

SEXUALIDAD Y CIUDAD EN LA POESÍA DE ROBERTO PIVA

Mario Cámara

Universidad de Buenos Aires - Universidad de San Andrés
[mcamara@udesa.edu.ar]

“Hablaemos de la rebelión amarga, apasionada, en contra del catolicismo, que así es como Rimbaud, Lautréamont, Apollinaire trajeron al mundo al surrealismo.” Walter Benjamin

Resumen: Este trabajo se propone abordar el libro *Paranoia* de Roberto Piva, a partir de una perspectiva que cuestione de los moldes historiográficos de la modernidad brasileña. Se trata de mostrar la existencia de otras tradiciones operantes en el campo cultural brasileño de los años sesenta, alejadas tanto de la literatura comprometida como de la literatura experimental. La *beat generation* y el surrealismo son dos de esas tradiciones que permiten a Piva producir una relectura del modernismo brasileño de los años veinte.

Palabras clave: Modernismo - Modernidad - Años sesenta - Cuerpo - Poesía.

Roberto Piva publicó en 1962, en San Pablo, el manifiesto “Os que viram carcaça” (2005)¹. Una de las traducciones posibles de aquel título es “los que se transforman en esqueleto”. Estructurado sobre un rígido sistema binario –pero no excluyente–, por momentos dramático, por momentos paródico, el manifiesto establecía un sistema de adhesiones y oposiciones en el que quedaba claro que quienes perdían el cuerpo o quienes nunca lo habían tenido eran la “familia burguesa”, la “poesía ascética”; pero también “Valery”, “Hegel”, el “gobierno” y hasta la “lambreta”, la clásica *Vespa* italiana. Del lado de las adhesiones, encontrábamos entre otros, a Artaud, Sade, Di Chirico, “querubins homossexuais”, la motocicleta, y por sobre todos los anteriores a Lautréamont –“contra tudo por Lautréamont”–, con quien el poeta paulista cerraba el manifiesto.

Piva establecía de este modo un antagonismo literario y existencial. En la recuperación de la “carne” y el “cuerpo” dejaba leer sus lecturas surrealistas –una tradición con escasa fortuna en Brasil–, y a partir de ellas, especialmente en las

1 El manifiesto se componía de cuatro fragmentos: “O minotauro dos minutos”; “Bules, bilis e bolas”; “A máquina de matar o tempo” y “A catedral do desordem”.

referencias a Artaud, Sade y Lautréamont, establecía que el antagonismo pasaba por un determinado uso del cuerpo: dispendioso, soberano y transgresor.

El manifiesto también dejaba ver otras lecturas. En la cuarta parte, titulada “A catedral da desorden”, Piva sostenía: “Só a desordem nos une. Ceticamente, Barbaramente, Sexualmente” (2005: 141). Citaba de este modo, al mismo tiempo que reescribía, el inicio del Manifiesto Antropófago (Oswald de Andrade 1928). Ese trípede: desorden, barbarie y sexualidad funcionaba como la contracara, dentro de su propio manifiesto, de “Metodistas, psicólogos, advogados, engenheiros, estudantes, padrões, químicos, cientistas”. Piva colocaba de un lado el sexo –desordenado y bárbaro– y del otro el trabajo diurno de la *polis*.

Inadvertido para la crítica del momento, Piva sin embargo

já era conhecido em São Paulo, por participar de episódios ou protagonizá-los em uma cidade que, mesmo alguns milhões de habitantes, ainda era provinciana o bastante para registrá-los. (Willer 144)

Al modo de un “animador cultural”, congregó a su alrededor una “bohemia” claramente diferenciada de la producción concreta y de la producción comprometida. En ella se puede señalar, entre otros, a Claudio Willer y al artista plástico Wesley Duke Lee, que va a ilustrar con una serie de fotografías los dos primeros libros de Piva. Utilizo la categoría “bohemia” en el sentido de una nueva “rebeldía”, que en esos años está surgiendo y afianzándose en Estados Unidos a través de la *beat generation*, y que durante los siguientes años se va a difundir en el resto de Occidente. Piva pertenece a una nueva franja poblacional que desde mediados de los años cincuenta toma conciencia de sí: los jóvenes que se oponen al mundo “ordenado” y “civilizado” de los mayores.

