



Escribir entre lenguas: traducción y usos del portugués de Manuel Puig y Néstor Perlongher en Brasil en la década del ochenta

Prof. María Guillermina Torres Reca
Dir. Dra. Laura Juárez
Tesis para optar por el grado de Doctora en Letras
Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación
Universidad Nacional de La Plata
Noviembre 2021

Escribir entre lenguas: traducción y usos del portugués de Manuel Puig y Néstor Perlongher en Brasil en la década del ochenta

AGRADECIMIENTOS.....	4
INTRODUCCIÓN.....	6
PRIMERA PARTE: EL PORTUGUÉS EN LA ESCRITURA	35
1. LAS NOVELAS BRASILEÑAS DE MANUEL PUIG: TRADUCCIÓN Y EXILIO EN <i>SANGRE DE AMOR CORRESPONDIDO</i> Y <i>CAE LA NOCHE TROPICAL</i>.....	36
1.1. Puig, Brasil y el portugués	36
1.2. Sangre de novela brasileña.....	41
<i>Grabar una conversación</i>	46
1.2.1. Una voz de novela.....	54
1.2.2. Despojar una voz.....	57
1.3. Novela en español, novela traducida.....	67
1.3.1. De la novela transcrita a la novela traducida	71
1.3.2. Transparentar la otra lengua.....	82
<i>Nombres propios</i>	83
<i>Pronombres: rectificar una ausencia</i>	85
<i>Diminutivos</i>	87
<i>En el conjunto: reconocible y diferente</i>	88
1.3.3. El final: la foto postal.....	90
1.4. Moriré en Río de Janeiro: traducción, exilio y vida.....	93
1.4.1. <i>Cae la noche tropical</i> en el cielo del exilio.....	94
1.4.2. Repetir y traducir	98
1.4.3. Río de Janeiro: destino de supervivencia.....	105

2. NÉSTOR PERLONGHER TRADUCTOR DE HAROLDO CAMPOS: DIÁLOGOS NEOBARROCOS EN EL ENSAYO Y LA POESÍA..... 109

2.1. Desde Brasil	109
2.2. Formas del homenaje: poesía y traducción	115
<i>De Haroldo para Néstor</i>	117
2.3. Ensayos para un proyecto neobarroco	123
2.3.1. Perlongher traductor de ensayos de Haroldo de Campos.....	130
2.3.2. “Caribe transplatino”: ensayo neobarroco	135
2.3.3. El crítico neobarroco y la tradición nacional	145
<i>Entablar una disputa: el caso brasileño</i>	145
<i>Haroldo borgeano</i>	148
<i>Perlongher crítico</i>	152
<i>Mapa estratégico</i>	160
2.4. Entre el ensayo y la poesía: el portuñol en la encrucijada neobarroca.....	165
2.4.1. El portuñol: la lengua como deseo	167
2.4.2. Encuentro de poetas en el portuñol	175
2.4.3. Traducir entre lenguas.....	179
<i>Poetas en traducción</i>	179
<i>Perlongher luciferino</i>	188
<i>Devorar las galaxias</i>	189

SEGUNDA PARTE: CONTEMPORÁNEOS EN ESCENA 196

3. MASIVO, FOR EXPORT Y À LA HOLLYWOOD: DOS PROYECTOS CINEMATOGRAFICOS DE MANUEL PUIG CON LA INDUSTRIA CULTURAL DEL BRASIL..... 197

3.1. Un argumento y un guion para Brasil	197
<i>Hollywood se afirma</i>	204
<i>La escritura de filmes</i>	211
<i>Aterrizaje en la industria cultural brasileña de los ochenta</i>	217
3.2. <i>The Good Luck Charm</i> : perspectiva extranjera.....	223
<i>Brasil: un paisaje</i>	227
<i>Explicar y suavizar</i>	230
<i>Traducir y prometer</i>	231
3.3. <i>Kiss of the Spider Woman</i> : del perfil extraño a la fórmula de éxito.....	233
3.4. <i>Seven Tropical Sins</i> : Brasil en su mejor versión.....	243
2.4.1. <i>Sônia is the new Carmen</i> : un <i>star system</i> brasileño	248
2.4.2. Del turbante a la flor, del desnudo al pudor	253
2.4.3. Banda sonora para el amor: <i>one guitar and a man’s voice</i>	265
3.5. Río en Hollywood: ciudad para la aventura.....	275

<i>La cidade maravilhosa en el cine</i>	275
<i>Exotismo de consumo</i>	279
<i>Del turismo a la aventura</i>	284

4. LITERATURA Y PERVERSIÓN: NÉSTOR PERLONGHER CONTEMPORÁNEO DE ROBERTO PIVA Y GLAUCO MATTOSO 287

4.1. Hacer el mapa contemporáneo	287
<i>Contemporaneidad y marginalidad</i>	289
<i>Reescribir la tradición</i>	291
<i>La máquina de lectura</i>	293
4.2. Perlongher y Mattoso: por una literatura perversa	296
4.2.1. Perlongher lee a Mattoso	300
<i>Un ensayo sobre la pestilencia</i>	306
4.2.2. ¿Cómo volverse un pedólatra? Violencia y goce, la fuga del deseo	312
<i>Primera escena: del equívoco a lo abyecto</i>	312
<i>Segunda escena: la humillación gozosa</i>	317
<i>Propagaciones de un olor</i>	322
4.2.3. Pervertir la lectura, leer al revés	328
4.2.4. Derivas del deseo por la ciudad: el volante	339
4.3. Pe de moleque: de Mattoso a Piva	348
4.4. El discurso de las ciencias sociales: Roberto Piva en los ensayos de Perlongher	351
<i>“Los devenires minoritarios”</i>	351
<i>Dos mapas, dos literaturas</i>	356
4.4.1. Un contemporáneo en la metrópolis paulista	359
<i>Piva: poeta de los sesenta</i>	359
<i>Por una poética del deseo urbano</i>	367
4.4.2. <i>O negócio do michê</i> : el objeto de una tesis	378

RECAPITULACIÓN Y CONCLUSIONES 391

ANEXO: TRANSCRIPCIONES Y TRADUCCIONES 404

FUENTES Y BIBLIOGRAFÍA 434

AGRADECIMIENTOS

A la Universidad Nacional de La Plata y, en particular, a la Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación, donde me formé y donde encuentro en el trabajo cotidiano la apuesta por un proyecto educativo de calidad e inclusivo. Al Instituto de Investigaciones en Humanidades y Ciencias Sociales, por haberme dado un espacio donde llevar adelante esta investigación en el intercambio constante con otros colegas. Al Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas por el financiamiento.

A mi directora Laura Juárez, con quien hace muchos años empecé a estudiar literatura argentina y que siempre estuvo dispuesta a apoyarme. Desde el año 2011, cuando le pedí ayuda para presentarme en una beca de estudio para cursar en la Unicamp, Laura me acompañó y me enseñó a trabajar. Su tenacidad, su entusiasmo, su humor y su calidez impulsaron y calibraron todos los pasos de este trabajo y de mi recorrido por la investigación. Junto a ella, a nuestro equipo de investigación, que sumó ese componente de lo colectivo, que posibilita nuevas lecturas, pero además instancias de encuentro siempre afectuosas. A la dra. Graciela Goldchluk, por haber tenido la generosidad de escucharme y brindarme material inestimable, y a todo el equipo que trabajó en la realización del valiosísimo sitio ARCAS, donde pude acceder y estudiar los manuscritos de Manuel Puig. Al dr. Miguel Dalmaroni, con quien pude conversar sobre mi proyecto en muchas oportunidades y porque me abrió un espacio de diálogo con colegas de la facultad que enriquecieron este trabajo.

A todos mis amigos y amigas que, además de quererme, se involucraron con esta tesis leyéndome y apoyándome de diversos modos: las tesis ninjas, Pilar Cimadevilla, Carolina Maranguello y Lucía González que siempre me ayudaron no solo a pensar, sino además a darle a cada cosa la relevancia que tiene, con risas y horas de lectura silenciosa; a Verónica Luna, compañera de vida en todo lo que sea trabajar y no, desde los años en que comprábamos libros a un peso y trasnochábamos haciendo resúmenes interminables; a Malena Pastoriza y Federico Cortés, con quienes armé una cofradía de lectura mutua y porque supieron siempre correrme el eje y confiar en mí al hacerlo; a Samanta Rodríguez, por nuestras pasiones y proyectos brasucas compartidos; a Guadalupe Barrios Rivero, Julieta Novelli y Sofía Fernández por las tardes de estudio y el oído paciente.

A mis padres y mis hermanos, que en la sobremesa me enseñaron a conversar. En especial, a mi mamá, por darme su tiempo y su amor en nuestras tardes de lectura y paseo. A Matías, porque su presencia, como dice la canción, *mantém sempre tenso o arco da promessa*.

INTRODUCCIÓN

Hacia principios de los años ochenta Manuel Puig (1932-1990) y Néstor Perlongher (1949-1992) llegaron a Brasil como exiliados. El primero, un ferviente militante de los derechos de los homosexuales en los setenta, dejó la Argentina en 1981 luego de haber vivido situaciones de violencia con las autoridades policiales y se radicó en San Pablo, desde donde publicó la mayor parte de su obra y donde murió en 1992. El segundo había dejado el país en 1973 y, a partir del año siguiente, el grupo parapolicial Alianza Anticomunista Argentina –que ignoraba que el escritor no estaba en el país– lo amenazó exigiendo su salida. Llegó a Brasil en 1980, vivió allí hasta 1989 y murió un año después en Cuernavaca. Desde Río de Janeiro publicó sus últimas dos novelas y escribió para teatro y cine. Esta tesis propone estudiar una pluralidad de textos –novelas, crónicas, poesías, guiones cinematográficos y ensayos– escritos por Puig y Perlongher en esos años, para indagar de qué manera la experiencia del exilio ingresa y transforma su producción. En ese cruce de alteridades y singularidades, se procurará poner el foco en el país que los alojó y en el que se insertaron, atendiendo a una escritura entre lenguas que aparece en el interior de sus poéticas, pero que también las excede, vinculando a Puig y a Perlongher en un diálogo con la escena cultural del Brasil.¹

“Escribir entre lenguas”,² expresión con la que se designa a la traducción, en tanto proceso abierto a múltiples operaciones, y a los diversos usos que puedan hacerse del portugués en la escritura, remite a una topografía cambiante y a un movimiento indeterminable. *Entre* lenguas “no designa una relación localizable que va de la una a la otra recíprocamente, sino una dirección perpendicular, un movimiento transversal que arrastra a la una y a la otra”,³ es decir, no se va del español al portugués o a la inversa,

¹ Con “cruce de alteridades” retomo la expresión de Julia Kristeva en su ensayo *Extranjeros para nosotros mismos*. Kristeva, Julia. *Estrangeiros para nós mesmos*. Rio de Janeiro: Rocco, 1994, p. 9.

² La expresión “Escribir entre lenguas” remite al libro de Sylvia Molloy *Vivir entre lenguas* (Buenos Aires: Eterna Cadencia Editora, 2016). Si bien se trata de un texto de ficción, su referencia es productiva en tanto Molloy expresa allí en primera persona una experiencia familiar plurilingüe. Molloy, además, es una de las críticas argentinas que más aportes ha realizado a la reflexión sobre desplazamiento y traducción en la literatura de América Latina.

³ Deleuze, Gilles y Guattari, Félix. *Mil mesetas. Capitalismo y esquizofrenia*. Valencia: Pre-textos, 2002, p. 29.

sino que se refiere a una escritura que tiene lugar con ambas lenguas, en el juego de su roce y en una conexión que desarma los imaginarios estables y los límites de cada una, desarticulando la homogeneidad del idioma. Por eso, en el recorrido de los cuatro capítulos que componen este estudio no se busca detectar en Puig y Perlongher una escritura entre lenguas convergente o comparable, tampoco realizar una descripción sistemática de los modos en que cada uno de ellos tradujo o usó el portugués; sino, en cambio, observar la manera en que, a partir del exilio en Brasil, la escritura de ambos autores registra transformaciones diversas en sus poéticas y propicia nuevos enlaces con la escena cultural local.

De este modo, serán contempladas dos dimensiones en intersección: por un lado, la puesta en contacto de una lengua con otra que remite a un uso dado *en* la escritura y es, por tanto, factible de ser leído en una obra; por otro, las relaciones *entre* escrituras, es decir, el conjunto de vinculaciones que se establecen en la escritura al poner en contacto obras, poéticas, estéticas, tradiciones y que puede devenir en la articulación entre distintos actores y circuitos culturales. Como se dijo, una dimensión no puede ser pensada sin la otra, aún así, los objetivos y búsquedas platenadas por las hipótesis de cada capítulo organizan la tesis en dos partes según el grado de relevancia que gana cada una de estas dimensiones: la primera, titulada “El portugués en la escritura”, se interesa por aquello que sucede por la presencia de la lengua extranjera en la escritura poética y de ficción –lo que, en el caso de Perlongher, llevó a realizar un abordaje del proyecto cultural neobarroco en diálogo con otros escritores de Brasil–, considerándola en términos de su participación en un acontecimiento literario en el que opera para el despliegue de una escritura que enrarece la lengua llevándola hacia la escucha de aquello que no se puede terminar de articular y que el acto de traducción señala como intraducible (Puig) o bien forma parte de una proliferación significativa que obstruye el proceso de significación como atribución de un sentido único (Perlongher); la segunda, por su parte, se denominó “Contemporáneos en escena” y recupera las tramas culturales o literarias en las que se insertaron estos escritores y a partir de las cuales figuraron una imagen del espacio que habitaron, la “*cidade maravilhosa*” de Puig y la caótica San Pablo de Perlongher, con las que, a su vez, modularon una idea de contemporaneidad brasileña tensionada por sus singularidades vitales y estéticas.

En este sentido, la traducción y los usos del portugués atraviesan la diversidad de textos que supone este corpus escrito en Brasil. En lo que respecta a la teoría de la traducción, como se verá a lo largo de los capítulos, pero principalmente en los dos primeros, cobrará centralidad la propuesta de Walter Benajmin en su ensayo “La tarea del traductor” (1923) y las lecturas que de ella fueron realizadas desde la filosofía o la teoría. Así, nombres como el de Jacques Derrida, Antoine Berman, Maurice Blanchot, Paul De Man, Andrés Claro y Haroldo de Campos serán convocados a lo largo de estas páginas para leer lo que ocurre cuando Manuel Puig o Néstor Perlongher se disponen a traducir o a usar el portugués. Por su parte, el término “usos” intenta reponer un cariz profanatorio –en el sentido en que lo entiende Giorgio Agamben– por el cual estos exiliados se hacen de una lengua que no les pertenece y, sin apropiársela completamente, la ponen a circular en su obra.⁴

Estas perspectivas teóricas sobre traducción serán retomadas en la formulación de hipótesis críticas de lectura. Asimismo, la traducción será considerada en todos los casos en un sentido a la vez estricto y múltiple. Estricto porque siempre refiere a una operación que pone en juego a dos lenguas que son extranjeras la una para la otra –portugués y español– y de ningún modo funciona como metáfora para hacer alusión a un acto interpretativo o de entendimiento.⁵ Y múltiple porque incorpora diversos

⁴ En su “Elogio de la profanación”, Agamben despliega el significado del término “profanación” desde los juristas romanos. Allí explica que, si consagrar implica la remisión de un objeto o actividad a una esfera sagrada que estaría separada de lo humano, profanar, por su parte, remite a un acto de restitución que devuelve ese objeto o actividad al uso común. En este sentido, la profanación al restituir nunca reproduce, sino que permite un uso novedoso y neutraliza su anterior destinación al “liberar un comportamiento de su inscripción genética en una esfera determinada”. Agamben, Giorgio. *Profanaciones*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo Editora, 2017, p. 111.

⁵ Muchas de las características de la trayectoria literaria de Manuel Puig y Néstor Perlongher habilitarían una lectura de las mismas a partir de la noción de “extraterritorialidad”, acuñada por George Steiner. En *Extraterritorial: ensayos sobre literatura y la revolución del lenguaje* (1971), Steiner señala una renovación en la contemporaneidad de la imagen del hombre y su relación constitutiva con el lenguaje, a la que analiza a partir de tres figuras centrales de la literatura occidental, Jorge Luis Borges, Vladimir Nabokov y Samuel Beckett. Estos practicarían un plurilingüismo que evidencia el hecho de que escriben desde una “carencia de patria”, es decir, moviéndose entre una lengua y otra, trayecto que expresaría además sus desplazamientos geográficos. Esta idea se enuncia en el libro *Extraterritorial* pero se desarrolla cabalmente en *Después de Babel* (1975). En el primero, Steiner sostiene que la literatura contemporánea puede considerarse una estrategia de “exilio permanente”: “El artista y el escritor son turistas infatigables que miran las vidrieras donde se exhiben todas las formas existentes. Las condiciones de estabilidad lingüística, de conciencia regional y nacional en las que floreció la literatura desde el Renacimiento, hasta, digamos, la década del 50, se encuentran

procesos que se pueden poner en juego en eso que, como se dijo, más que traslado de una lengua a otra, manifiesta una puesta en contacto, un cruce, fricción o acercamiento entre las lenguas.

Se estudiarán las traducciones al español que realizó Perlongher de textos de Haroldo de Campos o poemas de Roberto Piva para reflexionar acerca de qué perspectivas sobre la traducción funcionaron al realizarlas y qué operaciones críticas desencadenaron cuando algunas de ellas fueron incluidas en sus ensayos; se analizará la traducción en el proceso de escritura en español como una instancia que deja una huella en la lengua materna, tal como sucede en la novela de Puig *Sangre de amor correspondido*, de modo de indagar mediante qué estrategias la lengua del otro puede alojarse en la propia; se observará cómo la traducción participa en la poesía de Perlongher a partir de la puesta en acto de una poética entre lenguas como es el

actualmente en decadencia. [...] Progresivamente, todo acto de comunicación humana se convierte en una traducción” (*Extraterritorial: ensayos sobre literatura y la revolución del lenguaje*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo Editora, 2009, pp.33-34). La última afirmación de la cita anuncia la búsqueda de su ensayo posterior, donde propone considerar a la traducción como el centro de la comunicación humana y, por tanto, de la reflexión sobre el lenguaje en la contemporaneidad. *Después de Babel* comienza por el planteo fundamental de que traducir es equivalente a entender/interpretar, puesto que estas operaciones implicarían un mismo proceso: “dentro o entre las lenguas, la comunicación humana es una traducción. Un estudio de la traducción es un estudio del lenguaje” (*Después de Babel: aspectos del lenguaje y la traducción*. México: Fondo de Cultura Económica, 2001, p.69. Resaltado en el original). En otras palabras, la propuesta de Steiner afirma que la traducción está implicada en todo acto comunicativo, o bien, en su reverso, que toda traducción es un acto de comunicación. Su profundo estudio funcionó como una referencia para pensar a Puig y a Perlongher en el marco de un fenómeno de más amplio alcance, pero se evitó considerarlos o llamarlos extraterritoriales, ya que al hacerlo podía correrse el riesgo de desdibujar parte de los objetivos de esta tesis. Aquí, la escritura entre lenguas de Puig y Perlongher en su exilio en Brasil se orienta a delinear una relación de singularidad de estos escritores con el portugués. No se trata ni del lugar de la traducción en toda su obra, tampoco de la traducción de otras lenguas; sino que se demarca en unas coordenadas y una lengua precisas y en una relación no transferible a la traducción o uso de otras lenguas extranjeras, así como tampoco idéntico en ambos casos o en todos los casos. Tampoco la traducción es entendida como parte implicada en un proceso comunicativo; tal como si dijo más arriba, su análisis va en una dirección diferente cuando se busca pensarla en el marco de su participación en el acontecimiento literario en tanto interrupción de la comunicación o bien de la atribución de sentidos. Finalmente, entre las críticas realizadas a la perspectiva de Steiner que asimila entender y traducir –perspectiva luego retomada por Paul Ricoeur– pueden considerarse los ensayos de Henri Meschonnic en torno a la traducción, la ética y el poema. En ellos, Meschonnic propone que, para realizar una teoría de la traducción, es necesario revisar la teoría del lenguaje, lo que implica observar y combatir la suposición de lo que llama la “esencialización de la lengua” –realizada por Heidegger y la reducción del lenguaje al signo y su sentido llevada adelante por la hermenéutica–, la que estaría supuesta en la mayoría de las reflexiones y teorías sobre la traducción, entre ellas, la desplegada por Steiner. Ver: Meschonnic, Henri. *Ética y política del traducir*. Buenos Aires: Leviatán, 2009.

portuñol; se trabajarán las figuraciones del acto de traducir en la ficción puigiana, esto es, en las tramas para cine y en la novela *Cae la noche tropical*.⁶

A partir de una pregunta inicial por el modo en que la lengua portuguesa de Brasil ingresa en su literatura, la indagación en la producción de esos años dispara nuevos interrogantes, entre ellos, cuáles son las estrategias con las que cada escritor tradujo, qué efectos tuvieron la traducción y los usos del portugués en la escritura; en qué medida esto aparece como novedoso en la propia poética; de qué manera el portugués puede configurarse como una escritura de exilio; de qué modo esto los vincula con otros escritores y proyectos y cómo esta vinculación interviene en el desarrollo de la propia obra; qué operaciones críticas se traslucen cuando adoptan la escritura en portugués y al traducir su propia obra y la de otros; quiénes son esos otros a los que traducen en caso de que lo hagan y qué motiva esa elección; cuáles son los espacios y circuitos de realización y publicación de esas producciones entre lenguas; qué nuevas cartografías literarias y artísticas puede revelar.

La lengua extranjera es la pista con la que seguir la figuración de una experiencia diversa en Brasil: es la materia que se atorbellina en el poema, la forma que hace aparecer la singularidad de una voz, la posibilidad de un diálogo con los escritores contemporáneos o el idioma indescifrable del personaje de ficción que encarna el amor. Como se adelantó, en el recorrido de los capítulos la propuesta no es hallar un

⁶ Uno de los hilos de investigación que no es objeto de esta tesis pero que de ella podría desprenderse tiene que ver con el lugar de Perlongher como traductor de literatura brasileña y desde Brasil para el campo literario argentino. En este trabajo, como se verá, ya aparecen, entre otros, una traducción de un poema de Roberto Piva en la revista anarquista *La letra A* y un fragmento de un texto de Glauco Mattosso, acompañado de un ensayo del mismo Perlongher publicado originalmente en portugués en Brasil, en la revista *El Porteño*. Este análisis podría abordarse desde los llamados “Translations studies” o “Teoría de los polisistemas” desarrolladas por James Holmes, Ithamar Even-Zohar, Gideon Toury y Theo Hermans entre otros durante los años setenta y ochenta, para así abrir una investigación que considere sus traducciones en el polisistema de la cultura meta (argentina): cuáles fueron sus funciones, cómo circularon, quiénes fueron los lectores, etc. De este modo, podría observarse en la traducción la migración de autores, temas y rasgos escriturarios, e incluso sus repercusiones en la recepción de la literatura de quien traduce. Un estudio de esta índole encontraría un antecedente en el importante trabajo que realizó en Argentina Patricia Willson con algunos de los miembros del grupo Sur, y en la tesis de Gustavo Sorá realizada en el marco de la historia y circulación de las ideas de lo que Pascale Casanova denominó “la República Mundial de las Letras”, sobre la traducción y publicación en Argentina de títulos brasileños en el siglo XX y fundamentalmente en la primera mitad. Véase: Willson, Patricia. *La Constelación del Sur: traductores y traducciones en la literatura argentina*. Buenos Aires: Siglo XXI editores, 2004 y Sorá, Gustavo. *Traducir el Brasil: una antropología de la circulación internacional de ideas*. Buenos Aires: Libros del Zorzal, 2003.

procedimiento o efecto común u homogéneo entre estos escritores. Cada capítulo dedicado a una parte de su producción procurará atender a las particularidades que el objeto que recortan demanda.

Antes de partir para San Pablo en 1981, Perlongher había publicado en Buenos Aires solo un libro de poemas: *Austria-Hungría* (1980). Cuando siete años después aparezca su segundo poemario, el portugués ya formará parte de su lengua poética. Como afirma Roberto Echavarren, Perlongher se vuelve un “abrasilerado” –término suspicaz que sugiere la conjunción que asocia la adopción de una nacionalidad en términos de una pose díscola, amanerada– que hace del portuñol “una respuesta estilística a la separación tradicional que caracteriza las literaturas hispana y portuguesa dentro de nuestro continente”.⁷ Desde San Pablo, Perlongher publicó en Argentina casi la totalidad de su obra poética: *Alambres* (1987), *Hule* (1989), *Parque Lezama* (1990), *Aguas aéreas* (1990) y *El chorreo de las iluminaciones* (1992); libros cuya difusión y repercusión en la escena porteña de los años ochenta dependió en gran medida de su participación en revistas como *El Porteño*, *Cerdos & Peces*, *Letra A*, *Fin de Siglo*, *Babel*, *Diario de Poesía*, *Sitio*, medios a los que enviaba sus poemas, crónicas y ensayos. En tierra brasileña, también publicó en diversos medios entre los que se destaca uno de los diarios más importantes de la capital paulista, *Folha de São Paulo*.⁸ Estas intervenciones en la prensa, así como gran parte de su producción de ensayos, resulta inseparable de su labor como profesor e investigador de Antropología Urbana en la Universidad de Campinas, donde realizó su tesis de maestría sobre la prostitución masculina, *O negócio do michê* (1987), participando además de eventos científicos, revistas especializadas y en la importante colección de divulgación *Coleção primeiros*

⁷ Echavarren, Roberto. “Prólogo”, en Perlongher, Néstor. *Poemas Completos*. Buenos Aires: La Flauta Mágica, 2012, pp. 8-9.

⁸ En la década del ochenta un gran número de escritores e intelectuales participaba de *Folha de São Paulo*, un espacio de publicación que se consideraba progresista por su compromiso con el proceso de transición democrática y fundamentalmente en las campañas “Diretas já”.

passos de la Editora Brasiliense, con el tomo 197, el libro *O qué é AIDS?* (1987).⁹ De hecho, la llegada a Brasil de Néstor Perlongher estuvo directamente asociada a la posibilidad de conseguir un puesto como becario en UNICAMP, institución a la que seguiría ligado y donde consolidó una prolífica producción que lo llevaría a realizar estudios en Francia,¹⁰ a comenzar un doctorado sobre la obra de Osvaldo Lamborghini y, sobre el final de su vida, a ser reconocido con el otorgamiento de una beca Guggenheim con un proyecto sobre los ritos sacros del Santo Daime, para el que fue apadrinado por Tamara Kamenszain, Josefina Ludmer y Haroldo de Campos. De este modo, interesa delinear una faceta del escritor menos atendida por la crítica, aquella elaborada en un cruce entre la labor académica y la traducción, que muestra su intensa participación en la cultura brasileña.

A diferencia de Perlongher, cuando Manuel Puig llegó a Brasil en 1980 ya era un autor con seis novelas publicadas y reconocido en varios países de América y Europa. Su exilio había comenzado promediando los años setenta y lo llevó a residir sucesivamente en México y Estados Unidos. Cuando decidió instalarse en Río de Janeiro, ciudad que eligió por su fácil conexión con Buenos Aires y por sus características geográficas, se alojó primero en un hotel y más tarde compró un departamento en la lujosa zona sur de la ciudad. Durante los nueve años que Puig vivió en Leblon, mantuvo un arduo ritmo de trabajo dedicado a la escritura y a su carrera como escritor: no solo continuó escribiendo ficción, también revisaba cada una de las traducciones de sus libros que se realizaban en otros países, asistía a los estrenos de sus obras teatrales, participaba de encuentros, charlas, homenajes que se hacían a su obra; en fin, una serie de eventos y compromisos que lo obligaban a viajar de manera constante, pero nunca a volver a la Argentina. Con todo, puede verse que la producción de Puig de estos años experimenta algunas fluctuaciones vinculadas directamente con las coordenadas donde fijó su residencia. En el trópico escribió dos novelas cuya ficción

⁹ Ambos trabajos fueron más tarde publicados en Argentina. Perlongher Néstor, *El fantasma del SIDA*. Buenos Aires: Editorial Puntosur, 1988. Trad. Osvaldo Pedrozo y *La prostitución masculina*. Buenos Aires: Ediciones de la Urraca, 1993.

