, pero el lodazal y la ciénaga son permanentes y crecientes” (133). El mar condena a ambos jóvenes a una ensoñación constante e imposibilita la realización de sus deseos, convirtiéndose incluso en una “directa invitación a morir” (Durand 2004: 100).

La asociación entre el mar y la muerte se expresa también a través de la imagen mortífera del agua estancada relacionada, según Bachelard, con el agua del río Estigia. En el texto se lee: “En este instante, pensó Coronel, parecía incluso que el mar estuviera mucho más tranquilo de lo que cabía esperar. A esta hora y con el ciclón que todavía no andaba demasiado cerca, y que parecía tan poderoso, las olas tal vez hubieran alcanzado más de un metro. El mar apenas se movía. Lo que se avecinaba iba a ser terrible” (44). Entre los pliegues de la escritura se configura, además, una antítesis entre mundo marino y tierra, extensivo de la contraposición vida/muerte. Para citar un ejemplo, en el texto se dice que: “Ahora evitó que sus ojos se encontraran con el mar. Además, no hacía falta mirarlo. Sabía hacerse presente. De muchos modos. En el olor a peces muertos, por ejemplo” (107).

Dentro de la polisemia que caracteriza la isotopía marina, resulta de particular utilidad para este análisis la correlación que, a lo largo de la historia de la literatura, se da en algunos autores entre el barco y las ideas de angustiosa dificultad, de sufrimientos y hasta de muerte. Para Goethe, por ejemplo, no es el barco sino la góndola la que se compara al mismo tiempo a una cuna y a un ataúd; es decir, que resume el camino de la existencia entera. Mientras que Baudelaire en *Les Fleurs du mal*, equipara el alma a un bote frágil, sin

árboles que puedan ayudar su viaje, y abandonado en la tempestad que provoca su continua oscilación; en el mar de lo absurdo y del misterio la razón no logra gobernar el timón<sup>3</sup>. La imagen del bote, por lo tanto, subraya el vínculo entre el agua y la idea de muerte como viaje, según nota Bachelard: “todo un lado de nuestra alma nocturna se explica por el mito de la muerte concebida como una partida en el agua [...] las inversiones entre esa partida y la muerte son continuas” (145).

Al mismo tiempo, como recuerda Mircea Eliade, el término *naós* significa templo, demora de los dioses, y se relaciona con *naûs*, que indica el tronco de un árbol cavo y, por lo tanto, un barco. El templo se puede concebir como una nave gracias a la cual es posible viajar hacia el cielo a través de las aguas del no-ser, de las tinieblas, del caos. La nave, en cuanto espacio dotado de sacralidad, se configura como el medio más adecuado para emprender la experiencia misteriosa e indecible de la muerte. Al encarnar a la vez insularidad y movimiento, protección y tormento, símbolo de partida y cifra de cierre (Sozzi 2011: 136), el barco bien se presta a relacionarse con la experiencia de la muerte como viaje místico de una condición a otra.

En la novela, la imagen del bote permite inscribir la relación entre elemento marino y muerte en este ámbito sagrado en cuanto, por ejemplo, se lee que Valeria ha visto “a Jafet sacar con sigilo la reliquia de bote (santificado por su retorno luego de la desaparición del tío Esteban) [...] y dejarlo atado al muelle” (73). Más adelante se lee que Valeria “esa tarde se encontraba frente al mar como en una cripta. El silencio había logrado extenderse con la misma cautela del mar. El golpe de las pequeñas olas volvía hondo el mutismo que llegaba desde el horizonte o desde las uvas caletas [...] como si el mundo entero fuera un silencio enorme” (79). Al ser el mismo barco con el cual años atrás también Esteban había desaparecido, el bote se convierte metonímicamente en el afecto ausente; ya signo de una pérdida sacralizada, preanuncia la muerte futura. Una vez más vuelve a afirmarse la sustancia mortuoria intrínseca al elemento acuático, como separación y al mismo tiempo tejido conectivo, elemento que quita la presencia y la devuelve como ausencia.

<sup>3</sup>No es este el lugar para hacer una exégesis completa de las connotaciones simbólicas ambivalentes que la esfera semántica marina adquiere en las artes y la literatura; sin embargo, a este propósito es importante señalar el documentado estudio de Gaston Bachelard y el trabajo de Lionello Sozzi.

## Muerte y tiempo

*El navegante dormido* pone en escena el tema de la muerte también como sentido de ausencia y de vacío que constituye todos los aspectos de las vidas de los personajes. La reiteración del acontecimiento de la muerte y de la muerte en mar que caracteriza la experiencia de la familia protagonista se vincula también a la percepción que los personajes tienen del tiempo, marcado por una ciclicidad que determina cierto sentido de claustrofobia e imposibilidad.

El “viejo bungalow junto a una playa sin nombre” (19), donde se sitúa la historia, aparece como un espacio de frontera, colocado en una dimensión cristalizada “estinfalizada”<sup>4</sup>, en el cual el presente es negativo y negado en cuanto se dice que “[...] en la casa sólo se hablaba del pasado. Muchas veces, ni siquiera de un pasado de verdad. Y Jafet despreciaba lo que empezaba con “ayer” o “hace años” o “mañana” o incluso un “ahora” que no fuera actividad plena” (75). Perdida su linealidad, el tiempo resulta estancado y dilatado, de manera que impide el fluir natural de la vida de sus habitantes; como se puede leer en el texto, hasta los días y las noches se hacen interminables y están medidos por “un bellissimo reloj de péndulo [...] que, en rigor, no daba la hora, puesto que carecía de manecillas” (62).

La Revolución Cubana constituye el acontecimiento aludido a partir del cual se entabla una relación maniquea entre pasado y presente a nivel ideológico. En la novela, hay continuas referencias a la revolución como acontecimiento mortífero, que supone la degradación de las cosas, y cuyos mecanismos asujetan a la población sin posibilidad de solución: “las revoluciones se hacen para que vivir consista en ir perdiendo cosas” (43). Los personajes recuerdan la libertad que había en la época previa a la dictadura, frente a la sensación de cautiverio e imposibilidad en la cual se sienten atrapados por la política castrista. Paralelamente, la desilusión que padecen los lleva a volver la mirada a Estados Unidos, hacia donde proyectan sus esperanzas y anhelos de libertad y prosperidad. Cuba aparece a la vez el *locus amoenus* de un pasado glorioso e irrecuperable, y terreno estéril de un presente de desilusión, frente al cual se oponen los Estados Unidos, que encarnan el mito de la Tierra Prometida, acogedora y libre. A lo largo de la narración siempre se van describiendo las cualidades del “hermano del Norte”, lugar

<sup>4</sup> Se utiliza el término según la acepción propuesta por Gilbert Durand (2004) para connotar negativamente el símbolo del agua nocturna. El filósofo francés escribe: “Stymphale era un pueblo de la antigua Grecia, al borde del lago del mismo nombre, donde vivían pájaros fabulosos con pico de hierro que comían carne humana” (100).

añorado por algunos personajes, que transcurrieron allí temporadas de su vida, y soñado por otros, que siempre quisieron irse y nunca lo consiguieron<sup>5</sup>. El pasado se carga de valores ideales que lo convierten en una perdida edad de oro, ante un presente de valores destrozados y desconfianza en un posible cambio futuro. Al dinamismo del pasado se opone la inmovilidad del presente también a nivel narratológico. La narración del presente se detiene en la descripción minuciosa de viejos objetos de la casa subrayando la pérdida del significado que tenían y su presente inutilidad; el enfoque, por lo tanto, resulta restringido, casi claustrofóbico. Los relatos del pasado, en cambio, se construyen alrededor de historias de sucesos, acontecimientos, hazañas y viajes, lo cual ensancha el horizonte narrativo confiriéndole un respiro nuevo y más amplio.

La distorsión perceptiva que los Godínez tienen del tiempo, se refleja además en sus acciones, las cuales también contribuyen a ensanchar el sentido de vacío que sufren, porque terminan siendo repetitivas, pasivas y privadas de cualquier finalidad. A este propósito, es ejemplar la imagen de Andrea que teje medias de todo tipo, tejido, tamaño y color, medias que no se podrán utilizar en un área climática como la cubana, con lo cual la acción se describe como “igual de infructuosa, pues ¿quién en aquella playa iba a usar medias de lana peruana? [...] Y por otra parte, si algún día se iba a acabar la lana, siempre quedaba la posibilidad de destejerlas y volverlas a tejer” (53).

<sup>5</sup> Aunque no es posible aquí ahondar en la simbología en que el contraste entre Estados Unidos y Cuba se traduce en la novela, parece oportuno mencionar la atmósfera de idealización que rodea el interés por Estados Unidos, comparando esa afición con la que se tiene hacia un país de encanto, de magia y de hadas: “la pasión por un sitio llamado Vermont, compartida por lo menos por dos personajes de esta historia, puede parecerse a la pasión que sintieron otros hombres por Citérea [...] o por el reino de Saba [...] o por la Isla del Tesoro, o por la bellísima Ciudad Esmeralda, capital del país de Oz” (131). Hay, además, constantes referencias a los ritmos del jazz y a decenas de músicos norteamericanos, cuyas canciones vibran en el aire de la casa aislada. Se concibe hasta a Dios como un Ser perteneciente a Estados Unidos: “Dios” —dice Elisa— “siempre lo he imaginado con la cara de Elmore James” (120). Hasta el huracán se calma en su camino de destrucción una vez llegado en los campos de Luisiana y de Texas; él también, igual que los personajes, encuentra paz en el Norte. Resulta significativo, además, que será precisamente en Nueva York donde Valeria se preparará a hacer memoria del pasado y a escribir su libro. La oposición entre Cuba y Estados Unidos tal vez se refleja también en los nombres; *Mamito*, típico nombre hispánico, es la vaca de la familia, que encarna el vínculo con la tierra y las raíces, mientras que el barco con el cual Esteban antes y Jafet después intentan escapar a Estados Unidos lleva el nombre inglés y evocativo de *Mayflower*.

Por su ubicación aislada temporal y espacialmente, el caserón se convierte en un lugar indefinido, en el cual los personajes están encerrados sin la mínima posibilidad ni intención de salir. En este sentido, la casa de madera, “traída desde bosques lejanos”, y la playa desconocida y apartada, se configuran para ellos como “algo que los defendiera de las sacudidas de una historia que no podían controlar, y que tampoco podían, ni querían, entender” (21), como un limbo en el que la ausencia se impone como la única presencia posible.

### De la reflexión existencial al silencio originario

Dentro del abanico de representaciones que el elemento de la muerte adquiere en la novela, resulta de particular importancia su configuración como mitologema del silencio; es decir, como fundamento negativo del Logos, origen místico de cada posible revelación y de cada lenguaje<sup>6</sup>. En este sentido, en la novela se establece una relación dicotómica entre las reflexiones existenciales, que constituyen el tema de diálogo más frecuente entre los personajes, y el silencio en el que éstos caen frente al acontecimiento de la muerte. La consideración sobre la muerte vuelve en las páginas de la novela de manera constante, como cuando se lee que “morir podía ser un modo de reírse del fatídico prestidigitador. Muerto, ya no servía para experimentos. Todo tendría que terminar. Todo pasaba en esta vida, los días, los meses, los años, el mar, los ciclones, los buenos tiempos y también los malos, los prestidigitadores y los actos de magia, y, cómo no, la vida misma” (46), y que “a José Lourdes nunca le gustó la muerte. Ni siquiera en aquellos años de su juventud en que ni siquiera la consideraba como posibilidad” (149). Otro ejemplo de la caducidad de la vida como tema recurrente en la novela, lo brindan las siguientes líneas:

Es mentira [...] que al final uno sea el resultado de lo que ha sido. La verdad es que uno va muriendo y naciendo muchas veces, y que todas esas muertes son definitivas, y esos nacimientos nada tienen que ver con el anterior, y que uno no es más que una serie de personas superpuestas, sin relación entre sí. Ni siquiera en vida logra reencarnar en lo que uno ha sido. Salvo algunos recuerdos, dispersos y desatinados, chispas de recuerdos [...]. (61)

<sup>6</sup> Se utiliza, a este propósito, la definición brindada por Giorgio Agamben que individúa en la voz silenciosa — *Sigé* (Σιγή) — el fundamento ontológico del lenguaje originario, acontecimiento negativo fundante en la base de la revelación del Logos y madre de todas las cosas (79-80-81).

Si la vida da lugar a reflexiones sobre la muerte, el acontecimiento de la muerte, en cambio, sólo remite al silencio. En el texto, ante la noticia de la desaparición en bote de Jafet, nadie habla; se dice que los Godínez “ni se miraban ni se hablaban. Cada uno se mantenía ensimismado” (159), se lee, además, que “cuando Locuaz anunció que Jafet había desaparecido con el bote, Andrea no quiso dar crédito a lo que su nieto decía [...] Y lanzó un grito cuyo significado ni ella misma entendió [...]” (157). Como se destaca de los ejemplos citados, la sorpresa y el pavor ante el hecho mortuorio quitan las palabras; la experiencia de la pérdida reproduce el vacío originario, como fundamento ontológico. Por lo tanto, la experiencia de la muerte sólo es posible como la que Giorgio Agamben define como “Voz”, es decir, como ausencia de voz (80). El silencio es la imagen que se impone en la historia también más adelante, cuando Juan Milagro, Mino y el Coronel salen a la playa en búsqueda del chico:

Juan Milagro corrió a la varaentierra. Con un enérgico gesto, dio a entender que el Mayflower no se hallaba donde siempre, en su escondite. En el espigón, Mino y el Coronel Jardinero entendieron el mensaje de Juan Milagro, y se acercaron a uno de los pilones y comprobaron que el cabo estaba suelto. Mamina, Andrea, Elisa, Olivero y Vicenta de Paúl deambularon por la arena sucia. Pareció que buscaban en la arena, que entraban al mar y sacaban caracoles, como si pudieran encontrar en la orilla un rastro del huido [...] La lluvia los iba deshaciendo, esfumaba las formas de sus cuerpos y sus rasgos, *presagiaba lo que serían, los personajes y los bosquejos en que se convertirían, protagonistas imprecisos de una evocación, invenciones que servirían para que Valeria, en Nueva York, treinta años después, armara una historia*<sup>7</sup> de fracasos y desapariciones. (158)

Este párrafo tal vez sea central en la novela, en cuanto aquí la “indecibilidad” de la muerte constituye el vínculo, la pared osmótica que permite a la historia narrada desembocar en la referencia metaliteraria acerca de la creación narrativa de sí misma. La desaparición de Jafet en mar en el plano de la historia se traduce en el desvelamiento y en la explicitación del régimen ficticio de los protagonistas a nivel del discurso. Para citar otro ejemplo, en el texto se lee que: “Juan Milagro nada dijo y los personajes de esta historia nunca abrieron la puerta. [...] No salieron a la playa, bajo la torva. Los personajes de esta historia permanecieron quietos, en la cocina, a la espera de muchas cosas” (211). El desvelamiento de la ficcionalidad del lenguaje representa de por sí una imagen mortuoria, en cuanto subraya la ausencia de

<sup>7</sup> La cursiva es mía.

cualquier posibilidad para el lenguaje de expresar el vacío originario y final que el acontecimiento de la muerte implica.

El texto pone en escena precisamente el hecho de que la muerte no se puede *decir*, sino sólo *mostrar* como indecible originario a partir del cual se yergue todo lo decible y que, por lo tanto, contiene la posibilidad de cualquier acontecimiento (Agamben 1982:108). En esta imposibilidad de expresión verbal reside el vínculo que la novela guarda con la dimensión trágica, en cuanto se configura como un coro de voces que se alternan, se superponen y se mezclan, pero que no hacen sino poner de relieve la ausencia de respuesta, el silencio existencial del cual surgen y al cual vuelven. Tal vez se trate de un contraste de voces silenciosas que preceden las palabras escritas de Verónica.

Parafraseando a Agamben, la novela remite constantemente al “tener-lugar” del lenguaje en el silencio originario<sup>8</sup>, puesto que pone en escena la ausencia como origen de la palabra, como “voz silenciosa e indecible” (105) que no pertenece a ningún idioma, y que se configura como el fundamento negativo tanto de la escritura como de la muerte.

A este respecto, el episodio central de la desaparición de Jafet constituye, además, el epílogo de la novela, el último apartado que tal vez coincida con el primer capítulo del libro que Valeria escribirá. El capítulo con el cual la novela se cierra se configura como el final de la historia y el principio del discurso; sólo es posible dar comienzo al proceso de escritura cuando la historia que el tiempo ha engendrado se ha cumplido definitivamente y el pasado se ha asumido como tal. La escritura surge como acto memorial necesario, a la vez que remite constantemente a la imposibilidad de colmar el vacío que la ausencia implica. La muerte se reafirma, por lo tanto, como el principio originario que sólo un pensamiento memorial puede revelar.

## El archivo como estructura de la ausencia

A la luz de lo analizado, en *El navegante dormido*, la muerte resulta el acontecimiento central en la historia narrada, a la vez que el silencio del cual el discurso se genera. A nivel estilístico, el elemento mortuorio se configura como tropo estructurador del texto puesto que la narración se organiza

<sup>8</sup> Según Giorgio Agamben, la relación ontológica entre muerte y lenguaje reside en el hecho de que el lenguaje alude al silencio como acontecimiento originario y, por lo tanto, se convierte en signo del silencio del cual surge (109).

por acumulación, recurso que remite al origen hueco de cada discurso. En este sentido, la novela se relaciona con las que Roberto González Echevarría define “ficciones de archivo”<sup>9</sup>, puesto que, además del utilizzo de la técnica acumulativa, comparte con ellas el sentido último que la imagen del archivo vehicula, es decir, la imposibilidad de decir el origen (González Echevarría 1998: 57).

Dentro de este repertorio de anécdotas, el archivo se ficcionaliza en la imagen de la cocina, que se ubica en el centro de la casa y se define como “acaso el salón más espacioso y cómodo de todo el bungalow” (III), y se describe a través del denso listado de las cosas que contiene, como se puede leer en las líneas que siguen:

En el centro de la mesa de comer [...] había un frutero atestado de limones criollos [...] y había también una tortuga disecada [...] la mesa estaba rodeada por doce taburetes forrados en piel de chivo [...] estaba dividida por un largo *counter* de mármol blanco, gastado, con dos fogones de carbón y uno de gas [...], y una hermosa campana de barro de la que colgaban sartenes, espumaderas, cucharas, cucharones y cuchillos de todos los tamaños posibles, bastante oxidados. En las paredes [...] múltiples fotografías de aserraderos y de troncos flotando en ríos excesivos y caudalosos, como mares. (II2)

La imagen del archivo vuelve a aparecer en la historia en ocasión de un viaje que Valeria hará a Key West, donde visitará un museo dedicado a todos aquellos que intentaron abandonar Cuba para llegar a las costas norteamericanas. En particular, un área del museo se describe como un almacén de memorias, puesto que se dice que en el cuarto “nada habrá, sólo fotos [...] las fotos de los que partieron y nunca alcanzaron su destino. Fotos, se dirá Valeria, de los que se corrompieron y deshicieron en el fondo del mar. [...] En Key West, en aquel raro museo, Valeria se dirá que serán ésas, por fin, las fotos de los naufragos fantasmas. Y, como era de esperar, buscará una foto de Jafet, que no encontrará [...]” (289).

En la narración, sin embargo, la presencia de un personaje viejo representa otro reflejo ficcional de la figura del archivo, puesto que, según

<sup>9</sup> Como se analizará en el presente apartado, los rasgos que *El navegante dormido* comparte con las novelas de archivo son la presencia del archivo ficcionalizado y de un personaje viejo, en el plano de la historia, y la inclusión del relato de su propia escritura y el uso de la estructura acumulativa, en el plano del discurso. En cambio, no parece haber semejanza a nivel ideológico, puesto que en el texto no se establece la relación entre poder, origen y conocimiento que caracteriza las novelas de archivo, para la cual se remite al detallado estudio de Roberto González Echevarría (1998).

González Echevarría, constituye un vínculo con el pasado, a la vez que un depósito de conocimientos (249). Es el caso de Mamina, la abuela de la familia que se describe como “pequeña, negra, arrugada”; de la cual su nieta Elisa piensa: “Tiene mil años [...] Con su áspero pelo blanco, la sonrisa desdentada y el traje de hilo crudo, siempre limpio, sin mancha [...]” (109), y en la cual Juan Milagro reconoce a “aquella negra viejísima que lo había criado” (127). La senilidad de las figuras oraculares hace que sus recuerdos sean incompletos y selectivos, lo que las vincula a la muerte como el hueco de los huecos, es decir, “el hueco maestro del Archivo, su clave inicial y final” (González Echevarría 1998 : 249).

Al mismo tiempo que se estructura como un almacén de episodios, esbozos, apuntes, anécdotas y recuerdos, la novela contiene también la narración de su propio relato, caracterizándose también como “depósito de relatos y mitos, uno de los cuales será el relato sobre la recopilación de esos mismos relatos y mitos” (*ibid.* : 199). Ya al principio de la novela, en un párrafo muy significativo que se cita a continuación, se lee:

Sólo pasarán treinta años y será como si escribiera sobre una civilización extinguida. Porque algún día Valeria se verá en la obligación de escribir esta historia. Lo entiende y, como no le queda otro remedio, lo acepta. [...] Será una historia, por otra parte, que ni ella misma entenderá. Al principio la tomará como un ejercicio del recuerdo. Se creará imaginando una fábula destinada a sí misma en la que hará coincidir, como será inevitable, todo cuanto tiene de falsa y artificiosa la realidad, con la fantasía y todo lo que ésta tiene de auténtica y real. Una fábula sincera, por así decirlo. El cuento, la invención, lo más verdadera posible, de tres o cuatro días innegables de su vida. Una fábula, fiel a la verdad, que la enfrentará al propio tiempo con la vida real—si es que tal cosa existe. (30)

A partir de aquí, las historias narradas se entretajan con constantes alusiones a la creación futura del texto mismo. Para citar algunos ejemplos, de Valeria en Nueva York se dice que “escribirá en su cuaderno, en una mañana futura, en el Upper West Side. Dejará constancia de que fueron siete las campanadas de un reloj sin manecillas [...] De este modo, se preparará para el próximo capítulo, con esa voz que llenará la casa en la nevada mañana de un invierno para el que, en los días de aquel ciclón, faltarán todavía treinta años” (85). Más adelante se lee que “lo que se acaba de contar sucedió un 10 de diciembre de 1927, es decir, ochenta años antes de que, en Nueva York, Valeria rememore lo que Mino le comentó sobre ese primer encuentro” (103), y que “Jafet se había ido. No volvería. Ya no le vería deambulando por la playa con su short de Riga, gastado, azul con osos pardos. Nunca más lo vería

nadar. Como si se hubiera acabado un capítulo, ¿cómo sería el siguiente, el que iba a comenzar? [...]” (160).