Piva elige presentarse como estandarte de esa nueva rebeldía y para ello, como apuntamos, invoca en su auxilio al cuerpo, “contra a mente pelo corpo”; y practica una sexualidad disidente, “contra a vagina pelo ânus”. En este último punto no sólo es rebelde, sino que constituye una rareza para el campo cultural brasileño de los años sesenta. En efecto, habrá que esperar la ambigüedad de Caetano Veloso, a fines de los sesenta, para que la homosexualidad sea, siquiera, tangencialmente abordada. Inaugura de este modo un proyecto poético que, durante los años sesenta, se traducirá en dos libros, *Paranoia* (1963) y *Piazzas* (1964), en los que el cuerpo y la sexualidad son los investimentos centrales contra la ideología del trabajo, la institución familiar y un modo ascético y *bel-letrista*, y agreguemos autónomo, de pensar y practicar la poesía. En esa perspectiva, afirma Claudio Willer,

os autores centrais eram e continuariam a ser, em poesia, o Rimbaud das iluminações, da rebelião e do desregramento dos sentidos, e em filosofia o Nietzsche do dionisíaco e da crítica ao cristianismo e ao racionalismo ocidental. (145)

La poética de Piva escoge la noche como escenario privilegiado. Aunque como ha señalado Eliane Robert Moraes, Piva no está sólo.

A pesar de misteriosos, os cenários noturnos de Piva pouco têm em comum com as noites funestas evocadas pelos artistas românticos, muitas vezes vividas por personagens solitários, perdidos em meio a uma natureza erma, silenciosa e melancólica. (152)

Desde “Os que viram carcaça”, pasando por *Paranoia* y *Piazzas*, Piva convoca una nueva comunidad: “os macumbeiros, os loucos confidentes, imperadores desterrados, freiras surdas, cafajestes com hemorroides” (139).

No hay lugar allí, como podemos observar, para obreros o campesinos, ni para revoluciones. La rebeldía en Piva posee un principio libertario, en el que no hay espacio para las formas de organización política tradicionales. Sin embargo, su poesía es política, no al modo, claro está, en la que se practicaba en los Centros Populares de Cultura, sino al modo del “provocador”, para utilizar la definición que Walter Benjamin escogió para Baudelaire. Alcir Pécora, en la introducción a la reciente reedición de sus obras completas, ha sostenido, en relación con “Os que viram carcaça”, pero también con *Paranoia*:

A escolha sem nuances é condição desta escrita libertina, no sentido forte do termo: aquele no qual está em jogo assinalar os interditos e investir decididamente contra eles num gesto cujo valor fundamental é o da transgressão. (18)

Rebeldía, provocación y transgresión son entonces los tres términos en los que se funda una escritura libertina –y libertaria– que inviste en la sexualidad, en tanto prohibición privilegiada y experiencia a ser recuperada. Experiencia en la que se subraya el carácter improductivo de la misma –“contra vagina pelo ânus”–, como un modo de hacer más visible la contraposición a la ideología del trabajo.

Piedra y carne

“–Foi culpa dos Evangelistas
Screverem de diante para tras:
Tal Yankee ao hebreu
Entendeu
Que eis Biblia a formar Satanás!”
Sousândrade

Tanto en los datos de la economía real como en el imaginario social y cultural, San Pablo funcionó como emblema del desarrollo industrial desde los primeros años del siglo XX. Oswald de Andrade la imaginó en 1925 con “postes”, “gasómetros” y “rails”; y los poetas concretos renovaron el estatuto del poema, liberándolo de toda expresividad, para adaptarlo, cual “objeto útil”, a la vida de esa nueva ciudad. Piva, tanto en “Os que viram carcaça”, donde elige “contra o Jardim Europa pela Praça da República”, como luego en *Paranoia*, traza una axiología urbana diferente. En el caso referido, por ejemplo, “Jardim Europa” es uno de los barrios burgueses de San Pablo, mientras “Praça da República”

corresponde al centro degradado de la ciudad, donde paran ladrones, prostitutas y travestis².

Al modo surrealista, la ciudad burguesa –e industrial– aparecerá en Piva como algo objetivo y a la vez soñado. En efecto, en *Paranoia* la objetividad proviene de una serie de nombres –de calles, plazas y parques– que remiten a una San Pablo real, a la que se le adiciona una caracterización pesadillesca y apocalíptica, producto de la aplicación del método “paranoico-crítico”, ideado por Salvador Dalí, que consistía en transformar un detalle objetivo en un universo de sentidos.

En *Paranoia*, sexualidad y ciudad no son ámbitos diferenciables, sino superpuestos. Sin embargo, aunque San Pablo es el ámbito sobrepuesto de la sexualidad, no propicia su ejercicio: su modernidad –y la moral sexual que encarna– no está allí para ser eliminada, sino profanada. Por ello, al menos en *Paranoia*, no hay ninguna utopía de regreso a un estado de “naturaleza sexual”, ni tampoco una salida del tejido urbano. La ciudad es un infierno, que contiene en sí misma sus líneas de fuga, sus frágiles y artificiales paraísos: esos lugares públicos y semipúblicos constituidos por baños, galerías, plazas y parques.

Walter Benjamin había señalado que el “traperero” (cartonero) estaba en condiciones de ver la fantasmagoría del progreso del nuevo París –el infierno del siglo XIX que se disimulaba bajo la imagen del progreso– (1998). Los desplazamientos de Piva adquieren un carácter semejante y probablemente por ello también San Pablo, en *Paranoia*, se construya como un infierno. No obstante ello, en su poesía, el yo lírico, en lugar de ser un sufrido transhumante, es, como veremos, un cuerpo errante. Por lo tanto, no sólo hay fantasmagoría y sufrimiento, sino una experiencia sexual que, a efectos de enfrentarse al infierno urbano, se presenta como “sagrada” y se experimenta como “extática”.