¹⁰ El texto que Perlongher escribió por ocasión de su estancia en París en el año 1989 expresa su decepción en varios aspectos –la ciudad, los parisinos, la academia– y se tituló “Nueve meses en París”. La versión completa no fue publicada por el escritor en vida, pero más tarde apareció en diferentes revistas de Brasil y Argentina. Ver: Perlongher, Néstor. “Nueve meses en París”, en *Papeles insumisos*. Cangi, Adrián y Jiménez, Reynaldo (comps.). Buenos Aires: Santiago Arcos, 2004, pp. 169-176.

se emplaza en Brasil: *Sangre de amor correspondido* (1982) y *Cae la noche tropical* (1988), pero además se abrieron paso con una fuerza novedosa otros géneros practicados por Puig: las piezas teatrales y los guiones cinematográficos. Puig alcanzó por primera vez en esos años el éxito de público en teatro con la adaptación de su novela *O beijo da mulher aranha* (1981), que se estrenó en Río y en San Pablo; ahora bien, el evento que tuvo una consecuencia definitiva para la recepción y difusión de la literatura puigiana tanto en Brasil como a nivel internacional fue el estreno de la película *Kiss of the Spider Woman* (1985), filmada por Héctor Babenco en San Pablo. Así, la estancia de Puig en Brasil no puede abordarse sin considerar la realización de este filme que, como podrá verse, permitirá encadenar una serie de textos, previos y posteriores, que el escritor diagramó con la industria cinematográfica brasileña: el argumento *The Good Luck Charm* (1983) y el guion cinematográfico *Seven Tropical Sins* (1986), escritos en inglés y dedicados a construir una imagen de Brasil.

Instalados en puntos del mapa que ofrecían paisajes diferentes, estos escritores enhebraron sus proyectos con circuitos disímiles. Perlongher se propuso tender puentes entre las literaturas del Río de la Plata y la brasileña y se vinculó tanto con intelectuales y críticos consagrados como con escritores marginales, algunos de ellos provenientes del activismo gay; se dedicó a temas que desarrolló en las aulas de las instituciones académicas a las que perteneció o que lo llevaron a perderse en la selva amazónica para realizar ritos con ayahuasca. Puig, desde Río de Janeiro, continuó una carrera como novelista alejado de la crítica, siguió afirmando que no leía literatura y no dio muestras de interés por acercarse a la literatura brasileña ni a sus escritores; sus relaciones siguieron tensas con la militancia y eligió, en cambio, acercarse a figuras del ambiente cinematográfico. A diferencia de Perlongher, quien realizó traducciones y escribió textos en portugués para escritores brasileños con los que se vinculó a diversos temas y poéticas, Puig pareciera repetir el lugar de escritor “isla” que había tenido en la literatura argentina; escribe solo y su literatura avanza mirándose a sí misma. Sin embargo, así como la experiencia brasileña en su primera novela escrita en Brasil se anuncia mediante el ingreso de un nuevo espacio para las ficciones y una nueva lengua en el proceso de escritura, al abordar sus escritos para cine, puede verse un trabajo acompasado y diagramado con la industria cultural local.

Una de las constantes en la crítica especializada ha sido dejar fuera del itinerario de exilio de Puig el tramo brasileño por considerar que el reconocimiento internacional ya le habría permitido volver a su país. Esta afirmación es constantemente reproducida, aunque realizarla signifique soslayar de modo sistemático que cuando el escritor llegó a Río algunos de sus libros seguían prohibidos en Buenos Aires. También suele decirse que Perlongher se fue de la Argentina cuando los años más oscuros de la dictadura ya habían transcurrido y el país comenzaba a visualizar un futuro democrático, de modo que su salida no debería pensarse en los términos de un exilio. En este sentido, resulta interesante señalar que Perlongher ha sabido recoger el guante de esa acusación argumentando que, a pesar de que efectivamente la recuperación de la democracia argentina era inminente, la represión a los homosexuales no solo permanecía intacta sino en franco recrudecimiento. El día que abordó el ómnibus que lo trasladaría a San Pablo y en el que escribiría su famoso poema “Cadáveres”, el conflicto por las Islas Malvinas no había comenzado y todo lo que había sucedido en los años del golpe era aún una verdad que solo la poesía podía enunciar. El destino al que arribarían tanto él como Puig aún estaba bajo un gobierno de facto, pero la amnistía ya era un hecho y el destape y la ebullición de las minorías era la realidad que los esperaba. Con el paso de los años, Brasil no será el mismo, la promesa de una vida más libre y con cierta estabilidad económica se irá resquebrajando; además de las crisis financieras, la llegada del Sida terminará por detonar esa experiencia, provocando la salida de Puig y la muerte de Perlongher.

Una idea en torno a Brasil como un destino de liberalidad sexual con sus carnavales, playas y cuerpos expuestos al sol recorrió el imaginario argentino desde la década del sesenta y se vio fortalecida hacia los ochenta, cuando el llamado *desbunde* acompañó con fuerza el proceso de apertura democrática.¹¹ En su libro *Fiestas, baños y exilios: los gays porteños en la última dictadura*, Alejandro Modarelli y Flavio Rapisardi afirman que este imaginario de un paraíso de placer y tolerancia permeó entre “las locas porteñas” que veían a la nación brasileña como “tierra mestiza que, a falta de

¹¹ *Desbunde* puede traducirse como destape o desorden. Como se sabe, este y *curtição* fueron los términos con los que se nombró una transformación en las conductas ciudadanas que acompañaron el proceso de apertura democrática en Brasil. Esta transformación estuvo asociada a un tipo de comportamiento que desafiaba al clima represivo a partir de una práctica sexual liberada y la afirmación de una cotidianeidad gozosa, ambos entendidos como gestos políticos.

un proceso civilizador racional, se somete una vez al año, para renovarse, a las fuerzas de la naturaleza”. Por oposición a la fría y eurocéntrica Buenos Aires, Brasil era una geografía exótica, “una especie de Asia indefinible”. “[S]exo, masculinidad, pobreza, instinto y desprejuicio” fueron las claves que configuraron el mapa brasileño como un verdadero “paraíso gay”. A pesar de que en general era sabido que allí también existía la violencia contra los homosexuales, eso no parecía resquebrajar el mito. Como afirman Modarelli y Rapisardi “la loca porteña bajo la dictadura, que llega de una ciudad sombría, donde cada movimiento de cuerpo, cada desvío de la indumentaria o del peinado, cada mirada deseosa es objeto de control y prohibición, solo retiene de Brasil aquello que precisa”.¹²

Cuando Perlongher viaja a Brasil para instalarse definitivamente en 1981, ya había visitado San Pablo y Río de Janeiro, y su visión de esos parajes, sobre todo de la ciudad paulista, corroboraba algunos de los rasgos imaginarios sobre el “paraíso gay”. En una carta de 1978 dirigida a su amigo Osvaldo Baigorria, Perlongher habla de sus planes de partida animado por la facilidad de los requisitos de residencia y las posibilidades laborales, pero, sobre todo, apremiado por conflictos con la justicia: “Mi estado de ánimo es más bien pésimo. Padezco de soledad, melancolía y paranoia. Mis relaciones con la señora de ojos vendados y balanza de almacenero no son nada buenas, si bien ninguna catástrofe ha sucedido aún. Todo está como hace un año”.¹³ En abril del año siguiente, luego de haber visitado San Pablo y Río en el verano, vuelve a escribirle a Baigorria ahora poniendo el eje en esas coordenadas a las que se las refiere como un “paraíso terrenal”:

La pasé bárbaro en los trópicos [...] permanecí en São tres semanas, en la casa de unos amigos macanudos; días caracterizados por permanentes, infinitas tropelías por las vías públicas y no tan públicas. Quedé muy apegado a la democracia racial brasilera, a la que conocí –presumo– demasiado de cerca. En Brasil todo es relativo, desde la democracia hasta la liberalidad. Con todo es una sociedad infinitamente más permisiva que la argentina, y se pueden hacer cosas a plena luz que aquí causarían espanto en la más

¹² Modarelli, Alejandro y Rapisardi, Flavio. *Fiestas, baños y exilios: los gays porteños en la última dictadura*. Buenos Aires: Editorial La Página, 2019, p. 145 y ss.

¹³ Carta desde Buenos Aires, 21-8-1978. Perlongher, Néstor. *Correspondencia*. Palmeiro, Cecilia (Ed.). Buenos Aires: Mansalva, 2016, p. 20. Sobre la correspondencia entre Osvaldo Baigorria y Néstor Perlongher, véase el prólogo escrito por Baigorria al tomo *Un barroco de trincheras. Cartas a Baigorria 1978-1986*. Buenos Aires: Mansalva, 2016, pp. 9-25.

absoluta penumbra. En fin, un país más o menos habitable. Descontando que a mí me gustan las grandes ciudades. Como São Paulo.¹⁴

Casi un año después, y luego de otra visita, Perlongher afirma la decisión de su partida, pero la retórica de la fascinación propiciada por el destino es fagocitada por la de una desesperación causada por el lugar de origen:

Sí, me voy a Brasil. Acaban –hace unos días– de llamarme desde la paradisíaca Bahía, congratulándome con la puesta a mi entera disposición de un cuarto. Insostenible, parto, harto. La fascinación de los botones –oh elegías del entrelineado– me ha deparado, nuevamente, sombrías estadas, cuyo relato ahorro. Que sumadas a mi paro –y a la insatisfacibilidad (vaya neologismo) de mis pulsiones– me encaminan hacia un exilio no tan electo cuanto imperioso: hace ya un mes que mis comunicaciones epistolares con el Brasil están cortadas; las cartas parten, pero no llegan; ellos, mis amigos, han recurrido a las onerosidades del teléfono para darme cuenta de su disposición a la acogida. Recuerdo aún con emoción vuestra llamada, y me emociono nuevamente –una sobreabundancia de la nostalgia (saudade).

Oh Dios(a): cuánto he bebido! Mi reclusión –no salgo ni a comprar cigarrillos– carece de otros desahogos. La inminencia del desafuero no varía la orientación de vuestras epístolas: seguirán escribiéndome a Baires, hasta que mi aviso les anuncie las glorias de la extranjería.¹⁵

El año en que escribe esta carta había sido apresado por la policía en tres oportunidades entre febrero y abril.¹⁶ Víctima no solo de la violencia policial, sino también de la censura y la reclusión, se dice “harto” y parte al exilio “imperioso”, donde lo esperan las irónicas “glorias de la extranjería”.

Ya en 1984, manda una nota a la revista *Cerdos & Peces*, con el título “El mundo gay en Brasil. Visión del paraíso”, donde, a partir de la propia experiencia, reafirma y afina el perfil del país al que se ha trasladado y las diferencias con la Buenos Aires que ha dejado:

São Paulo es un sistema de laberintos propicios para las aventuras eróticas, pero como ciudad es decididamente fea. Arroja un efecto de sordidez quizá atribuible a un ruidoso urbanismo que acumula automóviles veloces en callejas estrechas. [...] Todo ello en una heterogeneidad abigarrada. Así, en el centro de São Paulo, familias ‘american way’ coexisten con putas, lúmpenes, conejeras de inmigrantes nordestinos, turguros de travestis, etc. En la calle, todos se rozan: no parece haber otra alternativa más que tolerarse.

¹⁴ Carta desde Buenos Aires, 1-4-1979. *Correspondencia, op. cit.* p. 22.

¹⁵ Carta desde Buenos Aires, 20-5-1981. *Correspondencia, op. cit.* pp. 30-31.

¹⁶ Ver Carta desde San Pablo, 22-9-1981. *Correspondencia, op. cit.* pp. 35-36.

Respecto de la homosexualidad esa tolerancia es relativa. Las posibilidades que tiene una 'bicha' (apodo local a los gays) de ser insultada en la calle son harto menores que en Argentina o Chile. Pero en el plano de la tolerancia oficial, rige una política de control y golpes sorpresivos. Por un lado se permiten bares, boites, saunas gays; y, por otro lado, la policía suele hacer razzias, conocidas aquí como 'blitz', arrastrando a los gays que se apiñan en las veredas de esos bares.

Pero el ghetto gay paulista bulle de efervescencia sexual. Masas de jóvenes se precipitan...¹⁷

Muchos años después, ya en 1990, en una entrevista con Carlos Ulanovsky, a pesar del avance del Sida, Perlongher aún sostendría esa visión de San Pablo como “una ciudad llena de intersticios, de pasillitos, habitados por los más delirantes y diferentes tipos humanos”, donde, dice, “uno tiene la sensación de que es posible construir el territorio propio, de armar su propia vida”.¹⁸

Por su parte, Manuel Puig prefirió instalarse en Río de Janeiro, ciudad costera que lo había impactado casi veinte años atrás, cuando, antes de emprender un nuevo viaje a Roma, partió en ómnibus desde Buenos Aires para presenciar los carnavales. En esa ocasión, mandó una carta a su familia con fecha del 25 de febrero de 1961, momentos antes de subirse al barco rumbo a Europa.

Yo no tengo palabras para explicar hasta qué punto me he divertido en Río, como nunca, durante el Carnaval, ni qué hablar y después también. Lo mejor del Carnaval es la calle, resulta que cada cuadra va desfilando una banda a lo largo de una avenida de quince cuadras (populares, cada barrio manda una) y la gente va siguiéndola, va bailando y cantando a todo lo que da. Los dos últimos días también hay desfile de las “escolas do samba”, que era lo que se veía en “Orfeo”, especies de murgas (de lujo) ensayadas que van haciendo sus números.¹⁹

¹⁷ Perlongher, Néstor. “El mundo gay en Brasil. Visión del paraíso”, en *Cerdos & Peces*, año I, n°4, julio de 1984, p. 13. La crónica sigue su recorrido por Río de Janeiro y Bahía, quien escribe se afirma en el propio testimonio y el texto dialoga con el relato de viaje. Esto último puede verse desde el título como remisión a *Visão do paraíso* (1958), el importante ensayo donde Sérgio Buarque de Hollanda realiza una investigación sobre las formulaciones de Brasil como tierra edénica, desde las impresiones de los primeros navegantes que llegaron a esas tierras hasta los viajeros coloniales.

¹⁸ Ulanovsky, Carlos. “El Sida puso en crisis la identidad homosexual”, en *Página 12*, 19 de septiembre de 1990. Reproducido en Perlongher, Néstor. *Papeles insumisos*, op. cit. pp. 336-337.

¹⁹ Carta desde Río de Janeiro, 25-2-1961. Puig, Manuel. *Querida familia. Tomo I. Cartas europeas (1956-1962)*. Buenos Aires: Entropía, 2005, p. 247.

En este encuentro con Río, Puig da cuenta del impacto del carnaval como una fuerza arrolladora que lleva al turista, por el lapso de la fiesta, a vivir lo inexplicable. La carta presenta algunas constantes del relato puigiano en el extranjero tal como se configura en su epistolario de juventud: procura codearse con actores de la industria a la caza de algún proyecto y articula su impresión de las ciudades que visita con imágenes provenientes del cine. En este caso, los actores con los que se ve son, entre otros, Jean-Pierre Amount y Marisa Pavan y la experiencia de esos días lo remite a la película *Orfeo*, una de las pocas referencias al cine brasileño que aparecerán a lo largo de toda su correspondencia familiar.²⁰ Pero la huella más fuerte se anuncia en el final de la carta: “*Han sido dos semanas de felicidad inimaginable*”.²¹

Ese deslumbramiento inicial de Puig por Brasil se sostiene a lo largo de los años a partir del establecimiento de una diferencia respecto de Argentina, cercana a la que señala Perlongher: allí, percibe una liberalidad generalizada que encuentra su explicación en la “mezcla racial” y tiene como consecuencia una vida más alegre. En 1982, cuando sale su novela *Sangre de amor correspondido*, en una conversación con Maruja Torres para el diario *El País* de Madrid, ante la pregunta acerca de cómo un argentino se siente en Brasil y escribe sobre Brasil, el escritor responde: “Desde mi asombro. Deslumbrado ante esa capacidad brasileña por la despreocupación”.²² En ese mismo año y también para un diario español, *El socialista*, Puig se refiere a su visión de la cuestión racial a partir de las búsquedas de la reciente novela:

Uno de los acicates principales en esta investigación del personaje fue mi interés por resaltar esa fuente de alegría de vivir que tiene el pueblo brasileño, la clase baja. Una novela como ésta sólo la podía haber escrito en Brasil. Supongo que tiene mucho que ver la presencia de la raza negra. He podido ver que da muy buen resultado el cruce

²⁰ Se trata del filme *Orfeu negro*, una co-producción entre Brasil, Francia e Italia de 1959, dirigida por Marcel Camus. A pesar de que Río de Janeiro es una de las ciudades predilectas del Cono Sur en la literatura argentina –la larga lista incluye escritores viajeros de la talla de Domingo Sarmiento, Adolfo Bioy Casares, Nicolás Olivari, Roberto Arlt, Raúl González Tuñón, Oliverio Girondo, Norah Lange, Bernardo Kordon–, lo cierto es que la mirada viajera de Puig no es libresca, sino cinematográfica. Tampoco Perlongher remite a su destino como un escritor que viaja; tal vez el único escritor que pueda ser pensado como un referente argentino en Brasil es Tulio Carella, con la escritura desplazada, disidente y maldita de su libro *Orgía*, publicado en Brasil en 1968.

²¹ *Querida familia. Tomo I, op. cit.* p. 247 [Resaltado en el original].

²² Torres, Maruja. “Manuel Puig y el oficio de espectador”, en *El País*, 13 de junio de 1982. Reproducido en Romero, Julia (org.). *Puig por Puig. Imágenes de un escritor*. Madrid: Iberoamericana, 2006, p. 270.

ibérico con negro. En el Caribe, español con negro; en Brasil, portugués con negro. Yo veo la raza negra como un *reservoir*. Es una raza expuesta a menos siglos de educación represiva y, por lo tanto, más sana, más atenta a las reales necesidades del ser humano, sobre todo, más alerta a las necesidades físicas.²³

Por fuera del carácter real o imaginario, o el nivel de prejuicio que puedan comportar las fundamentaciones de cada uno de los escritores, en tanto testimonio de una experiencia cuerpo a cuerpo con Brasil, ellas comparten la formulación de una percepción de ese país como espacio de permisión, menos represivo, que cada uno modula a su manera: como sana atención a las necesidades físicas o como desacadada efervescencia sexual.

Al seguir las cartas de Puig en el momento en que se encuentra viviendo en Río, lo que se lee no es la queja de un desplazado, el melancólico fraseo que se espera de un exiliado, tampoco ya el discurso fascinado de un viajero que descubre un nuevo paisaje. Lo que en ellas aparece es, en cambio, la notación precisa de aquel que busca atrapar la posibilidad de una cotidianeidad feliz y sin acontecimientos ni tironeos. Como la utopía que Roland Barthes quería imaginar a fines de los setenta en Francia, las cartas a su familia muestran que para Puig vivir en Río es la posibilidad de un proyecto de vida que tenga la forma de un vivir bien.²⁴ Las misivas pautan esa utopía cuando, a inicios de los ochenta, desde el tercer destino de exilio y como respondiendo a la insistencia de una búsqueda que lo ha movilizado desde siempre, comenta con precisión su rutina carioca. Ir a la playa todas las mañanas para nadar, pasear por las tardes llevado por un chofer en busca de muebles para sus departamentos, regar cada atardecer las plantas tropicales que intenta domesticar, mirar cada noche en el televisor de su living los filmes clásicos que ha podido grabar, son las actividades que Puig enumera y con las que registra del triunfo de una vida según su propio ritmo.

Quiero hacer de Río mi base, mantener New York por el momento, pero con tendencia a pasar más tiempo en Río que en ninguna parte. Eso creo que nos favorece, el departamento será grande, con por lo menos living y dos dormitorios, así que podrán venir cuando quieran. [...] Lo que tardará es el asunto de muebles porque quiero

²³ *El Socialista*, "Pasión literaria correspondida", 1982. Reproducido en Romero, Julia (org.). *Puig por Puig*, op. cit. pp. 265-266.

²⁴ Ver Barthes, Roland. *Cómo vivir juntos. Simulaciones novelescas de algunos espacios cotidianos. Notas de cursos y seminarios en el Collège de France, 1976-1977*. Buenos Aires: Siglo XXI editores, 2005.

comprarme cosas lindas a mi gusto. Tendré las camas y alguna silla y mesa apenas, pero lo principal en Río es la playa. Yo creo que ésta es la gran solución. Yo necesito ciudad y al mismo tiempo playa ¿qué mejor?²⁵

Río, para el que ha sido expulsado hace muchos años atrás y ha recorrido distintos puntos del mapa mundial, es el lugar que se elige por dos motivos centrales: la belleza del paisaje y la cercanía familiar, es decir, la playa apetecible y la accesibilidad aérea con Buenos Aires. Daniel Link advirtió en un breve texto que la pregunta por cómo vivir juntos tiene un “despliegue obsesivo y sistemático” en toda la obra puigiana,²⁶ la última novela publicada, *Cae la noche tropical*, responde a ese interrogante con la rutina vertiginosa hecha de las aventuras mínimas y mortales de una anciana que decide quedarse en Río de Janeiro.

¿Es posible imaginar un encuentro entre Perlongher y Puig en Brasil? A pesar de que hayan habitado ciudades diferentes y de que no haya registros de que alguna vez se hayan visto, conversado o cruzado siquiera, pueden rastrearse textos y anécdotas donde se trazan encuentros que, aunque desplazados, permiten ver que estas trayectorias diversas no corrieron como líneas paralelas.

El estudio sobre la obra de Perlongher que hasta el momento ha abordado con mayor profundidad su trayectoria en Brasil es el libro de Cecilia Palmeiro, *Desbunde y felicidad: de la Cartonera a Perlongher*. A lo largo de la presente tesis, el trabajo de Palmeiro es citado en varias ocasiones, en particular, cuando se trata de la relación de Perlongher con algunos activistas y escritores de SOMOS, frente homosexual brasileño con el que el escritor argentino mantuvo un intercambio productivo “contrabandeando” su experiencia militante desde Buenos Aires.²⁷ Glauco Mattoso, João Silvério Trevisan, Edward McRae, Peter Fry, Leyla Miccolis, son algunos de sus participantes, los que además llevaban adelante la revista *Lampião da esquina*, publicada entre 1978 y 1981. Recién llegado, Puig tuvo contacto con algunas de sus figuras. Si bien Puig también había participado del Frente de Liberación Homosexual en Argentina, su relación con el

²⁵ Carta desde Río de Janeiro, 22-1-1980. *Querida familia. Tomo II. Cartas americanas. Nueva York. Río de Janeiro (1963-1983)*. Buenos Aires: Entropía, 2006, pp. 293-294.

²⁶ Link, Daniel. “Vivir juntos (sobre *El beso de la mujer araña* de Manuel Puig)”, en *Soy, Página/12*, Buenos Aires, 29 de mayo de 2009.

URL: <https://www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/soy/1-780-2009-05-29.html>

²⁷ Palmeiro, Cecilia. *Desbunde y felicidad: de la Cartonera a Perlongher*. Buenos Aires: Título, 2010, p. 13.

activismo gay local fue efímera y esquiva. Este grupo, al igual que Perlongher, estaba fascinado por la novela *El beso de la mujer araña*, lo que lo llevaría a promoverla en las páginas de su revista.

La primera aparición de Puig en *Lampião da esquina* tuvo lugar en 1978, cuando en el número 7 se publicaron fragmentos traducidos de *El beso de la mujer araña*. La página anunciaba con entusiasmo el próximo lanzamiento en Brasil del libro (por la editorial Civilização Brasileira), al que reseñaba junto a una foto del escritor. Luego, dos años más tarde, en el número 27 de agosto de 1980, Jorge Schwartz firmaba una nota titulada “O insólito rendez-vous de Maria Felix com Che Guevara”, un nuevo comentario a la novela, esta vez por ocasión de la edición de Codecri. Ese mismo año, aparece en un número extra una larga entrevista que parte de los editores de la revista le hacen al escritor cuando este acababa de llegar a Río de Janeiro. El ánimo de los entrevistadores es de entusiasmo frente a un escritor exiliado y prohibido en Argentina, acusado de pornografía y autor de una novela con un protagonista homosexual. Sin embargo, tal como lo expresa el título de la nota, “Manuel Puig fala quase tudo”, el afán por llevar los hechos de la ficción a una confesión por parte de Puig respecto de su propia sexualidad queda a medio camino frente a respuestas evasivas.²⁸

El interés de Perlongher por Puig quedó materializado en dos notas. La primera consta de un comentario publicado en junio de 1986 en el suplemento cultural del diario

²⁸ “O Beijo da Mulher Aranha. Três trechos do romance de Manuel Puig”, *Lampião da Esquina*, año 1, n°3, Río de Janeiro, diciembre de 1978, p. 16; Schwartz, Jorge. “O insólito rendez-vous de Maria Felix com Che Guevara”, *Lampião da Esquina*, año 3, n°27, Río de Janeiro, agosto de 1980, p. 20; “Manuel Puig fala quase tudo” (Entrevista), *Lampião da Esquina*, n° extra, Río de Janeiro, 1980. Sobre esta entrevista véase la reciente publicación en español y comentario previo a cargo de Juan Pablo Canala (“Puig en Río: la sexualidad ‘casi’ escondida”, en *Revista Transas*. Letras y artes de América Latina. URL:

https://www.revistatransas.com/2020/08/13/puig-en-rio/?fbclid=IwAR3s8CapG9OqTncpfREHhBRpr4Fcj8FuobFNj2Iqmwq_-NW169IO8v1IN2k).

Otro hecho reafirma el interés y contacto con Puig por parte de algunos de los activistas que además eran escritores. Como se dijo, Glauco Mattoso formaba parte del grupo editor en esta revista. Para él, en 1986, Perlongher escribió un postfacio sobre el que se trabajará en el último capítulo de esta tesis. El texto de Perlongher acompañó la autobiografía erótica de este escritor que se había hecho relativamente reconocido por la publicación del *Jornal Dobrabil*, una serie de pliegos sueltos con poemas, chistes y manifiestos, entre la parodia y la aberración, que envió por correo entre 1977 y 1981 a algunos escritores seleccionados. La investigadora Graciela Goldchluk, a cargo del archivo de Puig, encontró cinco ejemplares del *Jornal Dobrabil* guardados entre las pertenencias del escritor, junto a la reseña que escribió Jorge Schwartz para *Lampião da esquina*. Mediante el cotejo con la edición publicada en libro del *Jornal Dobrabil* pudo establecerse que tres ejemplares pertenecen uno al año 1979 y dos a 1981. Con esto, puede perfilarse un interés de Puig por la literatura de Brasil –y viceversa–.

Tiempo Argentino. Se tituló “Molina y Valentín: el sexo de la araña” y en él Perlongher discurre sobre la novela *El beso de la mujer araña* en un contrapunto con la versión cinematográfica dirigida por Héctor Babenco estrenada el año anterior.²⁹ Además de ser una puesta en valor de la novela, la nota demarca un territorio de enunciación desde el cual Perlongher escribe explicitado en la firma: “S. Paulo, abril de 1986”. Esto, a su vez, se refuerza porque la película que comenta fue filmada en Brasil, pero sobre todo porque en la escritura se incorpora un avatar más de la novela del que Perlongher fue espectador: su adaptación teatral en San Pablo. Así, el texto deja claro que los caminos de la literatura puigiana son seguidos desde las coordenadas que ambos comparten.