El libro resulta enciclopédico, puesto que contiene simultáneamente todas las acepciones entre las que no se impone una elección. Al hablar de la huida de Jafet a la playa, por ejemplo, se presentan diferentes posibilidades de escritura; se dice que: “Entonces podían haber acontecido varios sucesos [...] Otra posibilidad: [...] Esa posibilidad, sin embargo, debe descartarse. Por una razón simple o, según se mire, extraordinariamente complicada [...] Una tercera posibilidad mucho más plausible: [...]” (97), y, acerca de un mismo episodio cuyo protagonista es Esteban, se ofrecen tres versiones tituladas “Ventana (1)” (282), “Ventana (2)” (284) y “Ventana (3)” (285). Para citar otros ejemplos, se lee también que “puede que lo contado hasta ahora no sea toda la verdad. Será bueno que se especifique que no fue la noche del 20, sino la madrugada del 21 de septiembre de 1941, cuando Esteban despertó de aquella pesadilla y no pudo volver a conciliar el sueño” (284), y, al hablar de un encuentro amoroso entre Valeria y Juan Milagro se dice que “podemos estar seguros de que se acostó en el suelo, junto a ella” (352), y que “Poseemos suficientes indicios para creer que tuvo la certeza de que algo, o mejor dicho, alguien [...] estaba dispuesto a protegerla. Sí, por primera vez en muchas horas, debió de tener esta certeza [...] Valeria ¿abrió los ojos y observó con extrañeza la novela de Flannery O’Connor? ¿La dejó sobre la cama? Y Juan Milagro ¿tenía los brazos unidos bajo la cabeza y miraba el techo?” (353).

Al desarrollarse como una *mise en abyme*, la novela pone en escena la esencia de la escritura como un compromiso entre libertad y recuerdo, configurándose como la que Roland Barthes define “libertad recordante” (24). El texto se configura como la que definiría una “todavía-no-escrita-novela”, con lo cual, utilizando las palabras del crítico francés, “no es en modo alguno un instrumento de comunicación, no es la vía abierta por donde sólo pasaría una intención del lenguaje, sino que resulta todo un desorden que se desliza a través de la palabra y le da ese ansioso movimiento que lo mantiene (al lenguaje) en un estado de eterno desplazamiento” (26). En este sentido, la presencia del personaje de Verónica es una garantía de que la conciencia individual de un escritor filtrará la ahistoricidad del flujo de pensamientos, al someter los acontecimientos a la temporalidad de la escritura.

Este archivo ficticio que la novela configura, por lo tanto, remite a la experiencia de la muerte como la negación que está en el origen, puesto que pone de relieve la sustancia artificiosa del lenguaje y la ausencia de su

referente<sup>10</sup>. Como subraya González Echevarría: “en esencia, el Archivo no contiene nada. Ésta es la fuerza contradictoria que constituye el Archivo, el corte, la pérdida” (67). Dicha laceración, al que el crítico se refiere, se traduce en el texto en la doble relación de contigüidad y discontinuidad que une la variedad de informaciones y datos que estructuran el texto, y que instituye “una naturaleza interrumpida que sólo se revela en bloques” (Barthes 2005: 56). La inflación de la escritura como conjunto tanto de episodios, anécdotas y recuerdos, como de hipótesis de escritura, expresa la medida de la realidad ficcional de la novela, y se impone como el recurso más adecuado para expresar la nada que constituye la raíz común de la existencia y del lenguaje. El énfasis característico de la amplificación no constituye solamente la forma moldeada sobre el vacío; es también su conciencia.

A la luz de lo dicho, *El navegante dormido* realiza lo que Barthes define como “estilo de la ausencia” (78), puesto que se trata de una escritura neutra, donde el instrumento formal “ya no está al servicio de una ideología, de un *ethos*, sino que es el modo de existir de un silencio” (79).

El desenmascaramiento del propio régimen ficcional por parte de la novela es de por sí una figura de la muerte, puesto que resulta una mitificación del hueco originario. El tropo de la muerte, por lo tanto, construye la novela como una “desescritura”<sup>11</sup>, en cuanto desorilla la historia narrada hacia el reflejo constante de sí misma y remite, de este modo, a la ausencia originaria sobre la cual el lenguaje construye su máscara.

<sup>10</sup> Por su etimología, el archivo no sólo indica algo que se guarda, sino algo que es secreto, codificado y encerrado. A este respecto, Roberto González Echevarría relaciona el término con “*arche* la materia primordial, el comienzo, el primer principio *arch* como en *monarca* denota poder, regir, pero también el comienzo, lo que es principal, más grande, denota primitivo, primordial a través de *arche*, archivo se relaciona con arcano” (61).

<sup>11</sup> El término se toma en préstamo de Roberto González Echevarría, que lo utiliza al hablar del cuento de Jorge Luis Borges “*Tlön, Uqbar, Orbis Tertius*” como una “desescritura” del proyecto ideológico y literario que caracteriza las ficciones regionalistas (224).

**Bibliografía**

- Agamben, G. (1982): *Il linguaggio e la morte. Un seminario sul luogo della negatività*, Torino, Einaudi.
- Bachelard, G. (1972): *El agua y los sueños. Ensayo sobre la imaginación de la materia*, traducción de Ida Vitale, Méjico, Fondo de Cultura Económica.
- Barthes, R. (2005): *El grado cero de la escritura seguido de Nuevos ensayos críticos*, trad. De Nicolás Rosas, Madrid, Siglo XXI.
- Durand, G. (2004): *Las estructuras antropológicas del imaginario*, México D.F, Fondo de Cultura Económica.
- Eliade, M. (1977): *Fragments d'un journal I (1945-1969)*, París, Gallimard.
- Estévez, A. (2007): *El navegante dormido*, Barcelona, Tusquets.
- González Echevarría, R. (1998): *Mito y archivo. Una teoría de la narrativa latinoamericana*, México D.F, Fondo de Cultura Económica.
- Martí, J. (1987): *Ismaelillo. Versos libres. Versos sencillos*, Madrid, Cátedra.
- Sozzi, L. (2011): *Gli spazi dell'anima. Immagini d'interiorità nella cultura occidentale*, Torino, Bollati Boringhieri.

ESPACIOS, SUJETOS, ESCRITURA:  
NOTAS SOBRE LA MUERTE  
EN *RELATO DE UM CERTO ORIENTE*  
DE MILTON HATOUM

DENIS LEANDRO FRANCISCO

Instituto Federal de Educação, Ciência  
e Tecnologia de Minas Gerais (IFMG)  
Av. Michael Pereira de Souza, 3007  
Campinho  
36415-000 – Congonhas  
MG – Brasil  
denisleandro@ymail.com

**Abstract:** This paper analyses three important topoi of the novel *The Tree of the Seventh Heaven* by Milton Hatoum—space, subject and writing—in an attempt to show how these elements are marked by a signal of death, finitude and impossibility.

**Keywords:** space, subject, writing, death, Milton Hatoum, *The Tree of the Seventh Heaven*

Pero en el habla reticente de todos, lo que sobresalía era un halo de muerte.

(M. Hatoum: *Relato de um certo Oriente*, 1989: 30)

## I. Espacios

Empecemos por una imagen de muerte:

[...] la casa arrasada por un vendaval, un temblor de tierra en el corazón de la familia, no se sabe a quién recurrir en esta mañana que parece fuera del tiempo, en esta casa en ruinas, al revés, y en la que las plegarias se mezclan con las confesiones de culpabilidad, como si las palabras sagradas tuvieran el poder de desterrar la ausencia, el vacío dejado por la muerte. (Hatoum 1989: 139)

Esa imagen demasiado inusual para referirse a la muerte, dado que no describe a ningún sujeto agonizante protagonista de una escena trágica cualquiera, se construye, sin embargo, bajo su espíritu tutelar: el fragmento describe una casa en ruinas y sujetos desorientados por la muerte de Emilie, matriarca de esa familia libanesa desde hace mucho radicada en Manaus; describe,

en verdad, el pánico y la aflicción de todos delante de la muerte. La casa que agoniza es una casa “al revés”; porque ya no alberga ni protege, tan sólo se sostiene débil, solitaria y envejecida por la pesada mano del tiempo. La narrativa de *Relato de um certo Oriente* se desarrolla, casi por completo, en el interior de dos casas: la Parisiense—casa-tienda en la que el padre, comerciante callado y solitario, vendía mercancías venidas de Oriente—que se abandona por esa otra—el sobrado—, una casa de dos plantas instalada a dos cuadras de la primera. En la novela, esa casa figurada se acerca, pues, a esos espacios de tránsito tan propios de las narrativas contemporáneas, dado que no surge como lugar que identifica y resguarda, sino como un espacio de memoria que se deshace continuamente, que funciona en el texto como una gran ruina<sup>1</sup>, en el sentido benjaminiano del término: una ruina que habla siempre de un “era”, de algo que no permanece, un fragmento que, a la vez que cuenta una historia del lugar del que viene, habla también de la imposibilidad de reconstrucción de ese todo que se desmoronó: el jarrón roto no será nunca el mismo jarrón, nos recuerda Benjamin, la casa deshecha no será nunca la misma casa de antaño.

El espacio ocupado por esa casa-personaje no es otro sino el espacio de la niñez: Emilie—quien asume metonímicamente el lugar de la niñez—y la casa se mezclan, se confunden. Otrora espacio de protección, de seguridad, de amparo y de identificación, la casa, tras la muerte de la matriarca, surge como dispersión, vaciamiento. De forma que, entre la casa y la narradora anónima del texto, hija adoptiva de Emilie, se establece una tensa relación: la protección y la referencia—la tradición—antes representadas por la casa se convierten en busca del origen y de la imposibilidad de encontrarlo:

Fue doloroso no haber visto a Emilie, aceptar con resignación la imposibilidad de un encuentro, yo que tantas veces aplacé ese viaje, presa de la trampa del día a día, pensando al final de cada año: ya es tiempo de ir a verla, de saciar esa ansia, de meterme con ella en el fondo de la hamaca. (Hatoum 1989: 136)

Su encuentro con Emilie jamás se dará y lo que el texto nos muestra, en esa fracasada búsqueda en la que se lanza la narradora, es un sujeto en su tensa relación con su casa/familia, un sujeto que parte en búsqueda de su casa/origen y sólo encuentra restos, especie de tumba abierta por el tiempo

<sup>1</sup>El concepto de ruina aparece, de forma dispersa, en varios ensayos de Benjamin, entre ellos en sus famosas tesis sobre la historia. Cf. W. Benjamin: ‘Sobre o conceito da história’, in: *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. São Paulo: Brasiliense, 1985. Obras escolhidas, iv.

y por la muerte. Su regreso es un retorno al espacio físico de la infancia, así como a la casa que llevamos adentro: esas dos casas—que en la novela son sólo una—se muestran apenas reconocibles, albergan ahora algo de extraño, de extranjero, que figura cierto *unheimlich*<sup>2</sup> de ese débil sujeto moderno.

La casa que agoniza juntamente con las historias y los sujetos a quienes sirve de morada habla también de una narrativa que, sobre todo contemporáneamente, se encuentra en constante interrogación acerca de sus posibilidades: la incapacidad de recuperar satisfactoriamente la vivienda de la infancia comprueba la imposibilidad de todo gesto memorialístico de rescatar sea lo que fuere. El yo narrador fracasa en su escritura de memorias, y su fracaso es, paradójicamente, aquello que engendra la narrativa. Como otras de la serie literaria brasileña, se puede leer la novela como un proyecto fallido de reconstrucción, en la vida adulta, de la casa de la infancia—en las palabras de Davi Arrigucci Jr., “éste es el relato de un retorno a la casa ya deshecha [...]”<sup>3</sup>. Al final de la novela, cuando se nos revela que Emilie se fue para siempre, que la matriarca de la familia y cimiento de la casa ya no teje su ovillo de historias y de voces que llenaban de vida el hogar, la casa, entonces, se deshace en ruinas:

La casa está cerrada y desierta. El limo pronto cubrirá la pizarra del patio, un día las enredaderas tapanán las venecianas, los enrejados, las celosías y todas las rendijas por las que la mirada contempló el recorrido solar y percibió la invasión de la noche, precipitada y densa. (Hatoum 1989:155)

La voz que le confiere ánima a la casa se fue, la casa se fue. En esa melancólica imagen del desmoronamiento físico de la casa—desmoronamiento que reverbera más allá de sus paredes y habitaciones, y alcanza personajes, espacios exteriores y todo un mundo que, a fin de cuentas, se confunde con la casa que se deshace—, es imposible no intuir el desmantelamiento de un tiempo para siempre perdido y jamás reencontrado, la constatación de la imposibilidad de retorno al origen, aunque ese origen sea siempre un mito personal, una zambullida en un remolino, un *mise en abyme*<sup>4</sup>. El texto de *Relato de um*

<sup>2</sup> Como ya mencionado por Freud en su formulación del concepto de *extraño*, sabemos que, etimológicamente, la palabra *unheimlich* [*extraño*] conlleva, en sí misma, la palabra *casa* [*heim*], lo que sugiere que aquello que hay de más extraño en nosotros es, justamente, lo que nos es más familiar, pero que fue, de alguna forma, recalcado, y permaneció sumergido.

<sup>3</sup> D. Arrigucci Jr.: Texto extraído de la solapa de *Relato de um certo Oriente*.

<sup>4</sup> Milton Hatoum, en una conferencia, afirma que la literatura que más le interesa habla sobre la reconstrucción de ruinas, sobre una época que ya la olvidamos o creemos haberla olvidado. Cf. Hatoum (1996:8).

*certo Oriente* escenifica todo un universo que se dismantela en una imposibilidad: muere la casa como mueren los personajes, como muere un mundo<sup>5</sup>. Las fronteras entre interior y exterior, entre casa y mundo se confunden y lo que era esencialmente particular y privado se presenta como público y universal. El desmoronamiento de la casa resuena sobre un mundo arrasado por el proceso de modernización, sobre una ciudad destruida por el despertar de la Modernidad y su violento y arrollador modo de actuación. La narradora anónima que regresa a Manaus, tras casi veinte años, ya no reconoce el espacio de su niñez:

[...] sólo entonces me di cuenta de los casi veinte años pasados fuera de aquí. La vaciante había alejado el puerto del atracadero, y la distancia salvada por el sencillo caminar revelaba la imagen del horror de una ciudad que hoy desconozco: una playa de inmundicias, de restos de miseria humana, además del olor a purulencia viva exhalado de la tierra, del fango, de las entrañas de las piedras rojas y del interior de las embarcaciones. Caminaba sobre una mar de desechos, en la que había de todo: cáscaras de frutas, latas, botellas, armazones podridas de canoas, y esqueletos de animales. Los buitres, a mogollón, buscaban ávidos las osamentas que aparecen durante la vaciante, entre objetos carcomidos que habían sido enterrados hacía meses, hacía siglos. (Hatoum 1989 : 124)

Deambulando por las calles de la ciudad, el personaje se siente un extraño en ese mundo separado del suyo por un abismo y reconoce, en las miradas de las personas que observan su paso, que esa extrañeza es mutua:

Había momentos, sin embargo, en los que me miraban insistentemente: sentía algo de temor y de extrañeza, y aunque un abismo me separara de aquel mundo, la extrañeza era mutua así como la amenaza y el miedo. Y yo, por haber nacido y vivido aquí, no quería ser una extraña. (*ibid.* : 123)

Se nota, en esa extrapolación de la imagen de la casa, un permanente desacierto, un continuo desajuste entre el espacio y el tiempo, entre el sujeto y el mundo, desajuste que el tiempo acelerado de la Modernidad trató de acentuar. Sin embargo, si por un lado deja la casa de existir como espacio de

<sup>5</sup> Es interesante recordar que la casa en ruinas, vaciada y envejecida de *Relato de um certo Oriente* se encontrará, once años después, en la figura de la matriarca Emilie, con otra casa arruinada, la de *Dois irmãos*, segunda novela de Milton Hatoum y, en ese encuentro, se puede leer el deseo recurrente de revolver las inconclusiones del pasado, lo que evidencia el carácter de mito personal que la imagen de la casa que se deshace parece delinear en el universo ficcional del autor.

exterioridad, por otro se empecina en permanecer como espacio de interioridad, con todo el peso de sus paredes que se inclinan, se caen y acumulan destrozos sobre los sujetos que rememoran.

## 2. Sujetos

Esos sujetos están, todos ellos, marcados por un signo de finitud: la trágica muerte de la niña Soraya reverbera por toda la casa, resuena en la memoria de los personajes, resuena, en fin, por todo el texto:

Yo, pasmada, mirando a la calle, y aquel batacazo sordo que parecía flotar en el vapor que emanaba de las piedras grisáceas [...]. Desde la calle, el portón del Cuartel, la plaza, las casas vecinas, divisé a muchas personas que corrían hacia el impacto. [...]. Bajo la luz intensa del sol todos parecían hechos de bronce, tan sólo desentonaban el florido de la falda de Emilie y la mancha roja que todavía se extendía a lo largo de la sábana transformada en capullo, la cabeza como un gorro granate, o un rojo más intenso, más concentrado, como si el color hubiera explotado allí, en una de las extremidades del cuerpo. Fue una de las imágenes más dolorosas de mi niñez. (Hatoum 1989: 16-17; 21)

La muerte de Soraia Ângela, aún una niña, marcará la narradora anónima y le imprimirá un signo de imposibilidad y finitud que permanecerá a lo largo de toda la narrativa. Ella jamás se librará de ese dolor innombrable y su escritura silenciosa será su única forma de asimilación de la muerte, será su forma tan particular de morir, dado que el sujeto que escribe es precisamente aquél que tiene consciencia de la finitud, aquél que establece una “relación anticipada con la muerte” (Blanchot 1987: 90).

Emir, el hermano menor de Emilie, también transita hacia la muerte: llevando en las manos una enigmática orquídea roja, se lanza a las aguas oscuras del río Negro y su suicidio repercute de forma devastadora en la hermana:

Sin mirar a nadie, con las manos pegadas a los oídos y la cabeza tirada hacia atrás, ella rompió a hablar y [...] las miradas se concentraron en ella. Los curiosos que parloteaban pasaron a susurrar y callaron de todo, pues Emilie lanzó un grito incomprensible a todos, excepción hecha a su hermano, el cual intentó inmovilizarla con los brazos; pero el gesto desencadenó una serie de contorsiones y los cuerpos parecían luchar contra algo que les era exterior. Permanecieron así por algunos segundos. Después Emilie encorvó el cuerpo para contener los movimientos, y se estacó en la posición de una caracola, casi tumbada en la plataforma metálica. (Hatoum 1989: 65)

El postrero gesto del suicida lo capta la cámara Hasselblad de Dorner, fotógrafo amigo de la familia. Al divisar a Emir caminando impávido por el quiosco de la plaza, le impresiona la rara orquídea que aquél llevaba consigo:

Me impresionó el color de la orquídea, de un rojo excesivo, algo morado, casi violáceo. Observaba la flor entre los dedos de Emir y quizá por ello se me haya escapado su expresión extraña, la mirada de quien ya no le reconoce a nadie.  
(*ibid.* : 61)

La “muerte voluntaria” (cf. Blanchot 1987 : 104) que el suicidio del personaje figura demuestra su rechazo a ver la otra muerte, aquella que no se aprehende, que jamás se alcanza, a no ser vía escritura: su actitud ratifica una especie de alianza con la muerte visible para excluir la invisible (cf. *idem.*), la misma alianza que Samara Délia, madre de la pequeña Soraia, establece cuando voluntariamente abandona la casa y se aísla en algún sitio donde jamás la pudiera encontrar nadie.