Quedan definidos, de este modo, dos territorios imbricados, urdidos por una ‘poética del callejeo’ en la que el poeta retrata la metrópolis como necrópolis y es objeto, finalmente, de una epifanía sexual. De un lado, una ciudad como ámbito del trabajo que se percibe –y se construye– como un infierno secular; del otro, una sexualidad que en su sustracción de la moral reproductiva se presenta como ‘sagrada’, en tanto corresponde al mundo de las prohibiciones y lo sagrado es el espacio por excelencia de las prohibiciones.

Paseos infernales

En “Visão 1961”, poema con el que comienza *Paranoia*, el primer nombre que surge, a modo de tributo, es el de otro modernista, Mário de Andrade, “na solidão de um comboio de maconha” (2005: 30)³. Mário de Andrade surge

2 Armando Silva (1992) ha mostrado la escasa aceptación de aquella plaza para los paulistas.

3 Resulta interesante observar la referencia a la marihuana en un poema publicado en 1963. En este sentido, Claudio Willer, escritor y poeta paulista, que publicó su primer libro de poesías

como un “Lótus colando sua boca no meu ouvido fitando as estrelas e o céu / que renascem nas caminhadas” (2005: 30). Mário volverá a aparecer en el poema “No Parque Ibirapuera”, “A noite traz a lua cheia e teus poemas, Mário de Andrade, regam minha / imaginação” (2005: 64).

Como podemos observar, en el primer caso el poeta aparece a partir de una experiencia con marihuana y pega su boca al oído del yo lírico provocando un renacimiento del cielo y de las estrellas. En el segundo, son los poemas de Mário de Andrade los que estimulan la imaginación del yo lírico. En ambos casos el nombre del poeta modernista funciona como guía e invocación. Como si de un Virgilio demoníaco se tratara, abre las puertas de San Pablo para que el yo lírico inicie sus desplazamientos⁴.

El “desarreglo de los sentidos” rechaza el mundo emblemático y racional del día y va entregándonos otro escenario, más nocturno, en el que el poeta deambula por calles, bares, plazas y parques, saunas de suburbio y sexuales baños públicos. “Todo é noite na poesia de Roberto Piva” (152), ha señalado Eliane Robert Moraes, pero desde la noche se ven los espectros del día, se observa con mayor detalle la ciudad caída. Las referencias a San Pablo se multiplican en los poemas: la Avenida Río Branco, la *rua* São Luís, la estatua de Álvares de Azevedo, la plaza de la *República*, el parque Shangai, las escaleras de Santa Cecilia o la *rua* de las Palmeiras. A aquellas referencias Piva adiciona algunos símbolos institucionales, lo que contribuye a resaltar la impersonalidad y el anonimato de los mismos:

a Bolsa de Valores e os fonógrafos pintaram seus lábios com ortigas, (2005: 31)

casí al mismo tiempo que Roberto Piva, nos ofrece una información importante: “Piva havia feito que viessem de San Francisco as publicações *beat* da City Lights Books de Lawrence Ferlinghetti e da New Directions Paper-backs, com obras de Ginsberg, Gregory Corso, Philip Lamantia e do próprio Ferlinghetti. Reuníamo-nos para traduzir do inglês os livretos sem lombada, cadernos com capas em preto-e-branco da Pockett Poets Series, incluindo um *Kaddish and other poems* recém-saído do forno, lançado nos Estados Unidos naquele ano de 1961. Até então, poesia *beat* era disseminada no Brasil em nível jornalístico, com ênfase na mítica dos boêmios viajantes. Foram pioneiras aquelas sessões empolgantes em que desvendávamos textos percebendo que as apresentações condensadas, mesmo em verso longo, das aventuras e peripécias de poetas, outros artistas, marginais, alucinados, apresentavam correspondência com episódios que havíamos presenciado ou vivido (e com o que viria a seguir)” (148). Lo que narra Willer como experiencia grupal es la recepción, muy temprana por cierto, de la *beat generation*.