La segunda nota, publicada en noviembre de 1988 en la revista *Babel*, reproduce las palabras que Perlongher pronunció apenas unos días antes en un homenaje realizado a Manuel Puig por los veinte años de la publicación de *La traición de Rita Hayworth*. Esta vez, el lugar de enunciación es Buenos Aires, y más precisamente el Centro Cultural “Ricardo Rojas”, donde se llevó a cabo el evento organizado por Tamara Kamenszain y Daniel Molina. Aquí, Perlongher marca la singularidad de su lectura al realizar un gesto que aproxima a Puig a la literatura de Osvaldo Lamborghini y encuentra en ella la forma de un éxtasis radicado en un “fulgor sexual”, lo que –dice– explicaría el motivo de su censura en Argentina. Pero también, el coterráneo exiliado muestra el hilo de aquello que lo conmueve de la literatura puigiana, la que se le presenta como una “catarata (cascada) de imágenes y ruidos familiares, como el living de entrecasa”. Para Perlongher, la de Puig es una familiaridad sin contenido, que se figura en lo vacío:

En el arrastrarse sin sentido aparente de esas conversaciones sin rumbo, a la sombra del parral, se estaría anudando –de una manera que sin ser secreta precisa de cierta atención para captársela– la íntima consistencia de la vida; consistencia que no tendría otro `sentido' que ese dejarse estar, que ese `estar juntos', que ese vivir presente.³⁰

Así, no es casual que Perlongher haya decidido anunciar, al momento de tomar la palabra: “A la tentación de recorrer, armada de afilado lápiz (un homenaje a Puig

²⁹ Perlongher, Néstor. “Molina y Valentín: el sexo de la araña”, *Papeles insumisos*, op. cit. p. 195.

³⁰ Perlongher, Néstor. “Bretes para Puig. Homenaje de Néstor Perlongher a los veinte años de *La traición de Rita Hayworth*”, en *Babel*, año 1, n°5, 1988, p. 21.

debe necesariamente ser hecho en femenino)...”.³¹ La opción por esta inflexión de la enunciación apunta en dos direcciones que se unen: el devenir mujer de sus literaturas y la oportunidad para enunciar en compañía.

Esta investigación se propone continuar con la indagación de un interrogante que Raúl Antelo viene realizando desde la universidad brasileña acerca de las posibilidades que abre una lectura de “lo argentino-brasileño” como la búsqueda por “recoger un valor capaz de reconocerse en lo absolutamente singular, la contingencia de una lectura cuyo goce está en captar el afuera de sentido de las construcciones nacionales”.³² Al seguir las reflexiones de Antelo, puede pensarse ese guion que conecta y separa Argentina con Brasil como espacio común pero no idéntico que habilita un ejercicio de imaginación crítica construido sobre un punto de contacto vacilante en las características fugitivas del pasaje y en el tenor con que se enuncia la experiencia brasileña de estos argentinos. Así como Antelo eligió leer entre Brasil y Argentina lo indecible de la historia durante la era de Rosas y el Imperio de Don Pedro II, con el exilio de Perlongher y Puig en los años ochenta –temporalidad que enlaza los acontecimientos ocurridos durante los golpes de Estado en cada país y sus procesos de recuperación democrática– parece presentarse una nueva instancia para poner en funcionamiento la potencia de ese guion para manifestar eso que, pareciendo quedar fuera, no hace sino insistir como inasimilable. En este sentido, el tránsito sin retorno de estos escritores argentinos a Brasil desanda los límites de las concepciones del exilio

³¹ “Breteles para Puig”, *op. cit.* p.21.

³² Antelo, Raúl. “Lo argentino-brasileño: una topología de la extimidad”, *Crítica acéfala*. Buenos Aires: Editorial Grumo, 2008, p. 15. También puede leerse el ensayo publicado unos años antes: “La extimidad del guión”, en *Sociedad. Revista de la Facultad de Ciencias Sociales de la Universidad de Buenos Aires*, n° 22, primavera 2003, p. 98. En consonancia con la propuesta de Antelo y como una suerte de continuidad, pueden leerse algunas intervenciones de la escritora y crítica Paloma Vidal, quien también se centra en los cruces y encuentros entre las literaturas de Argentina y Brasil. En su ensayo “Y el origen siempre se pierde”, la investigadora indaga en los modos en que la labor crítica y literaria, a partir de los desplazamientos entre un país y otro, puede interrogar lo nacional. Su lectura de Antelo (y también de Silviano Santiago y de Flora Sussekind, entre otros), retoma la pregunta por el guion de extimidad llevándola a las literaturas contemporáneas, las que, afirma Vidal, parecen más dispuestas a escribir el desarme que a continuar intentando –vanamente– buscar un origen sin fisuras. Vidal, Paloma. *Estar entre: ensayos de literaturas en tránsito*. Buenos Aires: Grumo, 2019

que encierran su fuerza conceptual en la relación dialéctica con la propia patria. Puig y Perlongher se van al exilio en Brasil y no vuelven; sin embargo, la posibilidad de su lectura como escritores argentinos exiliados permite continuar pensando en el lazo entre las literaturas brasileña y argentina a partir de lo que el guion de extimidad de Antelo se propone diseminar: “una decisión ética ineludible, llegar a lo propio por vía de lo ajeno”.³³

De esta manera, a lo largo de la investigación se irá estableciendo un diálogo con la crítica en lo que respecta a la cuestión del exilio de estos escritores, arista que, como se dijo, suele ser negada o desatendida. Visto desde la orilla argentina, resulta interesante sopesar el lugar del intelectual luego de que en 1983 fuera recuperada la democracia. En el contexto de un debate sobre la función de los intelectuales, aparecen nuevos consensos, entre los que se destaca la demanda de la reconstrucción de un campo cultural nacional, como apuntó Sarlo en 1984 en el Congreso de Maryland, “doblemente fracturado”: entre los que se fueron y los que se quedaron, y entre el campo cultural y los sectores populares, lazo que había caracterizado a la propuesta de continuidad entre política y estética en la década del sesenta y comienzos de los setenta.³⁴ Si el criterio de pertenencia se dirime, entonces, en el cumplimiento de este nuevo compromiso, los exilios de Puig y Perlongher adquieren una excentricidad evidente. Así, por ejemplo, podrá verse en esta tesis de qué manera, en lo que respecta al primero, la crítica ha sabido considerarlo un escritor exiliado, pero ha desestimado el tramo brasileño de su exilio, como si el hecho de llegar en los ochenta y de no haberse involucrado en los debates que en ese entonces estaban empezando a darse en Argentina hubiera implicado su exclusión de esa categoría. En el caso de Perlongher, al escribir casi la totalidad de su producción desde Brasil, este hecho tiene un efecto un tanto paradójico, por un lado, resulta para la crítica un dato ineludible y, por otro, acaba siendo, quizás por su propio carácter evidente, poco atendido. A diferencia de Puig, Perlongher sí realizó intervenciones en Argentina desde el exilio y, en general, la crítica

³³ Antelo, Raúl. “La extimidad del guión”, *op. cit.* p. 109. Como puesta en acto de esa perspectiva crítica en torno a la extimidad entre Argentina y Brasil puede considerarse precisamente un artículo de Antelo en el que recorre dos traducciones de Jorge Luis Borges realizadas por Mário de Andrade y Clarice Lispector. Ver: Antelo, Raúl. “La traducción infinita”, *Crítica acéfala*, *op. cit.* p. 121-144.

³⁴ Sarlo, Beatriz. “El campo intelectual: un espacio doblemente fracturado”, en Sosnowski, Saúl (comp.). *Represión y reconstrucción de una cultura: el caso argentino*. Buenos Aires: Eudeba, 2014, p. 143.

refiere a la polémica que por ocasión de la Guerra de Malvinas trabó con los creadores de la revista *Sitio* y en la que el escritor fue deslegitimado por hablar “desde afuera” del conflicto.³⁵ La pregunta que cabría hacer, en todo caso, es si esa referencia no termina acotando a un episodio aislado la participación constante y sostenida de Perlongher en la cultura argentina desde el exilio. Pregunta que conduce a plantear si en realidad esto no responde al hecho de que no toda intervención se considera como una forma válida de participar en el campo cultural, tal como lo requería la tarea del intelectual. Si se tira de la cuerda de este interrogante, quizás la respuesta se encuentre en el hecho de que estos escritores no intervinieron por una “reconstrucción” del campo literario ni por la recuperación de una “identidad intelectual” tal como se esperaba de los escritores en

³⁵ La polémica en torno a la Guerra de Malvinas comienza cuando Néstor Perlongher responde mediante una carta al editorial que la revista *Sitio* había sacado en el número 2. Titulado “Entredicho”, el editorial tomaba una posición favorable a la guerra por la recuperación de las islas, lo que Perlongher atacaba en su carta en dos sentidos: por un lado, porque hacerlo implicaba apoyar a un gobierno militar que tenía al pueblo en la sombra desde hacía al menos quince años, y, por otro, porque el argumento se fundamentaba en las mismas políticas que sostenían sus supuestos enemigos ingleses, es decir, en una política de expansión territorial de los estados. Para Perlongher, los integrantes de *Sitio*, que en el primer número se proclamaban como intelectuales que no pertenecían a ninguna parte, se contradecían al enunciar desde un valor territorial –la patria argentina– y en nombre de un acto que, amén de defender lo propio no hacía sino esconder aspiraciones imperialistas. En el número 3 de la revista, se publica el “Anexo: del exilio” (compuesto por textos de Jinkis, Alcalde, Grüner, Gusmán, Wilcock, Chacel, Perlongher), un compendio de ensayos, poemas, cartas, con las que los editores de la revista se proponían polemizar con lo que llamaron el “discurso del exilio”. Este último era acusado de liberal y afectado de una moralidad que imposibilitaba pensar en términos políticos en tanto armaba su legitimidad a partir de una condición reivindicada como un valor *per se* (Cf. Jinkis, “La Argentina, tango-canción”). Allí se incluye la carta que Perlongher había enviado con el título “El deseo de unas islas” y las respuestas de Jorge Jinkis (“A la tibia musa, de un vate desencantado”) y Ramón Alcalde (“Ilusiones de isleño”) en las que rebaten la acusación de Perlongher por considerar ilegítima una opinión que, según ellos, construye su legitimidad o la cree tal por enunciarse desde un territorio exterior al conflicto. Jinkis escribe “la brasilera pasión es una pasión no menos argentina, argentinísima, un lugar donde el alma delicada del liberalismo progre ha encontrado en estos últimos años el clima tibio en el que pueden florecer sus manifestaciones expresivas” (*Sitio*, n°3, 1983, p. 50) y Alcalde, en la misma tónica, agrega: “Fuera de *su* Estado (el de su pertenencia originaria), [Perlongher] escribe *como si* viviera fuera de *todo* Estado. [...] Manténgase en su ínsula, Perlongher con su ilusión extraterritorial” (*Sitio*, n°3, 1983, p. 55 [Resaltado en el original]). Para un desarrollo de esta polémica véase el ensayo de Javier Gasparri, *Néstor Perlongher. Por una política sexual*, en particular el capítulo primero, “Un sitio para la polémica intelectual”, en el que lee este intercambio como “la guerra por la legitimidad discursiva entre locales y exiliados, o mejor, la guerra por la legitimidad ante el discurso del exilio”. Gasparri, Javier. *Néstor Perlongher: por una política sexual*. Rosario: Humanidades y Artes Ediciones, 2017, pp. 18-19.

general y de los exiliados en particular, lo que los posiciona como figuras incómodas o inasimilables.³⁶

En esa misma dirección, no es intención de esta tesis argumentar en favor de una definición de estos escritores como exiliados, ya que hacerlo podría además implicar responder a un esencialismo. El diálogo con ese debate va darse fundamentalmente a partir de la adopción de una perspectiva: desde Brasil. Atender al espacio de enunciación, en sus diversas dimensiones, implica poner el foco no tanto en si las circunstancias en las que dejaron su país ameritaban la partida o prohibían el retorno, sino más bien en los rastros de una experiencia de *hospitalidad imposible* pero por momentos alegre, acogedora y productiva que se enuncia siempre desde un adentro-afuera, y para la que la “escritura entre lenguas” funciona como una contraseña.³⁷

Un estudio crítico que sirve como antecedente a esta tesis es el realizado por Adriana Amante sobre los exiliados románticos que pasaron por o se afincaron en Brasil –y principalmente en Río– en la primera mitad del siglo XIX. En *Poéticas y políticas del destierro: argentinos en Brasil en la época de Rosas*, Amante recorre y cruza los trayectos de Domingo Sarmiento, Juan María Gutiérrez, José Mármol entre otros, y sigue la pista del modo en que la tierra brasileña, la exuberancia de su paisaje, las excentricidades de su corte y las propuestas para construir una nación los lleva a “seguir pensando obstinadamente la patria en el extranjero”.³⁸ Sin embargo, si bien tanto este estudio como el de Amante buscan devolver a Brasil, y su otredad, a los itinerarios del exilio argentino, también expresan algunas diferencias. *Poéticas y políticas del destierro* trabaja con un sistema de exiliados en Brasil y los modos en que estos establecieron una comunidad sostenida en cartas, escritos autobiográficos, mensajes e intercambios diversos que apuntaron a un mismo objetivo –en términos de Amante–: conjurar la dispersión para retomar el camino de la construcción de una patria

³⁶ Sarlo, Beatriz. “El campo intelectual: un espacio doblemente fracturado”. *op. cit.* p. 149. Otros artículos de Sarlo sobre la relación entre dictadura y literatura, que no son sino intervenciones que intentan pensar por dónde pasó la literatura de los años del último golpe de Estado argentino: Sarlo, Beatriz. “Política, ideología y figuración literaria”, en Balderston, Daniel et al. *Ficción y política. La narrativa argentina durante el proceso militar*. Buenos Aires: Eudeba, 2014, pp. 53-89 y “Literatura y política”, en *Punto de Vista*, año VI, n°19, 1983, p. 8-11.

³⁷ Derrida, Jacques y Dufourmantelle, Anne. *La hospitalidad*. Buenos Aires: De la Flor, 2017.

³⁸ Amante, Adriana. *Poéticas y políticas del destierro: argentinos en Brasil en la época de Rosas*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 2010, p. 40.

tiranizada. Diferentemente, abordar en conjunto los exilios de Perlongher y Puig en Brasil no llevará a pensarlos en términos de una comunidad orgánica o sistémica en el exilio, no solo porque, como ya se vio, entre ellos no establecieron un intercambio robusto, sino porque además sus escritos no apuntaron a la recuperación de ninguna patria. Tal como se vio más arriba, las tramas que los encuentran en su exilio resultan tenues como para pensar en una puesta en común de ideas y, si bien el país de origen, la partida y sus circunstancias figuran en algunos de sus textos, lo cierto es que al aparecer no se proponen como reflexiones destinadas a recobrar aquello que desde el exilio podría considerarse como perdido. De nuevo, el exilio no es en estos escritores un tránsito que exigiría un retorno o redención; es, en términos de Jean-Luc Nancy, una pura “negatividad no dialectizable”, que “no conduce a nada, no se reconvierte en nada”.³⁹

Puig se refería a sí mismo como un exiliado aún en 1981. Cuando llega a Brasil, continúa pensando su itinerario como parte de un camino que comenzó en 1973, cuando salió de Buenos Aires sin saber que no podría regresar. El suyo es, dice Puig, un exilio “[l]argo y peligroso” del que “es imposible volver”: “tengo un expediente por pornografía, dos obras prohibidas, hasta hace poco un estricto boicot en la prensa...”.⁴⁰ Por su parte, Perlongher creó el término “exilio sexual” para referirse a su traslado. Así se lo comentó a Néstor Latrónico en una carta de 1984: “Di un reportaje para el *Miami Herald* definiéndome como ‘exiliado sexual’ y diciendo que había varios miles en esa condición –gays arghs, uruguayos, chilenos– que eligen quedarse en el Brasil porque son menos discriminados”.⁴¹ En 1985 para *Cerdos & Peces*, Osvaldo Baigorria escribe un texto presentación a una entrevista al escritor y allí lo llama “exiliado sexual”, haciendo referencia precisamente a la declaración en *Miami Herald*. En la conversación, Perlongher se explica como uno más de los que se fueron porque “era insoportable ser gay en la Argentina” y que lo hicieron de manera silenciosa, “microscópica”, sin ser notados.⁴² Así, tal como afirma Ezequiel Lozano, Perlongher dejó un legado que

³⁹ Nancy, Jean-Luc. “La existencia exiliada”, en [Archipiélago: Cuadernos de crítica de la cultura, n°26-27, 1996](#), p. 37.

⁴⁰ *Cambio 16*. “El exilio es peligroso porque me puedo quedar sin pólvora que quemar”, 13 de junio de 1981. Reproducido en Romero, Julia (org.). *Puig por Puig, op. cit.* p. 202.

⁴¹ Carta desde San Pablo, 11-2-1984. *Correspondencia, op. cit.* p. 61

⁴² Barigorria, Osvaldo. “El espacio de la orgía”, en *El Porteño*, año IV, n°43, *Cerdos & Peces*, año II, n°17, junio de 1985, pp. 4-6.

continuaría resonando en la Argentina y que, válido también para Puig, aún hoy presenta resistencia al reflexionar y decidir cuándo puede hablarse de exilio, cuáles son los motivos que lo justifican y legitiman como tal y, finalmente, cuáles son las producciones que pueden ser consideradas “de” exilio.⁴³

En un seminario sobre la novela argentina contemporánea, Ricardo Piglia sostuvo que *The Buenos Aires Affair* estaba escrita a partir de una toma de conciencia por parte de Puig de su lugar de escritor exitoso. A partir de aquí, y en toda su obra a excepción de la última novela, según el crítico, el escritor “sacrifica” su maestría –su oído para las inflexiones de la lengua materna– y escribe en “una lengua de traducción” pensada para un público amplio, puesto que sabe que “si sigue trabajando con la lengua local va a tener dificultades con la traducción”.⁴⁴ Si esta afirmación fuera tomada de plano, entonces, habría que asumir que cinco de las seis novelas que Puig escribió luego de *Boquitas pintadas* se inclinan hacia la comunicación con el público internacional de modo que la traducción estaría motivada por un horizonte de legibilidad que implicaría, a su vez, barrer cualquier juego del o al lenguaje en favor de un argumento trasladable. En esta dirección, la recuperación de la lengua materna en *Cae la noche tropical* supondría, como reverso, la supresión de cualquier interferencia de otro idioma, lo que pretende, a su vez, que lo materno es capaz de volver idéntico a como se cree que ha tenido lugar, por ejemplo, en *La traición de Rita Hayworth*.

⁴³ El exilio sexual connota que la disidencia contesta a una hegemonía en política sexual que un Estado autoritario y sus propagaciones puede poner a funcionar de manera más o menos explícita en el orden de los cuerpos. En su artículo, “Tramas artísticas del exilio sexual, entre Brasil y Argentina”, Ezequiel Lozano propone, a través de cartas y testimonios, recomponer la trama de la experiencia de algunas figuras de la cultura argentina que desde exilio brasileño produjeron modos resistencia al régimen sexopolítico de su país. Esta resistencia estaba asociada a la preservación de un modo de vida marica que, si bien se focaliza en el período que va entre 1976 y 1983, muestra su capacidad para escapar y obligar a repensar las cronologías del horror cuando estas operan sobre la sexualidad. Lozano nombra las estadías de Tulio Carella, Manuel Puig, Fernando Noy, el cineasta Carlos Hugo Christensen, y el artista plástico Marcelo Pombo, para señalar a Brasil como un territorio “que promete una existencia sexodisidente habitable”. Lozano, Ezequiel. “Tramas artísticas del exilio sexual, entre Brasil y Argentina”, en *Badebec*, vol. 6, n°12, marzo 2017, p. 177.

⁴⁴ Piglia, Ricardo. *Las tres vanguardias. Saer, Puig, Walsh*. Buenos Aires: Eterna Cadencia Editora, 2016, pp. 141-142.

El **primer capítulo** de esta tesis se dedica a las novelas que Manuel Puig escribió durante su exilio en Brasil para abordar en ellas la presencia de la traducción como instancia que se señala a sí misma en la lengua de la escritura. Ésta se construye *en traducción*, mostrando la lengua extranjera en su carácter de intraducible y haciendo de la literatura el espacio donde se manifiesta el encuentro con la lengua del otro, el portugués. A diferencia de lo que plantea Piglia, no habría aquí una lengua de traducción en tanto ingreso o relación con la cultura mundial y primaria, por el contrario, el despliegue de una experiencia mucho más precisa y singular: la brasileña. En este camino, se buscará pensar los modos en que la experiencia del encuentro con la alteridad brasileña aparece en la primera novela escrita en Brasil, *Sangre de amor correspondido*, realizada a partir de las conversaciones que Puig mantuvo y grabó con un albañil que trabajaba para él, para considerar cómo ingresa el habla del otro en el proceso de escritura. Con el objetivo de realizar esta lectura se recurrió tanto al archivo del escritor como a las versiones en portugués y español que Puig realizó de esta novela y publicó en 1982. Así, podrá abordarse la construcción de un imaginario brasileño en la trama, las operaciones realizadas sobre el discurso del albañil para transformarlo en una voz de novela y las estrategias para disponer lecturas diferentes de la flexión de esa voz en cada versión, en portugués como *transcripta* y en español como *traducida*. Luego, en una segunda instancia, el capítulo estará dedicado a *Cae la noche tropical* y su trama estructurada a partir de las conversaciones de dos ancianas argentinas en un departamento en Leblon. Así, se verá la manera en que la traducción, como acto que implica la escucha de la singularidad de la lengua del otro, participa de un engranaje que tracciona la ficción construida en base a repeticiones. Conversar en Río será una manera de alcanzar a través del relato de otro el propio recuerdo en el intervalo de diferencia que existe tanto en el acto de traducir como en el de repetir. Así, Río de Janeiro es en la novela un destino de exilio que habilita la afirmación de una vida intensa que se renueva en la escucha de otra lengua.

El **segundo capítulo** recupera un diálogo entre Néstor Perlongher y el poeta, traductor, crítico y profesor Haroldo de Campos en torno de la cuestión del barroco en la literatura latinoamericana. Este se puntúa a partir de las traducciones que Perlongher hizo del brasileño, involucra la poesía y se despliega en la escritura de ensayos. Así, al delinear un perfil del escritor argentino como *religador*, trazado a partir de un conjunto

de prácticas escriturarias que cobran relevancia en la experiencia brasileña, en particular, la traducción, se explorarán zonas que pudieron resultar menos visibles para el lector argentino de Perlongher. En un primer momento se leerá el conjunto de ensayos dedicados a la cuestión del neobarroco en sintonía con un corpus de ensayos que Perlongher tradujo de De Campos, labor que se considerará parte del proyecto transplatino perlonghereano. El lugar del barroco en la literatura latinoamericana podrá verse como el campo común sobre el que ambos escribieron ensayos con los que realizaron operaciones críticas destinadas a intervenir polémicamente tanto hacia el interior de sus propias tradiciones literarias, brasileña y argentina, como en el resto del continente. Se buscará reponer ese diálogo a partir de dos vías centradas en la lectura de dos ensayos de Perlongher. La primera repasa “Caribe transplatino” a la luz de algunas discusiones, propuestas y referencias que aparecían en los ensayos del brasileño para dar cuenta del lugar de Haroldo de Campos en el horizonte que motivó a Perlongher a la publicación en Brasil de una antología bilingüe español-portugués de poetas neobarrocos en 1991. La segunda conecta los modos en que los ensayistas abren un lugar para el barroco en la tradición nacional a partir de la confrontación con figuras centrales de la literatura de cada país, instancia para la que se retomará el embate a Jorge Luis Borges que realiza Perlongher en el ensayo “Nuevas escrituras transplatinas”. En un segundo momento del capítulo, se continuará este diálogo poniendo el foco en la traducción de poemas de De Campos y en el portuñol, nombre que usó Perlongher para referir a la lengua de una poesía escrita en un ejercicio entre lenguas. Así, se leerá particularmente *Alambres* en diálogo con el poemario de De Campos, *Galaxias*, para figurar un encuentro entre los poetas esta vez en el portuñol. Con esto, se indagará luego en la traducción del portuñol, en las concepciones de traducción puestas en juego y en las operaciones de apropiación crítica de la obra del brasileño que Perlongher realizó para introducirlo en el tejido de la poesía neobarroca transplatina.

Como se dijo, al lado de Perlongher y su diálogo irreverente y expansivo, conectado con la literatura continental, anclado en discusiones sobre la tradición y sostenido y pronunciado en revistas literarias o académicas y en importantes diarios, la experiencia brasileña de Manuel Puig se figura confinada. Los caminos de una escritura entre lenguas en la experiencia brasileña de Puig parecen remitir al espacio cerrado de la

ficción debido a que, a diferencia de su coterráneo argentino en el exilio, no mostró interés por poner en diálogo su literatura ni fue traductor de otros escritores brasileños. Sin embargo, las articulaciones de Puig con la escena cultural del Brasil de los años ochenta no habrá que buscarlas en su novelística, sino en el cine y, más precisamente, en la escritura de guiones y argumentos.

El corpus objeto de estudio del **tercer capítulo** de este trabajo aborda dos proyectos de Manuel Puig con la industria cinematográfica brasileña para los que escribió, en primer lugar, el argumento *The Good Luck Charm*, y, en segundo lugar, el guion *The Seven Tropical Sins*. Como podrá verse, con ellos, el escritor se vinculó con una parte de la escena cinematográfica al compás de las transformaciones que la industria cultural nacional vivía desde finales de la década anterior. Las circunstancias de su escritura permiten seguir los entramados por los que Puig tomó contacto con las producciones comerciales de ese país que a principios de los ochenta se expandían conformando un público masivo y que, a su vez, despertaban el interés de los productores extranjeros, en particular, de la industria norteamericana. En estos escritos para cine, Puig recurre a un mismo esquema narrativo con el que modelar una imagen de Brasil masiva, *for export* y *à la Hollywood*; es decir, una imagen que pudiera interpelar a ese nuevo público que se consolidaba hacia el interior del territorio brasileño consumiendo productos nacionales, que, asimismo, resultara atractiva para el público y los productores extranjeros y que, además, fuera fiel a sus propias predilecciones de espectador de cine. Ese modelado implicó, a la vez, la adopción de una perspectiva extranjera y un juego de remisiones a un conjunto de imágenes provenientes de la industria cultural brasileña, tanto del cine como de la televisión y la música. Así, el esquema narrativo (espacio, conflicto, tema, personajes) y la lengua en la que fueron escritos (el inglés) serán entendidos como parte de operación con la Puig buscó afianzar una fórmula que pudiera trabajar en la intersección entre la industria local y Hollywood. En este sentido, el análisis involucrará también reparar en la realización de la película *Kiss of the Spider Woman*, precisamente como un acontecimiento que marcó la carrera cinematográfica de Puig y que dejó como huella algunas variantes entre estos proyectos. Finalmente, trabajar con estas tramas filmicas escritas por Puig en su exilio en Brasil permite ver en ellas el modo en que el escritor despliega en el relato de una aventura amorosa la figuración de la experiencia de un

extranjero en Brasil como transformación que el espacio del trópico propicia. El centro de esa figuración se anuda precisamente en la escenificación de un acto de traducción.