Hay, por fin, la emblemática muerte de Emilie, que sólo se nos revelará en las últimas páginas de la novela, aplazada hasta el último instante por un silencio que sostiene toda la narrativa. La narradora llega a la antigua casa repleta de animales y recuerdos, llama por la matriarca y nadie le contesta. Se decide entonces a caminar por la ciudad para después volver, cuando Emilie ya hubiera regresado de su probable ida al mercado:

Cuando crucé el portón de hierro de la casa de Emilie, también me pareció rara la ausencia de los sonidos confusos y estridentes de monos y pájaros, y del balido de las ovejas. La puerta de entrada estaba trancada y, a través de los agujeros del muro, vi el pasillo desierto que terminaba en el patiecito cubierto por las hojas secas de la parra y una parte del patio de los fondos. Toda la casa parecía dormir, y fue en vano que golpeé a la puerta y grité varias veces por Emilie. Me acordé entonces de las palabras de la asistenta: Emilie debía de estar regresando del mercado, cargando la canasta repleta de pescado y frutas y verduras que una mañana distante se habían esparcido sobre las piedras grisáceas que ya fueron cubiertas por el asfalto, y que dejaron incierto el sitio donde el cuerpo de la niña cayera<sup>6</sup>.  
(Hatoum 1989 : 122)

Emilie ya está muerta o casi muerta dentro de la casa. El encuentro, que la narradora afirma haber aplazado tantas veces, es, ahora, definitivamente aplazado: una vez más, una imposibilidad se interpone en el texto como

<sup>6</sup> Véase cómo la imagen de la muerte de la niña Soraia vuelve repetidas veces a lo largo de la narrativa, como en este fragmento, en el que las varias capas de asfalto que cubren las piedras y dejan incierto el sitio donde el cuerpo de la niña había caído nos remite a la imposibilidad de identificación y retorno al “origen”, al tiempo de la infancia.

mecanismo estructural de la narrativa. Es Hindié Conceição, vecina y amiga de Emilie desde hace por lo menos medio siglo, quien la encuentra, agonizante, al pie del teléfono: ella “gritó al divisar una pizarra del piso más encarnada que las demás; la mancha aún se extendía allí, muy cerca del pie de los ángeles de piedra [...]. Emilie estaba inerte, ya casi sin vida, y el cable del teléfono le rodeaba el cuello y los cabellos; el auricular desaparecía en la mano derecha, y la otra mano le cubría los ojos” (Hatoum 1989:138). Es también Hindié quien trata de alejar a la narradora del sitio, cuando ésta regresa de su paseo por la ciudad, alejándola, así, del espectro materializado y doloroso de la muerte:

Su gesto desesperado y decidido me hizo entender que yo no debía entrar en la casa, que debía alejarme de allí, ya que todo estaba perdido [...] pensaba en el gesto de Hindié, que no me había dejado entrar en la casa enlutada. ¿Para qué cruzar la calle, si más allá del portón reinaba el rumor de curiosidad y dolor, tantas miradas turbias frente a la muerte? (*ibid.* :136)

¿Para qué cruzar la calle si más allá del portón no hay más que el dolor de la imposibilidad? El dolor detonado por la muerte se manifiesta de tal manera que no se puede presenciarlo: “preferí no salir del coche, con el fin de permanecer al margen de la ceremonia fúnebre [...]. Sólo al día siguiente volví a visitar la tumba” (*ibid.* :157), dice la narradora, que prefiere sólo “llegar al final de todo, tras el hastío del adiós” (*ibid.* :156), y observar, desde lejos, el séquito. Es interesante notar cómo las muertes figuradas en la novela no se reducen a su dimensión física, sino que corroboran para configurar el halo de finitud que atraviesa toda la narrativa. Es a partir de estas muertes, pues, que un índice de negatividad se alojará y se extenderá por el texto, llegando incluso al propio acto de narrar.

### 3. Escritura

La narradora anónima le escribe a su hermano para revelarle, “en una carta que sería la compilación abreviada de una vida, que Emilie se fue para siempre” (Hatoum 1989:166). Esta carta recuerda/recupera la ruina de su propia historia, lo que evidencia que la escritura, por lo tanto, si bien es una convivencia con la muerte y describe el carácter percedero de todas las cosas, perenniza algo: “La escritura describe el trabajo del tiempo y de la muerte, pero, al decirlo, lucha igualmente contra él” (Gagnebin 1994a:61). Esa escritura tan particular es también e innegablemente una escritura que busca

su origen que hace mucho había sido enterrado bajo los escombros de un pasado de pérdidas y desencuentros; es en esa carta-relato que el pasado se presentifica y se actualiza. Esta escritura se revela, así, intransitiva: es, a la vez, el intento y el fracaso, la imposibilidad de escribir y la escritura de la imposibilidad.

Esa carta-relato funciona como una interpolación de la propia novela y certifica una cierta imposibilidad de transmisión de cualquier experiencia, o más bien, esos dos textos paralelos afirman una sola y única convicción: la de que “la única experiencia que se puede enseñar hoy en día es la de su propia imposibilidad, de la interdicción del compartir, de la prohibición de la memoria” (*ibid.* : 70), como lo dirá Jeanne Marie Gagnebin sobre algunos textos de la Modernidad. Es en y sobre el fracaso que este personaje escribe: fracaso de su busca por Emilie, fracaso de su retorno redentor al pasado. Al volver a Manaus, ella se lanza al trabajo de recoger las historias de la familia e, invariablemente, tropieza en la imposibilidad de narrar: graba varias cintas, llena de notas una decena de cuadernos, pero a pesar de los numerosos y exhaustivos intentos, se ve incapaz de ordenar cualquier cosa, derrotada por las lagunas, por un espacio muerto que mina la secuencia de las historias relatadas:

Grabé varias cintas, llené de notas una decena de cuadernos, pero fui incapaz de ordenar cualquier cosa. Confieso que los intentos fueron innúmeros y todos exhaustivos, pero al final de cada fragmento, de cada declaración, todo se barajaba en constelaciones sin conexión de episodios, rumores de todos los lados, hechos mediocres, fechas y datos en abundancia. Cuando conseguía organizar los episodios en desorden o encadenar voces, surgía, entonces, una laguna donde habitaban el olvido y la hesitación: un espacio muerto que minaba la secuencia de ideas. [...]

Cuántas veces recomencé la ordenación de los episodios, y cuántas veces me sorprendí al depararme con el mismo inicio, o en el vaivén vertiginoso de capítulos entrelazados, formados de páginas y páginas numeradas de forma caótica.

(Hatoum 1989 : 165)

Frente al fracaso de una narración tradicional de las historias recopiladas, la narradora decide, entonces, hacer que su propia voz planee sobre las demás voces, como un pájaro simultáneamente gigantesco y débil (cf. *ibid.* : 166), pero también su voz narrativa se muestra demasiado débil, se debate continuamente entre el recuerdo y el olvido, entre “la hesitación y los murmullos del pasado” (*idem.*), entre lo que puede decirse y lo que sólo se dice como silencio.

El proceso de escritura de la narradora, su ingreso en una clínica psiquiátrica y la conclusión de su carta-relato representan, en el texto, experiencias de muerte: a través de la escritura hay todo un aprendizaje del dolor, todo un aprendizaje de cómo se muere. La narradora va a reconstruir su pasado cruzado por sucesivas muertes y, en esa travesía, experimentar su propia muerte simbólica. La escritura se percibe aquí como algo que constituye el sujeto: “Escribir nos transforma. No escribimos según con lo que somos, somos según lo que escribimos” (Blanchot 1987: 86), nos dice Maurice Blanchot.

Esta “aptitud para morir contenta” (Kafka apud Blanchot 1987: 86) que la narradora anónima demuestra, indica que “la relación del sujeto con el mundo está, desde ya, rota” (cf. *ibid.*: 89), significa, por lo tanto, que hay un desajuste irreparable del sujeto en relación con este mundo, en relación con el Otro y, en última instancia, del sujeto en relación consigo mismo. Dicho desajuste se manifiesta en el desamparo que atraviesa la existencia de los personajes, desamparo que se plantea como algo propio de la condición humana. Durante el tiempo en que la narradora permanece en la clínica, se nota que lo que ese “morir contenta” expresa, en primer lugar, “es el descontentamiento de la vida, la exclusión de la alegría de vivir, esa felicidad que cumple desear y amar por encima de todo” (*idem.*):

A veces recibía la visita de mi amiga, a quien le contaba mi rutina diaria, la conversación con los médicos, y los informes que me escribían después de observar mis gestos, mi mirada, las personas a quienes me dirigía [...]. A Miriam le parecía raro el hecho de que yo no saliera de allí lo antes posible, le molestaba que le pidiera que se sentara en el patio, y temblaba al ver las dos beatas que se acercaban con los ojos bien abiertos y se arrodillaban delante de nosotras, un rosario de cuentas transparentes en las manos. “¿Qué te atrae como para que sigas aquí?”, me decía. Quise contestar preguntándole qué me atraía afuera, pero preferí decir que pensaba viajar. (Hatoum 1989: 161-162)

La actitud que el personaje manifiesta en este fragmento expone su decisión de “ser sin ser” (Blanchot 1987: 93), que es, a fin de cuentas, la posibilidad de la muerte. Al contrario de su tío Emir, la narradora se niega a encarar el rostro de la muerte, más bien, lanza sobre ella una mirada de Orfeo, se entrega deliberadamente a la “muerte posible”. Su indiferencia hacia el mundo exterior, a las personas, a la vida que transcurre sin perturbaciones al otro lado de los muros de la clínica hace sonar, todavía, una pregunta: ¿me muero yo mismo o es siempre el otro—los objetos, las casas, los sujetos, el tiempo—lo que muere en mí? Cf. Blanchot (1987: 95).

El texto de *Relato de un cierto oriente* se articula, entonces, sobre esa “pulsión de muerte”, esta línea de desarrollo del arte que se opone a otra, aquella que viene de una cierta pulsión lúdica (cf. Barrento 2002 : 74). La novela escenifica una cierta manifestación del dolor y de la melancolía, de la pérdida como un estímulo a la escritura y a la narrativa, cuya presencia en las literaturas moderna y contemporánea es innegable. Se busca a través de la escritura algún sentido en medio a las cosas que se caen, que se pierden, en medio al tiempo que se disuelve y que todo lo dispersa; es, por tanto, una narrativa del dolor como valor afirmativo, ya que su positividad se encuentra, precisamente, en la posibilidad de construir una historia a través del trabajo duro con la memoria y el lenguaje. En este caso, como seguramente en muchos otros, “nuestra post-modernidad literaria y artística crea espacios en los que el dolor no es excluido, no es travestizado ni espectralizado, sino serenamente convocado” (*ibid.* : 81), mostrando cómo el dolor y la muerte son una parte inalienable de la condición humana.

La narrativa se alza sobre la égida de la muerte y de la negatividad, muerte que no es sólo tema, sino mucho más una manera de contar: ninguna enseñanza surge de este enmarañado de historias fragmentariamente recordadas por la narradora en conjunto con tantas otras voces que se suceden en medio a la narrativa. Todas ellas anuncian fragmentos dispersos de un pasado que nunca se elucida por completo. Ninguna enseñanza, ningún aprendizaje, ningún mensaje edificante, ninguna transmisión de una verdad épica se anuncia en la voz de esos tantos narradores; en vez de prodigar sus consejos, esos sujetos comunican, todos, su más completa desorientación [*Ratlosigkeit*] (cf. Gagnebin 1994b : 73), comunican, por lo tanto, la pérdida de la experiencia [*Erfahrung*].

El consejo [*Rat*]<sup>7</sup> dado por los narradores es, así, un “consejo al revés”, que no transmite ninguna enseñanza útil, sino que sólo certifica la desintegración de todas las cosas: de la verdad, de la memoria, del tiempo, de los espacios y, sobre todo, de los sujetos. Esa narrativa que surge sobre la ruina certifica la ausencia de una totalidad de sentidos: el sujeto no tiene ningún mensaje más definitivo para transmitir, sino tan sólo fragmentos de sus historias y de sus sueños, fragmentos dispersos que hablan del fin de una pretensa identidad del sujeto y de esa falsa univocidad de la palabra (cf. Gagnebin 1985 : 18). Las voces que aquí se narran establecen esa convivencia necesaria

<sup>7</sup> El *consejo* es aquí empleado en consonancia con el uso muy particular que hace de él el filósofo Walter Benjamin y tal como lo desarrolló su comentadora Jeanne Marie Gagnebin (1994 : 72).

con la muerte precisamente porque no se puede contar una historia, no se puede escribir “si no se permanece señor de sí frente a la muerte, si no se establecieron con ella relaciones de soberanía” (Blanchot 1987: 87).

Todos los narradores están, sin excepción, involucrados de alguna manera por ese halo que viene de la muerte: la experiencia [*Erfahrung*]—de la que Walter Benjamin nos habla en más de uno de sus textos—da lugar a la más absoluta vivencia [*Erlebnis*] en el/del vacío; como él mismo anunció: “las acciones de la experiencia van en baja” (Benjamin 1985a: 114). No hay aquí, como en Sherazade, ningún horror al vacío y a la muerte, al contrario: él es el espacio donde la narrativa se basa, es en él que se forjan todas las historias que constituyen esa carta-relato. Los personajes, las relaciones interpersonales, los espacios—especialmente las casas, como se procuró demostrar—e incluso la propia narración están, todos, inscritos bajo el signo de la finitud, de la dispersión. Y una forma da lugar a otra, como siempre se dio en la literatura, en todos los tiempos, desde el inicio. La muerte de la escritura atestigua la imposibilidad de narrar a la manera de la novela tradicional; es, por tanto, de la muerte de un cierto modo de narrar y del consecuente surgimiento de otro del que estamos hablando. La imposibilidad de la narración tradicional exige la construcción de una nueva historia (cf. Gagnebin 1994b: 65) que se fundamenta y se realiza, como hemos visto, en medio al vaciamiento de la subjetividad:

El fin de la narración y la declinación de la experiencia son inseparables, nos dice Benjamín, de las transformaciones profundas que la muerte, como proceso social, sufrió a lo largo del siglo XIX, transformaciones que corresponden al desaparecimiento de la antítesis tiempo-eternidad en la percepción cotidiana—y [...] a la sustitución de esa antítesis por la persecución incesante de lo nuevo, a una reducción drástica de la experiencia del tiempo, pues. (*op.cit.*: 73)

Morir deja de ser algo natural, se tornó una falla que se debe corregir. El perfeccionamiento de las estrategias sociales de higiene y de las técnicas de medicina produjeron, aún según Benjamín, un

“efecto secundario que tal vez haya sido su objetivo principal, aunque inconsciente”: sustraer los vivos a la mirada de los moribundos y la muerte a la mirada de los vivos. Vamos, si morir y narrar tienen entre sí lazos esenciales, pues la autoridad de la narración tiene su origen más auténtico en la autoridad del agonizante que abre y cierra atrás de nosotros la puerta del verdadero desconocido, entonces declinación histórica de la narración y recalque social del morir caminan de la mano. Ya no se sabe contar y [...] acontece también que ya no se consigue morir. Siguiendo esas indicaciones de Benjamín, podemos entonces

arriesgar la hipótesis de que la construcción de un nuevo tipo de narratividad pasa, necesariamente, por el establecimiento de otra relación, tan social como individual, con la muerte y el morir. (*ibid.* : 74)

En las sociedades contemporáneas, se perdió la capacidad de luto. Ésta se exilió en una exigua región donde sólo algunos la advierten: la del arte (cf. Barrento 2002 : 72). Expulsado de la sociedad, el dolor emigró para el espacio literario y de otras manifestaciones artísticas: “la muerte no era tan común, no era una cosa de nada: un funeral era un acontecimiento distinto; alguien nacía con fiestas, alguien cerraba los ojos, y todo pasaba a ser ceremonioso, con elegancia” (Hatoum 1989 : 158), se acuerda, con nostalgia, Adamor, enterrador que cuidó de la sepultura de Emilie. En un tiempo que tiende cada vez más a excluir el dolor y el luto, el yo capaz de dolor es un sujeto desamparado, despido, pero empeñado en una busca de lo elemental y de sí, de esa parte perdida de sí propio (cf. Barrento 2002 : 72).

La ficción contemporánea—al menos ésta de la que estamos tratando, ésta que se alimenta del vacío de la muerte—nos advierte de la necesidad de una demorada permanencia en ese *no man’s land* narrativo, en ese “revés de la nada”, como tan bien lo dirá Walter Benjamín a propósito de Kafka (cf. Benjamin apud Gagnebin 1994b : 73). En el caso de *Relato de um certo Oriente*, el lenguaje trabaja en favor de la dispersión y de la muerte y, en ese trabajo de dar forma a lo que se deshace, acaba por manifestar más radicalmente la finitud humana—a fin de cuentas, como reconoció Hegel, el lenguaje es, él mismo, “una potencia de muerte, ya que dar un nombre a las cosas es anularlas en su existencia real” (cf. Hegel apud Dastur 2002 : 116). Para el texto literario aquí analizado, y para gran parte de la literatura contemporánea, poco importa esa extraña autofagia del lenguaje y la narradora sin nombre de la novela de Milton Hatoum proseguirá en su escritura rememorativa a pesar de la constatación del doble fracaso de su intento.

## Referencias bibliográficas

- Barrento, J. (2002): Receituário da dor para uso pós-moderno. In: *A espiral vertiginosa: ensaios sobre cultura contemporânea*. Lisboa: Cotovia. 69–82.
- Benjamin, W. (1985a): Experiência e pobreza. In: *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. São Paulo: Brasiliense. Obras escolhidas, IV. 114–119.
- Benjamin, W. (1985b): O narrador: considerações sobre a obra de Nikolai Leskov. In: *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. São Paulo: Brasiliense. Obras escolhidas, IV. 197–221.
- Benjamin, W. (1985c): Sobre o conceito da história. In: *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. São Paulo: Brasiliense. Obras escolhidas, IV. 222–232.
- Blanchot, M. (1987): A morte possível. In: *O espaço literário*. Rio de Janeiro: Rocco. 83–105.
- Blanchot, M. (1997): A literatura e o direito à morte. In: *A parte do fogo*. Rio de Janeiro: Rocco. 291–330.
- Dastur, F. (2002): *A morte: ensaio sobre a finitude*. Rio de Janeiro: DIFEL. (Coleção Enfoques. Filosofia).
- Gagnebin, J. M. (1985): Walter Benjamin ou a história aberta. Prefácio à 7ª edição de *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. São Paulo: Brasiliense. Obras escolhidas, IV. 7–19.
- Gagnebin, J. M. (1994a): Alegoria, morte, modernidade. In: *História e narração em Walter Benjamin*. São Paulo: Perspectiva. 37–62.
- Gagnebin, J. M. (1994b): Não contar mais? In: *História e narração em Walter Benjamin*. São Paulo: Perspectiva. 63–82.
- Hatoum, M. (1989): *Relato de um certo Oriente*. São Paulo: Companhia das Letras.
- Hatoum, M. (1996): *Literatura e memória: notas sobre Relato de um certo Oriente*. São Paulo: PUC.
- Hatoum, M. (2000): *Dois irmãos*. São Paulo: Companhia das Letras.

LA MUERTE EN TRÁNSITO  
FICCIÓN Y RECONOCIMIENTO  
EN *GRAN SERTÓN: VEREDAS*  
DE JOÃO GUIMARÃES ROSA\*

CLARA ROWLAND

Universidade de Lisboa  
Centro de Estudos Comparatistas  
Alameda da Universidade 1600214  
Lisboa  
Portugal  
clararowland@sapo.pt

**Abstract:** This essay explores the rhetoric of temporality in João Guimarães Rosa's novel *Grande Sertão: Veredas* through the foregrounding of an element apparently alien to the oral culture that would seem to structure its universe: the letter as a figure of writing. Focusing on the episode of Nhorinhá's delayed love letter to Riobaldo and on the implications of the ghostly temporality of epistolary communication, issues of representation, legibility, recognition and narrative will be discussed.

**Keywords:** João Guimarães Rosa, *Grande Sertão: Veredas*, epistolarity, recognition, temporality

Soon Starbuck returned with a letter in his hand. It was sorely tumbled, damp, and covered with a dull, spotted, green mould, in consequence of being kept in a dark locker of the cabin. Of such a letter, Death himself might well have been the post-boy. (H. Melville: *Moby Dick*)

En el cuento *Carta de una Desconocida* de Stefan Zweig, un escritor recibe una carta escrita justo antes de morir por una mujer que aparentemente no conoce, y quien le revela haberle dedicado su vida entera. Los dos se cruzaron varias veces, viviendo ella siempre a proximidad suya, y hasta habiendo llegado a tener un hijo suyo, ya muerto. Incapaz de ver en ella siempre la misma mujer, el escritor desconoce totalmente su historia, asociándola a aventuras

\* Traducción de Felipe Cammaert.

amorosas sin nexo ni mayor importancia. La lectura de la carta, que ocupa casi la totalidad de la construcción de la novela, coincide con un momento de reconocimiento y reconfiguración del pasado a la luz de este reconocimiento, en el cual las relaciones entre estos dos personajes se reinventan con base en la fidelidad de la desconocida como línea directriz de la narrativa. Paralelamente, mientras lee, el escritor se esfuerza inútilmente por unificar, dentro de la continuidad del destino que le es presentado, las imágenes de lo que creía que eran distintas mujeres olvidadas. Esta imposibilidad es, de hecho, sellada por la muerte, representada por la propia carta. Tal y como en la famosa escena del metro de *Roma*, de Fellini, en el instante mismo en el que las imágenes se materializan sobreviene su destrucción. El rostro fugaz de la desconocida es un semblante en desaparecimiento, que la lectura revela y a la vez borra definitivamente. La carta organiza y estructura la experiencia, toda vez que la imposibilidad para el escritor, transfigurado momentáneamente en lector, de *vivir* esta trama consistente en entrar en ella por la acción, se torna sin embargo dominante. La carta llega demasiado tarde, en el momento exacto en que cualquier respuesta es imposible<sup>1</sup>. Quien escribe aleja de sí ese destino, legándolo a otra persona, lidiando con la imposibilidad de reinterpretar de manera estable su pasado. La muerte define pues la irreductibilidad de ese reconocimiento, tan pleno como inalcanzable, decididamente ligado a una temporalidad tardía y marcado por el carácter temporal del rostro que se esfuma. Es en ese sentido que la muerte aparece en el cuento como marca del efecto de expedición de la carta: efecto contaminador, que transfiere la muerte a quien lee, situando así el legado de la carta en la sensación de muerte en el lector.

El problema que este ejemplo señala se refiere a la carta y su temporalidad particular. Es entonces posible leer la situación narrativa del cuento de Zweig a la luz de aquel “knowledge that is by definition always retrospective and too late, or perhaps knowledge of the too late” al que se refiere Peter Brooks en relación con el relato (1984: 53). Como elemento de comunicación que permite transponer la distancia, la carta está sujeta al trayecto mismo que la define y la amenaza<sup>2</sup>. Entre la afirmación lacaniana de una carta que

<sup>1</sup> “Mas só conhecerás o meu segredo quando eu estiver morta, quando não me puderes responder, quando isto, que fez agora passar no meu corpo tanto gelo e tanto fogo ao mesmo tempo, me tiver definitivamente levado. Se eu sobreviver, rasgarei esta carta e continuarei a calar-me como me calei sempre.” (Zweig (s/d): 100.)

<sup>2</sup> “Non que la lettre n’arrive jamais à destination, mais il appartient à sa structure de pouvoir, toujours, ne pas y arriver. Et sans cette menace (rupture de contrat, division ou multiplication, partage sans retour du phallus un instant entamé par la Reine, c’est-à-dire par

llega siempre a su destino y la respuesta de Derrida<sup>3</sup>, según la cual la posibilidad de que la carta llegue a su destino es siempre precedida por aquélla de no llegar, reside toda la ambigüedad constitutiva de la carta: la conversación ausente, elemento constitutivo de la definición clásica de la carta, desvela distancia, escrita y muerte desde el momento en que se impone en el tiempo y espacio. De este modo, la carta está permanentemente amenazada por su dimensión fantasmagórica. Tal y como Kafka escribía a Milena, con el desarrollo de la línea de la cual la carta es la matriz, y que incluiría el telégrafo, teléfono y el telégrafo inalámbrico, serán los fantasmas quienes no morirán de hambre<sup>4</sup>. Escritura, retraso y muerte son figuras simultáneas de la posibilidad de la literatura.