- 4 Se ha vinculado *Paranoia* con *Paulicéia desvairada*, libro con el que Mário de Andrade inauguró la poesía de vanguardia brasileña durante los años veinte. Sin embargo, en Mário de Andrade, la ciudad imaginada como metrópolis todavía era un signo ambivalente, que por partes iguales fascinaba y atomizaba. Además de la poesía de *Paulicéia* resulta productivo detenerse en el “Prefácio Interessantíssimo”, una suerte de manifiesto poético, con el que Mario de Andrade comenzaba su libro. Allí señalaba: “*Leitor*: / Está fundado el Desvairismo”. La definición del “desvairismo” que formulaba Mario de Andrade señalaba lo siguiente, “Quando sinto a impulsão lírica escrevo sem pensar tudo o que meu inconsciente me grita. Penso depois: não só para corrigir, como para justificar o que escrevi” (7). Aunque Mario de Andrade remarcó en reiteradas oportunidades su distancia al surrealismo, el *desvairismo* era un método de composición con alguna afinidad con aquella vanguardia.

ao sudeste do teu sonho uma dúzia de anjos de pijama urinam com / transporte e em silêncio nos telefones nas portas nos cachos / das catedrais sem Deus, (2005: 31)

a apito disentérico das fábricas expulsando escravos. (2005: 57)

El escenario urbano se encuentra poblado de personajes relacionados con el saber,

os professores são máquinas de fezes conquistadas pelo Tempo invocando / em jejum de Vida as trombetas de fogo do Apocalipse, (2005: 32)

os professores falavam da vontade de dominar e da luta pela vida, (2005: 41)

O Homem Aritmético conta em voz alta os minutos que nos faltam / contemplando a bomba atômica como se fosse seu espelho. (48)

La trama urbana diurna –relacionada con el consumo, el trabajo y la reproducción– se construye de este modo a través de tres grandes grupos: referencias topográficas reales, espacios emblemáticos y tipologías ciudadanas.

Si analizamos más en detalle los dos últimos grupos, podremos extraer nuevos elementos para el análisis y con ellos develar cómo se connota esa ciudad infernal. Así, observamos que el primer grupo –los espacios emblemáticos– se encuentra relacionado con espacios dedicados a la especulación, la producción y la religión, y que la connotación de cada uno de ellos es negativa. La Bolsa de Valores aparece con la seducción del maquillaje, pero esconde en su boca pintada el veneno de la ortiga; las catedrales han sido abandonadas por los dioses y las fábricas más que mercancías producen esclavos. El segundo grupo refiere siempre a profesores, es decir al ámbito del saber: el hombre aritmético se proyecta en la amenaza atómica, mientras un conjunto de profesores invoca al Apocalipsis y otro adhiere a un discurso darwinista de la supervivencia del más apto.

Dada esa específica caracterización de los espacios emblemáticos y las tipologías ciudadanas, las topografías reales van a adquirir otra connotación. La significación negativa de unos contamina la totalidad del contexto urbano. Más que ser un espacio neutro, la ciudad misma se transforma, desde el inicio, en un personaje central de *Paranoia*. Se nos presenta como encantada debido tanto a la personificación de la Bolsa de Valores como de las fábricas, y poblada de profesores que convocan al Apocalipsis o a la amenaza atómica. Estos dos términos, “Apocalipsis” y “amenaza atómica”, funcionan como un enunciado conjunto. La amenaza atómica, resultado del desarrollo técnico, es el nuevo Apocalipsis moderno. San Pablo adquiere la fisonomía de una ciudad caída e infernal, dominada por la especulación, la explotación y la técnica, que son presentadas como los nuevos pecados de la modernidad⁵.

5 Joaquim de Sousa Andrade, mejor conocido como Soussândrade, escribió una obra que permite ser pensada como antecedente de *Paranoia*, *O Guesa*, una serie de cantos que describen los viajes del indio Guesa por América. Uno de los cantos se titula “Inferno en Wall Street” y se sitúa en la ciudad de Nueva York. Guesa describe una ciudad caída, víctima de la locura y la especulación. El canto posee reminiscencias dantescas y Guesa resulta sacrificado en Wall Street. El dato más impresionante es que *O Guesa* fue publicado por primera vez en 1877.

Dicho retrato termina de configurarse como infernal a través de una serie de procedimientos. Uno de ellos, ya presente en Lautréamont, consiste en la construcción de imágenes a través de la idea de “máxima extensión” (Aira), un conjunto de imágenes y referencias aparentemente contrapuestas que tienen por función establecer una relación de contigüidad⁶. Veamos un ejemplo en el primer poema del libro,

já é quinta-feira na avenida Rio Branco onde um enxame de Harpias
vacilava com cabelos presos nos luminosos e minha imaginação
gritava no perpétuo impulso dos corpos encerrados pela
Noite. (2005: 31)