El **cuarto capítulo** buscará responder a la pregunta sobre quiénes fueron los escritores contemporáneos a Perlongher, articulándola desde una perspectiva que considere a la contemporaneidad como cita en los destiempos de una época. Para seguir los caminos de este interrogante, el lugar del cuerpo en la escritura será fundamental, puesto que permitirá recorrer un arco de escritos publicados en portugués y traducciones que Perlongher realizó de otros escritores.⁴⁵ Con los brasileños Glauco Mattoso y Roberto Piva, Perlongher encontrará una *literatura perversa* cuya potencia desarticula los discursos que atan y restringen los cuerpos y sus usos a identidades fijas. Así, se aferrará a los ochenta desde la inactualidad y dará fuerza a un diálogo con los sentidos que en el presente brasileño disputan los modos de escribir literatura con la historia reciente o analizan el comportamiento social que se destapó en la apertura democrática. Se verá entonces cómo consigue realizar operaciones críticas de lectura que le permiten transitar la escena literaria brasileña de los años ochenta por zonas marginales, habitadas por escritores excéntricos con los que desafiar las premisas de construcción de conocimiento, la literatura consagrada, las morales de lectura y escritura, los usos hegemónicos del cuerpo y los emplazamientos pautados para el goce. Perlongher lee la potencia perversa del *Manual do pedólatra amador* de Glauco Mattoso en su ensayo “O desejo do pé” de 1986, abriendo un camino que lo vincula con los escritores

⁴⁵ El exilio argentino en Brasil parece requerir, quizás desde el conocido y muchas veces citado testimonio de Sarmiento en 1846, una reflexión acerca del cuerpo. Por entonces, el autor de *Facundo* se dirigía a Europa y, partiendo de Chile, hizo una parada en Río de Janeiro, desde donde escribió a Miguel Piñero: “Son las seis de la mañana, apenas, mi querido amigo, y ya estoy postrado, deshecho, como queda nuestra pobre organización cuando se ha aventurado más allá del límite permitido de los goces” (Sarmiento, Domingo Faustino. *Viajes por Europa, África y América. 1845-1847*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, col. Archivos, 1993, p. 56). El desborde sarmientino por el goce que vive en tierras tropicales deja una huella en el cuerpo que la escritura muestra. Si en el caso de Sarmiento esa marca es la de una postración por el exceso, en Perlongher y Puig esto adquirirá variaciones: en el caso de Puig, esto será analizado en la segunda parte del primer capítulo, dedicado la novela *Cae la noche tropical*, en la que habitar las playas de Río de Janeiro se figura como posibilidad de recuperación de la salud, instancia que atraviesa al exilio a partir de un factor por lo general no ponderado: el clima. Con Perlongher, como se verá en el capítulo cuarto, el cuerpo se expone a los intercambios eróticos del oscuro mundo de la noche urbana y funciona como un dispositivo para la transgresión.

neobarrocos, sobre todo con Osvaldo Lamborghini, y con su propia escritura poética. En su lectura, tanto él como Mattoso son dos escritores y lectores que, desde el goce por lo bajo de la literatura, amenazan los valores establecidos al promover la composición de un canon aberrante. Por su parte, cuando Perlongher traduce e incorpora a un poeta de la década del sesenta, Roberto Piva, en particular su poema “Visão de São Paulo à noite”, a sus ensayos de antropología urbana, pone en funcionamiento el poder de la literatura perversa para señalar los límites del discurso de las ciencias sociales que administran, comprenden y destinan a los sujetos y su comportamiento. La poesía de Piva, como la de Perlongher, elige como escenario el submundo nocturno de la ciudad en su experiencia extrema para captar las fuerzas de un deseo que habita y pone en peligro todo orden posible. El punto en que goce y violencia se unen en un cuerpo y fulguran en la literatura es la pista que la lectura de Perlongher sigue en ambos escritores.

Como puede verse en este recorrido por los capítulos, la investigación de la escritura entre lenguas en la experiencia brasileña de Manuel Puig y Néstor Perlongher busca realizar un aporte al abordaje crítico de sus obras, al ofrecer una perspectiva novedosa que permita revisitar zonas de su producción o bien incorporar textos que no han sido leídos, como los guiones cinematográficos de Puig o las traducciones de Perlongher. Esto, a su vez, habilita el diseño de nuevos perfiles de estos escritores, que desestabilizan algunos presupuestos como el que asume que la relación del Puig con el cine estuvo signada por el fracaso o que Perlongher hizo del ensayo una actividad subsidiaria de su poesía. En este sentido, la lectura del conjunto de textualidades diversas que propone el corpus de esta tesis, escrito en Brasil en el marco de una constelación de acontecimientos y figuras vinculados a la escena cultural de la década del ochenta, permite mapear las singularidades de su exilio. Explorar en un mismo estudio la experiencia de estos escritores que fueron contemporáneos y coterráneos durante casi diez años figura un encuentro entre ellos que, como cuando a principios de los setenta en Buenos Aires los dos formaron parte del Frente de Liberación Homosexual, está hecho de una distancia en la cercanía. La cartografía móvil que configuran sus trayectorias, los modos diferenciados de habitarla y de circular en ella no llevará sino a armar una imagen fragmentada de ese territorio, un montaje que problematiza y estira los límites del imaginario argentino de Brasil como destino gay paradisíaco. Aquí conviven el plano amplio de la costa carioca que equilibra el mar, las

palmeras y una arquitectura lujosa; el cuadro despojado de pueblo del interior de un país con dimensiones exorbitantes, una maqueta lejana y en miniatura compuesta por algunas pequeñas casas vecinas; y la serie de retratos grumosos que forman los cuerpos posando en los pasadizos, callejones y recovecos sombríos de la gran metrópolis, adonde la mirada llega espiando por el rabillo del ojo. Entre estas piezas se desliza la comparsa del carnaval, frenética y en cámara lenta, espectáculo kitsch, fiesta de desborde y de frágil pero intensa comunión.

Finalmente, resta aclarar que, a los fines de la lectura de esta tesis, se repondrán versiones en portugués y en español, tanto de textos fuente como de la bibliografía crítica, esta última en caso de que haya sido escrita en portugués. Siempre que exista una versión en español, se remitirá a ella y será referenciada en nota al pie; en su ausencia, esto significará que la versión me pertenece. Por otro lado, cuando la confrontación de las versiones esté implicada en las reflexiones del análisis, estas serán repuestas en el cuerpo del texto; cuando no, se ubicarán en nota al pie. La apuesta a que el lector acceda a las versiones y realice su propio cotejo apunta tanto a posibilitar una discusión de las hipótesis aquí planteadas, así como también a promover, a partir de esa posibilidad, nuevas lecturas que lo convoquen, como le gustaba decir a Perlongher, al gozoso juego de las lenguas.

PRIMERA PARTE:
EL PORTUGUÉS EN LA ESCRITURA

1. LAS NOVELAS BRASILEÑAS DE MANUEL PUIG: TRADUCCIÓN Y EXILIO EN *SANGRE DE AMOR* *CORRESPONDIDO* Y *CAE LA NOCHE TROPICAL*

1.1. Puig, Brasil y el portugués

Una vez instalado Río de Janeiro, Manuel Puig comenzó a preparar su séptima novela, *Sangre de amor correspondido* (1982),⁴⁶ la que escribiría a partir de las conversaciones en portugués que mantuvo y grabó con uno de los albañiles que trabajaba para él en los arreglos de su departamento en Leblon y al que le pagaría, a cambio de esas charlas, un dinero extra.

Como ya se adelantó, esta novela en particular, y la producción correspondiente al período de su exilio brasileño en general, fue poco atendida por la crítica especializada.⁴⁷ En primer lugar, los estudios que se han centrado en el abordaje del corpus escrito durante su exilio suele priorizar las producciones correspondientes al período transcurrido en México (1974-1976) y Estados Unidos (1976-1980). En segundo lugar, cuando el análisis crítico focaliza en el terreno de las lenguas extranjeras y la traducción en la literatura de Puig, en cruce o no con el exilio, los intereses giran en torno al inglés, lengua con la que trabajaría en sus primeros guiones y que el autor asociaría a Hollywood y al cine.⁴⁸ Así, sucede con frecuencia que *Sangre de amor*

⁴⁶ *Sangre de amor correspondido*. Barcelona: Seix Barral, 1982. La edición que se citará a lo largo del capítulo será: *Sangre de amor correspondido*. Buenos Aires: Seix Barral, 1998.

⁴⁷ En varios de los trabajos, ensayos, tesis sobre la obra de Manuel Puig se hace referencia a esta novela, sin embargo, son escasos los dedicados exclusivamente a la lectura de *Sangre de amor correspondido*. Pueden destacarse los artículos de Paula Siganevich, “Brasileridad, traducción y género en la escritura de Manuel Puig”, en Amícola, José y Speranza, Graciela (comps.). *Encuentro Internacional Manuel Puig*. Rosario: Beatriz Viterbo Editora, 1998, pp. 237-241, y de Pamela Bacarisse, “*Sangre de amor correspondido* de Manuel Puig: subjetividad, identidad y paranoia”, en *Revista Iberoamericana*, vol. LVII, n°155-156, 1991, pp. 469-479.

⁴⁸ Ver: Rozenkratz, Guillermina. *El cuerpo indómito: espacios del exilio en la literatura de Manuel Puig*. Buenos Aires: Simurg, 1999; Goldchluk, Graciela. *El diálogo interrumpido: marcas de exilio en los manuscritos mexicanos de Manuel Puig, 1974-1978*. Santa Fe: Universidad Nacional del Litoral, 2011 y *Las lenguas vivas: zonas de exilio y traducción en Manuel Puig*. Buenos Aires: Prometeo Libros, 2016. El caso particular del libro de Delfina Cabrera es de especial interés en tanto se propone cruzar y poner en tensión el exilio junto con la traducción en su corpus de trabajo. En su ensayo, la traducción es contemplada como una instancia implicada en el proceso de escritura, aunque eso no lleve al análisis a considerar

queda solapada al abordaje crítico de la novela *Maldición eterna a quien lea estas páginas* (1980), escrita unos años antes durante su segunda estadía en Nueva York y que, de modo semejante a la primera novela escrita en Brasil, tuvo una versión primero en la lengua del escritor y luego en la lengua extranjera –*Maldición eterna* en inglés y *Sangre de amor* en portugués–, ambas realizadas por Puig.⁴⁹ Puesto que para una y otra recurrió a sujetos reales y a sueldo con quienes mantuvo conversaciones a partir de las cuales escribiría luego, *Sangre de amor* y *Maldición eterna* se han considerado como un “par solidario”.⁵⁰ Ahora bien, desde esa perspectiva que enfatiza una suerte de igualdad procedimental, se ignora la diferencia irreductible de cada encuentro con esas lenguas, así como también todo lo que hay de diferente entre el portugués y el inglés en la biografía, el imaginario y la carrera de Puig y, a su vez, de estas lenguas respecto de la lengua materna del escritor.

Estos caminos suponen una visión de la traducción como una operación siempre igual a sí misma, como un algoritmo que desconoce las singularidades de cada lengua y el particular vínculo del escritor con cada una. Por su parte, en *Maldición eterna*, a diferencia de lo que sucede en *Sangre de amor*, la lengua extranjera se hace presente no solo en el proceso de escritura sino también a nivel de la representación, puesto que la novela misma narra y reflexiona acerca del proceso que tiene lugar cuando se escribe en el exilio en Nueva York, cuando se es extranjero en una lengua. Es precisamente en esta cuestión en lo que repara la crítica cuando analiza aspectos de la traducción en la novela. Para Logie y Romero, *Maldición eterna* pone en abismo el código de su funcionamiento, ya que “cuenta el relato de su propia historia y vuelve explícitas las reglas que subyacen a su creación”;⁵¹ Cabrera entiende que la novela es una parodia de

aquello que le sucede a la literatura de Puig cuando la lengua de la escritura pone en juego una lengua otra que, como se verá, se señala a sí misma y deja sus huellas.

⁴⁹ *Maldición eterna a quien lea estas páginas* tuvo su primera edición en 1980, por la editorial Seix Barral y fue luego publicada en inglés como *Eternal Curse on the Reader of this Pages*, por la editorial de la Universidad de Minnesota.

⁵⁰ “Así, *Maldición eterna* y *Sangre* constituyen un par solidario en cuanto a la técnica empleada en el proceso de escritura que implicó el registro de conversaciones mantenidas con personas reales, a través del tipeo en la máquina de escribir en un caso o del uso del grabador en el otro; par solidario también en cuanto al recurso a la traducción (del inglés y portugués respectivamente)”. Kozak, Claudia. “Manuel Puig, la política, el umbral”, en *Ciencia, Docencia y Tecnología*, vol. XXII, n°43, noviembre 2011, pp. 132-133.

⁵¹ Logie, Ilse y Romero, Julia. “Extranjeridad: lengua y traducción en la obra de Manuel Puig”, en *Revista Iberoamericana*, vol. LXXIV, n° 222, 2008, p.15.

la traducción que “desarmó la representación tradicional de la traducción”;⁵² para Kozak, por su parte, la novela cuenta “el lento y arduo proceso de ‘confrontación’ por el cual se puede dar la reconstitución del nombre propio mutilado en relación directa con el exilio: ser extranjero es no poder sentir el lenguaje”.⁵³

Si se siguen los testimonios de Puig, el autor sostuvo que lo que le interesaba del entrevistado neoyorkino era lo que *decía* –la visión de un exiliado afásico sobre la ciudad–; diferentemente, cuando justificó la elección del entrevistado brasileño para la novela *Sangre de amor* afirmó, en conversación con María Esther Giglio, que lo que quería registrar era *un habla*:

MP: Sí, eso me llamó la atención y quise registrar su habla, tratar de captar su lenguaje, sin pensar que además había en ese hombre una historia. Y menos aún que esa historia podía transformarse en una novela.⁵⁴

En consonancia con esta declaración, puede decirse que el lugar de la lengua extranjera y de la traducción en *Sangre de amor* es factible de ser leído, no ya a partir de su representación –de lo que se dice de la experiencia y de lo que se muestra de esa experiencia–, sino en las inflexiones por las cuales ese *habla* se hace presente, en los modos en que la escritura es capaz de albergar esa otra lengua. Tomando esto como punto de partida, a continuación, en una primera parte de este capítulo dedicado a las novelas que Puig escribió en su exilio brasileño, se buscará pensar la novela *Sangre de amor* en la consideración del trabajo que Puig realizó con el habla del otro en el proceso de escritura y, en particular, la manera en que puede leerse la presencia insuprimible de esa lengua extranjera en la novela en español.

⁵² Cabrera, Delfina. *Las lenguas vivas*, op. cit. p. 216.

⁵³ Kozak, Cluadia. “Manuel Puig, la política, el umbral”, op. cit. p. 145. A modo de excepción, dos artículos llegan a reflexionar sobre la traducción en esta novela no solo en términos de su representación sino además realizando una observación en la lengua de escritura, aunque este no sea el centro de su análisis. Me refiero a un artículo breve de Graciela Goldchluk “Escribir la voz del otro: la lengua de la traducción en *Maldición eterna a quien lea estas páginas*, de Manuel Puig”, en *I Congreso de la Delegación Argentina de la Asociación de Lingüística y Filología de América Latina (ALFAL) y V Jornadas Internacionales de Filología Hispánica ‘Identidades dinámicas: variación y cambio en el español de América’*, Universidad Nacional de La Plata, 2012, pp. 1-10. URL: <http://jornadasfilologiaylinguistica.fahce.unlp.edu.ar/> y al artículo pionero de Lori Chamberlain “The Subject in Exile: Puig’s ‘Eternal Course’ on the Reader of These Pages”, en *Novel: a Forum on Fiction*, vol. 20, n°3, 1987, pp. 260-275.

⁵⁴ Giglio, María Esther. “Algunas confesiones”, en *Revistas de la Universidad de México*, 1984. Reproducido en Romero, Julia (org.). *Puig por Puig*, op. cit. p. 240.

Para abordar esta lectura se recurrió por un lado, a la versiones de la novela publicadas simultáneamente en 1982 tanto en español como en portugués, *Sangre de amor correspondido* y *Sangue de amor correspondido*, respectivamente;⁵⁵ y, por otro, al archivo del escritor. Para la realización de las hipótesis, el foco estuvo puesto en las desgrabaciones de las conversaciones con el albañil, los pre-textos prerredaccionales, los pre-textos redaccionales en portugués y la primera versión de los pre-textos redaccionales en español.⁵⁶

De este modo, en primera instancia, se enmarcará *Sangre de amor correspondido* en la novelística de Puig, sobre todo en relación con *Boquitas Pintadas*, para establecer continuidades, pero también singularidades de esta novela escrita en Río de Janeiro. Así, se considerará el modo en que, para la construcción de la trama, Puig puso en juego su imaginario acerca de lo que para él era la cultura brasileña según puede leerse a partir de lo que pasa entre la novela y las cintas. A continuación, se volverá sobre las desgrabaciones para considerar aquello que ha tenido lugar durante el diálogo y que va a manifestarse en la elaboración de la novela. En este sentido, importa en particular la construcción de la narración como un monólogo y de la voz del personaje como una *voz despojada*, por un lado, del relato como proposición verdadera y, por otro, de su relato como recuerdo de sí mismo. Luego, en la consideración de los

⁵⁵ *Sangue de amor correspondido*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1982. Publicada con revisión de Luiz Otávio Barreto Leite.

⁵⁶ En el sitio ARCAS de la Biblioteca "Profesor Guillermo Obiols" de la Facultad de Humanidades y Cs. de la Educación de la Universidad Nacional de La Plata, se encuentra a disposición de los usuarios una gran cantidad de manuscritos de Manuel Puig, cuya organización estuvo a cargo de la Dra. Graciela Goldchluk. Entre ellos se cuenta con los manuscritos que dieron origen a las novelas escritas por Puig en ambas lenguas, *Sangre de amor* y *Sangue de amor*: desgrabaciones, pre-textos prerredaccionales, pre-textos redaccionales en portugués, pre-textos redaccionales primera, segunda y tercera versión en español, pruebas de imprenta y traducciones de otros corregidas por el autor. De estas fuentes fueron tomadas las imágenes que se reproducen en este capítulo. Resulta necesario realizar dos aclaraciones: en primer lugar, en relación con el archivo del escritor en este trabajo, el mismo ha tenido un lugar preponderante por la calidad del material, por el tipo de hipótesis que permitió plantear y por la riqueza que implicó experimentar su lectura. El "Archivo Digital Manuel Puig" y los aportes de la crítica genética –en particular, sus conceptualizaciones en torno a los manuscritos de escritores y al modo de organizarlos para su análisis–, fueron puestos en juego en función de las hipótesis críticas que se sostienen en este trabajo, sin tener como horizonte realizar una lectura geneticista de las novelas. Asimismo, tampoco fueron consultados con el fin de realizar un análisis sistemático del trabajo de traducción de Puig –de hecho, la afirmación "Puig tradujo" resulta problemática si se atiende al modo en que en su literatura funcionan las categorías "original", "traducción", "copia", entre otras– sino que la propuesta se orienta a ver de qué manera operó la traducción y sus posibles concepciones para aportar a las reflexiones crítico-literarias acerca de su obra y, en particular, a su tramo brasileño.

materiales de archivo, se abordará la cuestión de la presencia de la lengua extranjera en la novela en español, remitiendo al diálogo con la novela en portugués. Así, se sostendrá la hipótesis de que la novela en español *Sangre de amor* se ofrece al lector de Puig como *traducida*; puesto que, a partir de un trabajo con la propia lengua, lo que se lee se afirma siempre como traducción de algo, nunca como un original. Por el enrarecimiento de la lengua materna, el texto reclama que se le reconozca su naturaleza extranjera: se trata de una *novela traducida* en la que, la lengua del escritor abre espacio y muestra la presencia del portugués a partir de un conjunto de operaciones que la albergan, señalándola incesantemente; entre ellas, la no traducción de los nombres propios, el uso de los pronombres de tercera persona y la presencia de sufijos diminutivos. A través de este conjunto de estrategias de traducción extranjerizante, Puig apostará por una novela en español que señale su propia alteridad.

En una segunda instancia, el capítulo estará dedicado a la lectura de *Cae la noche tropical*, publicada en 1988.⁵⁷ En ella, la ficción se trama, como se sabe, a partir de las conversaciones de dos ancianas argentinas en un departamento en Leblon, al que han llegado, una siguiendo a su hijo en el exilio y la segunda, para visitar a la primera. Mientras charlan para pasar las horas, estas hermanas comentan las historias que les cuenta una vecina, gracias a las cuales recuerdan viejas anécdotas, películas y poemas. El relato se estructura a través de la repetición y prosigue a partir de un desbordante sistema de parecidos que lleva a las protagonistas a derivar por su propio pasado y reencontrarlo, gracias al relato de otros, renovado.

En este engranaje también está implicada la traducción, puesto que esa conversación que lleva a las ancianas a experimentar lo novedoso de sí mismas tiene lugar en el marco de una lengua extranjera – el portugués– que opera en la matriz de la trama, mostrándose en gestos mínimos. De este modo, repetir y traducir se vuelven dos actos imbricados y el intervalo insuprimible de diferencia que existe tanto en uno como en otro acto habilita en *Cae la noche tropical* la figuración del exilio en Río de Janeiro como destino de supervivencia.

⁵⁷ Primera edición: *Sangre de amor correspondido*. Barcelona: Seix Barral, 1988.

1.2. Sangre de novela brasileña

En su ensayo, “Manuel Puig: las relaciones peligrosas”, Jorge Panesi pone a dialogar a la obra de Puig consigo misma estableciendo cruces, paralelismos y reescrituras entre una y otra novela. Allí afirma, entre otras cosas, que *Maldición eterna* puede leerse como una reescritura y un recomienzo de *La traición de Rita Hayworth*.⁵⁸ Si se sigue este juego especular y los razonamientos de Panesi,⁵⁹ puede decirse de *Sangre de amor* que retoma ciertos elementos con los que se vuelve a las primeras novelas del escritor, en particular, esta vez, a *Boquitas pintadas*.⁶⁰ *Sangre de amor* cuenta un romance pueblerino, como el que existió entre Nené y Juan Carlos, pero ahora entre Josemar y María da Gloria: él, un albañil oriundo de la zona de quintas del pueblo Cocotá que en el presente de la enunciación está instalado en Río de Janeiro con su madre enferma, y ella, una chica también de Cocotá, pero de la zona urbanizada, que en principio habría entregado su virginidad a Josemar, pese a las recomendaciones de sus padres y a la diferencia social entre ellos. Establecida como una historia de amor trágico, al día siguiente del encuentro sexual entre los protagonistas, Josemar abandonaría a María da Gloria y ella caería en la locura. En este esquema básico, que luego se revelará como falso, la comparación con *Boquitas pintadas* permite seguir ciertas claves de lectura que Puig ya había instalado para su literatura, en particular, respecto de la temática del amor de pueblo y su fracaso, la que se construye a partir de ciertos ritos propios de estas relaciones amorosas: la espera en el zaguán, las charlas nocturnas entre caricias, el encuentro en el baile, la entrega de la virginidad, la promesa y la puesta en peligro del casamiento.⁶¹

Aun así, en *Sangre de amor* también pueden percibirse algunas transformaciones que vienen teniendo lugar en la literatura de Puig y que se consolidan en esta novela, de modo tal que devienen en características que la singularizan. Por primera vez no hay

⁵⁸ Primera edición: *La traición de Rita Hayworth*. Buenos Aires: Jorge Álvarez, 1968.

⁵⁹ Panesi, Jorge. “Manuel Puig: las relaciones peligrosas”, en *Revista Iberoamericana*, vol. XLIX, n°125, 1983, pp. 903-917.

⁶⁰ Primera edición: *Boquitas pintadas. Folletín*. Buenos Aires: Sudamericana, 1969.

⁶¹ Además, las novelas se evocan en cuestiones más pequeñas, como en la impostura de los protagonistas varones, en tanto para el lector de Puig los jeans *Lee*, la remera *Volta ao mundo* o el reloj pulsera de Josemar recuerdan la campera de estanciero de Juan Carlos. Así también, los boleros de Roberto Carlos que el personaje de Josemar usa para pensar en María da Gloria recuerdan los de Agustín Lara.

clase media involucrada, se trata más bien de una clase baja campesina que el escritor, con distintos elementos, va acercando a la clase media pero que no puede considerarse como tal. Con la ausencia de una clase media disminuyen también las referencias a su mundo cultural y sobre todo al mundo de las trivialidades y de los medios masivos: Hollywood, las telenovelas, el radioteatro –su pervivencia está en las canciones de Roberto Carlos que se incluyen–. Además, por primera vez la trama involucra solo personajes brasileños; no hay personajes exiliados, modo con el que, desde *Pubis angelical*,⁶² Puig había incluido el imaginario argentino en paisajes extranjeros. Consecuentemente, tampoco hay un contexto argentino de referencia; la cuestión política desaparece y los personajes de la novela se mueven por la impasibilidad del tiempo perdido en los trayectos distantes entre un punto y otro en la metrópolis y en el interior brasileño. El contexto inmediato desde el que se enuncia es el encierro de una obra en construcción, la oscuridad de un cuarto a la hora de dormir, un autobús repleto de gente que se dirige o vuelve del trabajo; no se recurre a ningún tipo de referencia explícita a un contexto histórico o social preciso, salvo unas leves alusiones a una situación inflacionaria, inmersa en la generalidad estructural de desigualdad social y discriminación racial brasileña.⁶³ Tal como sostiene Roxana Páez: “Todo el ámbito de la novela es el contenido minimalista de una obsesión sin otro horizonte que un mismo país”.⁶⁴

Pero, además, *Sangre de amor* es la única novela de Puig en la que no recurre, en ningún caso, a la diversidad de géneros textuales tales como cartas, informes, notas de diarios para el armado de la trama. En este sentido, es casi una imagen invertida de *Boquitas pintadas* y el punto cúlmine de una merma que viene produciéndose en la literatura de Puig desde, *El beso de la mujer araña*,⁶⁵ donde la estructura se simplifica y el diálogo se vuelve el procedimiento principal. De una polifonía sostenida no solo en

⁶² Primera edición: *Pubis angelical*. Barcelona: Seix Barral, 1979.

⁶³ Panesi afirma que en las narraciones de Puig siempre se hace referencia a un contexto político argentino. En *Sangre de amor* ese contexto no aparece, si bien, dentro de las novelas escritas en Brasil, reaparecerá en *Cae la noche tropical*. “Puig, que en sus narraciones siempre se ha preocupado por insertar la historia política en argentina (el centro es el peronismo), a partir de *Pubis angelical* la hace girar en torno a personajes enfermos que determinan la trama; significativa inmovilidad en Ana, amnesia en Ramírez: congelamiento y olvido”. Panesi, Jorge. “Manuel Puig: las relaciones peligrosas”, *op. cit.* p. 915.

⁶⁴ Páez, Roxana. *Manuel Puig: del pop a la extrañeza*. Buenos Aires: Editorial Almagesto, 1995, p. 136.

⁶⁵ Primera edición: *El beso de la mujer araña*. Barcelona: Seix Barral, 1976.

las voces de los personajes sino también en los diversos géneros incrustados, la primera novela que Puig escribe en Brasil se estructura como puro diálogo. Este último hecho ha sido justificado por el mismo autor a partir de la experiencia con los personajes extranjeros al sostener que, en *Maldición eterna* y *Sangre de amor* había trabajado con “un bozal puesto todo el tiempo”.⁶⁶

El escritor dijo al respecto del proceso de escritura que los personajes se impusieron de manera tal que no le permitieron experimentar con la pluralidad de los puntos de vista para armar una novela coral o formada a partir de un conjunto de géneros textuales, el *collage* que lo había acercado a la postvanguardia. Como se verá a lo largo de estas páginas, la idea de que *no pudo manejar* la voz del otro es completamente discutible, y lo que hace el escritor con estas declaraciones al respecto de las novelas parece más bien una estrategia más para modular, extremándola, la imagen de escritor que había ido asentado a lo largo de los años en las narraciones de comienzo de su literatura: son las voces las que se apoderan de su escritura –la voz de una tía, de un primo, de una vecina–, una fuerza externa que no puede callar;⁶⁷ pero, a diferencia de otras veces, en esta ocasión, el material que antes podía manipular se le presenta inmanejable.