Con todo esto, no será tanto el sentido de la posibilidad de una pérdida o extravío que me interesan como punto de partida para un estudio de la temporalidad en un caso particular de la novela brasileña del siglo 20. Aquello que *Carta de una Desconocida* prepara, teniendo en cuenta la extrema exigüidad de su marco narrativo, es una escena de lectura marcada temporalmente. La relación entre tiempo y conocimiento es manifestada interrogando los efectos de la materialidad escénica del soporte, cuestionando la legibilidad de la experiencia a partir de un desencuentro textual al cual la carta, en plena posesión de sus efectos, le da cuerpo.

La carta, considerada como forma exclusiva de representación de una moratoria propia de la escritura, se pierde necesariamente cuando se consagra en el tiempo, o cuando su tránsito es demorado. Son muchos los ejemplos literarios de cartas que por el hecho de llegar tarde adquieren el poder de matar (piénsese en la carta que Romeo nunca llegó a leer). La carta de la desconocida de Zweig, entendida como un testamento, anuncia de forma extremadamente precisa el momento en que deberá ser leída, esto es, en un

---

tout 'sujet'), le circuit de la lettre n'aurait pas même commencé. Mais avec cette menace, il peut toujours ne pas finir." (Derrida 1980 : 472.)

<sup>3</sup> Para un análisis de esta discusión, ver Muller & Richardson (1988).

<sup>4</sup> "Écrire des lettres, c'est se mettre nu devant les fantômes ; ils attendent ce moment avidement. Les baisers écrits ne parviennent pas à destination, les fantômes les boivent en route. C'est grâce à cette copieuse nourriture qu'ils se multiplient si fabuleusement. L'humanité le sent et lutte contre le péril ; elle a cherché à éliminer le plus qu'elle pouvait le fantomatique entre les hommes, elle a cherché à obtenir entre eux des relations naturelles, à restaurer la paix des âmes en inventant le chemin de fer, l'auto, l'aéroplane ; mais cela ne sert plus de rien (ces inventions ont été faites une fois la chute déclenchée) ; l'adversaire est tellement plus calme, tellement plus fort ; après la poste, il a inventé le télégraphe, le téléphone, la télégraphie sans fil. Les esprits ne mourront pas de faim, nous périrons." (Kafka 1988 : 267.)

instante pleno de correspondencia con la muerte. En ese sentido, la carta que pretende ser un medio privilegiado de reconocimiento y reconfiguración es también el medio que impide el acceso a la acción y a la corrección del error que ella misma desvela, por el hecho de representar en sí esa accesibilidad permanente. La carta sugiere un sentido retroactivo que se enfrenta con la evidencia de la muerte que representa y anula sus efectos. La temporalidad tardía de la carta será también aquélla del reconocimiento trágico—el conocimiento que no llega a tiempo. Figura próxima de una revelación que se construye por oposición a la ceguera anterior (tema tan presente en el cuento de Zweig<sup>5</sup>), el conocimiento tardío que la carta proporciona prolonga y refuerza apenas la consciencia de que no se supo ver.

## I.

Partiendo de estos primeros elementos, me parece posible interrogar la novela brasileña que problematiza más explícitamente la relación entre tiempo, narrativa y muerte. Me refiero, claro está, a *Gran Sertón: Veredas*, de Guimarães Rosa<sup>6</sup>. Mi intención aquí es tomar la carta como figura de esa relación, en una novela aparentemente dominada por las representaciones de la oralidad. El eje central de esta gigantesca novela, “cetáceo” en palabras de su autor, puede ser la lenta y elaborada preparación de una revelación que coincide con la muerte. Para poder abordar el papel de la revelación en la narración es preciso, sin embargo, destacar el espacio suspendido que representa la voz del narrador Riobaldo, espacio de inmovilidad e inacción, marcado únicamente por el “gosto, de especular idéia” (II 12). En un ensayo que estudia la “sobrevivencia de lo trágico”, Ettore Finazzi-Agrò calificó esta novela de “novela de la espera” (Finazzi-Agrò 2002 : 122). Es pues esta suspensión de la acción, sumergida en el lenguaje, que aquí me interesa. La posición exclusivamente temporal (sin lugar) de ese sujeto prisionero del pasado (“Eu estou depois das tempestades”; II 377) se fundamenta en una ruptura desencadenada por el violento reconocimiento, hacia el final del libro y luego de la

<sup>5</sup> “Levantaste para mim os olhos admirados. Eu olhava-te fixamente. ‘Reconhece-me, reconhece-me, enfim’ — gritava o meu olhar. Mas os teus olhos sorriam, amigavelmente, sem nada compreenderem. Beijaste-me, uma vez mais, mas não me reconheceste.” (Zweig (s/d) : 157.)

<sup>6</sup> Todas las citas de la obra de Rosa pertenecen a la edición en dos volúmenes de la *Ficção Completa*, seguidas del número volumen y de página. Para la versión española, véase la edición *Gran Sertón: Veredas*. Trad. Angél Crespo. Barcelona: Seix Barral, 1967.

muerte de su figura *enigmática*, de que estamos frente a una re-escenificación de la figura de la *doncella guerrera* del romancero ibérico, gesto que establece como momentos sucesivos el no saber y el saber.

La correspondencia de la muerte con el reconocimiento del verdadero sexo del guerrero Diadorim coloca al lector, en la re-escenificación de la sorpresa que la organización del relato suscita, frente al problema de la temporalidad del conocimiento al cual me referí al comienzo de este ensayo a propósito de Zweig. La revelación con la que acaba *Gran Sertón: Veredas* es un conocimiento inexorablemente tardío porque póstumo, el cual sugiere la reconfiguración y la revisión, sólo que con la acción del conocimiento impedida, aquí también, por la presencia de la muerte. Es frente al cuerpo muerto en la batalla de la doncella guerrera que Riobaldo, en una relectura moderna de la revelación de Clorinda a Tancredo (“Ahi vista! ahi conoscentza”<sup>7</sup>), puede ver a través de la palabra lo que no supo ver—y será sólo en el momento final de su narración retrospectiva y autobiográfica que lo dará a conocer a su interlocutor “samente no átimo em que eu também só soube” (*idem: ibidem*), revelando la estructura irónica de un relato que mantiene voluntariamente la ambigüedad de un secreto, haciendo coincidir la sorpresa en el tiempo narrado y en el de la lectura. Es necesario, pues, distinguir las consecuencias de esta doble anagnórisis. Para el lector, la sorpresa impide cualquier posibilidad de encerramiento de la narrativa y del libro, reenviándolo, como indica el símbolo de infinito que cierra la novela, hacia atrás, e instaurando de paso la relectura como parte constitutiva de esta obra. Para el narrador, la repetición de la escena del reconocimiento es posible sólo a través de la reiteración voluntaria de una revelación<sup>8</sup>, sometiendo la narración a las condiciones del tiempo narrado—oscurecer lo que le fue revelado—reconociendo un destino y obligando a que éste sea recorrido nuevamente. La reiteración obsesiva de la revelación póstuma coloca continuamente a Riobaldo entre el personaje que no supo a tiempo y el narrador que supo demasiado tarde. Precisamente porque es póstuma, la revelación se hará abriendo hacia una relectura que destacará la presencia del error por encima de la estabilización de los sentidos, presencia ésta determinante para

<sup>7</sup>“La vide, la conobbe, e restò senza / e voce e moto. Ahi vista! ahi conoscentza!”, *Gerusalemme Liberata* (Tasso 1971: 377 XII, 66–67).

<sup>8</sup>Véase la caracterización que Susana Lages hace del movimiento de la lectura: “A indeterminação que perpassa as descrições de Diadorim remete à determinação final que, por sua vez, obriga a uma revisão do que veio antes, pela qual se reconhecem os indícios do não-sabido no sabido.” (Lages 2002: 106.)

el desarrollo de la trama, pero sobre todo denunciadora de una situación de precariedad insalvable en la lectura del mundo: “Acertasse eu com o que depois sabendo fiquei, para lá de tantos assombros... Um está sempre no escuro, só no último derradeiro é que clareiam a sala.” (II 46.)

Tal y como en *Carta de una Desconocida*, la revisión póstuma es en sí misma una revisión bloqueada, destinada a no poder llenar el espacio de la duda que la palabra abrió, a no poder reconstruir lo que en sí destruye, llamando más la atención para el error que para el esclarecimiento, en la manera como deja ver la temporalidad errónea de la revelación. Como afirma Peter Brooks: “If there is a knowledge provided by narrative [...] it is of a particular sort: not only knowledge that comes too late, but recognition of the perpetual belatedness of cognition in relation to action.” (Brooks 1992: 212.) En *Gran Sertón: Veredas*, la revelación final es antes que nada una revelación que llega demasiado tarde. Es en ese sentido que, en un artículo poco comentado de 1987, Alcir Pécora destacaba la ausencia de información en la que la novela nos deja en el momento de su conclusión, determinada por la anterioridad de la muerte, considerando que en su funcionamiento el descubrimiento de la feminidad de Diadorim es presentado como una “anti-revelación”. Ante la ausencia de una conclusión clarificadora, y a pesar de la proximidad con la línea del *Bildungsroman* dentro de la propia novela, la narración se aleja de la construcción lineal de un aprendizaje por el conocimiento:

No que diz respeito propriamente à concepção de conhecimento ensejada a partir desse tipo de revelação, fica fácil ver que ela se refere muito menos a uma afirmação dos passos e etapas pelos quais se vai sucessivamente aproximando de um conhecimento mais exacto, do que a uma impiedosa tomada de consciência de um existir que não conduz a seu ponto de resgate, que não logra, a tempo, distinguir entre ser e aparência. (Pécora 1987: 72)

El hecho de que la reconfiguración del sentido a partir del reconocimiento se centre problemáticamente sobre las nociones de error y disfraz es confirmado por la revelación parcial, la cual señala otro nivel de oscuridad marcado por el efecto de anterioridad que el llamamiento de la doncella guerrera, como tema, y efecto de cita, trae al texto. Predestinación textual que nunca obtendrá explicación, la revelación de la máscara abre apenas la posibilidad a otra máscara subyacente, anterior e inalcanzable, produciendo, en lo que toca a la identidad, un efecto de negación plena:

E, Diadorim, às vezes conheci que a saudade dele não me desse repouso; nem o nele imaginar. Porque eu, em tanto viver de tempo, tinha negado em mim

aquele amor, e a amizade desde agora estava amarga falseada; e o amor, e a pessoa dela, mesma, ela tinha me negado. Para que eu ia conseguir viver. (II 383)

Como una carta que llega tarde, el sexo de Diadorim puede únicamente fijar el personaje dentro de una forma dolorosamente híbrida e imposible. El efecto producido por la revelación es el de orientar el libro hacia una relectura, pero una relectura que se alimenta, como sugiere Alcir Pécora, más de la consciencia del error que de la posibilidad de anularlo. Como ocurre en *Carta de una Desconocida*, la revelación póstuma pone en causa la posibilidad de concebir el cierre del texto. Así pues, la muerte, que hace de la narración recursiva la interrogación del cuerpo muerto de Diadorim definitivamente fijado en su duplicidad irresoluble, aparece como la marca de esa conclusión que no concluye. Ettore Finazzi-Agrò afirma, refiriéndose a la identificación, establecida por Suzi Sperber (1982), de la recurrencia del tema de la ida y el regreso en la ficción rosiana:

A evidência, que está desde sempre implícita no discurso, é revelada, afinal, só pela regressão; a verdade, implícita na fala do narrador, é alcançada graças a uma “volta atrás” que finalmente nos mostra a fundamental duplicidade (ou *dobrez*) daquilo que é simples, estando envolvido numa dobra só. No vaivém entre a existência e o seu sentido, e no vaivém, especular ao primeiro, entre o *ler* e o *reler* (que não é, necessariamente, o *saber-ler*); graças, enfim, ao movimento de *ida* e *volta*, pelo qual a escrita de Rosa se dobra sobre si mesma, revela-se para nós a elementar e indestrinçável ambiguidade daquilo que é verdadeiro: ou seja, que Diadorim é Deodorina e vice-versa; que o Bem é o Mal e vice-versa—e que a vida, como a leitura, é no fundo uma travessia cega, insciente, através da contraditória simplicidade dos signos (Finazzi-Agrò 2001: 44).

En ese sentido, el eje central del relato va reconstruir, en su estructura, una reflexión sobre la naturaleza tardía del conocimiento que es también una reflexión sobre la narración, y que coloca inevitablemente al narrador en la posición suspensa de quien no supo a tiempo, y quien sólo a través del lenguaje puede disponer del conocimiento adquirido—goce que, sin embargo, está sujeto a una narratividad que necesariamente repite el error, regresando necesariamente a la caída que el desenlace representó: “Viver—não é?—é muito perigoso. Porque ainda não se sabe.” (II 371.) Es en este sentido que podemos hablar de una ruptura irónica en *Gran Sertón: Veredas*, separando inexorablemente la experiencia del conocimiento, y construyendo el espacio del relato de Riobaldo como un espacio de retroacción bloqueada y sin lugar, la cual es únicamente habitada por el lenguaje. El conocimiento adquiri-

do será acaso consciencia de la imposible legibilidad de un mundo sujeto al tiempo, esto es una consciencia de la ceguera en los términos en que la ruptura irónica es caracterizada por Paul de Man:

Irony divides the flow of temporal experience into a past that is pure mystification and a future that remains harassed forever by a relapse in the inauthentic. It can know this inauthenticity but can never overcome it. It can only restate and repeat it on an increasingly conscious level, but it remains endlessly caught in the impossibility of making this knowledge applicable to the empirical world.  
(De Man 1983 : 222.)

## II.

Posiblemente, el episodio de *Gran Sertón: Veredas* que mejor ayuda a comprender la inserción de una diferencia temporal en la idea misma de narración, así como la relación entre narrativa y muerte, sea también aquél que se concentra de manera más directa en un elemento escrito, en esta novela con una carga oral tan fuerte. Estamos frente a una *mise en abîme* de la relación entre escritura y lectura. El episodio al que me refiero es el de la carta de Nhorinhá que, con su atraso de ocho años, ofrece un contrapunto a la construcción de la revelación póstuma de Diadorim. El personaje y la carta, estratégicamente relacionados en uno de los puntos de articulación metanarrativa de la novela, funcionarán pues como elemento de desestabilización temporal, permitiendo entrever la constitución de una tensión entre muerte y ficción en la obra rosiana.

Tercer elemento de la tríada amorosa de *Gran Sertón: Veredas*<sup>9</sup>: Nhorinhá es, en verdad, la primera figura explícitamente femenina que encontramos en esta novela, y la protagonista de uno de los primeros episodios que componen la trama. Se trata de la prostituta con quien Riobaldo permanece un instante antes de la primera travesía del Liso. Si el encuentro de estos dos fue “muito”, “alegría que foi, feito casamento, sponsal” (II 27), será únicamente a partir de la introducción de la carta que el personaje ganará una nueva importancia y ocupará el lugar central en la novela que procuraré identificar a continuación. La relación entre carta y legibilidad se hace explícita en

<sup>9</sup> Para la figuración de esta tríada, ver Benedito Nunes (1969c) y Luiz Roncari (2004). A pesar de no tener en cuenta el efecto retroactivo que determina este recorrido, Benedito Nunes (*ibid.* :145) asocia Nhorinhá a una progresión de un “amor sensible”, a una “fuerte pasión” que confunde sus rasgos con la idealización de Otaclia.

su caracterización inicial por Riobaldo. Hija de Ana Duzuza, “dona adivinhadora”, uno de los aspectos que caracterizan a Nhorinhá (ver Utéza 2000 e Roncari 2004) es su permanente asociación a la madre, en las referencias que se hacen de ella a lo largo del relato (“Só que, de que gostava de Nhorinhá, eu ainda não sabia, filha de Ana Duzuza”, II 241). Hechicera, Ana Duzuza aparece en la novela como aquélla que tiene el poder de leer y de sabiduría: sabe interpretar correctamente las preguntas de Medeiro Vaz; sabe leer el destino. El arrepentimiento aparece aquí relacionado con los poderes de la madre:

No momento, foi que eu caí em mim, que podia ter perguntado à Ana Duzuza alguma passagem de minha sina por vir. Também uma coisa, de minha, fechada, eu devia de perguntar. Coisa que nem eu comigo não estudava, não tinha a coragem. E se a Duzuza adivinhasse mesmo, conhecesse por detrás o pano do destino? Não perguntei, não tinha perguntado. Quem sabe, podia ser, eu estava enfeitado? Me arrependi de não ter pedido o resumo à Ana Duzuza. (II 28)

De esta forma, el episodio inicial presenta la primera señal de un reconocimiento tardío, en la posibilidad descartada de intentar conocer “por detrás o pano do destino” —la posibilidad de una lectura que hiciera legible lo que es ilegible está también sujeta a un efecto de atraso y de reconocimiento inútil de esta posibilidad. Desde la secuencia inicial podemos encontrar la estructura esencial de la referencia a Nhorinhá, su articulación con la fatalidad estructuradora de los eventos (y aquí ya relacionada con la sexualidad ambigua de Diadorim) y su representación de una conciencia que se hace palpable fuera del tiempo, precisamente porque está sujeta al tiempo.

Nhorinhá regresará, aún en la primera parte de la novela, como figura convocada de modo retrospectivo a propósito —una vez más— de una carta enviada:

Mire veja: aquela moça, meretriz, por lindo nome Nhorinhá, filha de Ana Duzuza: um dia eu recebi dela uma carta: carta simples, pedindo notícias e dando lembranças, escrita, acho que, por outra alheia mão. Essa Nhorinhá tinha lenço curto na cabeça, feito crista de anu-branco. Escreveu, mandou a carta. Mas a carta gastou uns oito anos para me chegar; quando eu recebi, eu já estava casado. Carta que se zanzou, para um lado longe e para o outro, nesses sertões, nesses gerais, por tantos bons préstimos, em tantas algibeiras e capangas. Ela tinha botado por fora só: *Riobaldo que está com Medeiro Vaz*. E veio trazida por tropeiros e viajores, recruzou tudo. Quase não podia mais se ler, de tão suja dobrada, se rasgando. Mesmo tinham enrolado noutro papel, em canudo, com linha preta de carretel. Uns não sabiam mais de quem tinham recebido aquilo. Último, que me veio com ela, quase por engano de acaso, era um homem que,

por medo da doença do *toque*, ia levando seu gado de volta dos gerais para a caatinga, logo que chuva chovida. Eu já estava casado. Gosto de minha mulher, sempre gostei, e hoje mais. Quando conheci de olhos e mãos essa Nhorinhá, gostei dela só o trivial do momento. Quando ela escreveu a carta, ela estava gostando de mim, de certo; e aí já estivesse morando mais longe, magoal, no São Josezinho da Serra—no indo para o Riacho das Almas e vindo do Morro dos Ofícios. Quando recebi a carta, vi que estava gostando dela, de grande amor em lavaredas; mas gostando de todo tempo, até daquele tempo pequeno em que com ela estive, na Aroeirinha, e conheci, concernente amor. Nhorinhá, gosto bom ficado em meus olhos e minha boca. De lá para cá, os oito anos se baldavam. Nem estavam. Senhor subentende o que isso é? A verdade que, em minha memória, mesmo, ela tinha aumentado de ser mais linda. De certo, agora não gostasse mais de mim, quem sabe até tivesse morrido...<sup>10</sup> (II 68)

Este ejemplo hace referencia a uno de los aspectos constitutivos de la representación literaria de la carta que destaqué en el inicio a propósito de *Carta de una Desconocida*. Esto es, el modo como el tiempo puede ser materializado, en la narración, por una carta que llega tarde; o inversamente el modo como la propia carta, llegando tarde, actúa como la representación de la naturaleza tardía del relato. El rasgo esencial de la carta de Nhorinhá es su carácter tardío: la carta se ve envuelta en una andanza de ocho años, que es el tiempo

<sup>10</sup> Reproduzco aquí el pasaje en la traducción referida: “Mire vea: aquella moza, meretriz, por lindo nombre Ñoriñá, hija de Ana Duzuza: un día, yo recibí una carta suya, carta sencilla, pidiendo noticias y dando recuerdos, escrita, me parece que, por otra ajena mano. Aquella Ñoriñá llevaba un pañuelo corto a la cabeza, corno cresta de aní blanco. Escribió, mandó la carta. Pero la carta gastó unos ocho años para llegarme; cuando la recibí, yo ya estaba casado. Carta que vagó, para un lado lejos y para otro, por estos sertones, por estos generales, por tantos buenos servicios, en tantos bolsillos y mochilas. Ella había puesto por fuera solo: *Riobaldo que está con Medeiro Vaz*. Y vino traída por arrieros y viajeros, lo cruzó todo. Casi no se podía leer, de tan sucia doblada, rasgándose. Incluso la habían enrollado en otro papel, en canuto, con hilo negro de carrete. Unos no sabían ya de quién habían recibido aquello. El último, que me vino con ella, casi por equivocación de acaso, era un hombre que, por miedo de la enfermedad del *toque* iba llevando su ganado de vuelta de los generales para la caatinga, después de lluvia llovida. Yo estaba ya casado. Me gusta mi mujer, siempre me ha gustado, y hoy más. Cuando conocí de ojos y manos aquella Ñoriñá, me gustó de ella sólo lo trivial del momento. Cuando ella escribió la carta, yo le estaba gustando, de seguro; y, ahí, ya estaba morando más lejos, penal, en San Josefito de la Sierra: en el yendo para el Riacho de las Almas y viniendo del Monte de los Ofícios. Cuando recibí la carta, vi que me estaba gustando, de gran amor a llamaradas; pero gustándome desde todo el tiempo, hasta desde aquel tiempo pequeño en que con ella estuve, en la Aroeirinha, y conocí concerniente amor. Ñoriñá, gusto bueno quedado en mis ojos y en mi boca. De allá para allá, los ocho años se frustraban. No estaban. ¿Subentiende usted lo que es eso? La verdad que, en mi memoria misma, había aumentado hasta ser más linda. De seguro, ahora, no le gustaría yo, quién sabe hasta si habrá muerto...” (Rosa 1967: 79.)

en que su trayecto se prolonga. Ocho años que hacen que el momento de la recepción, el momento en que la carta llega a su destino, se sitúe ya fuera de la acción narrada. “Quando eu recebi, eu já estava casado” / “Eu já estava casado”: la repetición en la determinación del lugar del sujeto va adquirir sentido a la luz de la conclusión, delimitando el lugar de Nhorinhá en la tríada amorosa que marca el recorrido de Riobaldo como lugar temporalmente marcado (y de paso sujeto a una posición ya ocupada, contrariamente a lo que sucede con Diadorim y Otacília). Obsérvese, de hecho, que la carta es identificada no tanto por lo que está escrito en ella sino por el atraso en su expedición y por las características propias del trayecto. Desviada tanto de la inscripción de quien supuestamente escribe (la mano que escribe no es la suya; Nhorinhá puede haber muerto ya) como de su materialidad (el soporte, de mano en mano, se deteriora y es substituido, pierde toda relación con la forma de origen), la carta sufre dos tipos de transformación: por un lado, es desmaterializada y, por el otro, aparece desvinculada en su autoría: “Uns não sabiam mais de quem tinham recebido aquilo”.