Recordemos que las arpías (en portugués *harpia*) eran hijas de Electra y Taumante y hermanas de Iris. El mito cuenta que Fineo, un rey de Tracia, tenía el don de la profecía. Zeus, furioso con él por haber revelado secretos de los dioses del Olimpo contra la voluntad de éstos, lo castigó confinándolo en una isla con un festín del que no podía comer nada, pues las arpías siempre robaban la comida de sus manos justo antes de que pudiera tomarla. La versión básica de este mito, a medida que fue contada una y otra vez, añadió nuevos detalles, a saber: que las arpías no robaban la comida sino que la ensuciaban con sus excrementos, haciéndola incomible. Pronto las arpías fueron vistas como difusoras de suciedad y enfermedad, adquiriendo también su más famosa apariencia monstruosa. La máxima extensión consiste entonces en hacer funcionar a las arpías en medio de la avenida Río Branco. Aquella combinatoria establece una relación de contigüidad que, por desplazamiento, incorpora a ese espacio secular algo del orden de lo mitológico. Piva repite el procedimiento acudiendo a un conjunto de imágenes monstruosas

no espaço de uma Tarde os moluscos engoliram suas mãos; (2005: 31)
sob o chapéu de prata do ditador Tacanho e o ferro e a borracha / verteram
monstros inconcebíveis. (2005: 31)

O abyectas, “cus de granito destruídos com estardalhaço nos subúrbios demoníacos” (2005: 33).

6 Se suele filiar a Roberto Piva con el surrealismo o se lo suele señalar directamente como surrealista. Creo que más que intentar definirlo en uno u otro lugar, resulta interesante destacar su proximidad a dicha vanguardia como un síntoma más del lugar alternativo, más bien marginal, que ocupó durante los años sesenta en la escena literaria brasileña. En efecto, el surrealismo en Brasil ha sido sistemáticamente combatido, como lo demuestra Antonio Cândido en su artículo “Surrealismo no Brasil”, cuando al referirse al libro de Rosario Fusco *O agressor* señaló, “No livro de um brasileiro, não poderá subjazer necessidade vital alguma de tal orden, a não ser a título de abstração intelectual” (147). Bastarían sin embargo algunas referencias para mostrar que el surrealismo en Brasil fue una tradición activa y productiva: la llegada del surrealista Benjamin Peret a Brasil en 1929, que fue saludada desde la *Revista de Antropofagia* (2ª dentição) por Oswald de Andrade; la actividad plástica y teatral de Flávio de Carvalho en el *Clube dos Artistas Modernos* y la fundación del Teatro de la experiencia, en 1933, que se inspiraba en algunos de los conceptos del teatro de la crueldad de Antonin Artaud; o las esculturas informes de Maria Martins, que tuvo su primera gran muestra individual en el Museo de Arte Moderno de Río de Janeiro durante 1956.

La puesta en relación de referencias reales, espacios emblemáticos y tipologías urbanas y el procedimiento de la máxima extensión constituyen los recursos que *Paranoia* despliega. Se trata de un multiperspectivismo que produce desplazamientos significantes. La ciudad de Piva es entonces la metrópolis industrial que deviene infierno que deviene, finalmente, escenario propicio para que emerja el erotismo.

Por un erotismo sagrado

Luego de observar que Mário de Andrade funcionaba como invocación y guía en el comienzo de *Paranoia*, ahora quisiéramos centrarnos en el erotismo y la sexualidad en torno a su figura. Las referencias al poeta modernista se instalan en un terreno en el que la abundante crítica respecto de la figura de este autor ha evitado profundizar, me refiero a su homosexualidad. Respecto de ella, Piva ha señalado,

...além disso, há diálogos mais explícitos, por exemplo, com a ‘Meditação sobre o Tietê’ e com ‘Girassol da Madrugada’. Aliás, já da primeira vez que eu li o Mário, percebi que era um poeta com forte sensibilidade homossexual. Repare bem: ‘Tudo o que há de melhor e de mais raro / Vive em teu corpo nu de adolescente / A perna assim jogada e o braço, o claro / Olhar preso no meu, perdidamente’. No ‘Girassol da Madrugada’ isso aparece de modo muito nítido. O que não quer dizer que eu desconsidere os outros modernistas, mas o Mário foi uma descoberta que me interessou pelo lado homoerótico. (2000: 8)

Por ello, la inclusión de Mário de Andrade como musa inspiradora debe leerse no sólo como una filiación posible entre *Paranoia* y *Paulicéia desvairada* sino como una específica relectura del poeta y novelista modernista. Un homenaje peculiar que no recupera el “monumento” tal como aparece, por ejemplo, en el retrato del escritor realizado por Cândido Portinari –un Mário viril, de anchas espaldas, con la mirada puesta en el horizonte de la historia–, sino más bien al Mário retratado por Flávio de Carvalho, en cual se pone de relieve el polvo de arroz que usaba para blanquear su aspecto mulato y emerge, por lo tanto, el artificio y la ambigüedad sexual que el polvo parecía implicar. Piva recupera al Mário de Andrade amante de la belleza de los jóvenes, y más precisamente de los adolescentes.

En los poemas de *Paranoia* los jóvenes y los adolescentes también estarán presentes. Y, junto a los pederastas, serán elevados a una condición angélica y sagrada.