Como se dijo, *Sangre de amor* está estructurada como un diálogo, que, sin embargo, se revela luego como monólogo. El personaje principal habla solo, recuerda solo, todo lo que se lee forma parte del “monólogo interior circular”,⁶⁸ aunque no por

⁶⁶ Amícola, José y Engelbert, Manfred. “Seminario sobre la obra de Manuel Puig en la Universidad de Göttingen (Alemania) en 1981”, en Amícola, José. *Manuel Puig y la tela que atrapa al lector. Estudio sobre El beso de la mujer araña en su relación con los procesos receptivos y con una continuidad literaria contestataria*. Buenos Aires: Grupo Editor Latinoamericano, 1992, p. 227.

⁶⁷ En el relato de sus comienzos como escritor que se incluye en una entrevista realizada por Saúl Sosnowski y luego retomada por las lecturas críticas, Puig dice: “¿Qué hacer? No sabía cómo describir los personajes, no encontraba el vocabulario. Pero recordé la voz de una tía. La voz de ella me vino muy clara, cosas que esta mujer había dicho mientras lavaba la ropa, mientras cocinaba veinte años atrás. Empecé a registrar esta voz. La descripción que iba a ser de dos páginas cuando terminé eran treinta”. Sosnowski, Saúl. “Manuel Puig” en *Hispanamérica*, año 1, n°3, 1973, p. 71.

⁶⁸ José Amícola sostiene que “*Sangre de amor correspondido* consiste en un monólogo interior circular de un personaje brasileño, Josemar (quien en su nombre lleva la ambigüedad sexual: José y María). Su fabulación infinita es el intento (exhibido como fallido ante el lector) de cubrir su incapacidad y su vergüenza con la narración que se muerde la cola”. Amícola, José. “Manuel Puig y la narración infinita”, en Drucaroff, Elsa (ed.). *La narración gana la partida*, en Jitrik, Noé (org.). *Historia crítica de la literatura argentina. Tomo XI*. Buenos Aires: Emecé Editores, 2000, p. 306.

ser tal dejará de ser una conversación. Por el contrario, y siguiendo las reflexiones de Alberto Giordano, *Sangre de amor* puede pensarse como una puesta en forma de lo que hacen todos los personajes de Puig cada vez que hablan: conversan con otro –presente o fantasmático– hasta el hartazgo, la mentira o el delirio.⁶⁹

Como se sabe, esa conversación comienza con una pregunta de María da Gloria, más bien un pedido: que Josemar recuerde cuál fue la última vez que la vio. Él da su primera respuesta y con ella comienza un relato en que intenta contar cómo, en la adolescencia, logró que su novia le entregara su virginidad. Pero a medida que la narración avanza, el lector irá percibiendo que lo que lee es un monólogo en el que Josemar contesta a las voces de su cabeza –María da Gloria, su hermano, su madre– y, además, que la narración prosigue a partir de las múltiples versiones que da Josemar de ese encuentro sexual –primero en un hotel, después en un galpón, con un Maverick, a pie, con un Gordini, y así–. La anécdota que dio lugar al relato se revela no solo como falsa sino como inversa: Josemar acaba confesando que no logró que su novia le entregara su virginidad, que fue ella quien lo abandonó y que es él quien ha enloquecido. A la vez, el relato deviene una manera de volver a habitar el pueblo, la casa materna, y de salir de Río. La ciudad, que en el imaginario de aquellos que residen en el interior y en pequeños municipios parece figurarse como oportunidad de ascenso social, muestra su contracara y acaba configurándose como un espacio hostil del que se sale a través de la narración. Con la anécdota –anécdota circular, sin tiempo–, Josemar se vuelve sobre sus días en Cocotá y encuentra una manera de recuperar lo que ha perdido en el traslado: su versión crack del fútbol, donjuán entre las mujeres, predilecto de la madre. Sus relatos son modos de pasar el tiempo –tiempos muertos de antes de

⁶⁹ “Como se creen en falta frente a los Otros, y esa creencia es un instrumento de tortura que las obliga a confesarse, las voces narradas por Puig sufren una necesidad imperiosa de respuesta, necesitan en todo momento construir una réplica que sea como un lugar sólido en el que poder afirmarse. Pero sucede que cuando comienzan a responder, se descubren en la situación paradójica, desesperante, de ya haber respondido. Antes de responder a la acusación, responden adhiriéndose a la injuria con la que los Otros los identifican: ‘cobarde’, ‘perdida’, ‘fracasado’, ‘boludo’, ‘solterona’. Los Otros son como un fantasma, una presencia inasible pero apremiante que acecha cada diálogo: están desde antes de que el diálogo comience, presionándolo a comenzar; permanecen en su lugar, inmovibles, cuando el diálogo concluye, sin importarles cuál haya sido su desarrollo, obligando a recomenzar. [...] En cualquier diálogo, antes de que cualquier otro hable, los Otros aparecen para decir lo de siempre, lo que dicen cada vez que se los convoca: que el que habla es, en todos los sentidos de la palabra, un infeliz”. Giordano, Alberto. *Manuel Puig. La conversación infinita*. Rosario: Beatriz Viterbo Editora, 2001, pp. 200-201.

dormir, de viajar parado en un autobús, de pegar azulejos— que se transforman por medio de esa conversación en modos de estar junto a los suyos.

De nuevo, lo que se lee es, entonces, el decir de Josemar, y todos esos otros con los que dialoga no son más que producto de su locura. La narración funciona como un manto explicativo en el que procura convencer a su madre —la madre con la que conversa en su cabeza— de que es un hombre decente y no un vago o un mentiroso; pero cada vez que se explica, no hace más que afirmar lo contrario. La madre ocupa un lugar central; en torno a ella giran las posibilidades de la estructura familiar y es quien habilita y demanda el diálogo. Su voz aparece hacia el final, cuando la locura y la mentira ya están instaladas, y es su presencia la que funciona como el detonante para que surja la verdad, esa verdad que no se termina de aceptar como tal y que da lugar al epílogo que hace de la novela un círculo. Es en diálogo con la madre que Josemar da la última versión:

¡Vieja de mierda! ¡vieja puta! ¡vieja sarnosa y la puta madre que te parió! que la culpa de todo es tuya, vieja inmunda, ella estaba entrando al galpón, ella me quería, ella estaba decidida esa noche, y yo la iba a preñar ¡bien preñada! ¡ése era mi plan! ya después los padres no iban a poder decir nada.⁷⁰

No hay amor correspondido porque la sangre no se derramó ni se mezcló. Sobre el final de la novela, cuando se sepa que Josemar no pudo nunca entrar en el cuarto del fondo con María da Gloria, que nunca se dio tal encuentro sexual entre ellos, y asimismo se descubre también la mezquindad del propósito: no se trata de amor, sino del deseo de ascenso social.⁷¹ El fracaso del objetivo de Josemar se revela como triunfo de la madre, del amor materno, cuyo resultado es la locura.⁷² Asimismo, si la intriga

⁷⁰ *Sangre*, op. cit. p. 226.

⁷¹ Respecto de esta cuestión, Bacarisse coincide en que tal encuentro nunca tuvo lugar: “Otra indicación más de su incapacidad de aguantar la vida real, la cual también ha sido desatendida por gran parte de los que han comentado la novela, la constituye el hecho incontrovertible de que la seducción de Maria da Gloria, la consumación del ‘amor correspondido’, nunca tuvo lugar”. Bacarisse, Pamela. “*Sangre de amor correspondido* de Manuel Puig: subjetividad, identidad y paranoia”, en *Revista Iberoamericana*, vol. LVII, n°155-156, 1991, p. 473.

⁷² “El nudo de las paradojas es la madre. La madre es la historia, y transmite un estilo, y no es ni hace otra cosa. Puig fue el poeta de la maternidad. Por ser hombre-madre, fue el hombre-historia y el hombre-estilo. Y si en la novela que creo que es la culminación de su genio, *Sangre de amor correspondido*, llevó a su último estadio la expresión del horror del destino en la figura de la madre, en la última, *Cae la noche tropical*, logró algo tan inusitado como desprender a la madre del sistema familiar y hacerla girar sola y libre en otra dimensión”. Aira, César. El

principal de la narración se conforma en torno a qué sucedió aquella noche con María da Gloria, si se consumaron o no relaciones sexuales, en ella está implicada una segunda intriga, sin la cual, sin embargo, no podría tener lugar la primera: el origen de Josemar, el más blanco de la familia.

Grabar una conversación

Resulta productivo para la lectura de la novela retomar aquello que tuvo lugar entre Puig y el albañil y que puede leerse en el archivo del escritor, y en particular al seguir las desgrabaciones de sus conversaciones. Con estas últimas pueden rastrearse algunas de las operaciones que Puig puso en juego en la escritura de la novela y en lo que acaba de nombrarse como sus intrigas. Como se verá más adelante, es el albañil quien proporciona las versiones que estructuran la trama en torno al encuentro sexual, pero la segunda intriga –aquello que habilita la pretensión de Josemar respecto de ese amor que no le corresponde– no se conforma a partir de lo que dice el albañil sino de las observaciones, prejuicios e imaginarios de Puig sobre la sociedad brasileña, en particular la cuestión racial. Consultado al respecto, Puig responde:

– La fuerte presencia española y la ausencia del componente negro, en nuestro país, es lo que hace tan distinta a la clase baja argentina de la brasileña. En Brasil, la mezcla es portugués y negro. [...] El tema es la negritud. Esa raza es un *reservoir*. No te olvides que es el grupo étnico menos expuesto a la educación represiva y, por lo tanto, más sano, más atento a las reales necesidades del ser humano y, sobre todo, más alerta a las necesidades físicas. Por eso la alegría de vivir que tiene el pueblo brasileño, la clase baja...⁷³

Las conversaciones de Puig con el albañil fueron grabadas en siete cintas, cada una con dos lados, y las mismas fueron transcritas por otros, tanto a máquina como en

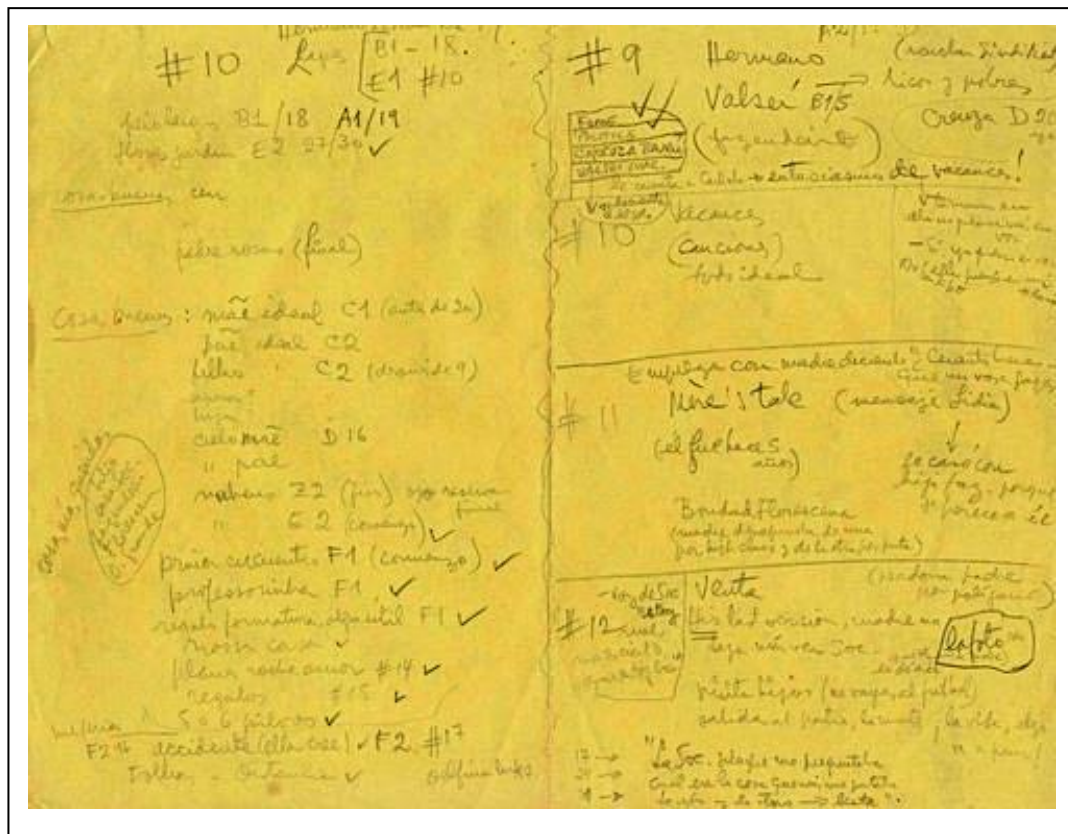
sultán”, en *Paradoxa*, n°6, 1991, p. 28. Sobre el lugar de la madre en *Cae la noche tropical*, se volverá más adelante.

⁷³ “Diálogo con Puig”, hoja 1, en Documentos y paratextos (1971-1985. Década del ochenta), “Archivo Digital Manuel Puig”, ARCAS. Esta entrevista funciona como una nueva ocasión para desplegar sus hipótesis en torno a la cultura brasileña; tal como puede verse, la cita difiere muy poco del fragmento de la entrevista publicada en *El Socialista*, “Pasión literaria correspondida”, citada en la Introducción de esta tesis.

forma manuscrita en hojas numeradas.⁷⁴ A medida que las conversaciones avanzan, la intimidad entre los interlocutores crece y se profundizan tanto las confesiones como las inquietudes reveladas, puesto que quien muestra su intimidad no es solo quien responde a una pregunta confesándose, sino también quien se anima a manifestar la pregunta. Pero, además, las expectativas de cada uno respecto del intercambio establecido también van encontrando sus formas en los diálogos: Puig quiere su novela y el albañil su pago; en ese intercambio, realizado en un tironeo de amor y violencia, también ambos encuentran la manera de equilibrar su entrega y resistencia al otro.

En términos generales, puede decirse que *Sangre de amor* está hecha de las desgrabaciones. De hecho, efectivamente, gran parte de lo que en ella se narra corresponde –nunca del todo– con lo que cuenta el albañil, pero para reutilizarlo en función de las búsquedas compositivas de la novela, aquello que se cuenta es también manipulado, recortado, reordenado, reescrito. En el trabajo con las desgrabaciones de las cintas se despliega un amplio arco que va desde la copia textual, la modificación microscópica y llega a la invención de episodios y voces. Así, mientras el primer capítulo se corresponde casi por completo con la primera cinta –es decir, el discurso de la narración se corresponde con el discurso del albañil–; a medida que se va cotejando ese trayecto entre las cintas y la novela puede verse que el discurso del albañil será recortado, incluso en mínimos fragmentos, de modo tal que esa primera correspondencia se irá desarmando y complejizando. Esto puede verse en el capítulo seis, solo por presentar un ejemplo, que contiene fragmentos que corresponden con las cintas C1, A2 y E2. Lo señalado puede verse en los pre-textos pre-redaccionales de la novela, un conjunto de hojas amarillas en las que Puig fue armando esquemas narrativos, diagramando el capítulo en los que los desarrollaría, las desgrabaciones transcritas que iba a utilizar –con su respectivo número de página–, y el episodio o cuestión que le interesaba tratar, por ejemplo: #10, pelo largo, B1/18, A1/19.

⁷⁴ Las cintas fueron nominadas por Puig de la siguiente manera: A1, A2, B1, B2, C1, C2, D, E1, E2, F1, F2, Zarah1, Zarah2. Ver: “Desgrabaciones”, en Fuentes de la novela *Sangre de amor correspondido*, “Archivo Digital Manuel Puig”, ARCAS. En adelante y hasta el apartado 1.4., todas las referencias al archivo de Puig pertenecen a las fuentes de la novela objeto; en caso contrario, esto será señalado.



“Hojas amarillas”, hoja 1, “Pre-textos pre-redaccionales”, “Archivo Digital Manuel Puig”, ARCAS.

En este marco y en lo que respecta a la segunda intriga, puede verse que Puig realiza un gesto único en términos de las operaciones puestas en juego entre las cintas y la novela. Colocada en un extremo de ese arco, la cuestión racial como problemática que atraviesa la novela es pura invención del escritor a partir de sus propias representaciones y creencias acerca de la “raza negra”.⁷⁵

En una carta a su familia, cuando recién comenzaba a indagar sobre la novela, anotó lo siguiente:

Notable: el otro día el albañil más negro de los dos hermanos estaba con gripe y me dio no sé qué a las 6 de la tarde que tuviera que esperar dos horas de viaje hasta comer y los invité con un poco de esa polenta con sardinas. Se comieron todo el plato pero ni una banana pudieron comer después, decían que reventaban de llenos, se ve que tienen el estómago reducido de tanta coneja. Ni el pan tocaron, después de no comer en todo el día. Así que es cierto que no comen.⁷⁶

Puede notarse cierta curiosidad antropológica en lo que Puig observa en los albañiles: le llaman poderosamente la atención sus hábitos, sus cuerpos; y cuando comience el trabajo con las entrevistas, muchas de sus preguntas estarán formuladas en función de corroborar las ideas que se ha ido generando en torno a la cultura brasileña, en particular a la cuestión racial. Pero, además, la carta revela un dato acerca de la escritura de la novela que se confirma con la lectura de las desgrabaciones, Puig no interrogó solo a un albañil, sino a dos. Abelar es el albañil que ocupa el lugar central y es el portador de la trama, pero también, aunque en menor medida, conversó y grabó a su hermano Carlinho, quien también trabajaba en las reparaciones del departamento de Leblon. En el archivo, siguiendo la lectura de las desgrabaciones, esto no es inmediatamente perceptible. El primer impedimento se debe a que, según se estructura allí, las intervenciones de Puig aparecen referenciadas con la letra “P” y las respuestas de los albañiles con la letra “R”. En ninguna de las circunstancias corresponde a un nombre propio, sino que son iniciales de las palabras “Pregunta” y “Respuesta”. Es por

⁷⁵ Según podrá notarse, la *raza negra* no es un término que encuentre un destinatario étnico preciso, es más bien el modo en que Puig nombra en términos culturales a lo Otro de Brasil. Por eso, en esa categoría se incluyen tanto la ascendencia indígena como lo que parece ser la ascendencia africana.

⁷⁶ Carta desde Río de Janeiro, 1-6-1980. *Querida familia. Tomo II, op. cit.* p. 308.

este motivo que la diferencia entre un interlocutor y otro y la alternancia entre Abelar y Carlinho solo puede deslindarse en una lectura integral de los mismos.

Las conversaciones con Carlinho, quien en la lectura de las desgrabaciones se revelará como el “más negro” de los dos, aparecen en función de una pregunta específica sobre la relación entre la potencia física, el hambre, y el deseo: ¿se puede mantener relaciones sexuales si se pasa hambre?, ¿se rinde del mismo modo?, ¿se alcanza el placer? Alguna vez, la intervención de Carlinho es más fácil de percibir puesto que Puig realiza una inscripción con lápiz la hoja y gran parte de sus respuestas serán recuperadas luego en la novela.⁷⁷

Por su parte, es fundamentalmente a partir de las conversaciones con Abelar que se conforma la trama, en ella se cuentan las versiones del encuentro con María da Gloria –María do Socorro en las cintas– pero también el resto de las historias con mujeres, la vida en el pueblo, el trabajo de albañil en la ciudad y las relaciones familiares. Mediante esta comparación entre los hermanos –Abelar es “más blanco” que Carlinho–, construida a partir de este dato de la realidad, Puig establece una relación de disparidad y una intriga. En la novela, Josemar será más blanco –y más atractivo– que sus hermanos, eso justificará el rechazo de su padre –quien sospecha que no es su hijo, sino hijo del patrón de la estancia–, y la predilección de su madre, y será esa blancura la que lo habilitará a pretender mujeres blancas como María da Gloria. Interrogado por Puig, Abelar no declara autopercebirse más blanco que su hermano, sino solo con el cabello más lacio, más suave; asimismo, Maria do Socorro no es rubia y blanca como se la describe en la novela, sino una morena.⁷⁸ En este sentido, Puig recupera en la novela cierto esquematismo de clase que había estructurado las relaciones en *Boquitas*

⁷⁷ Cinta A2, hoja 14, Recto “P– *Com fome você pode deitar com mulher, pode fuder?* / R– *Pode fuder uma vez, tirar uma, uma*” [P– Con hambre, ¿podés acostarte con una mujer, podés coger? / R– Puedo coger una vez, echarme uno, uno]. En adelante, todas las versiones en español de las desgrabaciones me pertenecen y serán consignadas entre corchetes.

⁷⁸ Cinta A1, hoja 20. “P– *Como eram os cabelos dela?* / R– *Ela era uma índia, morena, de cabelo pretinho, o corpinho à bessa*” [P– ¿Cómo eran sus cabellos? / R– Ella era una india, morena, de cabello oscurito, un cuerpito abundante]. Asimismo, en la Cinta A2, hoja 2, se lee “R– *Porra, uma morena desse tamanho, boa para caramba, e tal, ia botar ela meia maluca, sabe?*” [Carajo, una morena de ese tamaño, buenísima, y todo, iba a volverse loca, ¿sabés?]

començava. O negócio era mais sério (17)
pra lá, pra cá, aqueles dragoes, aquelas coisas
todas, tá entendido? Então aqueles troncos de
lêguas que chegava, não te conta.

P. Branco de língua?

R. Porque quando as garotas beijava bem, elas
dão um tranco no cara, aí o cara fica dentro
lá faltando café ~~CHARLINTO~~

P. Que momentos se lembrava de fazer lembrar?

R. Hum, pouca. Muitas. Quando chegou aqui no
Rio, assim, comecei a trabalhar, mas depois parei.
Acabei o serviço lá.

P. Em que trabalhava?

R. Hum, fizera de fazer canoas, canoagem.

P. E que trabalho você fazia?

R. Ajudava o ajudante.

P. Quando foi isso?

R. Isso foi em 69.

P. Você estava com quantos anos?

R. Com 13 anos.

P. E que aconteceu?

R. Aconteceu que eu fiquei parado. Tinha
que pagar o quarto, tinha que trabalhar pra
comer, acabou as compras que tinha dentro
de casa, eu fiquei parado mesmo. Poxa.

P. Que você foi fazer.

P. É da morte dela?
R. Da morte dela eu sei mais eu sei como
é que foi. Então nós falamos da morte dela
lma mbã? É da morte do velho, esse negócio todo.
P. Que velho?
R. O marido dela. É porque eu tenho que ir
a Copacabana, entendeu?
P. Um minutinho só. Tem outras tão bonitas
como você na família.
R. Tem.
P. Tem?
R. Tem, muita gente da família.
P. Mas bonita como você?
R. bonita, bonita.
P. Quem?
R. Tem o Gilcimar.
P. Quem?
R. O Gilcimar.
P. Quem é ele?
R. O meu irmão. O Gilcimar é o do lado de
fora pra chuchu.
P. Como?
R. É forte pra burro, só que tem que o cabelo
dele é diferente.

pintadas,⁷⁹ pero esta vez no tanto en un nivel socioeconómico, sino más bien en el plano racial. En la última cinta, según el orden de las desgrabaciones establecido por los archivistas, antes de dar terminada la conversación, Puig le pide un minuto a Abelar para hacerle una última pregunta, la siguiente: “*Tem outros tão bonitos como você na família [¿]*”, a lo que Abelar responde: “*Tem*”.⁸⁰

Esa “belleza masculina que relumbra en el donjuanismo pueblerino”⁸¹ de Josemar y que comparte con Juan Carlos, en *Sangre de amor*, es tal por ser más blanca. Esta cualidad y las pretensiones que habilita desencadenan la tragedia: Josemar, el chico pobre de las chacras y descendiente de indios, es sin embargo más blanco y por tanto más lindo y por eso puede procurar un amor que no le corresponde, el de María da Gloria, la chica rubia, descendiente de italianos, de la zona urbana, hija de comerciantes. En este sentido, la problemática del ascenso social en la que resuenan los cruces entre Mabel, Nené y Juan Carlos, está interferida, de una manera definitiva por la cuestión racial. La sangre que no se corresponde es el disparador de la intriga que habilita los enredos y el fatal desenlace, de ahí el título de la novela. A partir de la cuestión del color es que se inserta la segunda intriga de la trama –de quién es hijo Josemar–, conflicto que Puig sugiere al entrevistado Abelar, para que le dé una respuesta, pero a lo que el albañil es completamente indiferente. De modo que Puig, inventa⁸² y trama una problemática racial porque ve en la negritud la marca central de la cultura e idiosincrasia tropical. Para el escritor, como se vio en la cita más arriba, el pueblo

⁷⁹ Josefina Ludmer realiza una lectura que establece a cada una de las mujeres protagonistas de la novela *Boquitas pintadas*, Mabel, Nené y Raba, como representantes de las tres clases sociales (alta, media y baja) y a los hombres, Juan Carlos y Pancho como los que “saltan el tapial”, puesto que son quienes articulan estas clases y al mismo tiempo transgreden la propia, ganando la propia muerte. Ludmer, Josefina. “*Boquitas pintadas*, siete recorridos”, en *Actual. Revista de la Universidad de Los Andes*, año II, n°8-9, 1971, p. 19.

⁸⁰ Cinta F2, hoja 27, Recto [¿Hay otros tan lindos como vos en la familia[?] / Sí].

⁸¹ Panesi, Jorge. “Manuel Puig: las relaciones peligrosas”, *op. cit.* p. 903.

⁸² Cinta D, hojas 21-25. En este tramo de las entrevistas Puig le pregunta si sabe por qué a él el padre lo trataba diferente del resto de sus hermanos. En un primer momento, Abelar le dice que no sabe y cuando Puig le sugiere que la explicación pueda estar relacionada con que no se parezca a él, el albañil rechaza el tema. Puig lo obliga a continuar e intenta persuadirlo diciéndole que más tarde van a hablar de algo más liviano. Continúa preguntándole si alguna vez le dijo que no era hijo suyo y contesta que no, que la que dijo eso fue su abuela una vez, que era hijo de un tal Enéa de Sá, patrón de su madre, pero que sabe que eso no pasó. Puig le pregunta si era más lindo o más feo o tenía algún rasgo que lo particularizara. El otro dice que cree que es por la inteligencia. Puig insiste, ¿físicamente?, ¿rostro?, ¿color? Abelar dice que de cara y color son todos iguales, pero que él tiene un mejor cabello, con ondas, no como el de su familia que es duro.

brasileño sería más genuino porque vive en él un estrato de la raza negra que no habría pasado por un proceso tan fuerte de represión.⁸³ Desde ese estrato es de donde proviene lo que el albañil cuenta y el modo en que lo hace: un *reservoir*. Así, se potencia el sentido del título de la novela y cobra cierta resonancia naturalista: la sangre de ese amor es del encuentro sexual, pero también es la que no corresponde mezclar, la sangre de las razas, entre María da Gloria y Josemar, quien es, al fin y al cabo, un impostor.⁸⁴ La cuestión racial, más allá del nivel de prejuicio o de verdad que tal idea de Puig pueda mantener con la realidad social y étnica brasileña, es, en sí misma, el modo de establecer una relación con Brasil a partir de la otredad.⁸⁵ *Sangre de amor* es, para el lector de Puig en español, una novela de Puig –reconocible dentro de los parámetros que caracterizan su literatura– y, al mismo tiempo, *extranjera*, una novela brasileña.