Con todo esto, podríamos decir que estamos frente a una carta que no llega a su destino. Es éste el riesgo del circuito en el que está envuelta la carta de Nhorinhá, entregada al “zanzar” del sertón. El recorrido no sólo multiplica y transforma el soporte, suprimiendo de la carta cualquier marca de escritura (papel, sobre, letra), sino que también el tránsito ahoga el origen, asignándole una distancia inalcanzable (el regreso, el retorno al remitente es, antes que nada, imposible). Para completar, los dos sujetos de la relación de destino son objeto de este desplazamiento: por un lado, la prostituta que, estando antes en la Aroeirinha, se encuentra ahora en São Josezinho da Serra, cada vez más próxima de la idealización de la que será objeto a partir de este episodio (“no indo para o Riacho das Almas e vindo do Morro dos Offícios”). Por el otro, el destinatario, identificado en la carta como *Riobaldo que está con Medeiro Vaz*, marcado por la imposibilidad de coincidir con su identidad presente, tal y como lo señala la diferencia temporal que la muerte introduce irremediamente. Anterior a la individualización de Riobaldo que dominará toda la segunda mitad de la novela, la carta retomará precisamente uno de los argumentos del narrador para justificar la no-linealidad de su narración: la segmentación de la identidad, representada ya por el nombre de los grupos de *jagunços* (los *medeirovazes*, los *hermógenes*). Aquello que está sugerido con la inscripción del nombre del remitente es la posibilidad de la diferencia: el destino es un elemento sujeto también al tiempo, necesariamente desactualizado—y revelador de una disconformi-

dad entre el destinatario y quien recibe efectivamente la carta. En el trayecto que la transforma en otro objeto, la carta llega a otro lugar y en un tiempo distinto, fuera de la acción como se dijo. Es, en otras palabras, una carta fantasma si tenemos en cuenta, una vez más, la concepción kafkaiana de la relación epistolar.

Con todo esto, estamos frente a una carta que también llega a su destino: fruto del azar, de la posibilidad de nunca alcanzar su destino, la carta produce un efecto que paradójicamente pareciera oponer resistencia al tiempo. Cuando el narrador lee la carta, se da cuenta que “estava gostando dela, de grande amor em lavaredas”—releyendo los últimos ocho años y hasta el encuentro “trivial” con la prostituta a la luz de este amor. La carta tiene un efecto plenamente retroactivo, aparentando el cumplimiento de aquella comunicación que el trayecto ya tornó imposible: “Quando ela escreveu a carta, ela estava gostando de mim, de certo; [...] Quando recebi a carta, vi que estava gostando dela.” De esta forma, el momento de la escritura y la lectura se unen en la recepción de la carta que, a pesar de haberlo evocado en términos de desmaterialización, pareciera tener aún un poder de contaminación.

Releyendo con atención este episodio, podemos comprender sin embargo que la capacidad de resonancia que la carta adquiere está íntimamente ligada a la transformación realizada por el tiempo: la materia se encuentra deshecha; las palabras casi no se pueden leer. Nhorinhá, en el Riacho das Almas, estará tal vez muerta. El tardío despertar del amor de Riobaldo por Nhorinhá a la vez incluye y prevé esa anulación y esa muerte, porque es a través de la carta atrasada que Nhorinhá conquista su estatus, dejándose reinventar por Riobaldo dentro de una tríada que le es extemporánea. El aumento de la belleza por intermedio de la memoria y la distancia es proporcional a la imposibilidad de una respuesta, a su carácter inaccesible, dando entera cabalidad a la paradoja de la comunicación epistolar. Como aparece en “Antiperipléia”, al fijar en la abertura de *Tutaméia* la repetición como principio del universo rosiano, “as coisas começam deveras é por detrás, do que há, recurso; quando no remate acontecem, estão já desaparecidas” (II 527). Y la respuesta temporalmente desajustada de Riobaldo, precisamente porque se opone al tiempo, tendrá que reordenarlo: el descubrimiento del amor “em lavaredas” implica una relectura del intervalo entre el encuentro con Nhorinhá y la llegada de la carta, suspendiendo el paréntesis temporal. Es gracias al efecto del tiempo, el cual preserva la identidad de la carta frente a la alteración del circuito, que ese mismo tiempo puede desaparecer: precisamente porque transporta a Nhorinhá hacia un plano ya no relativo al tiempo—ha-

cia el plano del lenguaje, errante y disponible para la reconfiguración, punto de suspensión en el que dos movimientos de naturaleza opuesta, acción y retroacción, pueden encontrarse de forma paradójica.

En la correlación de estos efectos se decide así el papel desempeñado por Nhorinhá, a lo largo de la novela, como figura de una revisión constitutiva. Contrariamente a la revelación final sobre Diadorim, marcada por el retraso pautador que se materializa en la lectura, la carta de Nhorinhá aparece relativamente pronto en el libro. Aún más si tenemos en cuenta que se trata de uno de los pocos elementos posteriores al arco narrativo del que tenemos conocimiento en *Gran Sertón: Veredas*. El amor provocado (o pro/e/vocado, siguiendo un juego de palabras de Cleusa Passos<sup>11</sup>) por la recepción de la carta, durante “todo el tiempo” de la historia narrada, no se había manifestado aún. En ese sentido, la presencia continua de Nhorinhá durante todo el texto, así como su figuración en la tríada amorosa, depende exclusivamente de este efecto de lectura originado por la carta, reconfigurando la acción por medio de la yuxtaposición de dos temporalidades distintas. Obsérvese una formulación como ésta: “Digo: afora esses dois—e aquela mocinha Nhorinhá, da Aroeirinha, filha de Ana Duzuza—eu nunca supri outro amor, nenhum. E Nhorinhá eu deamei no passado, com um retardo custoso.” (II 94.) *Deamar en el pasado*, marca extrema del efecto retroactivo de la carta comentada, es la concretización de esa catalización tardía. De este modo, su introducción en el arco de la acción de *Gran Sertón: Veredas* denuncia el tiempo fluctuante de la rememoración de Riobaldo: contrariamente a lo que sucede con el secreto en la novela, el episodio escenifica abiertamente la relectura y su temporalidad abiertamente diferida—haciendo de la carta explícitamente una figura de *mise en abîme* no sólo de otros mensajes que llegan tarde (el “sexo pertenecido” de Diadorim), como del propio funcionamiento, póstumo y recursivo, de la narración de Riobaldo: “Dela eu ainda não tinha podido receber a carta enviada.” (II 330.)

El retraso de la carta la coloca pues en una posición indefendible. La diferencia temporal que separa el momento del envío del instante de la recepción hace de ella un puente entre dos dimensiones irremediabilmente escindidas. Exterior a la acción, aunque integrándola y afectándola única-

<sup>11</sup> “Trata-se, portanto, de dois tempos ‘plenos de sentidos’ para as personagens, tempos *suspensos*, presos aos significantes da carta. Ao pro/e/vocar a paixão de Riobaldo, ela estabelece a fusão de elementos díspares (no tempo e no espaço), reiterando—de modo exemplar—o acaso, o não sabido e um irônico engano.” (Passos 2000: 69.) Ver, sobre este episodio, la sección “Nhorinhá: namoraã” (*ibid.*: 67–71).

mente por su tardanza, la carta pone en crisis la idea de una forma concluida e impide permanentemente el cumplimiento del *telos* del relato. De esta forma, la idea de una relectura tardía adquiere nitidez, de manera explícita, en la figuración de un texto. Leyendo con retraso, Riobaldo se encuentra releyendo lo que no leyó a tiempo, afectando fundamentalmente el curso de la memoria y reescribiendo los ocho años de intervalo, sin por ello poder eliminarlos. Figura por excelencia de la errata—texto que viene, ya tarde, corregir el texto que permanece a pesar de todo—la carta atrasada es la figura de la irrupción del pasado en el presente, y del presente en el pasado, manteniendo la estructura de una bifurcación temporal irresoluble, constitutiva de la acción y, al mismo tiempo, de la narración reflexiva que define *Gran Sertón: Veredas*.

### III.

La manera como Nhorinhá, figura de la suspensión del tiempo en el lenguaje, se articula con el reconocimiento de Diadorim se vuelve más clara si tenemos en cuenta que la prostituta es también un elemento que estructura las dos partes que se reflejan en la construcción de la novela a partir de la interrupción central, regresando en momentos estratégicos y especulares de la narrativa. En últimas, como figura de la repetición de una temporalidad “desviada” de su orientación, Nhorinhá ofrece un contrapunto a la temporalidad irrevocable que marca la caracterización de la doncella-guerrera. El lugar del texto en el que esa situación se hace explícita es la última referencia a Nhorinhá, simétrica con respecto a la primera. Antes de las dos batallas que cerrarán la historia con la muerte de Diadorim y Hermógenes, Riobaldo pasa cerca de la nueva casa de Nhorinhá, y el camino le es indicado por un viejo que le promete en ese momento un tesoro por desenterrar. Veamos el pasaje en cuestión:

Do que hoje sei, tiro passadas valias? Eh—fome de bacurau é noitezinha... Porque: o tesouro do velho era minha razão. Tivesse querido ir lá ver, nesse Riacho-das-Almas, em trinta e cinco léguas—e o caminho passava pelo São Josezinho da Serra, onde assistia Nhorinhá, lugarejo ditoso. Segunda vez com Nhorinhá, sabível sei, então minha vida virava por entre outros morros, seguindo para diverso desemboque. Sinto que sei. Eu havia de me casar feliz com Nhorinhá, como o belo do azul; vir aquém-de. Maiores vezes, ainda fico pensando. Em certo momento, se o caminho demudasse—se o que aconteceu não tivesse acontecido? Como havia de ter sido a ser? Memórias que não me dão fun-

damento. O passado—é ossos em redor de ninho de coruja... E, do que digo, o senhor não me mal creia: que eu estou bem casado de matrimônio—amizade de afeto por minha bondosa mulher, em mim é ouro toqueado. Mas—se eu tivesse permanecido no São Josezinho, e deixado por feliz a chefia em que eu era o Urutu-Branco, quantas coisas terríveis o vento-das-nuvens havia de desmanchar, para não sucederem? Possível o que é—possível o que foi. O sertão não chama ninguém às claras; mais, porém, se esconde e acena. Mas o sertão de repente se estremece, debaixo da gente... E—mesmo—possível o que não foi. O senhor talvez não acha? Mas, e o que eu estava dizendo, mas mesmo pensando em Nhorinhá, por causa. Dói sempre na gente, alguma vez, todo amor achável, que algum dia se desprezou... Mas, como jagunços que se era, a gente rompeu adiante, com bons cavalos novos para retroco. Sobre os *gerais* planos de areia, cheios de nada. Sobre o pardo, nas areias que morreram, sem serras de quebra-vento. (II 331–332)

El sentido de la figura de Nhorinhá, anunciado en otros momentos del texto se hace aquí más claro. Cuando, en la secuencia central de la novela, Riobaldo se refiere a Nhorinhá, lo hace en estos términos: “A Nhorinhá—nas Aroeirinhas—filha de Ana Duzuza. Ah, não era rejeitã... Ela quis me salvar?” (II 200.) La lectura de Nhorinhá como posibilidad de salvación se hace plausible durante la pausa narrativa que se introduce antes de la embestida final, antes de la conclusión. Es en este episodio, el último en el que se menciona el personaje, que el tratamiento de la carta y del personaje se funden de forma explícita, precisamente dentro de la interpretación que aquí hicimos del personaje como desvío. Tal y como la carta extraviada, Nhorinhá, se presenta aquí como posibilidad perdida de salvación, como alternativa a la fusión de la trama con el destino, en el “itinerario de Dios” que seguirá Riobaldo, en permanente tensión entre las figuras de Otacília y Diadorim. Nhorinhá como desvío, como tercera posibilidad, se presenta en el texto como la última ocasión propuesta para evitar el desenlace, la conclusión. Más allá de la respuesta a un amor tardíamente revelado, el matrimonio con la prostituta es presentado como una solución para la línea fatal de la acción que llevará a la muerte de Diadorim: “Mas—se eu tivesse permanecido no São Josezinho, e deixado por feliz a chefia em que eu era o Urutu-Branco, quantas coisas terríveis o vento-das-nuvens havia de desmanchar, para não sucederem?” (II 332.) Nhorinhá, figura de aquello que el conocimiento podía haber evitado, aparece entonces como la gran representación del esfuerzo de corrección y revisión representado por la narración de Riobaldo: *vir aquém-de*. Su tiempo es el futuro del pretérito.

La hija de Ana Duzuza surge pues, dentro del texto, como posibilidad virtual comentando, críticamente, la reflexión de la novela sobre la precariedad del itinerario humano en la figura de Diadorim. La conciencia irónica que determina la revisión de la figura de Nhorinhá no está sometida a la trama, sino que se introduce en ella, precisamente como desvío hacia el campo del comentario y de la posibilidad, hacia la palabra ya desvinculada de la acción. La referencia final a Nhorinhá, figuración extrema de esa salvación perdida, la coloca en articulación directa con las “coisas terríveis” que el viento-de-las-nubes no deshizo, con la “tela del destino” que Ana Duzuza sabría leer, pero en una posición plenamente ineficaz, especulativa (“Memórias que não me dão fundamento”). Si nos detenemos en la construcción de la figura, vemos que se trata sin embargo de una conciencia irónica que nace precisamente en ese período de la carta que tomamos como punto de partida, justamente como efecto del “costoso retraso” que borra en la carta aquélla que la envió, volviéndola disponible para una reconfiguración como personaje. En ese sentido, el recorrido de la carta y sus efectos no ilustran exclusivamente, en *abîme*, la dramatización de la precariedad de la travesía humana como si estuviera marcada por un conocimiento siempre tardío. La carta, escenificación directa y textual de esa precariedad denunciada por la revelación póstuma, representa también el lugar suspenso del habla de Riobaldo. La conciencia irónica, plenamente expuesta en el lenguaje que se debate entre la reconstrucción de una trama orientada hacia la muerte y el esfuerzo desesperado para la retroacción, toma cuerpo en la figura de Nhorinhá, desviación posible del recorrido y transfigurada demasiado tarde en posibilidad (“Em certo momento, se o caminho demudasse—se o que aconteceu não tivesse acontecido? Como havia de ter sido a ser?”). De esta manera, el carácter virtual de la figura introduce, en la tensión entre conocimiento e ignorancia que da ritmo al texto, un elemento que sólo ella puede representar. Si la estructura de la revelación póstuma tiene, como vimos, un efecto desestabilizador, introduciendo una retroacción bloqueada, es efectivamente bajo el signo de lo posible que presente y pasado van a consagrarse, tal y como aparece en el extracto comentado (“Possível o que é—possível o que foi”). Con todo esto, Nhorinhá aporta, como figura de la virtualidad absoluta, como memoria sin “fundamento” que supera la muerte en un movimiento regresivo, una tercera posibilidad plenamente negativa, plenamente *ficcional*, construida repetidamente en el interior de su propia negación. Aquélla que *no fue*, insistentemente consagrada en el texto como una posibilidad libre, como texto perdido, carta que llegó tarde y que por eso suspende el tiempo, con-

tiene en sí misma la tensión plena entre acción y relectura que determina, como esfuerzo de ficción, la narración de Riobaldo: “E — mesmo — possível o que não foi. O senhor talvez não acha? Mas, e o que eu estava dizendo, mas mesmo pensando em Nhorinhá, por causa?”

## Bibliografía

- Brooks, P. (2003): *Reading for the Plot. Design and Intention in Narrative*. Cambridge, MA: Harvard University Press.
- De Man, P. (1983): The Rhetoric of Temporality. In: *Blindness and Insight: Essays in the Rhetoric of Contemporary Criticism*. Minneapolis: University of Minnesota Press.
- Derrida, J. (1980): *La Carte Postale de Socrate à Freud et au-delà*. Paris: Flammarion.
- Finazzi-Agró, E. (2001): *Um Lugar do Tamanho do Mundo. Tempos e Espaços da Ficção em João Guimarães Rosa*. Belo Horizonte: Editora da UFMG.
- Finazzi-Agró, E. (2002): Aporia e passagem: a sobrevivência do “trágico” em Guimarães Rosa. *Revista Scripta* 5, 10: 122–128.
- Kafka, F. (1988): *Lettres à Milena*. Trad. Alexandre Vialatte; Claude David. Paris: Gallimard.
- Lages, S. (2002): *João Guimarães Rosa e a Saudade*. Cotia: Ateliê Editorial.
- Muller, J. P. & W. J. Richardson (1988): *The Purloined Poe: Lacan, Derrida and Psychoanalytic Reading*. Baltimore: Johns Hopkins University Press.
- Nunes, B. (1969): “O Amor na Obra de Guimarães Rosa”, *O Dorso do Tigre*. São Paulo, Perspectiva.
- Passos, C. P. (2000): *Guimarães Rosa; do Feminino e de suas Estórias*. São Paulo: Hucitec.
- Pécora, A. A. (1987): “Aspectos da Revelação em Grande Serão Veredas”, *Remate de Males*, Campinas (7): 69–73.
- Roncari, L. (2004): *O Brasil de Rosa. O amor e o poder*. São Paulo: Unesp.
- Rosa, J. G. (1967): Gran Sertón: *Veredas*. Trad. Angel Crespo. Barcelona: Seix Barral.
- Rosa, J. G. (1994): *Ficção Completa*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar.
- Sperber, S. (1982): *Guimarães Rosa: Signo e Sentimento*. São Paulo: Ática.
- Tasso, T. (1971): *Gerusalemme Liberata*. Torino: Einaudi.
- Utéza, F. (1994): *Metafísica do Grande Sertão*. São Paulo, Edusp.
- Zweig, S. (s/d): *Amok e Carta duma Desconhecida*. Lisboa: Editores Associados.

# IUVENILIA



LE MONDE EN COULEUR  
DE JEAN ECHENOZ : LES TERMES DE COULEURS  
DANS *JE M'EN VAIS* ET LEUR TRADUCTION HONGROISE

KRISZTINA LAKY

Université Catholique Péter Pázmány  
École Doctorale de Littérature  
Egyetem u.t.  
H–2087 Piliscsaba  
Hongrie  
lakyk2003@yahoo.com

**Abstract:** This study investigates whether or not color naming in translation is indicative of cultural differences. After a short introduction into the realm of colors, this paper briefly summarizes current thinking on issues of color naming and its impact on translation. This is followed by a review of the use and symbolism of the different color terms in Jean Echenoz's novel *Je m'en vais* and a comparative analysis of the original novel and its Hungarian translation from the point of view of color naming.

**Keywords:** translation, culture, color naming, Jean Echenoz

Quand nous consultons les ressources bibliographiques sur l'œuvre de Jean Echenoz, nous nous rendons compte qu'il existe bon nombre de documents. Nous trouvons des monographies, des articles de presse, des études publiées dans des volumes collectifs et on a même publié un recueil d'articles consacré à l'auteur, intitulé *Jean Echenoz: «une tentative modeste de description du monde»*, qui réunit le matériel d'un colloque sur l'écrivain, organisé en 2004 à Saint-Étienne. Si nous observons les sujets de ces études, nous allons découvrir des écrits qui traitent du rapport de ses œuvres à la modernité voire à la postmodernité, sa relation avec l'espace et le mouvement, soit en connexion avec des voyages lointains faits par ses héros, soit par le parcours où il nous entraîne avec lui à travers Paris. On examine l'humour dans ses romans, son style particulier et aussi sa relation avec d'autres arts, comme la musique ou le cinéma.

Je n'ai pourtant presque rien trouvé qui parlerait du rôle des couleurs dans ses récits et très peu d'études qui traiteraient de la question des traductions de ses œuvres. Puisque je m'intéresse particulièrement à ces deux aspects, je tâche de les relier et d'examiner les couleurs dans un de ses romans, ainsi que de faire l'analyse de la traduction hongroise des termes de couleur français présents dans le roman.