En el primer poema, “Visão 1961”, ángeles coléricos aparecen inmediatamente después de estos versos,

os banqueiros mandam aos comissários lindas caixas azuis de excrementos / secos enquanto um milhão de anjos em cólera gritam nas assembléias. (2005: 31)

Se repite el procedimiento de la máxima extensión, banqueros y comisarios puestos en relación con un millón de ángeles. En la imagen, de significación crítica, los ángeles enfrentan al mundo materialista de banqueros y comisarios. La segunda referencia a los ángeles aparece en el poema “Visão de São Paulo à noite. Poema Antropófago sob Narcótico”, vinculando “ángel y sexualidad”, el verso dice así “há anjos de Rilke dando o cu nos mictórios” (2005: 38). A partir de aquel verso, el significante “ángel” se desplaza en dos direcciones. En primer lugar, pasa de sustantivo a adjetivo y se transforma en una cualidad de los vagabundos, “angélicos vagabundos gritando entre as lojas e os templos” (2005: 39); en segundo lugar, permite establecer una equivalencia entre “meninos visionários arcanjos de subúrbio entranhas em êxtase alfinetados / nos mictórios atômicos” (2005: 53). Obsérvese que además de la equivalencia planteada “meninos visionários” = “arcanjos de suburbio”, el adjetivo “visionários”, que sería más propio de los “arcanjos”, funciona en relación con los “meninos”. De modo tal que no sólo hay equivalencia, y por lo tanto desplazamiento significativo, sino que la adjetivación reafirma dicho desplazamiento. Se construye una serie angelical en la que los significados van sedimentando de verso en verso. Al final de la serie, la pureza se torna equivalente de la condición visionaria y estas dos últimas de la condición sexual.

El circuito, sexual, se completa con la aparición de la pederastia. En relación con ellos, se dirá, “bacharéis praticam sexo com liquidificadores como os pederastas cuja / santidade confunde os zombeteiros” (2005: 48). Si el joven a ser sodomizado transforma esa juventud en una cualidad angelical, el pederasta se dota de un halo de santidad. Esa relación se despliega en lo que voy a denominar un “suburbio” interno –y nocturno– de la ciudad: plazas, baños públicos, saunas y el Parque Ibirapuera. Todos esos lugares son la contracara de esa ciudad infernal.

Precisamente, uno de los últimos poemas tiene como referente el parque Ibirapuera, emblemático por haber sido desde 1953 sede de las Bienales de Arte y sitio de consagración del arte abstracto-geométrico. Allí podemos observar un último desplazamiento de lo angélico, que alcanza al propio parque, “eu assistia uma guerra de chapéus e as brancas / lacerações dos garotos no Ibirapuera angélico” (2005: 69). La cualidad angélica del parque se contrapone al cronotopo histórico que ya es Ibirapuera en ese momento. En ese espacio, el yo lírico alcanzará una epifanía,

no Ibirapuera esta noite eu perdi minha solidão / ROBERTO PIVA TRANSFERIDO PARA REPARO DE VÍSCERAS / todos os meus sonhos são reais oh milagres epifanias. (2005: 69)

Aunque el poema no lo explicita, teniendo en cuenta las series descriptas, podemos pensar que lo que allí sucedió fue un encuentro sexual entre un “jovem angélico” y un “santo pederasta”. Y además de ello, es posible justificar esa sus-tracción lingüística puesto que lo que acontece en ese encuentro es precisamente un milagro y una epifanía, acciones que se resisten a ser integradas al orden de lo discursivo. Tal como ha señalado Georges Bataille,

si el cuerpo llega a triunfar, el lenguaje que expresa esos triunfos no tiene la fuerza de hacerlo más que en un movimiento de retirada. (84-85)

Como se puede observar, nada se dice de este último encuentro. Se nombran apenas sus contornos y sus efectos: el parque Ibirapuera, la noche, la pérdida de la soledad, pero en el centro hay un vacío. La retirada del lenguaje de la que habla Bataille, significa entonces el testimonio de la imposibilidad de testimoniar esa experiencia. Al prevalecer la ‘carne’ –esas vísceras de las que habla el poema– se exceden los confines de la corporalidad como límite de nuestra individualidad, y se llega con ello a un límite en la representación.

Relecturas modernistas

Quisiéramos recuperar la referencia a los modernistas, puesto que si bien *Paranoia* ataca –pero no abandona, reiteramos– una ciudad emblemática para el modernismo como fue San Pablo, Piva en su manifiesto “Os que viram carcaça” cita y reescribe a uno de los dos escritores más importantes del modernismo brasileño: Oswald de Andrade. Por otra parte, como hemos observado, la presencia del otro gran escritor modernista, Mário de Andrade, resulta significativa en *Paranoia*.