1.2.1. Una voz de novela

Las dos primeras personas no sirven
de condición para la enunciación literaria;
la literatura solo empieza cuando nace en nuestro interior

⁸³ La idea de un pueblo guiado por sus instintos primitivos es algo que aparece en la ideología brasileña como una constante en sus productos culturales, tanto apropiada para sí como adjudicada por el otro, desde la antropofagia oswaldiana hasta las novelas naturalistas de Aluísio Azevedo. A Puig le interesa y le atrae esa imagen y la distribuirá en su obra en el período brasileño de dos maneras diferenciadas: en las novelas, la problemática del mundo negro siempre devendrá en tragedia, en un contexto de desigualdad y vulnerabilidad, mientras que en los guiones cinematográficos, lo intuitivo se figura de modo que se vuelva exportable, explotando la imagen cristalizada de Brasil –y Río sobre todo– como el país de la alegría, la playa, el carnaval, el cuerpo negro esbelto; estereotipo que lo hace exótico pero también turístico.

⁸⁴ Una resonancia que en literatura argentina resulta un tanto extraña para Puig, como puede ser la novela *En la sangre* (1887) de Eugenio Cambaceres.

⁸⁵ Este tema reaparece en la última novela de Puig y la segunda del ciclo brasileño, *Cae la noche tropical*. En una de las cartas que manda Nidia a su hermana Luci sobre el vigilante nocturno del edificio en el que vive en Leblon: “Me parece que la cara no engaña, parece bueno y es bueno, ya me trajo las fotos de su esposa, una linda chica, gordita, blanca completamente, mientras que vos viste él qué oscuro es. Una cosa rara, Luci, si vos lo ves de día parece sí un mulato con bastante más de negro que de otra cosa, pero de noche le ves las facciones que son de blanco, y la piel oscura parece que fuera culpa de la falta de luz. A mí me gustan esas caras de negros ñatitos, caritas redondas, pero éste tiene otra belleza, ese óvalo afilado. Porque tendrás que reconocer, Luci, que es un chico precioso”. Puig, Manuel. *Cae la noche tropical*. Buenos Aires: Seix Barral, 2007, p. 142.

una tercera persona que nos desposee
del poder de decir Yo (lo “neutro” de Blanchot).
Gilles Deleuze.⁸⁶

Recién llegado a Brasil y con un saber relativo y superficial del portugués, Puig conoce al albañil que le otorgaría la lengua y la historia de la novela. La presencia física y el sonido de esa voz lo seducen y decide entonces proceder a partir de la estrategia de su novela anterior: la entrevista paga. Con ellas, el escritor “se hace enseñar la lengua”⁸⁷ y encuentra un modo de contar. La experiencia brasileña y la escritura de esta novela se singularizan a partir de lo que tuvo lugar entre Puig y el albañil mientras conversaron. ¿Qué sucede cuando Puig conversa con el albañil? ¿Qué es lo que se intercambia entre ellos a partir de la conversación? ¿Qué es lo que originó ese intercambio en primer lugar? ¿Qué de ese intercambio se manifiesta en la novela y cómo? ¿Qué es lo que escucha Puig y que lo lleva a darle “un sentido novelesco”?⁸⁸

Como ya se dijo, entre Puig y el albañil existió un contrato que pautó el intercambio como circulación de unos bienes: Puig le daba dinero –parte de los derechos de la novela y una casa donde vivir– y el albañil le daba una historia en su lengua, la historia de su amor de juventud en el pueblo. En ese intercambio, lo que circulaba era la palabra valuada en dinero, pero también algo más, portador de un valor que no era ni intercambiable ni relativo a nada sino solo al acontecimiento literario en sí mismo. Inaprensible, eso que no se podía dar ni recibir –la verdad literaria de toda la escena que componían los momentos de entrevista– se enmarcaba en una disputa muda.⁸⁹ En la entrevista antes citada, “Diálogo con Puig”, incluida en los archivos del escritor, Puig comenta:

⁸⁶ Deleuze, Gilles. “La literatura y la vida”, *Crítica y clínica*. Barcelona: Editorial Anagrama, 1996, p. 8.

⁸⁷ Moreno, María. “Doble casetera”, en *Radar, Página/12*, Buenos Aires, 24 de octubre de 2010.

⁸⁸ Giordano, Alberto. *Manuel Puig. La conversación infinita*, op. cit. p.76.

⁸⁹ Lo dicho puede pensarse de la mano con lo que Derrida escribió acerca del don. El texto derrideano *Dar (el) tiempo*, como se sabe, consta de una lectura deconstructiva del famoso escrito de Marcel Mauss, *Ensayo sobre el don*, por la que Derrida propone pensar de manera alternativa el don. Aquí, el don es aquello que interrumpe la lógica del intercambio de bienes y por lo tanto cualquier principio de reciprocidad o de deuda; se trata de un excedente que solo puede ser dado, que necesita de ciertas condiciones de posibilidad –determinado modo de la circulación– para poder aparecer, que no hacen sino volverlo imposible. El don es el origen mismo del intercambio –como apertura–, y aquello que lo arruina. Derrida, Jacques. *Dar (el) tiempo. 1. La moneda falsa*. Barcelona: Paidós, 1995 y “Sobre el don. Una discusión entre Jacques Derrida y Jean-Luc Marion (Moderada por Richard Kearney)”. En esta última, Derrida

- [...] La historia me interesaba, pero pensé que iba a tener que buscar recursos estructurales para mantener la intriga, para reforzar el contenido anecdótico.
- Entraste en la etapa de fantaseo técnico [...].
- Sabés que no hizo falta, Bobby. Porque pasó algo imprevisto: el personaje comenzó a contradecirse.
- Te estaba mintiendo.
- Más que eso. Al encontrar a alguien que lo escuchaba, aprovechó la situación para proyectar su versión ideal de sí mismo. Al principio me molesté por lo que podría considerar una traición a mi confianza.
- Y después lo perdonaste, porque sus fantasías eran mejores que la realidad.
- Lo perdoné porque él, en esencia, estaba haciendo lo mismo que yo. ¿Qué me lleva a escribir?: la incomodidad con la realidad, el deseo de replantearme todo en términos estéticos. Es decir, aquel muchacho inculto era, sin proponérselo un verdadero creador.⁹⁰

Según puede verse en la construcción de esta anécdota, además de dar su dinero, Puig dice haber dado su tiempo y su escucha para que el albañil se exprese; mientras más bienes se dan, mayor es el bien que se recibe. Pero sucede que en ese exceso ocurre algo que Puig percibe como una traición, que rompe el contrato, pero también manifiesta su funcionamiento: lo que el albañil traiciona es una de las bases por la cual se asume que lo que va a contar es la historia de su vida, tal cual la recuerda. Ante la traición, Puig da su perdón y al hacerlo pone de manifiesto dos cosas: que en ese contrato existen unas relaciones de poder articuladas en un juego de fuerzas entre el albañil y él —en las que el último se posiciona como superior, o al menos desea hacerlo— y que su interés no está en el valor de verdad que pueda garantizar la historia contada por el albañil, sino el modo en que esa historia —y el hecho mismo de narrarla— aparecía como verdadera para sí y, por tanto, también para Puig. En este sentido, la traición de Abelar es perdonada porque con ella le otorga el relato como novela. Continúa Puig en la entrevista: “La aparición de las contradicciones, me sugirió la estructura de la novela. Diferentes versiones de un relato, en que el lector va descubriendo la realidad del

sostiene: “Entonces trato de justificar esto y decir que este así llamado círculo, este círculo económico, para circular, para ponerse en movimiento, debe corresponder a un movimiento, a un impulso, a un deseo —cualquiera que sea el nombre—, a un pensamiento del don [...] ¿Cuáles son las condiciones para decir que haya un don, si no podemos determinarlo teóricamente, fenomenológicamente? Es a través de la experiencia de la imposibilidad; que su posibilidad es posible en tanto que imposible”. “Sobre el don. Una discusión entre Jacques Derrida y Jean-Luc Marion (Moderada por Richard Kearney)”, en *Anuario colombiano de fenomenología*, vol. III, 2009, p. 253.

⁹⁰ “Diálogo con Puig”, hoja 3, en Documentos y paratextos (1971-1985. Década del ochenta), “Archivo Digital Manuel Puig”, ARCAS.

personaje, a pesar de los velos engañosos que se van interponiendo”.⁹¹ De esta manera, cuando Puig haga de las desgrabaciones el texto *Sangre de amor*, para que aquello que ha ocurrido como traición y como acontecimiento novelesco se manifieste será necesario que el intercambio, ese juego de fuerzas entre los participantes del diálogo, no desaparezca.

Para eso, en el trayecto entre las cintas y la novela, Puig recurrirá a un modo de construcción del relato ficcional centrado en las singularidades de una voz que en la medida en que habla pone en escena el carácter falso de aquello que cuenta y a la vez muestra las consecuencias: la voz de Josemar prosigue su relato en el camino que va de la mentira hacia la locura; no solo se contradice, lo hace porque está loco. Y simultáneamente, esa voz irá siendo despojada de ese relato como recuerdo de sí, en tanto aquello que se recuerda no podrá enunciarse como propio. Ese despojo se ejerce en la escritura como una violencia movida por el deseo de alcanzar aquello a lo que se despoja: una voz.

1.2.2. Despojar una voz

Si se leen las desgrabaciones de las cintas que registraron la conversación entre ambos, puede corroborarse que la traición que perdona Puig ha tenido lugar apenas comenzado el diálogo y que, en tanto Abelar, como “un verdadero creador”, percibió que a Puig parecía interesarle, continuó haciéndolo como un modo de continuar hablando. Efectivamente, Puig ha escuchado algo en esa contradicción que lo mueve a presionar para que eso que ha sucedido se repita: ordena el camino del discurso del albañil, retoma las preguntas que ya fueron contestadas, reincide en los episodios borrosos, pide que se haga espacio a la fantasía: “*P– Me fala um pouquinho mais, deixe a fantasia voar. O que fazia você em todas essas paisagens. Toda essa coisa, que fazia?*”.⁹² Movido por el deseo de alcanzar aquello que escucha, Puig ejerce su tiranía, tal como la figuró Aira en el ensayo “El sultán”:

⁹¹ “Diálogo con Puig”, hoja 1, en Documentos y paratextos (1971-1985. Década del ochenta), “Archivo Digital Manuel Puig”, ARCAS.

⁹² Cinta Zarah1, hoja 6 [Hablame un poquito más, dejá que vuele la fantasía. ¿Qué hacías en todos esos paisajes? Todas esas cosas, ¿Qué hacías?].

Fue el más grande de los narradores porque supo que a una historia no es necesario contarla. Él no era Scherezada, negociando un día más de vida. De hecho, era lo contrario: un sultán impaciente y cruel que pagaba siempre con la muerte.⁹³

El albañil negocia con su relato su supervivencia, consigue tiempo y escucha, y con sus versiones encuentra la manera de continuar conversando y esquivar la inminencia de un posible *hasta acá*; incluso cuando se niega o se resiste a hablar, lo hace evitando la amenaza de que quien interrumpa sea el otro.

*Olha, vou te dizer: Hoje não estou com a memória boa pra lembrar não. Eu tô com muitos problemas. A minha mãe, minha irmã, me trouxe um monte de problemas. Tão lá em casa, na minha casa ai.*⁹⁴

*Mas perai Puig, depois eu falo contigo, isso não é papo pra gravação, ta entendendo?*⁹⁵

R—... vou trazer os retratos, as fotografias, deles pra você vê. Um albumzinho pequeno, cheio de fotografia.

P— Tem álbum?

R— Tenho

P— Vou matar você se não traz

R— Não, trago sim.

P— Não pago, heim. Não pago mais.

*R— Não paga mais, que negócio é esse?*⁹⁶

Al relatar, Abelar da versiones contradictorias –llegó en un Maverick, en un Gordini, nunca tuvo auto– y sobredimensionadas de los hechos –en las fiestas hay miles de personas, en la cancha él es la mejor figura del partido, en la cama él rinde mejor que nadie, entre sus hermanos él es el más querido por su madre y el más maltratado por su padre–. El eje de esas contradicciones y la proliferación de versiones parte del relato del encuentro sexual con María do Socorro, en la novela María da Gloria. Con una batería

⁹³ Aira, César. “El sultán”, *op. cit.* p. 27.

⁹⁴ Cinta C1, hoja 9 [Mirá, voy a decirte: hoy no estoy con buena memoria para recordar. Estoy con muchos problemas. Mi madre, mi hermana, me trajeron un montón de problemas. Están allá en mi casa].

⁹⁵ Cinta C1, hoja 10 [Pero esperá Puig, después hablo con vos, esta no es charla para la grabación, ¿entendés?].

⁹⁶ Cinta Zarah 2, hoja 11 [R— ...voy a traer los retratos, las fotografías, de ellos, para que vos veas. Un albumcito pequeño, lleno de fotografías. / P— ¿Tenés un álbum? / R— Sí / P— Voy a matarte si no me lo traés. / R— No, lo traigo, sí. / P— No pago, eh. No pago más./ R— No paga más, ¿qué es eso?].

de datos esparcidos en distintos niveles, la verdad sobre el encuentro se desmonta mediante la superposición de secuencias narrativas disímiles en las que se confunden fechas, días, horarios, escenarios, trayectos. Ya en la segunda cinta puede leerse la primera contradicción cuando, en el contexto de la historia de amor con la maestra –una de las aventuras de amor juvenil del protagonista–, se hace referencia al encuentro con María do Socorro en otro escenario. Lo que antes había tenido lugar en un hotel, ahora sucede en un garaje:

*Olha minha senhora, o problema é o seguinte eu gosto mesmo da senhora. E passaram muitos anos. Depois da Socorro na garagem, essa já terminamos de falar...*⁹⁷

En las hojas de las desgrabaciones, Puig subraya este pasaje, evidentemente, porque su aparición le ha llamado la atención. Esas contradicciones darán forma al relato novelesco en tanto se conformará como relato circular y repetitivo que cuenta una y otra vez ese encuentro sexual entre Josemar y María da Gloria. La multiplicidad de versiones vacía el contenido de lo relatado y cambia su signo: del relato de una posesión –la virginidad de María da Gloria– la narración pasa a ser la puesta en forma de una desposesión: la del carácter verdadero de los hechos relatados. Este cambio de signo puede leerse en el pasaje de las desgrabaciones hacia la novela, en donde Puig interviene el material degrabado y logra la desposesión a través de la elaboración de un discurso delirante y recursivo.

En primer lugar, modela ese discurso a través del modo en que, con las desgrabaciones de las conversaciones, arma el monólogo de manera tal que las intervenciones y preguntas que ha formulado reaparezcan en el discurso del personaje. Esto lo hace a partir de dos movimientos: o bien, reformula las preguntas e intervenciones de modo que ocupen el lugar de las realizadas por la voz evocada como interlocutora –en el ejemplo a continuación, María da Gloria– o bien, sin ser formuladas como preguntas ni aparecer de modo explícito, las incorpora al discurso de Josemar

⁹⁷ Cinta B1, hoja 5 [Mire, la cuestión es la siguiente, a mí usted me gusta. Y pasaron muchos años. Después de lo de Socorro *en el garaje*, con esa ya terminamos...] [Los resaltados son míos].

como respuestas que se dan al otro, ese otro al que se le dirige la palabra desde el momento en que se habla, se monologa.⁹⁸

P– Qual foi a última vez?
R– Há dez anos atrás, oito anos atrás.
P– Não viu mais?
R– Não, não vi mais.
P– Onde estava ela?
R– Lajé de Muriaé, Estado do Rio.
P– Que lugar?
*R– Encostada na praça, ao lado a igreja. Mais coisas? Ai dali, veio ao meu encontro.*⁹⁹

– Qual foi a última vez que você me viu?
*Ele viu ela pela última vez há dez anos atrás, oito anos atrás. Depois nunca mais. Foi em Cocotá Estado do Rio. Encostada na praça, ao lado da igreja, né?*¹⁰⁰

Las preguntas o indicaciones de Puig, muchas veces, obligan al albañil a cambiar de tema de una manera abrupta; le exige pasar de un tema a otro y, cuando eso pasa a la novela, las intervenciones que motivaron los cambios se eliden. Aparece entonces un discurso violentado, que pierde el hilo narrativo y sin solución de continuidad realiza saltos:

P – Tinha nome a vaca?
R – Tinha. Chamava Zelinha essa vaca. Era o nome dela. Danada! Braba feito o cão. Perigosa mesmo. Perigosa. Como ela chifrava! Se bobeasse, ela arrebetava até uma parede dessas com a cabeça. Ela era horrível. Era fora de série. Abusada como ela só.
P – Vamos falar um pouquinho de... Você me falou que só você defendeu a sua mãe.

⁹⁸ Lo que aquí se argumenta en torno a lo que sucede entre las desgrabaciones y la novela vale tanto para la novela en español como para la novela en portugués. En el cuerpo del texto se citará la novela en portugués de modo tal que sea más fácil para el lector percibir los movimientos que se describen, y la novela en español se citará en nota al pie.

⁹⁹ Cinta A1, hoja 1 [P– ¿Cuál fue la última vez? / R– Hace diez años atrás, ocho años atrás. / P– ¿No la viste más? / R– No, no la vi más. / P– ¿Ella dónde estaba? / R– Lajé de Muriaé, Estado de Río. / P– ¿Qué lugar? / R– En la plaza, al lado de la iglesia. ¿Más cosas? Ahí, de allí vino a mi encuentro].

¹⁰⁰ *Sangue, op. cit.* p. 9 / “– ¿Cuál fue la última vez que me viste? Él la vio por última vez hace diez años, ocho años. Después nunca más. Fue en Cocotá. Estado de Río. En la plaza, del lado de la iglesia ¿verdad?”. *Sangre, op. cit.* p. 11.

Minha filha, aí ela espalhou um monte de milho lá e falou assim :

Olha, não sei quem me escreveu esse bilhete. Aí eu falei assim. Eu fiquei quieto, pensando que ela ia até me bater e tal, porque na época batia. Professora batia no aluno nessa época. Aí eu disse pra ela : minha filha o problema é o seguinte : foi eu que escrevi. Realmente acho que falar a verdade e sentir, jogar os meus problemas pra fora, acho que não é novidade nenhuma. Então eu disse pra ela que tudo bem, que eu gostava mesmo dela. Falei franco, bem franco pra ela. Não tem problema, a senhora pode me botar em cima do carço de milho, me bater, mas não vai me convencer. Eu sou louquíssimo pela senhora, sou apaixonado. Eu tenho uma loucura pra dar um beijo na sua boca, eu disse pra ela, aí ela sorriu, brincou e depois falou assim pra mim.

Eu chamei você pra lhe dar uns conselhos. Isso vai prejudicar os seus estudos, mas eu não vou dispensar a sua gentileza de me fazer esse bilhete eu gostei. Você foi o primeiro aluno meu que alucinou por mim.

Até hoje eu já tive mais de 1000 e nunca gostaram de mim. Aí eu disse pra ela assim. Olha, minha senhora, o problema é o seguinte eu gosto mesmo da senhora. E passaram muitos anos. Depois de Socorro na garagem, essa já terminamos de falar, eu tive um ponto de encontro com essa professora, Depois de aproximadamente 11 anos, aos 27 anos eu encontrei com ela. Eu fiz o primário todinho com ela. Sumiu ela. Aos 27 anos eu encontrei ela em Mato-Grosso, entendeu? Aí reconheci ela, cheguei perto dela, investiguei já tinham passado muitos anos. Aí eu perguntei a ela assim: olha, vem cá, por gentileza: eu hoje estou em Mato-Grosso, trabalhando pela CESP na época, aí eu disse pra ela assim: Olha, minha senhora, então eu via uma moça qualquer passando pela rua, sempre eu via, sabe, eu via 2,3 vezes eu estava hospedado no hotel: Iclo hotel, em Mato-Grosso. Aí eu vi aquela moça passar. Todos os dias de manhã, às 8 e meia ela passava, bom, essa cara aí é Valsei, tem que ser a minha professora primária. Aí eu cheguei perto dela ; um dia eu desci mais e fiquei aguardando a passagem dela. Quando ela passou, eu perguntei: olha, minha senhora, me desculpe o que eu vou lhe dizer. Eu gostaria que a senhora, não leve a mal, me desse o seu nome.

Eu me chamo Valsei Souza Lima. Então Valsei eu mesma. Aí eu disse assim: aonde a senhora viveu? Qual foi o tempo que a senhora deu aula em outros lugares? Aí eu brincando com ela, disse assim, logo em seguida em outros continentes, aonde foi que a senhora deu aula? Aí ela disse pra mim:

Dei aula em Laje de Muriaé, dei aula em Nova Iguaçu, dei aulas em Miguel Couto.

Foi justamente em Miguel Couto que eu estudei com ela. Aí eu falei assim: a senhora se lembra de alguns alunos que a senhora teve?

- Eu me lembro de muitos
- Eu falei assim: algumas histórias importantes de alguns? Aí ela pensou,

R – Sempre foi. Só eu que defendi.

P – Agora vamos provar com o volume alto. Então como era o fato?

R – Olha, o fato do problema entre meu pai e minha mãe era o grande problema, sabe? Porque meu pai tinha outra mulher, a não ser minha mãe. Então aquilo entre eles era um pé de guerra.¹⁰¹

Chamava Clarinha essa vaca, danada! Perigosa, perigosa mesmo, como ela chifrava! Se alguém bobeasse ela arrebatava até uma parede dessas com a cabeça. Ela era horrível, era fora de série, abusada como ela só. E entre o pai e a mãe tinha um grande problema, porque o pai tinha outra mulher. Então o problema entre eles colocava todo mundo em pé de guerra.¹⁰²

Así, se recorre un camino que va llevando de un discurso contradictorio a uno delirante, en que las contradicciones se enfatizan por la presencia de un hilo narrativo que pierde el rumbo y que cobra un cariz ansioso. Puig dirige, despótico, el diálogo con Abelar hacia las zonas que le interesan, obligándolo a inventar, versionar, volver sobre lo mismo, a hablar sobre cosas que no quiere. Por supuesto, también Abelar, sabiendo el bien que porta y la necesidad de su voz, resistió, inventó, presionó y jugó el juego del intercambio.

En segundo lugar, a esa trama circular de versiones superpuestas en una narración que pierde el hilo, se le suma una circularidad que se dispone en la sintaxis a través de un habla recursiva, que continuamente se explica a sí misma. En una retórica anclada en la oralidad, donde la repetición de partículas funciona como una de las marcas de su ritmo y su dicción, el monólogo se plaga de explicaciones, perífrasis, sinónimos, aposiciones que reponen referencias culturales. Estas últimas, según puede leerse en las cintas, responden a exigencias del interlocutor Puig –a veces explícitas, a veces no– y se justifican en la distancia que separa las lenguas de cada uno y en su

¹⁰¹ Cinta B2, hojas 9 y 10 [P– ¿Tenía nombre la vaca? / R– Sí. Se llamaba Zelinha esa vaca. Era su nombre. ¡Maldita! Bravísima. ¡Muy peligrosa! Peligrosa. ¡Cómo corneaba! Si la provocabas, podía reventar una pared de esas con la cabeza. Era horrible. Era fuera de serie. Era astuta. / P– Vamos a hablar un poquito de ... Me dijiste que solo vos defendías a tu madre. / R– Sí, siempre fue así. Solo yo la defendía. / P– Ahora vamos a probar con el volumen alto. Entonces, ¿cómo era la cosa? / R– Mira, la causa del problema entre mi padre y mi madre era el gran problema, ¿sabés? Porque mi padre tenía otra mujer, que no era mi madre. Entonces, aquello entre ellos era una guerra].

¹⁰² *Sangue, op. cit.* p. 33 / “Zelinha se llamaba esa vaca ¡vaca puta! Maldita sea, más que peligrosa ¡cómo corneaba! Si alguien se descuidaba ella le volteaba una pared fuerte como estas con uno de esos cabezazos. Era canalla la puta, fuera de serie y viva como ella sola. El hecho es que el gran problema entre el padre y la madre era que el padre tenía otra mujer. Entonces era eso lo que los mantenía en pie de guerra”. *Sangue, op. cit.* pp. 37–38.

carácter de extranjero. Por ejemplo, en aquellos pasajes en los que Abelar recuerda conversaciones con su madre, recurre al uso del discurso directo y por eso se dirige a ella como “*A senhora*”, modo de tratamiento que puede ser traducido como “Usted” y de uso corriente en todo Brasil para dirigirse a personas mayores. Se trata de una forma de tratamiento que, en principio, es formal pero que en el círculo familiar sostiene un componente afectivo. Durante el diálogo, Puig le pregunta por qué la llama así y el albañil le responde:

P– Você disse o Sr. e Sra?

R– Sempre é Sr. e Sra. Nunca é você. O tratamento meu pra qualquer pessoa é sempre Sr. e Sra., desde pequeno.

P – Com os pais é assim?

R – Com os pais assim.

P – Aqui no Brasil?

*R – Aqui no Brasi (sic). Normalmente, aqui normalmente é assim. Mas não é todo o pessoal não. Da minha época. Agora é tudo diferente. Agora é você, é isso, é palavra.*¹⁰³

En la novela, se lee en el segundo capítulo la intervención de Puig como una pregunta de María da Gloria:

– Por que você tratava a sua mãe de senhora? Você não gostava dela tampouco.

*Sempre é senhor e senhora, nunca é você. O tratamento dele foi sempre Senhor e Senhora, desde pequeno. E ainda é. Na época dele era assim. Agora é todo diferente, agora é você, é isso, é palavra.*¹⁰⁴

Otras veces, cuando Puig pregunta sobre aquello que no entiende, pide la reposición del significado de un término o expresión y eso que se especifica pasa a la novela como parte del armado del discurso del albañil. De este modo, se acrecienta la circularidad y la repetición:

¹⁰³ Cinta B2, hoja 16 [P– ¿Dijiste el Sr. y la Sra.? / R– Siempre es Sr. y Sra. Nunca es vos. El tratamiento para cualquier persona es siempre Sr. y Sra., desde pequeño. / P – ¿Con los padres es así? / R – Con los padres es así. / P– ¿Aquí en Brasil? / R – Aquí en Brasil. Normalmente aquí es así. Pero no es todo el mundo. De mi época. Ahora es todo diferente. Ahora es vos, es eso, es palabrota].

¹⁰⁴ *Sangue, op. cit.* p. 36 / “¿Por qué le decías señora a tu mamá? ¿no la querías tampoco a ella? Siempre señor y señora, desde chico él dijo a todos señor y señora. Y todavía ahora. En aquella época era así, ya no más, ahora todo es diferente, se tutea a todo el mundo, y se dicen palabrotas”. *Sangre, op. cit.* pp. 41-42.

R – [...] *Aí, eu passava, até fome eu passava lá na casa da minha tia.*

P – *Por quê?*

R – *Não, porque a minha tia era o seguinte, entendeu? Era um pessoal bíblia, mas que a comida na casa deles até hoje é racionada, sabe?*

P – *O que é bíblia?*

R – *Bíblia é pessoa crente, da Assambléia de Deus.*¹⁰⁵

Y en la novela, Josemar dirá:

*Aí até fome ele passava lá na casa da tia. Ela era pessoal da Bíblia, e a comida na casa dela até hoje é racionada. Era pessoa crente, da Assembléia de Deus.*¹⁰⁶

A través de estas transformaciones que se dan entre las cintas y la novela, puede leerse el modo en que Puig despoja la voz del albañil de la verdad en el camino que va de la mentira a la locura. Cuando se desposee al relato de la proposición que desea proferir como verdadera, sin embargo, no es que se diga que allí no hay ninguna verdad, sino que la verdad de eso que se cuenta es que quien cuenta se ha vuelto loco.