En fonction de notre centre d'intérêt, le domaine des couleurs peut être abordé de plusieurs angles différents. Les physiciens examinent la couleur en tant que longueurs d'onde de la lumière visibles par l'œil humain. Les psychologues et les physiologistes s'intéressent aux réponses neuronales de notre cerveau à des couleurs diverses. Les artistes — surtout les peintres — ont une relation particulière avec les couleurs ; personnelle et psychologique comme en témoigne aussi ces quelques citations, celle de Henri Matisse : « La couleur contribue à exprimer la lumière, non pas le phénomène physique mais la seule lumière qui existe en fait, celle du cerveau de l'artiste<sup>1</sup>. » ou de Paul Klee : « La couleur me possède. Point n'est besoin de chercher à le saisir. Elle me possède, je le sais. Voilà le sens du moment heureux : la couleur et moi sommes un. Je suis peintre<sup>2</sup>. » Les historiens de l'art amalgament les aspects esthétique et technologique pour essayer d'esquisser le développement de la couleur dans la peinture. L'attention des linguistes et des théoriciens de la littérature est portée le plus souvent sur les termes par lesquels nous exprimons les couleurs ; ils concentrent, entre autres, sur l'origine des termes de couleurs, sur leur place dans les différentes cultures et civilisations ou sur leur rôle en tant que parties d'un système de signes. C'est ce dernier aspect que je voudrais regarder de plus près pour introduire mon analyse de la traduction hongroise des termes de couleurs dans *Je m'en vais* de Jean Echenoz.

Il existe actuellement deux points de vue opposés à propos de la catégorisation et dénomination des couleurs. L'un d'eux se repose sur l'idée de la relativité culturelle et linguistique (cette dernière s'origine dans l'œuvre de Benjamin Lee Whorf). L'approche relativiste avance l'hypothèse que la perception des couleurs est, en très grande partie, définie par des associations linguistiques et par l'apprentissage perceptif qui sont à leur tour des phénomènes culturels.

En revanche, les adeptes de la vision universaliste affirment que la perception, et donc la catégorisation et la dénomination des couleurs sont des phénomènes communs à travers et au sein de toutes les civilisations du monde, puisqu'il s'agit d'un processus psycho-biologique inné.

<sup>1</sup> G. Diehl (sous la dir. de) : *Les problèmes de la peinture*, Lyon : Confluence, 1945.

<sup>2</sup> P. Klee : *Journal*, Paris : Grasset, 1959.

L'une des œuvres déterminantes de ce dernier courant de pensée est l'étude comparative de Brent Berlin et Paul Kay qui ont collecté des données de catégorisation de couleurs portant sur 98 langues<sup>3</sup>. Leur méthode est la suivante: après avoir fait une collecte de noms de couleur, ils les filtrent à la base de quatre critères fondamentaux qui sont les suivants: une forme de base doit être monolexémique (ce critère élimine les formes comme *bleuâtre* ou *gris-vert*), sa signification ne peut être incluse dans celle d'aucun autre terme de couleur (cela élimine les nuances comme *écarlate* qui est une nuance du *rouge*), son utilisation ne peut pas être réduite à un domaine donné (comme *alezan* utilisé uniquement pour la robe des chevaux) et elle doit être psychologiquement saillante pour les locuteurs (par exemple, *la couleur de miel des cheveux de mon fils* ne l'est pas). Berlin et Kay ont également introduit quelques critères complémentaires en cas de doute<sup>4</sup>. D'après leur enquête comparative, ils établissent une liste de onze couleurs focales correspondant aux onze termes de couleur fondamentaux (*basic color terms*) qui sont les suivants: *blanc, noir, gris, rouge, rose, jaune, orange, brun, vert, bleu et violet*. Depuis la publication de leur livre, Berlin et Kay ont été critiqués pour leur méthodologie, pour des contradictions au sein de leurs propres arguments et pour essayer de transformer une partie de leurs résultats d'une façon qu'elle soit conforme à leur hypothèse initiale, etc. Comme une description détaillée de ces critiques ne rentre pas dans mon propos, je me contente d'observer que le débat est loin d'être terminé<sup>5</sup> et que les auteurs ont certainement apporté des modifications à leur hypothèse, mais ils ont laissé intactes leurs idées fondamentales sur ce sujet.

Si on est prêt à accepter qu'il y a des termes de couleur fondamentaux, on ne peut toujours pas ignorer l'effet du milieu culturel quand il s'agit de la traduction de ces termes. Comme Umberto Eco le dit: «Même si on a discerné de constantes transculturelles, il semble difficile de traduire les termes de couleur entre langues éloignées dans le temps ou appartenant à des civilisations différentes [...]»<sup>6</sup>. Pour le cas où deux textes sont éloignés dans le temps, il cite comme exemple la dénomination des cou-

<sup>3</sup> B. Berlin & P. Kay: *Basic Color Terms: Their Universality and Evolution*, Berkely: University of California Press, 1969.

<sup>4</sup> Voir H. Du Bois Des Lauriers: «Secondaire ou fondamentale? Du statut indéci de certains termes de couleur en français», *Meta: Journal des traducteurs/Meta: Translators' Journal* 37, 1992: 331-341, p. 335. <http://id.erudit.org/iderudit/002594ar>

<sup>5</sup> Voir par exemple: Special Issue on Culture, Cognition and Color Categorization, *Journal of Cognition and Culture*, Volume 5, Numbers 3-4, 2005.

<sup>6</sup> U. Eco: *Dire presque la même chose*, Paris: Grasset, 2007: 425.

leurs en latin : il y a plusieurs cas où de différents écrivains latins utilisent le même terme de couleur pour des objets qui sont perçus par les lecteurs d'aujourd'hui comme étant de couleurs différentes (par exemple Fronton, le grammairien définit *luteus* comme «rouge dilué», pourtant Pline utilise ce terme pour le jaune d'œuf et Catulle pour les coquelicots). En ce qui concerne la problématique des civilisations distantes, Eco mentionne les catégories de couleurs des Hanunoo, un groupe ethnique aux îles Philippines dont le système de classification des couleurs a été étudié pour la première fois par l'anthropologue-linguiste Harold Conklin dans les années 50. Leur classification des couleurs est de deux niveaux, un niveau «spécialisé» selon des critères différents comme l'âge, l'activité, le sexe, etc., et un niveau «général» défini par le contraste entre sombre-lumineux, sec-humide et une opposition transversale de pâle et indélébile. Ainsi, les Hanunoo sont-ils par exemple capables de marquer la différence avec leurs termes de couleur entre un bambou fraîchement coupé et un autre qui est déjà desséché.

Je pense qu'il ne faut pas aller aussi loin ni en temps, ni en espace pour trouver des cas plus ou moins difficiles du point de vue de la traduction des couleurs. On peut mentionner le cas des termes de couleur hongrois *piros* et *vörös* qui signifient *rouge* tous les deux. Leur utilisation peut être optionnelle ou—dans beaucoup de cas—fixée, mais de toute façon il n'existe de correspondance exacte avec aucune autre langue. Un autre exemple, cette fois russe, est *siniy* (un *bleu clair*) et *goluboy* (un *bleu foncé*) qui sont deux termes de couleur distincts, tandis que dans la plupart des langues occidentales *siniy*—qui correspond à peu près à *l'azur* ou au *bleu ciel*—ne serait qu'une nuance du *bleu*, ce qui peut également poser de problèmes de traduction surtout vers le russe. Toute cette évidence semble soutenir l'opinion d'Annie Mollard-Desfour, linguiste-lexicographe au CNRS, qui dit dans un article : «Les couleurs et les mots pour les dire, sont adoptés et adaptés : ils vont et viennent dans des parcours infinis. Mais si des passages se font entre langues, des différences parfois fondamentales s'observent dans les significations, dans les conditions d'emplois, les connotations ; et les traductions se révèlent particulièrement délicates.<sup>7</sup>»

Avant d'entamer l'analyse de la traduction des couleurs dans le livre de Jean Echenoz, je voudrais brièvement présenter le monde des couleurs dudit roman. Après une première lecture du texte, il nous semble qu'il est plutôt *noir et blanc*, mais si on l'examine de plus près, on se rend compte qu'on peut

<sup>7</sup> A. Mollard-Desfour : «Les mots de couleur : des passages entre langues et cultures», *Synergies Italie* 4, 2008 : 23–32, pp. 29–30.

y découvrir beaucoup plus de couleurs. Il faut toutefois mentionner, que le *noir* et le *blanc* y jouent effectivement un rôle important, comme le disait l'auteur lui-même déjà en 1995 dans une interview donnée au magazine *Les Inrockuptibles* à propos de son roman *Les Grandes blondes* : « Il y a peut-être quelque chose qui ce passe avec le noir et le blanc dans ce nouveau livre<sup>8</sup>. »

En effet, le mot *blanc* figure 24 fois dans le texte, *blancheur* 2 fois et *noir* 20 fois, tandis que *bleu*, nom de couleur de base utilisé par l'auteur le plus souvent après *noir* et *blanc*, ne paraît que 13 fois. Le *blanc* rayonne à travers toutes les scènes qui se jouent au pôle Nord : « Comme la banquise projetée par le sabord une *blancheur* aveuglante et brutale <sup>9</sup> », « [...] la *blancheur* contracte l'espace<sup>10</sup> » ou « Ferrer jeta un coup d'œil sur le paysage *blanc*.<sup>11</sup> » Mais le *blanc* est souvent ombragé par le *noir*, et l'opposition clair-obscur peut être encore élargie, comme Klaus Semsch nous fait remarquer : « La symbolique du noir et blanc doit être considérée comme une symbolique fondamentale dans le sens d'être opératoire à chaque niveau de la structure romanesque. Elle paraît être l'inscription rhétorique d'une esthétique de la coïncidence des opposés (*coincidentia oppositorum*<sup>12</sup>). » On peut découvrir ce phénomène dans la description d'une nuit polaire : « Il regardait le paysage éclairé par de puissants phares bien qu'il n'y eût rien à voir, au fond, rien qu'indéfiniment du *blanc* dans le *noir*<sup>13</sup> », dans la scène où le bateau traverse le cercle polaire et l'équipage organise une cérémonie d'initiation pour Ferrer dans « la salle de sport tendue de *noir* pour l'occasion<sup>14</sup> ». On peut voir que dans toute la blancheur luisante, il y a des taches sombres sur l'horizon : « les icebergs [...] certains d'entre eux étaient lisses et luisants, tout de glace immaculée, d'autre souillés, *noircis*, jaunis par la moraine<sup>15</sup>. » Même au tout début du roman, à la présentation de l'atelier de Ferrer, cette dualité est très évidente : « Le tartre, le salpêtre et le plâtre purulent avaient colonisé le clair-obscur de la salle d'eau mais une penderie recelait six costumes *sombres*, une théorie de chemises *blanches* et une batterie de cravate<sup>16</sup>. » Cette symbolique devient plus

<sup>8</sup> Entretien avec Jean Echenoz dans *Les Inrockuptibles*, numéro 27, 1995 : 62.

<sup>9</sup> J. Echenoz : *Je m'en vais*, Paris : Les éditions Minuit, 1999 : 36.

<sup>10</sup> *Idem*.

<sup>11</sup> *Ibid.* : 81.

<sup>12</sup> K. Semsch : « Un polar polaire » (le texte d'une présentation donnée à l'Institut français de Heidelberg, le 17 février 2000), [www.remue.net](http://www.remue.net).

<sup>13</sup> J. Echenoz : *Je m'en vais*, *op.cit.* : 34.

<sup>14</sup> *Ibid.* : 32.

<sup>15</sup> *Ibid.* : 33.

<sup>16</sup> *Ibid.* : 17.

marquée encore une fois dans la scène qui se joue à l'hôpital après la crise cardiaque de Ferrer. «Lorsqu'il ouvrit les yeux, il ne vit d'abord autour de lui que du *blanc* comme au bon vieux temps de la banquise<sup>17</sup>.» Et pourtant au milieu de toute cette blancheur, le noir fait son apparition, dans la figure de l'infirmière («une jeune femme, également vêtue de *blanc* mais à peau *noire*<sup>18</sup>») et aussi celle du docteur, «qui portait une barbe *noire* très dense<sup>19</sup>».

Dans les passages où le *noir* est dissocié du *blanc*, il semble remplir plusieurs fonctions. Il peut rimer à la misère : dans un immeuble du quartier où habite le Flétan, un jeune drogué, un carreau de fenêtre «est remplacé par un sac-poubelle *noir* recadré<sup>20</sup>», et Baumgartner doit monter «l'escalier *noir*<sup>21</sup>» pour arriver à l'appartement du Flétan. La zone de la frontière franco-espagnol ne montre pas une image moins désolante : «Quand les immeubles récents ne sont pas déjà murés, divers textiles et plastiques *noirâtres* pendouillent de leurs fenêtres<sup>22</sup>.» Le *noir* est également associé à la mort et à l'au-delà : le prêtre à la bénédiction funéraire de Delahaye porte un costume *noir* et, vers la fin du roman, Ferrer regarde de la fenêtre de sa chambre d'hôtel à Saint-Sébastien une femme habillée en maillot *noir* qui entre dans la mer glacée : «avant de se lancer dedans bras tendus devant, elle se signe et Baumgartner l'envie<sup>23</sup>.» L'auteur saisit également un côté moins sinistre, plutôt élégant, voire sexy de la couleur *noire* : plusieurs des amantes de Ferrer portent des tailleurs ou des ensembles *noirs*, l'une d'entre elles apparaît même en soutien-gorge *noir*.

A part le *blanc* et le *noir*, nous pouvons rencontrer encore six autres termes de couleur fondamentaux dans le roman (*gris*, *bleu*, *vert*, *rouge*, *jaune* et *brun*) ; les trois restant n'y figurent pas dans leur forme de base : *l'orange* est présent en tant qu'*orangé*, *rose* dans la forme *rose vif* et *violet* dans une forme dérivée, *violâtre*<sup>24</sup>. Dans cette étape de mon analyse, il me semble nécessaire de regarder ces couleurs de base d'un peu plus près par ordre décroissant du nombre d'apparition dans le roman.

<sup>17</sup> *Ibid.* : 163.

<sup>18</sup> *Ibid.* : 164.

<sup>19</sup> *Ibid.* : 165.

<sup>20</sup> *Ibid.* : 87.

<sup>21</sup> *Idem.*

<sup>22</sup> *Ibid.* : 207.

<sup>23</sup> *Ibid.* : 211–212.

<sup>24</sup> Voir tableau récapitulatif en annexe.

Le *bleu*, «la plus raisonnable de toutes les couleurs<sup>25</sup>», comme le dit Michel Pastoureau, historien et spécialiste de l'histoire des couleurs, a une présence importante dans le texte (3<sup>ème</sup> position selon le nombre d'occurrences dans le roman après le *blanc* et le *noir*). Néanmoins, cette couleur reste fidèle à son caractère discret et reste presque imperceptible à travers le roman : un garage ici, un bureau ou un dossier là et naturellement le ciel ; donc elle est là, mais sans aucun poids ou influence. Il semble que dans ce cas le *bleu* remplit exactement le rôle que Michel Pastoureau lui accorde : «C'est une couleur qui ne fait pas de vague, ne choque pas et emporte l'adhésion de tous. Par là même, elle a perdu sa force symbolique<sup>26</sup>.»

La couleur suivante est le *jaune* qui est beaucoup plus riche en significations du point de vue symbolique dans le récit. Le *jaune* est associé à la trahison, au mensonge, et contrairement aux autres couleurs, il n'a aucun symbolisme positif. Dans le roman, il est surtout présent en connexion avec l'un des artistes de la galerie de Ferrer, Martinov, qui «ne travaille que dans le *jaune*<sup>27</sup>». Dans cette optique, le caractère trompeur du *jaune* semble symboliser le monde du marché de l'art où la trahison, comme le récit même le présente, fait partie de la vie de tous les jours. L'auteur renforce cette vue en faisant prononcer cette phrase à Ferrer : «vous imaginez bien, Hélène, dès que l'art et l'argent sont en contact, nécessairement ça cogne sec<sup>28</sup>».

Le *vert* de sa part acquiert une place symbolique importante à deux points dans le roman. L'un des deux est la scène à l'hôpital après la crise cardiaque de Ferrer où, comme je l'ai déjà remarqué, le *blanc* se conjugue avec le *noir*, mais le *vert*, signe d'espoir, fait également son apparition. D'abord c'est un arbre, petit point lointain perceptible de la chambre de Ferrer, mais plus tard l'auteur y rajoute encore la blouse et le calot *vert* du médecin et comme cela «nous restions donc dans le *vert*<sup>29</sup>.» Dans l'autre exemple, le *vert* se complète avec le *gris*. Il s'agit de la description physique de Ferrer, «un assez grand quinquagénaire brun aux yeux *verts*, ou *gris* selon le temps<sup>30</sup>». C'est comme si l'auteur essayerait d'insinuer une dualité dans la personnalité du galeriste ; il y a le *gris*, qui «pour nous [. . .] évoque la tristesse, la mélancolie,

<sup>25</sup> Entretien avec Michel Pastoureau, [www.lexpress.fr](http://www.lexpress.fr), publié le 05/07/2004.

<sup>26</sup> *Idem*.

<sup>27</sup> J. Echenoz : *Je m'en vais*, *op.cit.* : 25.

<sup>28</sup> *Ibid.* : 183.

<sup>29</sup> *Ibid.* : 165.

<sup>30</sup> *Ibid.* : 234.

l'ennuie, la vieillesse<sup>31</sup>», comme l'explique Michel Pastoureau, mais tout n'est peut-être pas perdu, car l'espérance fait aussi son apparition grâce au *vert*.

Conformément au ton plutôt atténué du texte, on n'y trouve pas le *rouge* orgueilleux, passionné, brûlant comme on l'imagine le plus souvent. Comme si Echenoz voulait se moquer du caractère passionné du *rouge* et au lieu de l'exaltation que cette couleur évoque traditionnellement, le *rouge* n'est ici que l'expression de l'effort physique, et avouons-le, cette manière de caractérisation est assez sarcastique et en même temps un peu triste. Nous avons un petit Ethiopien «ses yeux *rouges* exprimant l'horreur du vide<sup>32</sup>», un prêtre de «corpulence *rouge* d'infirmier psychiatrique<sup>33</sup>» et aussi un réceptionniste «émaillé pour sa part des plaques *rouges* sur le front<sup>34</sup>». Cette tendance d'ignorer le *rouge* comme symbole des passions brûlantes n'est pourtant pas étonnante dans un roman où l'amour est représenté en tant qu'une série de flirts dans la vie du protagoniste qui va quitter sa femme au début du roman et qui, à la fin, va être quitté par sa compagne de vie.

Après cette brève présentation générale du rôle des couleurs et de celui des couleurs figurant dans le roman, je voudrais passer à l'analyse de leur traduction dans la version hongroise de *Je m'en vais*. Je propose de procéder par catégories de noms de couleur établies dans l'annexe jointe à la fin de cette étude, puisque mon intérêt se concentre sur la problématique de la traduction des couleurs.

En ce qui concerne la liste des termes de couleur fondamentaux dans la langue française, j'ai consulté le répertoire établi par Hélène Du Bois Des Lauriers<sup>35</sup> où elle énumère les termes suivants : *blanc, noir, gris, rouge, rose, jaune, orange, brun/marron, vert, bleu et violet*. Pour le hongrois j'ai pris comme base l'étude de Mari Uusküla et Urmas Sutrop<sup>36</sup>, qui de leur part, dressent le tableau suivant : *fehér, fekete, piros, zöld, sárga, kék, barna, lila, rózsaszín, narancssárga, szürke*. On observe deux différences : en français, d'une part, les deux variantes, *brun* et *marron* sont incluses dans les onze termes de couleur fondamentaux, *brun* étant utilisé plus souvent par les Québécois, tandis que *marron* par les Français. D'autre part, Uusküla et Sutrop ont

<sup>31</sup> Entretien avec Michel Pastoureau, [www.lexpress.fr](http://www.lexpress.fr), publié le 16/08/2004.

<sup>32</sup> J. Echenoz : *Je m'en vais*, *op.cit.* : 112.

<sup>33</sup> *Ibid.* : 71.

<sup>34</sup> *Ibid.* : 172.

<sup>35</sup> H. Du Bois Des Lauriers : «Secondaire ou fondamentale?» *op. cit.* : 331-341.

<sup>36</sup> M. Uusküla & U. Sutrop : «Preliminary Study of Basic Colour Terms in Modern Hungarian», *Linguistica Uralica* XLIII, 2007 : 102-123.

trouvé que le *piros* hongrois fait partie des termes fondamentaux, tandis que sa variante, *vörös* non.

Donc, pour les termes de couleur fondamentaux présents dans le récit, on peut constater les suivants : dans le cas du *brun, jaune, vert, bleu* et *gris*, la version hongroise reste fidèle à l'originale. Il y a même un passage dans le texte où la traductrice a bien mis soin de traduire *cheveux gris* en tant que *őszülő*, qui rend l'idée du processus, c'est-à-dire que les cheveux sont en train de devenir *blancs*, et non pas *ősz*, qui serait plutôt l'équivalent de *cheveux blancs* (à savoir le résultat du processus de vieillir). Le *noir* est le plus souvent *fekete* dans le texte hongrois, parfois, quand le contexte le requiert, il est traduit comme *sötét* ou *sötétség* (signifiant *obscur* ou *obscurité*). Il nous reste deux termes de couleur fondamentaux, le *rouge* et le *blanc* dont la traduction a posé quelques problèmes.

C'est le *rouge* qui semble être moins problématique malgré le fait que dans la langue hongroise c'est la couleur de base qui pourrait poser la plus de difficulté, car comme je l'ai déjà mentionné plus haut, en hongrois il existe deux variantes, parfois difficilement séparables, *piros* et *vörös*. Généralement, elles ne sont pas perçues comme deux couleurs différentes, pourtant *vörös* est souvent référé comme ayant une nuance foncée (le mot s'origine dans le terme *vér*, signifiant *sang* en hongrois), tandis que *piros* est plutôt considéré clair et frais. Il y a certaines choses qui sont toujours *vörös*, certaines d'autres toujours *piros* ; dans quelques cas, l'utilisation de l'un ou de l'autre des deux noms réfère à une différence conceptuelle. La plus grande difficulté pour un non-natif (et souvent même pour les natifs) est tout de même posée par les cas où l'emploi est intuitif, c'est-à-dire, quand il n'existe pas de consensus parmi les locuteurs hongrois non plus. Voyons des exemples pour mieux éclaircir ces phénomènes.