Paranoia se publicó casi al mismo tiempo en que los poetas concretos comenzaban a recuperar la figura de Oswald de Andrade⁷. Es decir, en el momento en que el modernismo literario de los años veinte, luego de un ostracismo que duró décadas, comenzó a ser rehabilitado⁸. Haroldo de Campos procuró recuperar la iconoclastia, y el contenido político, de la obra de Oswald de Andrade. Para ello, aproximó la poesía del poeta modernista a las experimentaciones dadaístas y la enfrentó a la “oligarquia latifundiária” y la “consciência letrada dos grêmios fátuos e das tertúlias inócuas” (2000: 38). El poeta concreto encontró esa iconoclastia en los procedimientos lingüísticos de Oswald de Andrade, en una poesía “sem preâmbulos ou prenúncios, sem poetizações” (2000: 38), y reivindicó ese linaje para la poesía concreta. Hallaba en la estética y en la poética de Oswald de Andrade un despojamiento, un equilibrio entre destrucción (de tradiciones

7 En un artículo publicado el 24/10/64 en *O estado de São Paulo*, Haroldo de Campos publica “Estilística Miramarina” y en 1965 el texto “Una poética da radicalidade”, prefacio de la reedición del texto *Pau Brasil* de Oswald de Andrade.

8 Los libros de Oswald de Andrade estaban agotados y no se conseguían.

anquilosadas) y construcción (de nuevas tradiciones), que la hacían operativa políticamente en los agitados días previos y posteriores a la dictadura del 64.

La breve cita –y reescritura– que Roberto Piva hace del Manifiesto Antropófago y las referencias a Mário de Andrade, parecen orientarse en una dirección completamente diferente. Más que un principio constructivo –y por lo tanto autónomo–, Piva relee una fuerza pulsional y escandalosa. Como si el modernismo, efectivamente, contuviera una carga de sexualidad y sensualidad que aun pudiera ser reactivada. Alcir Pécora, respecto de ello, ha señalado,

Pode-se dizer então que Piva tende a dissolver os componentes iluministas do modernismo paulista para acentuar a dimensão menos recatada e mental da sua criação. Isso está claro no próprio mapa paulistano que compõe, balizado pelos bares, inferninhos, praças e avenidas do antigo centro, mas no qual não cabe o menor traço de deslumbramento diante do maquinismo tecnológico, assim como não há qualquer vontade de progresso ou expectativa de futuro nacional. Evidentemente o Mário de Andrade *by* Roberto Piva é inteiramente outro em relação ao pudico professor e ideólogo nacionalista que vingou nas escolas. (16)

El dramaturgo José Celso Martínez, algunos años después, hará algo semejante con la puesta en escena de la pieza teatral *O rei da vela*, de Oswald de Andrade. En el Manifiesto que acompañó la puesta Celso Martínez escribió,

fidelity to the author means trying to reclaim a climate of violent creation in a savage state and doing so in terms of how actors, scenes, costumes, music, etc., are developed. (235)

La de Piva puede considerarse como una primera lectura corporal y sexual del modernismo brasileño⁹. Y testimonia la búsqueda alternativas al discurso más técnico y, por lo tanto más mental, del concretismo, a la modernidad desarrollista que está emergiendo de los claustros de la Universidad de San Pablo, y a la poesía militante y “piadosa” de la izquierda literaria brasileña.

Una idea que Raúl Antelo utilizó en su ensayo “Rama y la modernidad secuestrada”, puede contribuir a esclarecer aún más esta última afirmación. En relación con la modernidad latinoamericana, Antelo escribe que la misma se encuentra atravesada por dos focos divergentes, responsables por las tensiones entre juego y trabajo, entre soberanía y servidumbre. Por un lado, el foco marxiano que propone la abolición de la propiedad privada de los medios de producción; y por otro, el foco Nietzsche, que ilumina la servidumbre del trabajo como última rémora de “un ser cautivo por atávico temor a la muerte” (197). El foco Nietzsche es el foco

9 Respecto al Manifiesto Antropófago resulta interesante la lectura que hace Luiz Costa Lima, quien luego de compararlo con la experiencia del Collège de Sociologie, llevado adelante entre otros por Georges Bataille entre el 37 y el 39; escribe: “Lembrando Nietzsche, poder-se-ia acrescentar que a ênfase na devoração-na necessidade cultural da devoração do outro-assumia o significado de uma ‘reabilitação da sensibilidade do gosto’, que vinha corrigir a tendência descorporizante acentuada desde o Iluminismo” (32).

con el que Piva ilumina el modernismo, y es el foco con el que afirma una vida que, aún no siendo universal, permite, de acuerdo con Antelo, “distribuir afectos y armar enlaces comunitarios electivos y efectivos” (197). Como reescribe Piva, “Só a desordem nos une. Ceticamente, Barbaramente, Sexualmente” (2005: 141).