Entonces, no solo la voz aparece como despojada porque la verdad de la que se jactaba se desarma en el discurso contradictorio y delirante, sino que, además, esa voz se establecerá como tal en la medida en que, entre las cintas y la novela, Puig también despoja a Josemar de su relato como recuerdo de sí, en tanto aquello que recuerda no podrá enunciarlo como propio, movimiento que se ancla en un cambio en las personas gramaticales.

Según puede leerse en las citas, Puig y el albañil se hablan cara a cara, mantienen un diálogo en presencia. Más allá del tema o de los modos en que éste se aborde, se dirigen siempre a un “tú”, que los escucha y los interpela. Por su parte, en la novela, María da Gloria instala con la primera pregunta el modo de un diálogo dirigido también a un “tú”: “¿Cuál fue la última vez que me viste?”, solo que aquí es un personaje de la historia quien enuncia la pregunta, y por tanto lo hará en primera persona. A medida que avance el relato, María da Gloria devendrá una interlocutora

¹⁰⁵ Cinta B2, hoja 3 [R – Ahí, yo pasaba, hasta pasaba hambre allá en la casa de mi tía. / P– ¿Por qué? / R – No, porque mi tía era lo siguiente, ¿entendés? Era gente de la biblia, pero la comida en su casa hasta hoy es racionada. / P– ¿Qué es biblia? / R– Biblia es persona creyente, de la Asamblea de Dios].

¹⁰⁶ *Sangue, op. cit.* p. 37 / “Ahí él pasaba hasta hambre en la casa de la tía. Ella era gente de la Bíblia, y hasta hoy en día la comida está racionada en la casa de ellos. Era creyente, de la Asamblea de Dios”. *Sangre, op. cit.* pp. 42-43.

eventual, circunstancia posible pero no definitiva de la conversación. Luego serán Zilmar, la madre, entre otros, justamente, porque, en definitiva, Josemar *habla solo*.

Josemar, por su parte, al responder a la pregunta, lo hace formulando un relato que ha pasado, entre las cintas y la novela, de la primera a la tercera persona: “Él la vio por última vez hace diez años, ocho años”.

El personaje no se enuncia dentro de sus recuerdos, como dueño de la experiencia narrada, sino que se refiere, siempre, a sí mismo y al otro como una tercera persona. En ese pasaje, lo que ha sucedido es que aquello que le contó Abelar a Puig en las conversaciones devino *voz narrativa*, en el sentido en que lo explica Maurice Blanchot sobre la literatura de Kafka:

Lo que Kafka nos enseña –incluso si esta fórmula no podría atribuírsele directamente– es que el contar pone en juego el neutro. La narración que rige el neutro se mantiene bajo la custodia del ‘él’, tercera persona que no es una tercera persona, ni tampoco el simple abrigo de la impersonalidad. El ‘él’ de la narración, en donde habla el neutro, no se contenta con ocupar el lugar que ocupa el sujeto en general, ya sea un ‘yo’ declarado o implícito, ya sea el acontecimiento tal como tiene lugar en su significación impersonal. El ‘él’ narrativo destituye a todo sujeto, al igual que desapropia toda acción transitiva o toda posibilidad objetiva.¹⁰⁷

A medida que la novela avanza y que la mentira y la locura se van uniendo y acrecentando en el relato de Josemar, quien lee siente que lo que se narra ya no lo cuenta nadie, ningún sujeto, sino solo una *voz*. En este trayecto, lo que pasa de primera a tercera persona y que se lee desde el comienzo, se anuncia como el único modo en que el que habla puede hablar, solo podrá hacerlo dentro de la novela desprendido de su poder de decir “yo”, contando desde el olvido de sí mismo. Entre las desgrabaciones y la novela, para que haya un personaje la voz deviene *voz narrativa*: Josemar solo puede hablar en tercera persona porque se lo ha despojado de su propio relato y solo puede hacerlo a partir de ese despojo. Cuando Puig introduce el “él” y reemplaza al “yo” hace, con aquello que escuchó, una novela. De esa manera, aunque cada vez que Josemar diga “él” el lector lea un “yo”–el “yo” del que monologa–, en ese pronombre personal que establece la distancia con lo narrado tiene lugar la novela como narración de una voz despojada de su verdad y de su recuerdo de sí. Cuando el epílogo vuelve al comienzo,

¹⁰⁷ Blanchot, Maurice. “La voz narrativa (el ‘él’, el neutro)”, *La conversación infinita*. Madrid: Arena Libros, 2008, pp.493- 494.

no solamente muestra la circularidad del relato, también se hace efectiva y definitiva la amenaza de su poder de recomenzar infinitamente y neutralizar todo lo que hasta ahí se ha dicho, incluso si lo que se ha dicho fue nada. Josemar/Scherezada da las mil y una versiones de su noche de amor con María da Gloria justamente porque recuerda desde el olvido, y en la medida en que cuenta experimenta ese olvido que, como afirma Blanchot, “precede, funda y arruina toda memoria”.¹⁰⁸

Así, eso que sucede entre Puig y el albañil mientras tuvo lugar esa conversación en sesiones cara a cara y con grabador en mano se manifiesta en la novela a partir de una violencia que construye una *voz despojada* pero que no deja por eso de ser una manera de intentar alcanzar al otro en la escritura. En palabras de Jacques Derrida:

[Q]uien escribe, siempre con la mano, aunque se valga de máquinas, tiende la mano como un ciego para tratar de tocar a aquel o aquella a quien puede agradecer el don de una lengua, las palabras mismas con que se dice dispuesto a dar gracias. A pedir gracia también.¹⁰⁹

En el transcurso de las horas depositadas en el intercambio de un relato por dinero, en ese juego de fuerzas que se dio a veces con complicidad y a veces con extorsión, Puig encontró su novela, porque en el fondo de ese relato había una lengua. Tal como lo entrevió Aira en su ensayo, lo que Puig buscaba no era una historia, sino una lengua.¹¹⁰ La historia que le da el albañil, el modo en que la cuenta y lo que hace Puig en la escritura de la novela le permiten acercarse a la experiencia de esa lengua extranjera, un *portugués extraño*.¹¹¹ Cuando Puig escribe *Sangre de amor correspondido* en español y pone en juego la traducción lo hará encontrando una manera de resarcir su despojo: el sultán que pagó con la muerte, hará que esa voz sobreviva en su traducción.

¹⁰⁸ Blanchot, Maurice. “La voz narrativa (el ‘él’, el neutro)”, *La conversación infinita*. Madrid: Arena Libros, 2008, p. 494.

¹⁰⁹ Derrida, Jacques. *El monolingüismo del otro. O la prótesis de origen*. Buenos Aires: Manantial, 2009, p. 105.

¹¹⁰ Aira, César. “El sultán”, *op. cit.* p. 27.

¹¹¹ Esta expresión es utilizada por Puig en una entrevista con Néstor Almendros y un gran auditorio en Berlín, en 1990. Ver: Almendros, Néstor. “El cine: arquetipo literario”, diálogo por ocasión de la Semana de Autor, Berlín, 26 de abril de 1990. Reproducido en Romero, Julia (org.). *Puig por Puig, op. cit.* p. 374.

1.3. Novela en español, novela traducida

Como se dijo y según puede leerse en sus cartas, Puig comenzó a trabajar en su séptima novela muy poco tiempo después de haber llegado a Brasil en 1980.¹¹² El portugués no es una lengua que hubiera estudiado, como estudió inglés, francés o italiano, las lenguas prestigiosas del cine;¹¹³ la conoce por contacto directo, pero definitivamente no de manera sistemática. Testimonio de esto resultan algunos de sus papeles de archivo, entre los que se encuentran dos carpetas correspondientes a los pre-textos redaccionales de la versión en portugués con materiales muy disímiles. Dentro de los que corresponden al primer capítulo (rotulados como “Epílogo” pero de cuyo contenido se puede inferir que se trata en realidad del capítulo con el que se abre el relato) se encuentra solo una hoja suelta escrita a máquina con una versión de las primeras líneas de la novela. En ella se lee:

Cuale fui a ultima vez? Há dez anos atraz, oito anos atraz ?. Nao viu mais? nao vi mais. Onde estava ela? em Lages de,..., Estado do Rio. Estava *na* praça, ahí oa lado da igreja. Mais coisas? ahi dali saímos, ela vim ao meu encontro, tinhamos encontro marcado. Ahí saímos, fuimos até o clube principal, para dancar uma noitada. Mais lances dela? Ali tivemos aquela *luz* até as duas e meia da madrugada, depois da luz fuimos pelo hotel fazer uma tranzas, entendeu? naquela noite.¹¹⁴

¹¹² En el segundo tomo de la correspondencia de Puig a su familia en Buenos Aires aparece una carta fechada por los editores en la segunda mitad de 1980. En ella Puig escribe: “Más buenas noticias todavía: EMPECÉ novela nueva, va a ser complicadita y llevará tiempo, pero me gusta mucho el proyecto, ya estaba dándole vueltas hacía meses pero ahora ya está bien planteado el plan”. Carta desde Río de Janeiro, s/f. *Querida familia. Tomo II, op. cit.* p. 317.

¹¹³ Dice Puig en la entrevista con Sosnowski ya citada: “A medida que un cine se valorizaba, su idioma me empezaba a interesar. El inglés, el francés, el italiano. Pensé que el modo de acercarme a esos mundos era estudiar sus idiomas. Leía en esos idiomas. En castellano no leía”. Sosnowski, Saúl. “Manuel Puig”, *op. cit.* pp. 69-70.

¹¹⁴ Ver “Epílogo”, “Pre-textos redaccionales (portugués)”, “Archivo Digital Manuel Puig”, ARCAS. Respecto de la versión edita en portugués se perciben varias otras diferencias. Entre ellas, dos fundamentales: en primer lugar, las preguntas y las respuestas están redactadas de manera integrada, no aparece así la estructura de diálogo; en segundo lugar, las personas gramaticales tanto de las preguntas como de las respuestas se corresponden con las del diálogo entre Puig y el albañil, es decir, no han sufrido aún la transformación a la que el escritor las someterá luego.

Cuale fui a ultima vez? ^{Há} dez anos atraz, oito anos atraz. Nao viu mais? nao vi mais.
 Onde estava ela? em Lages de,....., Estado do Rio. Estava ^{na} praca, ^{na} ahi os lado da igreja.
 Mais poisas? ahi dali saimos, ela vim ao meu encontro, tinahmos encontro marcado. Ahi
 saimos, fuimos até o clube principal, para dançar uma noitada. Mais lances dela? Ali ti-
 vemos ^{ela} ~~ela~~ até as duas e meia da madrugada, depois da luz fuimos pelo hotel, fa-
 zer uma tranzas, entendeu? naquela noite. Tem umas seis mil pessoas nessa cidade, da
 para ir num hotel? da, ^{tranquilo,} mas nao reconheciam ela? um hotel noutra cidade vizinha, enyen-
 deu? ai chegamos la, tomamos um chopecinho, de carro? de carro, de carro, fuimos de ca-
 rro, na época tinha um Maverick, naquela época, e depois eu cai, nunca mais tive carro,
 entendeu? agora no ano que vem cou comprar um financiado, se Deus quiser. O baile era
 com musica de Roberto Carlos. Todo o tempo a musica era de Roberto Carlos, a noite toda,
 doscos, entendeu? Mas depoi dai... teve outros lugares para a gente ir, a piscina,
 o rio, tomar banho, cachoeira, a gente salir naquelas pedras, ^{cachoeira?} cachoeira bonita, cheia
 de pdras, entao a gente colocava o bikini, um xhort de ^{puzia?} puzia e a gente ia tomar banho,
 na cachoeira, aadando em meio das ^{gente} , nas selvas, entendeu? certo... O clube, como
 era? o baile era superlotado, tinha mais o menos tres o quatro mil pessoas, e conhecia
 bastante gente, mas tinha ^{tempo} ~~uma~~ chance p ra a gente fugiram, pelos embalos,

Ela esperva geralmente na praca, o na seida da igreja, ^{geralmente,} quella era muito
 catolica, entao normalmente ela esperava na porta da igreja, oito horas da noite, /oito
 horas. Mais, ai saindo dai, normalmente, o ia pra casa dela, o se nao pra casa duma tia,
 entendeu? ai la la gente ficava, vinha cafezinho, bife, aquele bifao que eu gosto, ^{vinha} ~~aque-~~
~~la~~ coisa toda, saia normalmente duas horas da manha, ^{de} la, da casadela, da casa da mae
 dela, ^{quem} ~~quem~~ estava na casa?
 dela, /somenté ela, e a mae dela, e a avo, so nos tres. Tinha pai, mas o pai normalmente
 chegava as tres horas, quatro horas, porque ele ere vendedor, entao so comparecia a issa
 hora, antes o depois chegava o irmao dela, era o Pedro Naccarati, entendeu? chegava
 mai o menos nessa hõra, meia noite, meiate e meia chegava, porque era jogador de fute-
 bol na epoca, e eu também na epoca era jogador de futebol, la, No Sport Club Lagense,
 futebol amador, jogava normalmente os domingos as tres e quinze. Entreinava, todas
 as quintas feiras e quartas, um horario de tres horas. Aquela ^{Toda} ~~aque-~~ noite que
 nos fuimos no hotel, na cidade de Gujaré, que aconteceu? Estavam contentes no bails?
 contentes, feliz da vida, que falavam? falavam de amor, ne? sao palavras amorosas,

Si bien la hoja no está firmada, la escritura puede ser adjudicada a Manuel Puig y lo que en ella se observa a simple vista es que está escrita, puede decirse, en un portugués *incorrecto*. Este pre-texto redaccional remite a los primeros enunciados de la conversación y pertenece a su vez a la primera cinta grabada. Como se verá más adelante, al parecer se trata de una suerte de ensayo de transcripción de las cintas en vistas ya a construir el relato de la novela en portugués. Puig habría intentado emprender una redacción de la novela trabajando directamente con las grabaciones que hizo de las conversaciones y, al transcribir él mismo la voz del albañil, por no tener en claro las normas de la lengua en que se proponía escribir, cometió varios errores. El escritor argentino presiente esa lengua, la entiende, la escucha, pero no la maneja: desconoce su ortografía (“cuale” por *qual*, “atriz” por *atrás*, “tinhamos” por *tínhamos*, “tranzas” por *transas*), su gramática (“fuimos pelo hotel” por *fomos pro hotel*) y está constantemente interferido por el español (“ahí” por *ai*, “fuimos” por *fomos*). A partir de la observación de este material y puesto que varios de los errores que aquí se detectan no se encuentran en las desgrabaciones pertenecientes al archivo, puede sostenerse que Manuel Puig, luego de haber intentado una primera versión, decidió trabajar en la escritura de la novela en portugués utilizando las transcripciones de las cintas realizadas por otros.¹¹⁵

Con un saber reciente, intuitivo, Puig arma el terreno para la creación de la novela en portugués y en español:

Lo invité a hacer grabaciones de nuestras conversaciones y de ahí salió esta novela que fue escrita, no digo en portugués, fue escrita en un dialecto del estado de Río [...]. Luego yo mismo traduje la novela al español.¹¹⁶

Si bien ambas novelas fueron publicadas casi simultáneamente en 1982, como puede verse en la cita, Puig sostuvo que realizó *Sangre de amor* traduciendo al español la novela en portugués; es decir, que habría escrito y trabajado primero en el armado de

¹¹⁵ Esto mismo se corrobora a partir de las observaciones que se hicieron más arriba acerca de los pre-textos pre-redaccionales.

¹¹⁶ Pere, Gimferrer. “Contexto literario de la novelística de Manuel Puig”, diálogo por ocasión de la Semana de Autor, Berlín, 24 de abril de 1990. Reproducido en Romero, Julia (org.). *Puig por Puig. op. cit.* p. 345.

la novela en portugués, para luego, una vez realizada esta, traducirla al español.¹¹⁷ Sin embargo, resultaría forzado y, consecuentemente, artificial establecer que la traducción estuvo puesta en juego solo en el pasaje de la novela en portugués a la novela en español. La traducción estuvo implicada en el proceso de escritura de ambas novelas desde el momento en que la conversación se dio entre dos sujetos que no compartían la misma lengua materna y que consideraban la presencia y el vínculo con el otro a partir de esa diferencia. Sostener que tradujo la novela del portugués al español no permite tampoco afirmar que lo que tradujo fue la lengua del albañil sin considerar todas las transformaciones que esta sufre entre el modo en que habló en las conversaciones y el modo en que Puig la dio a leer en la novela.

Por lo dicho hasta aquí, deslindar categorías tales como traducción, auto-traducción, transcripción o copia, y sobre todo establecer cuál es el original que se traduce resulta complejo. Más que señalar dónde comienza y termina cada una de estas categorías o reparar en el modo en que cada una se fisura por la presencia de la otra, si se quiere pensar la lengua extranjera en la novela en español *Sangre de amor*, lo que sí puede decirse es que ella se ofrece al lector de Puig como una *novela traducida*: porque en lo que se lee estuvo implicada la traducción, pero sobre todo, porque lo que se lee se afirma, por los modos en que se muestra, como traducción de algo, nunca como un

¹¹⁷ La diferencia de tiempo entre la publicación de la novela en español y en portugués es de menos de dos meses. En una carta enviada a la familia el 22 de marzo de 1982, Puig anuncia que ese mismo día ha salido la versión en español en Barcelona al tiempo en que da aviso de que ha podido resolver las pruebas de galera de la versión en portugués. El 14 de mayo, en una nueva carta, cuenta que la novela ya está a la venta en Brasil. Ver: *Querida familia. Tomo II, op. cit.* Sobre la versión brasileña resta por preguntarse acerca de las modificaciones que pudo haber introducido Barreto Leite, quien un año antes había realizado una nueva traducción de *Boquitas pintadas* al portugués. Dentro del “Archivo Digital Manuel Puig”, de los materiales de trabajo para la novela en portugués, además de las desgrabaciones, se encuentran los pre-textos redaccionales en portugués del décimo capítulo y un dactiloescrito suelto que en el archivo se adjudica al “Epílogo”, al que se hizo referencia más arriba. Mediante el cotejo de los pre-textos redaccionales del décimo capítulo –compuesto por fotocopias dactiloescritas con correcciones hechas a mano por Puig– y la versión editada de la novela en portugués puede observarse que las diferencias entre una y otra son pocas y menores (corrección de erratas y uso preposicional). Si bien esto puede dar un indicio, la escasez del material no permite formular una hipótesis sobre la incidencia de la revisión de Barreto Leite en la totalidad de la novela. Asimismo, en sus entrevistas y cartas, Puig no hace mayores referencias al trabajo de revisión del brasileño para *Sangre de amor*, por lo que además no se conoce con precisión la dinámica con la que trabajaron. Ver: “Pre-textos redaccionales (portugués)”, “Archivo Digital Manuel Puig”, ARCAS.

original.¹¹⁸ Así, *Sangre de amor* es, a la vez, una novela brasileña –por sus temas, sus problemas y su tratamiento, por sus personajes y su emplazamiento–; pero además, es una *novela traducida* en la que, a pesar de leerse en español, el portugués no deja de escucharse. Ella le revela de manera constante al lector que está frente a algo que no puede pasar como propio, que todo el tiempo reclama que se le reconozca su naturaleza extranjera, insuprimible e indisimulable. La traducción en Puig deviene, tal como lo propone Walter Benjamin, una *forma*, donde lo que se busca no es la transmisión de un sentido, sino remitir en ella a las relaciones más íntimas que las lenguas mantienen entre sí.¹¹⁹ Para eso, será necesario que el escritor fuerce y abra su español de modo de hacer aparecer en él su escucha de la lengua del albañil tal como ha tenido lugar en el intercambio, en términos de Antoine Berman, la lengua del otro en tanto “experiencia de lo extranjero”.

1.3.1. De la novela transcrita a la novela traducida

En el ya citado diálogo con Bobby, Puig se aproxima a la noción de traducción que puso en juego en el armado de *Sangre de amor correspondido*:

¹¹⁸ La novela *Sangre de amor correspondido* se leerá entonces como *novela traducida* poniendo en juego las teorías de la traducción que permiten realizar esta lectura y las estrategias de traducción correspondientes. Sin embargo, la novela en portugués *Sangre de amor* no será entendida como su original, ya que en el cotejo se hará referencia tanto a la novela en portugués como a las desgrabaciones. Así, cada una de las novelas será nombrada no como original y traducción sino como versiones del mismo acontecimiento literario. En este sentido, cuando más arriba se sostiene que *Sangre de amor* se ofrece como traducción y nunca como un original, se está haciendo referencia a un acto por el cual el texto se expone como instancia secundaria, lo que no significa que con eso funde un original. Esto conduce a una puesta en cuestión de los “presupuestos metafísicos” que ubican original en un lugar de privilegio al asumirlo como entidad primera y originaria, única y orgánica, siempre igual a sí misma de la que la traducción sería una mera réplica siempre incompleta. Derrida, Jacques. “La diferencia [différance]”. Edición electrónica de www.philosophia.cl / Escuela de Filosofía Universidad ARCIS, p. 14. URL: <https://www.philosophia.cl/biblioteca/Derrida/La%20Diferencia.pdf>. Tal como se aclaró antes, no se busca aquí realizar un análisis sistemático ni exhaustivo de la traducción en la novela, sino más bien leer ciertos rasgos de la lengua de la versión en español en función de las hipótesis críticas.

¹¹⁹ Benjamin, Walter. *La tarea del traductor*. Madrid: Ediciones Sequitur, 2017, p.12. Aquí, hacer referencia la concepción benjaminiana de traducción como *forma* implica tomar no solo su ensayo escrito en 1921 y publicado en 1923 como prólogo a la traducción que hiciera de “Tableaux Parisiens”, de Charles Baudelaire, sino además las posteriores lecturas que de él se hicieron para continuar reflexionando en esa misma línea sobre la traducción, en particular, las realizadas en Francia por los teóricos: Maurice Blanchot, Jacques Derrida y Antoine Berman.

Y, ¿qué quedó de la motivación original, el lenguaje del albañil?

– Ese fue otro problema. Las grabaciones estaban hechas en portugués y, al intentar aprovecharlas en el texto, me di cuenta de que ese lenguaje no se podía corresponder a ningún modelo reconocible del castellano. No podía traducirlo al lunfardo, al lenguaje coloquial de Buenos Aires o al modelo popular pampeano. No tenía otra salida que inventar un lenguaje ficticio que pudiese corresponderse con la imagen verbal del personaje.¹²⁰

Si la novela se da a leer como traducida, esto ocurre porque Puig considera que la lengua extranjera –la lengua de la voz del albañil en lo que dice y en cómo lo dice– a partir de la cual armó la novela no puede traducirse. En tanto Puig se propone que la singularidad de la voz del albañil perviva en la novela en español, la traducción no podrá llevarse a cabo como la búsqueda de equivalencias. A diferencia de lo que sí podía hacer a la hora de subtítular películas, en donde se esforzaba por adaptar la idiosincrasia entre una cultura y otra en el marco de la traducción,¹²¹ el escritor asegura que no existe un modelo lingüístico argentino que se corresponda con la lengua del albañil tal como la escuchó.¹²² Si la novela se da a leer como *traducida*, esto ocurre porque, al traducir, Puig decide detenerse y hacer aparecer en su lengua materna la lengua extranjera a partir de la cual armó la novela.

Por su parte, entre la novela en portugués y la novela en español hay una diferencia tal que hace que la primera se ofrezca como *transcripta* mientras la segunda como *traducida*, y esa diferencia puede verse en el modo en que da a leer la voz de Josemar como una voz oral:

Aí tiveram naquela noite no baile até duas e meia da madrugada, depois foram pro hotel ter umas transas, certo? naquela noite.

¹²⁰ “Diálogo con Puig”, hoja 4, en Documentos y paratextos (1971-1985. Década del ochenta), “Archivo Digital Manuel Puig”, ARCAS.

¹²¹ Sobre la traducción de subtítulos Puig comenta con María Esther Giglio: “Hacia traducciones de subtítulos, que no es fácil. Hay que acertar los diálogos guardando la esencia, adaptar el humor de un país al otro y otras cosas”. Giglio, María Esther. “Algunas confesiones”, *op. cit.* p. 237.

¹²² En tanto no tiene equivalente, puede decirse, con Walter Benjamin, que Puig pondrá en juego la traducción justamente allí donde el texto reclama ser traducido. Sobre la traducción y la traducibilidad ver Benjamin “La tarea del traductor” y la lectura que de él hizo Jacques Derrida en “Torres de Babel”. Ambos ensayos serán retomados en este capítulo y en el segundo.

Estuvieron en el baile hasta las dos y media de la madrugada, después se fueron a un hotel a hacer sus cosas ¿está claro? aquella noche.¹²³

La voz de Josemar en la novela en portugués presenta un conjunto de rasgos que remiten a la oralidad: lo que se lee es sin dudas una voz que habla, pero además es también un habla *transcripta*. Esto se debe a que algunas de esas marcas de oralidad generan una ruptura con la norma escrita: tal es el caso, por ejemplo, de la contracción de la preposición “*para*” con el artículo “*o*”, “*pro*” en el fragmento citado arriba. Esas marcas remiten a la instancia de transcripción de la novela –y, de hecho, mediante el cotejo puede verse que ya estaban presentes en las desgrabaciones– pero además buscan marcar su voz como perteneciente a un estrato social, geográfico y cultural: el habla del campesinado pobre del interior de Brasil.¹²⁴ Así también, la voz de la madre que se lee en el capítulo once aparece aún más marcada, con rasgos que la voz de Josemar no presenta, enfatizando su marginalidad.¹²⁵ Diferentemente, cuando se lee la novela en español, si bien la voz de Josemar se presenta siempre desde la oralidad, Puig limpia esa voz –todas las de la novela, incluida la de su madre– de las marcas que remiten a su transcripción y a su inscripción, puesto que decide no traducirlas. Y no lo hace justamente porque hacerlo supondría la creencia de que existe algún habla –el lunfardo, el lenguaje coloquial de Buenos Aires, el modelo popular pampeano– que le corresponde. Al escribir esa voz en español, decide desmarcarla, no para neutralizarla,¹²⁶ sino para asumir su intraducibilidad y, saliéndose del juego de las equivalencias, mantener su singularidad.

– *Qual foi a última vez que você me viu?*

¹²³ *Sangre, op. cit.* p. 9 / *Sangre, op. cit.* p. 9 [Los resaltados son míos].

¹²⁴ Ver cuadro de cotejo 1.

¹²⁵ En ella, la oralidad se transcribe a partir de marcas más radicales en cuanto a la ruptura de la norma escrita: *num* por *não*, *mulhié* por *mulher*, *mió* por *melhor*, *té* por *até*, entre otras. Es importante aclarar respecto de este capítulo y de la voz de la madre que no se encuentran en las desgrabaciones a las que se tiene acceso. Puig pudo haberla creado sin ningún tipo de modelo o bien, pudo haber existido algún modelo del que no se pueda dar noticia según los materiales de archivo.

¹²⁶ Aquí se hace referencia al término neutralizar en el sentido que el mismo cobra dentro de los estudios de la traducción, una lengua artificial útil para cualquier hablante, como *koiné*. Más adelante en el trabajo se retomará esta cuestión.

– ¿Cuál fue la última vez que ~~él me vio~~ *me vistes*?¹²⁷

– ¿Cuál fue la última vez que me viste?