Les objets qui sont toujours *piros* sont, par exemple, des objets utilisés par des enfants (la balle, le crayon, etc.), la plupart des fruits (la pomme, la fraise, la cerise, etc.) et aussi les véhicules (le train, la voiture, le bus, etc.). En revanche, les minéraux et les roches (le marbre, la bauxite, etc.), les métaux (l'or, le cuivre, etc.), les animaux (le renard, l'écureuil, etc.), la quasi-totalité des plantes (l'airelle rouge, le sapin rouge, etc.) sont appelés *vörös*. Il est intéressant de noter que les différentes parties du visage peuvent être *piros* et *vörös* en fonction de ce que nous voulons exprimer : un clown a un nez *piros*, mais quelqu'un qui a beaucoup pleuré a un nez *vörös* ; un lapin a des yeux *piros*, mais si nous sommes fatigués, nos yeux sont *vörös* ; un enfant qui était en dehors sous le vent pendant longtemps a des joues *piros*, mais si un adulte

s'énerve beaucoup il aura un visage *vörös*. Encore, si on parle par exemple des couleurs du drapeau hongrois (*rouge, blanc, vert*), c'est *piros* sans exception, tandis que le drapeau *rouge* de l'ancienne Union soviétique ne peut être que *vörös*.

Si l'on inspecte les neuf endroits dans le texte où le *rouge* est utilisé en sa forme de base, on voit que la traductrice a suivi la ligne directrice que nous venons de tracer par rapport à l'utilisation de *vörös* et *piros* à quelques exceptions près. Quand il s'agit de quelqu'un qui a les yeux *rouges*, c'est *kivörösödött* en hongrois (ce n'est pas le mot exact, mais c'est une expression qui signifie que quelque chose est devenu *rouge* lors d'un effort physique, à force de pleurer etc.); un réceptionniste avec des plaques *rouges* sur le front a des taches *vörös* dans la version hongroise qui nous donnent l'idée d'une infection possible ou encore l'effet de la chaleur; le jaspe *rouge* est *vörös* (comme il s'agit d'une roche) et la grue est *piros* (étant un véhicule dans notre exemple). Les deux exemples où la traduction est un peu boiteuse est le «supermarché *rouge*» et la «corpulence *rouge* d'infirmier psychiatrique» d'un prêtre.

Dans le premier cas, c'est notre intuition linguistique sur laquelle nous devons nous baser. Comme il s'agit dans le texte des bâtiments de diverses couleurs dans une petite ville du Nord où les couleurs servent à compenser le froid constant et le manque de lumière pendant plusieurs mois de l'année, il serait convenable d'utiliser ici le *piros* plus ludique pour décrire le supermarché, et non pas le *vörös* comme l'a fait la traductrice. Dans le deuxième cas, deux problèmes peuvent être soulevés; l'un est le choix du nom de couleur et l'autre est l'endroit où cette couleur apparaît. En ce qui concerne l'endroit, dans le texte français il s'agit de «corpulence *rouge*» qui réfère clairement au corps du prêtre décrit par ces termes, tandis que la traductrice a opté de choisir le mot «*képu*» signifiant «mine», qui se rapporte naturellement au visage. Et la couleur *rouge* est traduite en tant que *pirosposzsgás*, un adjectif aux connotations positives en hongrois, qui se dit—selon le *Grand Dictionnaire de la Langue Hongroise*<sup>37</sup>—d'un «<visage> *rouge*, joufflu, respirant la santé», donc certainement pas la description dudit prêtre.

Comme je l'ai déjà signalé plus haut, le plus d'imprécisions—au niveau des termes de couleur fondamentaux dans la traduction—peuvent être constatées en rapport avec le *blanc*. «Mobilier de bois *blanc* bon marché de genre nordique» est traduit «olcsó, északiás fabútorzat» où on peut observer que la traductrice n'a utilisé que deux (*bon marché* et *genre nordique*) des trois

<sup>37</sup> *Magyar értelmező kéziszótár*, Budapest: Akadémiai Kiadó, 1972.

attributs ou, pour être plus précis, elle a omis le *blanc* de «*bois blanc*». Dans un autre exemple, elle traduit «cheminée en marbre veiné de *blanc*» en «*a kanadallót fehéres márványból rakták*». L'original suggère l'idée d'un objet avec des lignes *blanches* sur la surface, tandis que la traduction fait penser à un «marbre *blanchâtre*». C'est d'autant plus étonnant, que la même expression existe en hongrois pour le *marbre veiné* (*erezett márvány*), donc elle aurait pu rendre l'expression en tant que tel. Dans un troisième cas, la traductrice a interprété «*badigeon blanc*» comme «*világos zománckfesték*», donc «*badigeon clair*», qui ne peut être expliqué que par un petit manque d'attention de sa part.

Il est également intéressant de jeter un coup d'œil aux trois passages dans le texte où *blanc* est traduit par le terme *fehérség*, qui en fait correspond au mot *blancheur* en français. Dans les deux premiers exemples où «indéfiniment du *blanc* dans le *noir*» devient «véghetetlen *fehérség a sötétben*» et «il ne vit autour de lui que du *blanc*» sera «csak *fehérséget látott maga körül*», l'utilisation de *blancheur* en hongrois suggère la même ambiance que le *blanc* dans l'original et elle s'insère mieux dans la construction de la phrase hongroise que le ferait *fehér*. La justesse du troisième cas est moins bien fondée à mon avis. Ici «*l'immensité blanche*» est transformée en «*határtalan fehérség*», donc le nom et l'adjectif se changent de place : *l'immensité* sera *immense* et *blanche* sera *blancheur*. La question se pose si «*l'immense blancheur*» évoque la même image pour le lecteur que «*l'immensité blanche*»? Peut-être elles ne sont pas très loin l'une de l'autre, mais il y a certainement un petit décalage du point focal.

Après l'analyse de la traduction des termes de couleur fondamentaux, et toujours dans le domaine des formes simples, examinons maintenant les deux catégories des termes de couleur secondaires : les adjectifs et les noms pris adjectivement. Dans la première catégorie nous ne trouvons presque pas de cas problématique. Une fois *blond* est traduit *fehér* (*blanc*), mais comme il s'agit d'une «*pair de gants de ménage en caoutchouc blond*» et comme en hongrois on utilise *szőke* (*blond*) quasi exclusivement pour les cheveux, je pense que remplacer *fehér* pour *szőke* est tout à fait acceptable. Les deux noms de couleur qui posent des problèmes ici sont *fauve* et *beige*. Dans un passage, «*couvre-lit fauve*» apparaît en hongrois en tant que «*vörös ágytakaró*» ; même si on ne peut vraiment pas utiliser le «*rőt*» hongrois dans ce cas — qui serait la traduction la plus exacte — car son utilisation est limitée à certaines choses dans notre langue (pelage, feuilles mortes, etc.), je pense que cela aurait été mieux de trouver une solution intermédiaire qui exprime qu'il s'agit d'une

couleur *brune teintée de rouge*, comme par exemple *vörösesbarna*. *Beige*, de sa part, est présent trois fois dans le roman ; nous avons «un studio [...] tapissé de *beige*», «une grande enveloppe *beige*» et des «yeux *beiges*». Les deux premiers *beiges* ont été transformés en *sárgásbarna* en hongrois et le dernier en *bézs színű*. Bien que le nom de couleur *bézs* (*beige*) soit tout à fait acceptable et répandu dans le hongrois, la traductrice a opté de le changer deux fois à *sárgásbarna* (*brun jaunâtre*)—ce qui est effectivement le champ de couleur chromatique qu'il occupe—, et de le garder pour décrire les yeux de quelqu'un. Je crois que l'on peut dire avec certitude que, dans notre langue, les yeux ne peuvent pas être *beiges*, donc il aurait été préférable d'utiliser *sárgásbarna*, ou encore *világosbarna* (*un marron clair*) pour les yeux et garder *bézs* pour le studio et l'enveloppe.

Dans la catégorie suivante, celle des noms pris adjectivement, nous allons nous heurter à plusieurs cas douteux. Il y a l'exemple de *rubis*: Hélène, la compagne de vie de Ferrer est «maquillée d'un rouge à lèvres option *rubis*». La traduction est *rubintpiros*, et il serait intéressant d'examiner de plus près ce nom de couleur composé. La pierre précieuse *rubis* a deux formes en hongrois : *rubin* ou *rubint*, dont la première est la variante courante, la deuxième est la variante folklorique. Comme nous avons vu plus haut, le choix entre *piros* et *vörös* a aussi une importance, en particulier quand il s'agit d'une partie du visage. Quand on parle des lèvres des jeunes filles qui ont une fraîcheur *rouge* naturelle, on dit *piros* ; en revanche, si on veut décrire les lèvres peintes d'une diva, on utilise *vörös*. Ainsi, je crois, qu'il y a une combinaison idéale de ces deux mots—comme l'a d'ailleurs très bien attrapé la traductrice : *rubint* folklorique va avec le *piros* naturel et *rubin* courant va avec le plus élégant *vörös*. Le problème donc se pose ici dans le choix de la variante : vu qu'Hélène est une Parisienne élégante, vêtue toujours à la dernière mode, j'aurais tendance à décrire ses lèvres *rubis* comme *rubinvörös* et non *rubintpiros*.

La couleur *pétrole* surgit également en connexion avec Hélène : le narrateur dit qu'un certain jour elle ne porte plus de tailleur *pétrole* ou *gris clair*, mais un simple jean *blanc*. *Pétrole* dans le français fait partie du champ chromatique *bleu* ; il s'agit d'un *bleu* profond tirant sur le *vert*. La traduction hongroise *olajzöld* est donc erronée, d'autant plus que *olajzöld* ne réfère pas au pétrole (*olaj* signifiant pétrole et aussi huile), mais aux olives, donc le terme de couleur correspondant en français serait *olive* ou *vert olive*. Pour *pétrole* on pourrait utiliser *petrolkék* ou *olajkék* en hongrois.

En restant toujours dans le domaine des matériaux, le prochain nom de couleur est *l'antracite*. Il figure deux fois dans le roman pour décrire

des vêtements. Bien que le terme *antracit* ou *antracitszürke* existe dans la langue hongroise, la traductrice a choisi *sötétszürke* (*gris foncé*) pour la description d'un complet croisé en flanelle *anthracite*. Au lieu donc de traduire le terme de couleur, elle préfère d'en donner une explication, tendance que nous avons déjà eu l'occasion d'observer dans le cas de *beige*. Dans l'autre cas, elle garde bien *antracit*, pourtant ce passage réserve des surprises autrement intrigantes. «Baumgartner porte un complet croisé de laine vierge *anthracite*, une chemise *ardoise* et une cravate *fer*<sup>38</sup>», écrit Echenoz. «Baumgartner csupa *szürke*: kétsoros tiszta gyapjú öltönye *antracit*, inge, nyakkendője pedig *acél*», dit la traductrice. Nous apercevons dès le début de la phrase que la traductrice a cédé à la tentation encore une fois et elle explique au lieu de traduire. La phrase «Baumgartner csupa *szürke*» (Baumgartner est tout *gris*) ne fait simplement pas partie du texte original, pourtant il est vrai que toutes les trois couleurs — *anthracite*, *ardoise* et *fer* — sont des nuances du *gris*. Mais quand nous arrivons à la triple unité du complet *anthracite*, de la chemise *ardoise* et de la cravate *fer*, malgré le fait que la traductrice nous avait expliqué que toutes ces nuances étaient *grises*, elle détruit la belle trinité des matériaux *gris* ; tandis qu'elle traduit bien les spécificités de la première pièce de vêtement, elle met ensemble les deux dernières et — inexplicablement — elle les désignent avec le mot *acél* (*acier*) qui n'est pas du tout mentionné. Pourtant, elle aurait pu utiliser *palaszürke* pour *ardoise* et *vasszürke* pour *fer* et ainsi l'unité des trois nuances du *gris* et celle des trois matériaux aurait restées intactes.

A ce point de mon analyse, j'en arrive aux formes simples dérivées. Dans la sous-catégorie des termes de couleur dérivés de noms, nous n'avons que deux couleurs : *lacté* et *cuivré*. Nous pouvons observer dans tous les deux cas, que l'association avec les noms d'où ces couleurs s'originent est bien claire dans le français, tandis que dans la version hongroise elle est malheureusement perdue. *Lacté* devient *fehér* et non *tejfehér*, nom de couleur dérivé du mot «*tej*» (*lait*), et *cuivré* sera *vörös* et non *rézvörös*, nom de couleur dérivé du mot «*réz*» (*cuiivre*).

Un autre phénomène intéressant peut être décelé dans l'autre sous-catégorie, notamment celle des termes de couleur dérivés de noms de couleur : tandis que dans quatre des neuf occurrences on peut détecter, dans la version hongroise, qu'il ne s'agit pas simplement de termes de couleur fondamentaux, dans les cinq autres il n'y en a aucune indication. Cependant,

<sup>38</sup>J. Echenoz : *Je m'en vais*, *op.cit.* : 86.

ces suffixes expriment des différences, altèrent l'accent dans la signification de l'adjectif. Quels sont donc ces suffixes ? Nous avons *-âtre* (*jaunâtre*, *blanchâtre*, *noirâtre* et deux fois *grisâtre*), *-aud/e* (*noiraud*), *-asse* (*jaunasse*) et dans deux cas, le participe passé employé comme adjectif (*jauni* et *noirci*). Je commence par ce dernier qui semble être le cas le moins compliqué : pour avoir la version hongroise, il suffit de former le participe passé hongrois du verbe, par exemple *jaunir* – *megsárgulni* ; *jauni* – *megsárgult*. L'histoire des suffixes est déjà plus compliquée. Le suffixe *-âtre* a une valeur dépréciative. Péter Ádám en parle dans son article sur les noms de couleur en français<sup>39</sup>, où il attire notre attention sur le fait que traduire les termes de couleur français se terminant en *-âtre* peut être aussi simple que de rajouter le suffixe adjectival «-s» à la fin du nom de couleur hongrois, mais souvent ces couleurs en *-âtre* possèdent une connotation plus fortement péjorative qui doit être exprimée en hongrois par l'adjonction d'un mot associé à l'idée de l'impureté, le plus souvent «*piszkos*» dans le cas du hongrois (signifiant *sale*). Péter Ádám cite des exemples comme «une lumière *rougeâtre*» – «*vöröses fény*», mais «une brume *blanchâtre*» – «*piszkosfehér köd*». Ádám parle également du suffixe *-aud/e*, qui est également un suffixe péjoratif par définition et qui peut être rajouté aux noms de couleur *noir* et *rouge*. Notre exemple se porte sur *noiraud* qui — selon la définition du TLF<sup>40</sup> — s'applique pour des personnes «qui ont les cheveux noirs ou le teint d'un brun accusé». Le dernier suffixe est *-asse* qui est «le suffixe péjoratif par excellence car on ne le trouve que dans des contextes péjoratifs<sup>41</sup>», constatent Luisa Mora et Claudine Lécivain dans leur article sur la relation des suffixes et les noms de couleur. Si l'on examine nos termes de couleur dérivés des noms de couleur dans cette perspective, on va voir que très peu a été fait pour rendre les nuances représentées par les suffixes. La *noiraud* silhouette de l'expert de l'art est simplement *barna alak* (silhouette *brune*), le pochon de plastique *blanchâtre* n'est qu'un *fehér műanyag zacskó* (pochon de plastique *blanc*), pas de nuances non plus pour *jaunasse* qui reste *sárga* (*jaune*), ou *grisâtre* qui est traduit *szürke* (*gris*) toutes les deux fois. Une fenêtre *jaunâtre* devient *sárgás ablak*, mais elle aurait pu être même *piszkossárga*, vue l'ambiance morne de la ville nordique de Port Radium. Pour *noirci* et *jauni* nous voyons un effort de différenciation, le

<sup>39</sup> Ádám Péter: «Színre színt», [www.magyardiplo.hu/franciakert-adam-pater-rovata/192-szinnevek-a-franciaban-i](http://www.magyardiplo.hu/franciakert-adam-pater-rovata/192-szinnevek-a-franciaban-i)

<sup>40</sup> Le Trésor de la Langue Française informatisé, <http://atilf.atilf.fr>.

<sup>41</sup> L. Mora & C. Lécivain: «Les adjectifs suffixés colorés : entre la péjoration restrictive et la péjoration exhaustive», *Estudios de Lengua y Literatura Francesas* 15, 2004 : 23–42, p. 33.

premier étant *beszennyezett* (qui veut dire plutôt *sali* et n'est forcément pas *noirci*), le deuxième *elsárgított* (peut-être le plus courant *megsárgult* aurait été un meilleur choix ici). Et finalement, les divers textiles et plastiques *noirâtres* sont *megfeketedett* en hongrois qui correspond en fait à *noirci*.

A l'étape finale de mon analyse, je me propose d'examiner les formes composées. Il semble que la plupart des termes de couleur suivis d'un nom qui précise la nuance existe aussi dans la langue hongroise, donc la traductrice a bien suivi ce chemin à deux exceptions près. Elle traduit tout au long du texte *bleu marine* en *sötétkék* (*bleu foncé*), c'est-à-dire, elle explique le nom de couleur encore une fois au lieu de le traduire. *Bleu marine* prend son origine dans l'uniforme *bleu foncé* des marins, ainsi le terme approprié hongrois serait *tengerészkek* (*marin + bleu*). La traduction de *gris fer* est également douteuse, comme le mot utilisé ici est *fémszürke* qui est en fait *gris métallique* en français, donc une couleur luisante, tandis que *gris fer* ne l'est pas. A mon avis elle aurait dû simplement se tenir à *vasszürke*, la traduction mot-à-mot de *gris fer*. Dans cette catégorie on trouve néanmoins un exemple qui montre que même des termes de couleur qui n'ont pas d'équivalents exacts d'une langue à l'autre peuvent être bien traduits. Il s'agit du *vert wagon* qui est originairement la couleur des anciennes voitures de voyageurs en France, une couleur «spécifiquement français». Malgré ce fait, la traductrice a trouvé une bonne combinaison pour faire voir cette couleur aux lecteurs hongrois en ajoutant le mot «*vasút*» (*chemin de fer*) à *vert*, car même si on n'a jamais vu ces wagons spécifiques, on a une expérience commune sur les couleurs des wagons de chemin de fer.

Il y a à peu près le même nombre de cas problématiques parmi les termes de couleur suivis d'un adjectif qui précise la nuance. Quelques-uns sont clairement dus à l'inadvertance, par exemple la traduction du *noir jaunâtre* simplement comme *sárga* (*jaune*) ou *vert électrique* comme *zöld* (*vert*). A deux endroits l'adverbe d'intensité «*très*» est inséré entre le terme de couleur et l'adjectif qualificatif. La traductrice ne voulant pas garder l'adverbe dans la version hongroise—ce qui sonnerait effectivement un peu forcé—elle a trouvé une bonne solution pour rendre *vert très foncé* en utilisant *mélyzöld* (*vert profond*), un mot qui exprime bien la qualité «*très foncée*». Elle n'a malheureusement pas traité *jaune très clair* de la même façon. C'est-à-dire elle s'est contentée d'employer *világossárga* (*jaune clair*) quand elle aurait pu dit *halványsárga* (*jaune pâle*) pour faire ressortir «*très*». Il nous reste dans cette catégorie *jaune pouilleux* où un doute se pose par rapport au choix de l'adjectif dans la version hongroise et *ocre poussiéreux* où c'est le terme de couleur

qui n'est probablement pas un choix assez adéquat. *Pouilleux* veut dire très sale, repoussant qui correspond à *koszos* ou *mocskos* en hongrois, donc au lieu de dire *piszkossárga* (*jaune sale*), la traductrice aurait pu traduire *koszos* ou *mocskos sárga* et ainsi rendre mieux l'ambiance de la scène (il s'agit du pelage des chiens de traîneau). Traduire *ocre poussiéreux* est plus difficile puisqu'on ne peut pas créer un nom composé comme si c'était simplement *jaune poussiéreux*, *porsárga* (c'est d'ailleurs la solution qui a été choisie ici). Garder peut-être la forme adjectivale en hongrois et dire *poros okkersárga* aurait pu marcher.

Pareillement aux termes de couleur simples, chez les adjectifs simples associés par «et» ou un tiret il y a peu de cas contestables, notamment on trouve des disparités dans l'utilisation de la couleur *or*. L'auteur parle des obélisques *blanc et or*, qui devient *fehér és aranyozott* en hongrois, donc *doré* au lieu d'*or*, ainsi qu'une cravate en tricot *brun et or* sera *aranydíszes, barna pamutnyakkendő* ce qui évoque une cravate *brune* avec des ornements d'*or*. A mon avis, la traductrice aurait pu bien dit dans les deux cas *aranyszínű* (*de couleur d'or*), un nom de couleur courant dans le hongrois et également fidèle au texte original.

Curieusement, quand un qualificatif est rajouté à ces adjectifs simples associés par un tiret, dans deux sur les trois cas nous rencontrons des problèmes. Le premier c'est certainement une faute d'inattention où *bleu-gris pâle* devient *halványkék* (*bleu pâle*) au lieu de *halvány kékeszürke*. Dans l'autre exemple, celui du *gris-jaune sablonneux*, la traductrice a détaché l'adjectif qualificatif *sablonneux* et elle l'a fait paraître comme un nom de couleur à part, *homokszínű*, c'est-à-dire *sable*. Il n'est certainement pas facile de combiner en hongrois *gris jaune* et *sablonneux*, mais peut-être si on essaye d'opérer avec le suffixe *-szerű* (signifiant *pareil à*), on pourrait obtenir un résultat acceptable, comme *homokszerű szürkésárga*.