Referencias bibliográficas

- Aguilar, Gonzalo. *Poesía concreta: las vanguardias en la encrucijada modernista*. Rosario: Beatriz Viterbo, 2003.
- Aira, César. *Pizarnik*. Rosario: Beatriz Viterbo, 1998.
- Almeida Noya, Thiago de. *Roberto Piva e a “periferia rebelde” na poesia paulista dos anos 60*. Tesis de Maestría. Universidad Federal de Rio de Janeiro, 2004.
- Andrade, Mário de. *Pauliceia desvairada*. São Paulo: Casa Mayença, 1922.
- Antelo, Raúl. *Crítica acéfala*. Buenos Aires: Editora Grumo, 2008.
- Agamben, Giorgio. *Lo que queda de Auschwitz*. Valencia: Pre-textos, 2005.
- Bataille, Georges. *La felicidad, el erotismo y la literatura*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo, 2001.
- Benjamin, Walter. “París del segundo Imperio”. *Iluminaciones II. Poesía y capitalismo*. Madrid: Taurus, 1998.
- Campos, Haroldo de. “Estilística Miramarina”. *O Estado de São Paulo*, 24/10/64.
- . “Una poética da radicalidade”. *Pau Brasil*. Oswald de Andrade. São Paulo: Editora Globo, 2000.
- Campos, Haroldo de; Augusto de Campos. *Revisão de Sousândrade*. São Paulo: Edições Invenção, 1964.
- Candido, Antonio. “Surrealismo no Brasil”. *Brigada ligeira*. São Paulo: Martins, 1945.
- Celso Martínez, José. “O rei da vela. Manifesto do Oficina”. *Tropicália: uma revolução na cultura brasileira (1967-1972)*. Carlos Basualdo (Org.). Centro Cultural de Belém, Bronx Museum of the Arts, Ill Museum of Contemporary Art (Chicago), Barbican Art Gallery, Museum of Contemporary Art (Chicago, Ill.), Museum of Contemporary Art (Chicago, Ill.), Barbican Art Gallery, Centro Cultural de Belém, Bronx Museum of the Arts, 2007.
- Costa Lima, Luiz. *Pensando nos trópicos*. Rio de Janeiro: Rocco, 1991.
- Pecora, Alcir. “Introdução”. *Mala na mão & asas pretas*. Roberto Piva. São Paulo: Editora Globo, 2006.
- Piva, Roberto. “Pauliceia” (entrevista). *Revista Cult* n° 34 (2000): 8.
- . *Um estrangeiro na legião*. Alcir Pécora (Org.). São Paulo: O Globo, 2005.
- Sauvagnargues, Anne. *Deleuze. Del animal al arte*. Argentina: Amorrortu, 2006.
- Robert Moraes, Eliane. “A cintilação da noite”. *Mala na mão & asas pretas*. Roberto Piva. São Paulo: Editora Globo, 2005.
- Sauvagnargues, Anne. *Deleuze. Del animal al arte*. Argentina: Amorrortu, 2006.

Silva, Armando. *Imaginos urbanos. Bogota y São Paulo: cultura y comunicación urbana en América Latina*. Bogota: Tercer Mundo Editores, 1992.

Willer, Claudio. "Uma introdução à leitura de Roberto Piva". *Um estrangeiro na legião*. Alcir Pécora (Org.). São Paulo: O Globo, 2005.

Fecha de recepción: 27-03-09 / Fecha de aprobación: 19-03-10

BERGARA, HERNÁN

General Conditions for a Postponement: *El matadero*

The Article proposes the problem of the inadequacy of the work *El matadero*, by Esteban Echeverría, in its context of production, which made it remain inedited for over thirty years. On the one hand, the scripts that shape the cultural policies of the Generación del 37, and on the other hand the present hypothesis about the place of *El matadero* in that context, are regarded in that direction. Not only does such looking through contribute to propose new approaches to the beginnings of literature and literary criticism in Argentina, but attempts a reflection on the general problem of the cultural and literary boundaries. This text tries, finally, to put under suspicion the construction of an homogeneous cultural identity, in a germinal map of Argentine Literature which focuses on the Río de la Plata and whose boundaries haven't been very questioned since the creation of that map to the present. The question about the thirty-year margined literary work intends to be the question about the strategies, exigences and reticences in the projection of a preferable and definite literature and culture.

Keywords: Argentine Literature - Esteban Echeverría - *El matadero* - Literary criticism - Canon.

CÁMARA, MARIO

Sexuality and The City in Roberto Piva's Poetry

This paper propose an approach of the book *Paranoia* Roberto Piva, from a perspective of the molds historiographical questioning of Brazilian modernity. It is to show the existence of other traditions at work in the cultural field of the sixties Brazil, away from both the committed literature and the experimental literature. The Beat Generation and surrealism are two traditions that allow Piva produce a rereading of Brazilian modernism of the twenties.

Keywords: Modernism - Modernity - sixties - Body - Poetry.

CASINI, SILVIA

Literature, Space and Power in Silvia Iparraguirre's *La tierra del fuego*

The narrator of *La tierra del fuego*, by Sylvia Iparraguirre, writes with the clear intention of revising the canonical text, questioning its ethnocentric view. The tale of the protagonist—a cultural hybrid—shows a version not registered in the official history. This way, the novel