J'ai laissé en dernier les trois occurrences où les couleurs sont exprimées par une expression ; des locutions difficiles à rendre à cause de leur nature poétique, métaphorique ou ironique. Dans cette section finale de mon analyse, je vais regarder de près ces trois exemples. Dans le premier il est question de Brigitte, l'infirmière sur le bateau qui transporte Ferrer au pôle Nord. Comme elle aime bien utiliser l'appareil ultraviolet à bord, son hâle devient «*bistre* qui tire sur l'*orangé*<sup>42</sup>». La description est plutôt ironique et la phrase suivante du roman renforce aussi notre soupçon : «C'est qu'elle s'est endor-

<sup>42</sup> J. Echenoz : *Je m'en vais*, *op.cit.* : 48.

mie la veille sous les UV, la pauvre, elle a été un petit peu surdosée<sup>43</sup>». En conséquent il faut trouver une expression en hongrois qui rend cette même idée. A mon avis *narancssárgás fekete* est un peu trop atténué et inexact ici, d'une part car *bistre* est une couleur appartenant au champ chromatique *brun* (*barna*) et non pas à *noir* (*fekete*) et d'autre part l'expression «tirer à l'orangé» aurait pu être mieux mise en relief en utilisant *narancssárgába hajló* (son équivalent hongrois en fait). Ainsi on pourrait dire par exemple *narancssárgába hajló sötét csokibarna* où cette dernière partie (*chocolat foncé*) rend l'idée d'une couleur de peau exposé aux rayons de soleil un peu trop longuement. La prochaine expression «une poudre à paupières se promenant du côté de la terre de Sienne» est difficile de bien traduire à cause de l'utilisation ludique de la langue et une note d'ironie dedans. La version hongroise, «*megközelítőleg sienai barna*» (*approximativement terre de Sienne*), rend le sens de l'expression, mais elle est un peu plate par rapport à l'originale française. (Il faut ajouter que *terre de Sienne* est plutôt dite *sziénabarna* en hongrois). En dernier, nous avons «des richelieus couleur de meuble ancien» traduit en «*mélybarna hagyományos félcipő*». D'un part *richelieus* étant des chaussures basses à lacets, *fűzős félcipő* aurait été une traduction plus précise. D'autre part, le nom de couleur *mélybarna* est en fait *marron foncé*, donc la traductrice a donné sa propre interprétation, tandis qu'elle aurait pu garder l'original et dire quelque chose comme « *régi bútorok színét idéző fűzős félcipő*» (*richelieus rappelant la couleur de meubles anciens*).

Dans l'introduction à l'analyse de la traduction des noms de couleur, nous avons vu qu'entre deux cultures contemporaines aussi proches en espace que la française et la hongroise, en principe, il n'y a pas de raison de découvrir des différences importantes dans ce domaine. De plus, nous pouvons voir cette idée soutenue au niveau des termes de couleur fondamentaux : si nous faisons les calculs, nous nous rendons compte que parmi les 94 occurrences de ces termes de base, nous avons 6 cas problématiques. En revanche, à la suite nous trouverons que dans le cas des 78 autres noms ou expressions de couleur, le nombre des exemples discutables s'élève à 35. Il est vrai que certains d'entre eux sont dus à l'inattention ou à la négligence, mais proportionnellement il existe toujours un écart énorme.

Il faut donc nous poser la question : y a-t-il une limite à l'effet de la proximité des cultures en temps et en espace pour la traduction des couleurs d'une langue à l'autre ? Même si cette limite semble-t-elle bien marcher

<sup>43</sup> *Idem.*

au niveau de base, pourtant elle paraît être moins significative dès que nous nous approchons à des territoires connotatifs plus étroitement liés à telle ou telle culture. Je pense qu'il serait particulièrement intéressant d'exploiter davantage la catégorie des termes de couleur dérivés de noms de couleur où pratiquement chaque exemple éveille un doute. Reste à savoir si ce phénomène s'explique uniquement par une négligence de la part de la traductrice ou si l'utilisation de ces formes est effectivement plus répandue et importante dans le français que dans le hongrois. Je crois que pour pouvoir donner une réponse à cette question, nous aurions besoin d'autres analyses comparatives. Ces recherches pourraient également nous rapprocher à une connaissance plus approfondie du degré de traduisibilité des termes de couleur non basiques d'une langue à une autre.

### **Annexe : Les noms de couleur dans *Je m'en vais* de Jean Echenoz et leur occurrence**

#### **(A) Formes simples**

##### *1. Termes de couleur fondamentaux*

Nom	Nombre d'occurrence
blanc	24
noir	20
bleu	13
jaune	11
rouge	9
vert	8
gris	5
brun	4

##### *2.a Termes de couleur secondaires (adjectifs)*

Nom	Nombre d'occurrence
blond	4
beige	3
pourpre	1
roux	1
fauve	1

2.b *Termes de couleur secondaires (noms pris adjectivement)*

Nom	Nombre d'occurrence
anthracite	2
rouille	2
émeraude	2
rubis	1
ardoise	1
fer	1
pétrole	1
perle	1
crème	1
châtaigne	1
pêche	1
saumon	1
nuit	1
excrément	1
marine	1
ciel	1

**(B) Formes simples dérivées**1 *Termes de couleur dérivés de noms*

Nom	Nombre d'occurrence
lacté	1
cuivré	1

2 *Termes de couleur dérivés de noms de couleur*

Nom	Nombre d'occurrence
grisâtre	2
jaunâtre	1
blanchâtre	1
noirâtre	1
jaunasse	1
noiraud	1
noirci	1
jauni	1

**(C) Formes composées**1. *Termes de couleur suivis par un nom qui précise la nuance*

Nom	Nombre d'occurrence
vert wagon	2
bleu marine	3
rouge brique	1
vert bouteille	1
vert bronze	1
vert émeraude	1
gris fer	1

2. *Termes de couleur suivis par un adjectif qui précise la nuance*

Nom	Nombre d'occurrence
rose vif	3
vert clair	2
gris clair	2
ocre poussiéreux	1
vert très foncé	1
vert électrique	1
bleu plus soutenu	1
noir jaunâtre	1
jaune pouilleux	1
jaune très clair	1

3. *Adjectifs simples associés par et*

Nom	Nombre d'occurrence
rouge et rose	1
blanc et or	1
brun et or	1
de rouille et de suie	1

4. *Adjectifs simples associés par un tiret*

Nom	Nombre d'occurrence
gris-beige	1
gris-vert	1
gris-brun	1
bleu-gris	1

5. *Adjectifs simples associés par un tiret et suivis par un adjectif*

Nom	Nombre d'occurrence
bleu-gris pâle	1
ocre-brun violâtre	1
gris-jaune sablonneux	1

**(D) Autres**

*bistre qui tire sur l'orangé, se promenant du côté de la terre de Sienne, meuble ancien*

N.B. : Des constructions attributives comme *lunettes noires* ou *tabac blond* n'ont pas été traitées ici à cause de l'étendue limitée de la présente étude.



# RECENSIONES



**A francia irodalom története [Histoire de la littérature française]**. Réd. par Judit Maár, ELTE Eötvös Kiadó, Budapest, 2011, 944 pp.

La publication d'une histoire littéraire n'est pas si rare qu'on ne le pense. Pourtant, en Hongrie, la dernière entreprise de la sorte date de 1963. Or, le public hongrois pouvait rencontrer quelques ouvrages remarquables, soit sous forme de l'histoire de la littérature mondiale, soit sous forme d'encyclopédie, les deux comprenant des chapitres portant sur la littérature française. Il était sans doute temps de reprendre le fil et rédiger une version contemporaine d'histoire littéraire. Cette entreprise de chercheurs hongrois, spécialistes de la littérature française, mérite donc notre attention. Nous connaissons bien les controverses qui se sont manifestées dans les milieux littéraires autour de la raison d'être des histoires littéraires. Les auteurs du volume font preuve non seulement de la nécessité d'offrir un ouvrage de référence de l'histoire littéraire, en l'occurrence dans le domaine français et francophone, mais ils proposent aussi une lecture utile et agréable pour un public relativement large, allant des spécialistes jusqu'à tous ceux qui ont une bonne maîtrise de la langue française et peuvent lire *dans le texte*.

Pour mener à bien cette entreprise considérable, il fallait donc constituer une équipe, choisir une méthode adéquate et définir les objectifs. Évidemment, tout cela n'est pas facile, car les difficultés peuvent surgir, d'une part, du côté de la compétence des auteurs, d'autre part, de celui de la distribution et des exigences d'un certain mar-

ché du livre. Ainsi, le format s'adapte à celui d'autres volumes de la même série, par exemple à celui de l'histoire de la littérature mondiale. Le public visé n'est pas seulement celui des étudiants des universités, déjà engagés sur la voie des études littéraires, mais aussi celui de toutes les personnes qui s'intéressent au sujet. Remplir cette double exigence, satisfaire à la fois les élites littéraires et culturelles, ainsi qu'un lectorat plus large n'ayant que des idées très vagues sur la littérature française, est sans doute un défi.

Or, le défi est relevé et l'équipe des auteurs qui s'est constituée des enseignants du Département de Français de l'Université Eötvös Loránd de Budapest, sous la direction de Judit Maár, professeur également du département, a pu très bien résoudre tous ces problèmes.

L'avant-propos définit les objectifs qui correspondent *grosso modo* à ce que nous venons de constater. Apparemment, les directives de la rédaction ont laissé une certaine liberté concernant le choix du style et de la méthode de chacun des collaborateurs. Cela donne l'impression quelque peu ambiguë d'unité et d'hétérogénéité, car le lecteur — s'il s'engage dans la lecture continue de ce volume — observe des éléments constants et des suggestions sinon tout à fait originales, du moins des efforts de proposer quelque détails plus personnels. Ce qui est une constante, c'est la distribution des chapitres. Cette distribution correspond au canon français le plus traditionnel et le plus stricte. Ceci est aussi valable concernant les titres, ainsi que le découpage chronologique des principaux chapitres. A quelques exceptions près (par exemple la présentation appro-

fondie du baroque, courant dont l'appréciation était souvent absente des manuels en usage en France), on n'y trouve aucune surprise. Chacun des auteurs, spécialistes du domaine traité, a fait son mieux pour tenter la mission impossible de résumer une vaste matière dont il (ou elle) possède un savoir étendu. Ce sont surtout les auteurs modernes et contemporains qui en souffrent. Nous ne mentionnons que Proust et Gide dont les œuvres romanesques sont traitées plutôt sommairement par rapport aux écrivains mineurs, tombés aujourd'hui pratiquement en désuétude. Nous préférons de nous abstenir d'en donner une liste plus complète, car ce serait trop subjectif de notre part, de plus, les limites d'un compte rendu ne permettent pas d'insister sur les détails.

Pour ce qui est des éléments qui font la différence entre les auteurs des chapitres, nous trouvons que ce sont précisément ces différences qui assurent la diversification de l'étendue de la matière traitée. Apparemment, le choix des auteurs allait vers un certain effort de tout mettre dans les chapitres en question, énumérer le plus de données possibles et d'offrir le plus d'informations possibles, des éléments concrets et des amorces d'analyse, tout en gardant les proportions générales de la distribution par chapitres.

Chacun des grandes périodes est introduit par l'évocation des faits historiques, en présentant non seulement des événements importants mais aussi le contexte socio-politique, économique, etc. On regrette cependant que Levente Dévényi prend la position de l'auteur omniscient et ne mentionne aucune source exploitée. Il renonce également à

évoquer les controverses souvent considérables des positions des historiens, français ou autres venant d'autres horizons culturels, concernant l'appréciation des événements, voire des processus sociaux-économiques, démographiques, etc. qui caractérisaient pourtant les époques successives. Il y a cinq chapitres au total, couvrant toute la période à partir des Mérovingiens jusqu'aux élections présidentielles de 2007. Il faut tout de même admettre que c'est un exploit considérable et un défi pédagogique assumé.

En énumérant les titres des grands chapitres canoniques nous trouvons les suivants : Le moyen âge et la renaissance (Tivadar Palágyi et István Cseppentő), le XVII<sup>e</sup> siècle (Anikó Kalmár et Levente Dévényi), le XVIII<sup>e</sup> siècle (István Cseppentő), le XIX<sup>e</sup> siècle (Judit Maár), le XX<sup>e</sup> siècle (Krisztina Horváth et Judit Maár), et, à la fin du volume, les littératures francophones (Réka Tóth)—ces dernières comprennent les littératures antillaises, celles de l'Afrique noire et du Maghreb. A l'intérieur de ces grands chapitres, les sous-titres sont non moins canoniques, en guise d'illustration, nous ne citons, que le XIX<sup>e</sup> siècle qui se compose de trois sous-chapitres, le romantisme, le réalisme et le naturalisme, puis, en troisième lieu, le symbolisme. Notons en passant que les autres grands chapitres sont articulés de la même façon et qu'on ne trouve une thématique plutôt originale et personnelle que dans le regroupement des sous-chapitres.

Ajoutons enfin que, pour ce qui est de la littérature du XX<sup>e</sup> siècle, la présentation du début du siècle prend une place considérable, ainsi que celle de l'histoire de la production théâtrale,

mais l'histoire semble s'arrêter vers les années 1990. Dans la vaste production romanesque contemporaine et de l'extrême contemporain, Le Clézio est le dernier auteur mentionné.

La bibliographie jointe à la fin du volume est loin d'être satisfaisante. On n'y trouve ni les textes fondateurs de la grande tradition française des histoires littéraires ni les textes traduits ou rédigés en hongrois. On ne peut que regretter ce dernier fait, justement dans le contexte hongrois, car les exploits des générations successives des professeurs et des chercheurs spécialistes des littératures hongroise et française ont largement contribué au rayonnement de la langue et de la culture françaises dans notre pays.

Pour conclure, nous devons souligner que ce compte rendu a pour objectif d'annoncer la bonne nouvelle, saluer une réussite, voire même un acte de courage—et non pas procéder à une critique proprement dite.

*Eva Martonyi*

*Univ. Catholique Pázmány Péter, Piliscsaba*



**Danza cultura e società nel Rinascimento italiano.** A cura di Eugenia Casini Ropa & Francesca Bortoletti. Edizioni Ephemera, Macerata, 2007, 152 pp.

Il volume descrive l'arte della danza nell'età rinascimentale, fornendo un quadro intero su diversi strati della società e sulle relazioni socio-culturali che hanno trasmesso i costumi della danza sulla base di fonti scritte e alternative. La raccolta si propone di essere un manuale per studiosi del rinascimento, della dan-

za e dell'arte dello spettacolo, per estendere le loro conoscenze: secondo la curatrice la danza rinascimentale non è ancora conosciuta in Italia come dovrebbe, dal momento che fino a questa raccolta di studi era stata esaminata con metodi diversi dall'aspetto del balletto moderno.

La storiografia della danza ha ottenuto interesse da parte degli studiosi solo ultimamente. Gli studi sono più valorizzati all'estero che in Italia secondo Eugenia Casini Ropa perché la danza del Rinascimento ha segnato l'origine del balletto "come arte dello spettacolo nell'età moderna" si legge nell'introduzione del libro. La danza è "attitudine umana alla stilizzazione, simbolizzazione e sublimazione del movimento corporeo attraverso il ritmo"—afferma Ropa—e appartiene ai comportamenti umani individuali e sociali come la festa, il rito, la preghiera, lo spettacolo e l'arte. Quindi le manifestazioni della danza rinascimentale sono molteplici secondo territori e secondo strati sociali esistono danze "popolari" e il balletto come tecnica artistica. Così possono essere descritte storie separate "per tipologie distinte e [...] chiuse nel proprio ambito disciplinare e nel proprio contesto specifico" aggiunge Ropa. Le nuove ricerche della danza ricostruiscono il tessuto di relazioni socio-culturali, i rapporti tra etnie, classi religiose e generi sessuali, scrive Ropa nella sua Prefazione. Riguardo alla visione della danza di base dell'estetica prevale un aspetto pluridimensionale che mette in luce il tema in modo integrato.

La danza studiata della seconda metà del Quattrocento e della prima metà del Cinquecento è quella dei corti, tecniche e forme elitarie, "che costruivano

un segno di distinzione e un patrimonio culturale indispensabile agli appartenenti della classe dominante. Queste forme della danza sono state prevalentemente studiate con intenti ricostruttivi, [...] come nuclei generativi della futura arte del balletto.” scrive lo studioso nell'introduzione. I recenti studi volgono il loro interesse sugli uomini dell'epoca, i trattatisti, maestri e danzatori di ogni genere e sul loro ambiente e sulla loro rete socio-culturale raggiungendo lo strato delle classi sociali meno privilegiate. Il problema dello studio della danza nella popolazione umile delle città o della campagna è che mancano le fonti dirette ed è necessario ricercare e analizzare le “fonti alternative, scientifiche, letterarie e iconografiche” che offrono un quadro più vasto e perplesso allo stesso tempo. In queste ricerche bisogna trovare i modi e i territori in cui si fondono le due manifestazioni della danza.

Francesca Bortoletti, studiosa di danza, docente all'Università di Ferrara Bologna e del Minnesota negli Stati Uniti (<http://tinyurl.com/8qtfyga>). Eugenia Casini-Ropa docente all'Università di Bologna e “nel 2004 ha creato a Bologna la prima laurea specialistica ad indirizzo storico-critico in danza, cofondatrice e curatrice della rivista *Teatro e Storia* e nell'ultimo ventennio ha riformulato la base degli studi di danza, svolgendo anche direttamente un'attività culturale in manifestazioni realizzate presso l'Università di Bologna come altrove nel paese” (<http://tinyurl.com/8khq5l8>). Con Franca Zagatti ha fondato il progetto “Educare danzando” che promuove la danza nella scuola (<http://tinyurl.com/9eott9>).

I maggiori studiosi di danza rinascimentale d'Italia hanno collaborato con i loro trattati alla raccolta. La loro me-

todologia è simile a quella descritta sopra. I trattati costruiscono una catena che secondo Ropa permette al lettore di “trascorrere da un ambito all'altro della riflessione storiografica, quasi senza soluzione di continuità del pensiero”.

Carmela Lombardi, professore associato dell'Università di Siena, docente di Semiotica (<http://tinyurl.com/996q9b3>) nei *Trattati di danza e arte della memoria* parla la studiosa dei trattati quattrocenteschi conosciuti esaminando il “loro processo di scrittura come ingresso della danza di un sistema di memoria che si fa scienza ed arte”.

Marina Nordera docente dell'Università Nice Sophia Antipolis (<http://tinyurl.com/93998zh>) nei *Modelli e processi di trasmissione del sapere coreutico: i manuali quattrocenteschi tra oralità e scrittura* “riprende il passaggio dalla trasmissione orale della danza a quella scritta, spostando l'interesse sui maestri trattatisti e il retroterra culturale non elevato ma complesso da cui nascono le loro scelte di codificazione e di scrittura”, Nordera conclude il suo saggio con la funzione dei trattati che descrivono uno *status*, un promemoria o l'annotazione, ma “la trasmissione culturale della danza [...] continua ad attuarsi tramite l'oralità del corpo”.

Alessandro Pontremoli che “insegna come professore a contratto presso l'Università Cattolica di Milano e di Brescia e in seguito presso l'Università degli Studi di Torino.” (<http://tinyurl.com/d25fbn4>) nel *La sapienza dei piedi. Pensiero teorico e sperimentazione nei trattati italiani di danza del XV secolo* “completa la sezione dei trattati, evidenziando invece le radici colte nelle concezioni e nella scrittura degli stessi maestri trattatisti”.

Barbara Sparti che ha lavorato in va-

ri università americane e europee (<http://tinyurl.com/d72ee7g>) nei *Maestri di danza ebrei nel Rinascimento italiano: una danza ebraica?* pone la domanda dell'accentuata presenza dei maestri ebrei della danza rinascimentale "cercando di individuarne le eventuali peculiarità coreutiche". Sparti dimostra che la danza era presente nelle cittadine italiane settentrionali e centrali e che esisteva una collaborazione costante quasi unica tra ebrei e cristiani nelle scuole di danza.

Alessandro Arcangeli, professore presso Università di Verona (<http://tinyurl.com/c8azldn>), nel *La danza dell'antiquaria rinascimentale* "sposta poi l'attenzione su di un complesso di fonti insolite, quello degli studi antiquari e delle loro influenze sulla visione della danza" e accentua che della circolazione e diffusione dei topoi e idee rinascimentali a nord delle Alpi non siamo ancora consapevoli.

Maurizio Padovan nell'*Arte danzante e costume musicale del Quattrocento* elenca una larga quantità iconografica di rappresentazioni della danza rinascimentale "in contesti quotidiani o d'eccezione". Il suo studio contiene anche una tabella dettagliata dei quadri descritti.

Giorgio di Lecce, docente presso l'Università di Lecce (<http://tinyurl.com/8thabcz>), nei *Corpi danzanti: appunti sulle dinamiche culturali tra colto e popolare nel XV e XVI secolo* descrive "la problematica della trasmissione e della fusione tra cultura alta e bassa nella concezione dei corpi danzanti" descrive il corpo melanconico, il corpo burlesco e il corpo scientifico.

Giuseppe Michele Gala, "docente a contratto di Antropologia Culturale presso il Dipartimento di Arte e Spettacolo dell'Università di Firenze (se-

zione staccata di Prato)" (<http://tinyurl.com/8vm583s>) nella *Letteratura minore e spigolature del ballo rusticano* tratta "le forme di danza contadina, distillate attraverso le citazioni nella letteratura minore d'epoca".

Francesca Bortoletti nel *Tra teoria e prassi: rassegna bibliografica sulla danza nel primo Rinascimento italiano* "offre una vasta bibliografia di base delle fonti primarie e secondarie, analizzandone e discutendone le modalità di selezione".

Il volume consta di saggi di una concezione ben strutturata e i trattati sono stati scritti dagli studiosi più autorevoli in materia. Tante domande proposte rimangono aperte: ciò ci lascia intuire che altri studi proseguiranno il lavoro.

Negli anni passati dalla pubblicazione della raccolta sono apparsi diversi studi. Ad esempio da Giuseppe Michele Gala ha pubblicato un saggio sui balli di Teramo e vari articoli su canti e tarantismo a Canosa (<http://tinyurl.com/95pkupn>). Barbara Sparti ha pubblicato una monografia sulla danza storica nel 2010, un saggio inglese ed uno tedesco sulla danza del Settecento (<http://tinyurl.com/d72ee7g>). Alessandro Pontremoli ha scritto diversi saggi riguardanti il teatro, la formazione dei danzatori ed un articolo sulla danza alla corte Sforzesca (<http://tinyurl.com/d25fbn4>); Alessandro Arcangeli si è occupato dello sport, dei trattati rinascimentali di ballo e della danza tra il Medioevo e età moderna (<http://tinyurl.com/c8azldn>).

*Piroska Ágoston*

*Univ. Cattolica Pázmány Péter, Piliscsaba*