Así puede leerse lo que sucede entre la primera versión de la novela dentro de los pre-textos redaccionales y la versión editada en español en la pregunta que le da inicio a la narración. Allí, la “s” en la palabra “vistes”, una partícula que en verdad implica un error en la conjugación de la segunda persona del pretérito perfecto del indicativo –muy común, sobre todo en la oralidad–, es primero escrita por Puig y luego eliminada. En la incorporación y posterior eliminación de esa “s” que remitiría a cierta oralidad de sustrato popular de la lengua, Puig realiza un gesto mínimo pero decisivo respecto de la construcción de una lengua para su novela. Se corrobora, de este modo, que decide desmarcar su lengua de una posible remisión a un hablante argentino, evitando romper las normas de la lengua escrita en español, para en cambio moverse por sus zonas no normadas.

Otros rasgos que forman parte de las características de la oralidad del albañil según puede leerse en las desgrabaciones, hacen de esta una voz recursiva y acumulativa: se sirve de un conjunto reducido de expresiones que le permiten sostener su discurso y sobre las que vuelve de manera insistente. Entre ellas, se incluyen: “*Aí*” (“Ahí”, marca de secuencialización), “*Olha, o problema é o seguinte*” (“Mirá, el problema es el siguiente”, para introducir el discurso directo); “*E tal*” (“Y tal”, como etcétera); “*Na época*” (“En la época”, para referirse al pasado); “*Certo?*” “*Tá certo?*” “*Entendeu?*” “*Sabe?*” (“¿Cierto?”, “¿Está bien?”, “¿Entendiste?”, “¿Sabés?” al finalizar una frase asertiva). Cuando Puig traduce, todas estas marcas son recuperadas, no en función de lo que ellas dicen –que algo sucedió en una época, por ejemplo– sino más bien para dar a leer el modo en que el albañil construyó el ritmo de su lengua en las conversaciones. Por eso, también, la puntuación resulta fundamental puesto que el modo en que ella aparece en las novelas muestra la voz del albañil como voz en conversación: cada oración construida tiene la huella de la pregunta que Puig formuló para que fuera respondida; la voz de Josemar, aunque monologue, conserva en su habla

¹²⁷ “Primera versión”, hoja 1, Recto, “Pre-textos redaccionales (español)”, “Archivo Digital Manuel Puig”, ARCAS.

el ritmo de la interlocución.¹²⁸ Así, la puntuación se mantiene de modo tal que respeta y recupera el ritmo de un habla y eso no se verá alterado entre lengua y lengua.¹²⁹

Uno de los rasgos más llamativos en la novela, leída en cualquiera de sus dos versiones, es la presencia de las preguntas con las que el personaje finaliza las oraciones asertivas:

Aí tiveram naquela noite no baile até duas e meia da madrugada, depois foram pro hotel ter umas transas, certo?

Estuvieron en el baile hasta las dos y media de la madrugada, después se fueron a un hotel a hacer sus cosas ¿está claro?

Encostada na praça, ao lado da igreja, né?

En la plaza, del lado de la iglesia ¿verdad?

Las citas anteriores están en función no de revelar un modo sistemático de traducir cada pregunta y en función de su significado, sino que operan como muestra de lo que puede verse a lo largo de todo el cotejo entre la novela en portugués y en español: si en portugués “*certo?*” aparecía en la versión en español como “¿está claro?”, esta relación no es unívoca y definitiva, puesto que, más adelante “¿está claro?” podrá verse en el cotejo que corresponde también a la pregunta “*não é?*” en la versión en portugués. Sucede que las preguntas están traducidas en función de su diversidad significante, no dicen nada de sí mismas, salvo que con ellas se suspende una certeza acerca de lo dicho. Esa misma diversidad aparece entre las cintas y la versión en portugués, el escritor no realizó una copia tal cual aparecían, sino que solo buscó conservar su lugar de aparición: si en las desgrabaciones decía “*entendeu?*” en la novela en portugués podía aparecer “*entendeu?*” o “*certo?*” o cualquier otra del conjunto. Entonces, tanto entre las cintas y la novela, como entre la versión en portugués y la versión en español, las preguntas son una batería de significantes reutilizados por el escritor en función de lo que pueden y no de lo que dicen.

¹²⁸ Ver cuadro de cotejo 1.

¹²⁹ Ver cuadros de cotejo 1 y 2.

(#1)

me viste,

- ¿Cuál fue la última vez que él me vio?

El la vio por última ~~vez~~ vez hace diez años, ocho años. Después nunca más. Fue en ^{Cocota} Lagos de Muricó, Estado de Río. En la plaza, del lado de la iglesia. ^{vistió} ¿qué más? ~~ix~~ de ahí salieron, ella ~~fuera~~ ^{fuera} le fue al encuentro. ^{¿co cosa fue la cosa?} ~~Denían cita~~ de ahí ~~salieron~~ salieron juntos, hasta el Club Municipal, a ~~bailar~~ bailar toda la noche.

^H ¿Qué más pasó con ella? estuvieron en el baile hasta las dos y media de la madrugada, después se fueron a un hotel a hacer sus cosas ¿está claro? aquella noche.

- ¿En el pueblo no se dieron cuenta? ^{¿comprando?} ~~que~~ ⁴⁵ ~~que~~ ^{que} ~~era~~ ^{era} ~~de~~ ^{de} ~~15~~ ¹⁵ años, ~~entraba~~ ^{entraba} con hotel?

En el club había mucha gente, el pueblo era no muy grande, seis mil personas, seis mil habitantes. Pero ~~se~~ se podía ir a un hotel, sin problemas, no ahí, en otro pueblo cer-
~~ca~~ ca ¿está claro? llegaron y tomaron una cervecita y demás. En automóvil fueron, en esa época él tenía un Maverick, otros tiempos, después él entró en picada, y nunca más tuvo automóvil. El año que viene se va a comprar uno financiado, si Dios quiere.

- ¿Cómo fue el baile?

Era un baile con música de Roberto Carlos, todo el tiempo, ^{toda} la noche ~~entera~~ ^{discos} ~~música~~ de ~~si~~ Roberto Carlos. También había otros lugares para ir, estaba la pàleta de natación, ^{señore} para unos ^{casca} buenos baños, y la ^{casca} cañoeira. Se subían por las piedras, una ^{casca} cañoeira llena de piedras, se ponían el bikini y el pantaloncito de baño, se metían entre los árboles, ahí está la selva ^{misma} misma.

- ¿Pero y el baile? ^{de reio} ~~de~~ ^{el baile} ~~de~~ ^{de} ~~aquella~~ ^{de} ~~noche?~~ ^{de} ~~noche?~~

El baile estaba abarrotado de gente, tres mil o cuatro mil personas. Ellos dos conocían a mucha gente, tanta, pero había tiempo, ya se iba a presentar la ocasión de mandarse a mudar. Ella lo ~~espera~~ había esperado en la plaza, esperaba generalmente ahí, o a la salida de la iglesia, porque era muy católica. ~~Espera~~ Si no había ^{de} ~~nada~~ ^{de} ~~en~~ ^{de} ~~contra~~ lo esperaba en la puerta de la iglesia. ^{toda la noche} A las ocho de la noche generalmente. Y de ahí ~~se~~ ~~rumbeaban~~ ~~para~~ al final para la casa de ella, o si no para la casa de una tía. Y ahí se quedaban, a él le servían un cafecito, o un bife, de aquellos bifachos que a él le gustan, todo ~~eso~~ eso. El se quedaba ~~hasta~~ como hasta las dos de la mañana. ^{En} ~~de~~ ^{de} ~~la~~ ^{de} ~~casa~~ ^{de} ~~de~~

“Primera versión”, hoja 1, Recto, “Pre-texto redaccional (español)”, “Archivo Digital Manuel Puig”, ARCAS.

Cuadro de cotejo 1¹³⁰

<p>Cinta A1, hoja 1, “Desgrabaciones”, “Archivo Digital Manuel Puig”, ARCAS</p> <p>P– Qual foi a última vez? R– Há dez anos atrás, oito anos atrás. P– Não viu mais? R– Não, não vi mais. P– Onde estava ela? R– Lajé de Muriaé, Estado do Rio. P– Que lugar? R– Encostada na praça, ao lado a igreja. Mais coisas? Ai dali, veio ao meu encontro. P– Tinham encontro marcado? R– Tínhamos encontro marcado. Aí saímos, fomos até o clube municipal, para dançar uma noitada. Mas lances dela? P– Tudo que lembra daquela noite. R– Tudo que lembra daquela noite? Aí tivemos naquela noite no baile, até 2 e meia da madrugada, depois das 2 fomos pro hotel fazer umas transas, entendeu? naquela noite.</p>	<p><i>Sangue de amor correspondido</i> edición de 1982, Nova Fronteira, página 9</p> <p>– Qual foi a última vez que você me viu? Ele viu ela pela última vez há dez anos atrás, oito anos atrás. Depois nunca mais. Foi em Cocotá Estado do Rio. Encostada na praça, ao lado da igreja, né? ela veio ao encontro dele, tinham encontro marcado, ou como foi? aí saíram juntos até o Clube Municipal, para dançar uma noitada. E que mais aconteceu com ela? Aí tiveram naquela noite no baile até duas e meia da madrugada, depois foram pro hotel ter umas transas, certo? naquela noite.</p>
---	---

¹³⁰ Convenciones de transcripción para los cuadros de cotejo: el ~~tachado~~ señala tachaduras hechas a mano; la **negrita** señala agregados hechos a máquina; las xxxxx señalan tachaduras hechas a máquina; la *cursiva* señala agregados hechos a mano.

**“Primera versión”, hoja 1, Recto,
“Pre-texto redaccional (español)”,
“Archivo Digital Manuel Puig”,
ARCAS.**

– ¿Cuál fue la última vez que ~~él me vio~~
me vistas?
El la vio por última xxxxxxxxx vez hace
diez años, ocho años. Después nunca
más. Fue en ~~Lages de Muriaé~~, Cocotá.
Estado de Río. En la plaza, del lado de la
iglesia. *¿Qué más? verdad. xx y de ahí*
~~salieron juntos~~, ella
xxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxx le fue al
encuentro. Tenían cita? ~~o que~~ *¿o cómo*
fue la cosa de ahí xxxxxxxxxxxxx
salieron juntos, hasta el Club Municipal,
a xxxxxxxx bailar toda la noche. Y *¿qué*
más pasó con ella?, estuvieron en el baile
hasta las dos y media de la madrugada,
después se fueron a un hotel a hacer sus
cosas *¿está claro? ¿comprende?* aquella
noche.

***Sangre de amor correspondido* edición de
1998, Seix Barral, página 9**

– ¿Cuál fue la última vez que me viste?
Él la vio por última vez hace diez años, ocho
años. Después nunca más. Fue en Cocotá,
Estado de Río. En la plaza, del lado de la
iglesia *¿verdad?* ella le fue al encuentro, tenían
cita *¿o cómo* fue la cosa? de ahí salieron
juntos, hasta el Club Municipal, a bailar toda la
noche. *¿Y* qué más pasó con ella? Estuvieron
en el baile hasta las dos y media de la
madrugada, después se fueron a un hotel a
hacer sus cosas *¿está claro?* aquella noche.

Lo que dicen cada vez que aparecen es que la narración es en realidad y siempre una conversación, que no hay un significado preciso en cada una de las variantes de las preguntas o una intención puesta en el significado cada vez que varían entre la versión en portugués y la versión en español: su función es instalar de manera constante y enloquecedora la presencia del otro al que se le habla.

Cuando se lo interpela: “¿Está claro?”, “¿No?”, “¿Verdad?”, más que buscar verificar si el otro entiende el sentido de lo que se dice o concuerda con la verdad de lo proferido, lo que hacen es corroborar si lo que se responde es lo que el que pregunta desea escuchar como respuesta, si lo que se responde satisface la demanda del otro; su reiteración esparcida a lo largo de toda la novela afirma la imposibilidad de esa satisfacción, el carácter retórico de la pregunta, y devuelve el ritmo que tuvieron en las entrevistas.¹³¹ Para Antoine Berman, la destrucción del ritmo y la supresión de la proliferación lexical del original son modos deformantes de la traducción que buscan negar en la lengua de traducción la presencia cualquier forma de ajenidad.¹³² Por el contrario, el reparo en las preguntas, el modo en que aparecen en su diversidad significativa, y junto con la puntuación, reenvían al lector de la novela traducida hacia la experiencia que tuvo lugar no solo en la novela en portugués sino en un camino que comienza en las desgrabaciones del diálogo entre Puig y el albañil, dan cuenta de una voluntad por hacer oír la lengua extranjera en la propia; en términos de Berman, entonces, hacer de la traducción una experiencia de lo extranjero.¹³³

¹³¹ Ver cuadro 1. Desde esta misma perspectiva puede leerse lo que sucede entre lo que se lee en las desgrabaciones en donde aparece la pregunta formulada por el albañil “*¿mais coisas?*” [¿más cosas?], donde lo que se pregunta es si continúa contando o si lo que dijo es suficiente, y cómo aparece esa misma pregunta en la versión en portugués: “*né?*” [¿no?]. Por su parte, en la primera versión de los pre-textos redaccionales en español se vuelve sobre la misma pregunta de las desgrabaciones “*¿Qué más?*” junto con su significado, pero, finalmente en la versión editada en español ella aparece como “*¿verdad?*”, acercándose a la pregunta “*né?*” de la versión en portugués. Sobre esta observación puede decirse que la misma, además de argumentar en función de lo dicho en estas páginas acerca del lugar de las preguntas y su traducción en el texto en español, pone de manifiesto que Puig usó para traducir tanto las cintas de las desgrabaciones como la novela en portugués.

¹³² Berman, Antoine. “La traducción como experiencia de lo/del extranjero / *La traduction comme épreuve de l'étranger*”, en *Colección Hermes: traductología: teoría y práctica. Cuadernos pedagógicos*, n°2, 2005, p. 5.

¹³³ “La experiencia de lo extranjero” es una expresión que utiliza Heidegger para definir parte de su experiencia de lectura de la poesía de Hölderlin y que Antoine Berman retoma en su texto “La traducción como experiencia de lo/del extranjero” para sostener que esa lectura revela la esencia misma de la traducción en tanto muestra la obra en su pura extrañeza al tiempo en que desarraiga también a la obra de su propio suelo. Ese sería, según Berman, “el poder más

Cuadro de cotejo 2

<p style="text-align: center;">Cinta A1, hojas 2 y 3, “Desgrabaciones”, “Archivo Digital Manuel Puig”, ARCAS</p> <p>P– O clube era muito adiante? Como era o baile?</p> <p>R– O baile era super lotado, gente à beça, tinha mais ou menos 3 a 4 mil pessoas.</p> <p>P– E vocês conheciam muita gente?</p> <p>R– Conhecíamos muita gente, conhecia bastante, mas não havia tempo, chance pra gente fugir para os embalos.</p> <p>P– Ela esperava na praça?</p> <p>R– Esperava geralmente na praça, ou na saída da igreja, que ela muito católica, então normalmente ela esperava na porta da igreja.</p> <p>P– A que horas?</p> <p>R– 8 horas da noite, geralmente 8hs. Mas saindo daí, normalmente, ou ia para casa dela ou senão pra casa de uma tia, entendeu? Ai lá a gente ficava, vinha cafezinho, bife, aqueles bifões que eu gosto, vinha essas coisa todas. Saia normalmente às 2hs da manhã de lá.</p> <p>P– De onde?</p> <p>R– Da casa dela.</p> <p>P– Da mãe?</p> <p>R– Da mãe dela, da cada de mãe dela.</p> <p>R– Com quem estava na casa?</p> <p>P– Somente eu, e a mãe e a avó, só nós três, entendeu?</p>	<p style="text-align: center;"><i>Sangue de amor correspondido</i> edición de 1982, Nova Fronteira, página 10</p> <p>O baile estava superlotado, gente à beça, três a quatro mil pessoas. Eles conheciam muita gente, bastante gente, mas dava tempo, chance pra fugir para os embalos. Ela tinha esperado ele na praça ou na saída da igreja, que ela era muito católica. Então normalmente ela esperava na porta da igreja. Oito horas da noite, ou ia pra casa dela ou senão pra casa de uma tia. Então eles ficavam, vinha cafezinho, bife, aqueles bifões que ele gosta, vinham essas coisas todas. Saía normalmente à meia noite de lá. Da casa dela, da casa da mãe dela. Somente ele e ela, e a mãe, e a avó.</p>
--	--

singular del acto de traducir: revelar lo más original de la sustancia de la obra extranjera, lo más profundo, así como lo más `distante’”. Berman, Antoine. “La traducción como experiencia de lo/del extranjero/*La traduction comme épreuve de l'étranger*”, *op. cit.* p. 4.

**“Primera versión”, hoja 2, Recto, “Pre-
texto redaccional (español)”, “Archivo
Digital Manuel Puig”, ARCAS.**

El baile estaba abarrotado de gente, tres mil o cuatro mil personas. Ellos dos conocían a mucha gente, tanta, pero había tiempo, ya se iba a presentar la ocasión para mandarse a mudar. Ella lo xxxxx había esperado en la plaza, esperaba generalmente ahí, o a la salida de la iglesia, porque era muy católica. xxxxxxx Si ~~no había nada en contra~~ **lio** lo esperaba **todas las noches** en la puerta de la iglesia. A las ocho de la noche generalmente. Y de ahí xx xxxx **rumbeaban** al final para la casa de ella, o si no para la casa de una tía. Y ahí se quedaban, a él le servían un cafecito, o un bife, de aquellos bifachos que a él le gustaban, todo xxxxxxxx eso. Él se quedaba xxxxxxxxxx como hasta las dos de la mañana. ~~En casa~~ **la casa** de ella, de la madre. Estaban él, y la madre y la abuela.

***Sangre de amor correspondido* edición de 1998, Seix Barral, páginas 10 y 11**

El baile estaba abarrotado de gente, tres mil o cuatro mil personas. Ellos dos conocían a mucha gente, tanta, pero daba tiempo, ya se iba a presentar la ocasión de mandarse a mudar. Ella lo había esperado en la plaza, esperaba generalmente ahí, o a la salida de la iglesia porque era muy católica. Si todo salía bien lo esperaba todas las noches en la puerta de la iglesia. A las ocho de la noche generalmente. Y de ahí rumbeaban al final para la casa de ella, o no si no para la casa de una tía. Y ahí se quedaban, a él le servían cafecito, o un bife, de aquellos bifazos que a él le gustan, todo eso. Él se quedaba como hasta las doce de la noche. En la casa de ella, de la madre. Estaban él y ella, y la madre, y la abuela.

Al concebir que el artificio de las equivalencias es siempre una manera de ocultar aquello que mantiene al otro en su otredad, de imponer un sentido invariable entre una lengua y otra, Puig, a partir de diferentes estrategias de traducción, hace del español de su novela un territorio donde mostrar el modo en que lo otro puede manifestarse en lo propio. La lengua de *Sangre de amor* –por los forzamientos a los que se verá sometida– será la respuesta a la imposibilidad de traducir que se plantea Puig desde el principio, para señalar –solo señalar– la experiencia de la lengua del albañil que ha tenido lugar en el intercambio.

1.3.2. Transparentar la otra lengua

Para que la novela *Sangre de amor* como *novela traducida* se manifieste en tanto experiencia de lo extranjero en el sentido en que lo considera Berman, Puig parece ignorar –si no ir a contramano– de las traducciones inclinadas a velar por la fidelidad al sentido. Estas últimas trabajan para lograr, en la lectura de una obra traducida, que aquello que se lee suene como si fuese lo que el autor habría escrito si lo hubiera hecho en la lengua de destino. Para lograr esto, el axioma principal sostiene que se debe traducir la obra extranjera de modo que no se “sienta” la traducción.¹³⁴ Este axioma en función del sentido supone además la desaparición, el borramiento de las marcas tanto del acto de traducción en tanto tal como del trazo del traductor; estos deben invisibilizarse, volverse transparentes, como si lo que se traduce no hubiera estado nunca, de hecho, escrito en *otra* lengua.¹³⁵

¹³⁴ La traducción de la letra, además de ser fundamentalmente una traducción de la forma, en el sentido benjaminiano, es para Berman un modo de traducir que se opone, en su caso particular, a los modelos tradicionales –franceses–, los cuales serían: etnocéntricos, hipertextuales y platónicos. Por oposición, la manera de traducir la letra sería, simultáneamente: ética, poética y pensante; y los mismos estarían en pos de una fidelidad a la letra –forma– en lugar de la fidelidad al sentido, puesto que esta última afirmaría siempre la primacía de una lengua, “[p]ues la captación no libera al sentido en un lenguaje más absoluto, más ideal o más ‘racional’: lo encierra simplemente en otra lengua, postulada es cierto como más absoluta, más ideal y más racional”. Berman, Antoine. *La traducción y la letra o el albergue de lo lejano*. Buenos Aires: Dedalus Editores, 2014, p. 35.

¹³⁵ Este uso de la idea de transparencia es el que utiliza Lawrence Venuti al construir la historia de la traducción en el ámbito anglosajón: “*The illusion of transparency is an effect of fluent discourse, of the translator’s effort to insure easy readability by adhering to current usage, maintaining continuous syntax, fixing a precise meaning [...] The more fluent the translation, the more invisible the translator, and, presumably, the more visible the writer or meaning of the*

Puig, por el contrario, llamará la atención sobre la traducción ya que la lengua portuguesa –el modo en que Puig la escuchó del albañil y el modo en que la configuró en el personaje de Josemar– se hace ver desde una transparencia pero que se juega en su signo inverso: no se trata de que el traductor y su traducción se vuelvan transparentes a un sentido, sino que haciéndose visibles en tanto tales recurran a operaciones por las que su lengua pueda *transparentar* esa lengua otra.¹³⁶ Para lograrlo, la propia lengua se vuelve extraña, producto de la violencia que sobre ella debe operarse para conseguir alojar la lengua extranjera.

Resulta difícil, sino imposible, agotar cada una de las razones por las cuales una lengua se vuelve extraña por la traducción. Aun así, se señalarán algunas de las operaciones por las que esa extrañeza se puede manifestar; tal es el caso de lo que sucede con la no traducción de los nombres propios, con el uso de los pronombres de tercera persona y con la presencia de sufijos diminutivos.

Nombres propios

Uno de los primeros gestos que advierte al lector que está ante una novela extranjera y traducida es, precisamente, la no traducción de los nombres propios de los personajes. Para el armado de la novela Puig cambió los nombres de los protagonistas de la historia relatada por el albañil –Abelar pasa a llamarse Josemar y su novia Maria do Socorro se transforma en Maria da Glória–, y así los mantuvo tanto en la versión en portugués como en la versión en español. Si bien la grafía se adapta en las tildes, *Maria da Glória* en portugués y *María da Gloria* en español, se percibe que su sonoridad pervive

foreign text". Venuti, Lawrence. *The Translator's Invisibility: A History of Translation*. Londres: Routledge, 2008, pp. 1-2.

¹³⁶ En este sentido, el ensayo de Benjamin permite considerar la transparencia de una manera completamente diferente: la transparencia de la traducción está en función de dejar ver el original, *no hacerle sombra*, y por tanto, ese transparentar implicará no la fluencia, sino más bien el corte que permita la aparición de lo otro: "El significado de la fidelidad, garantizada por la literalidad, es más bien el hecho de que a través de la obra consiga escucharse el enorme anhelo de la culminación de las lenguas. La verdadera traducción es transparente, no oculta el original, no le hace sombra, sino que deja que la lengua pura, fortalecida por así decirlo por hallarse en su propio medio, caiga con plenitud sobre el original". Benjamin, Walter. *La tarea del traductor*, *op. cit.* p. 24.

inalterable y, en la versión en español, señala su origen al lector.¹³⁷ Por su parte, otros nombres propios de la novela –hermanos, madre, amantes– sin ser traducidos, varían entre *Sangue* y *Sangre*, tal es el caso, por ejemplo, de la maestra *Aneci* que en *Sangre* pasa a llamarse *Valseí*.¹³⁸ Tal alternancia ocurre en función del lector y del contexto de publicación: si Puig los cambió en primera instancia eso se debió a que no quiso generarle un problema al albañil, y al tener luego como horizonte otro público, en la versión en español volvió sobre los nombres de las cintas.¹³⁹ Además, la novela se adhiere a la lengua extranjera en los nombres propios de un conjunto de referencias: geográficas, Lajé de Muriaé – en las cintas– y Cocotá –en las novelas–, localizables en el mapa brasileño, y referencias culturales, la camiseta *Volta ao mundo*, los *cruzeiros*, Roberto Carlos, que, lejos de aclimatar, su presencia puede leerse como parte del

¹³⁷ En los pre-textos redaccionales se puede corroborar el cambio en la grafía.

¹³⁸ A propósito de los nombres, en su tesis Dos Santos Menezes sostiene que tales cambios entre una versión y otra están en función de dar una “*brasilidade*”, un “colorido” de portugués de Brasil a la versión en español. Si bien Dos Santos acierta en esta hipótesis, en realidad esa búsqueda por hacer notar el carácter extranjero no está en su modificación sino en su no traducción. La investigadora afirma: “*Quando nos debruçamos sobre os exemplos selecionados acima, chegamos à conclusão de que essas mudanças têm a ver com o propósito do autor de acentuar uma ‘brasilidade’ no texto em espanhol. Pensamos que os termos modificados na versão em espanhol são fruto de uma busca por parte do autor de vocábulos que pudessem ser mais fortemente relacionados ao contexto brasileiro*” / “*Cuando nos acercamos a los ejemplos seleccionados arriba, llegamos a la conclusión de que esos cambios tienen que ver con el objetivo del autor de acentuar una ‘brasilidad’ en el texto en español. Pensamos que los términos modificados en la versión en español son fruto de una búsqueda por parte del autor de vocablos que pudieran estar relacionados más fuertemente con el contexto brasileño*”. Dos Santos Menezes, Andreia. *Sangue de amor correspondido x Sangre de amor correspondido. Análise de um caso emblemático de contato entre o PB e o E*. Tesis de maestría. Universidad de San Pablo, Departamento de Letras Modernas, 2006, p. 95.

URL: https://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/8/8145/tde-07082007-154915/publico/TESE_ANDREIA_SANTOS_MENEZES.pdf. Vale aclarar que la tesis de Dos Santos Menezes tiene como objetivo analizar las novelas en español y en portugués como un caso emblemático de contacto entre el portugués brasileño y el español. Por tanto, sus lecturas no se orientan hacia hipótesis literarias, sino que están en función de un análisis lingüístico comparativo. La investigadora, por su parte, no trabaja con el archivo, sino únicamente con las ediciones publicadas.

¹³⁹ Dice Puig: “Josemar es un nombre muy común en Brasil, pero no es el nombre de él. Yo cambié todo para que él no tuviera problemas. Como él contaba cosas reales cambié todos los nombres, incluso hubo ciertas cosas para despistar, en vez de tal ciudad, tal otra, para no crearle problemas”. Almendros, Néstor. “El cine: arquetipo literario”, *op. cit.* p. 377. Esta no traducción de los nombres propios se vincula directamente con la no traducción de las referencias a la geografía brasileña en la que se emplaza la acción. Pero aquí, ambas novelas emplazan su acción en Cocotá, a diferencia de las cintas en las que se dice que todo ocurre en Lajé de Muriaé; sin embargo, estos cambios no suponen la creación de un lugar inexistente, desreferenciado, como Coronel Vallejos, sino que más bien se trata de un corrimiento desde el interior del Estado de Rio de Janeiro a un barrio en Ilha do Governador, en la zona costera.

conjunto de estrategias de traducción extranjerizante, que llaman la atención sobre el carácter *traducido* del texto.¹⁴⁰

Pronombres: rectificar una ausencia

Como se dijo, según puede verse en los archivos, en el camino que va de las cintas a la novela, Puig pasó lo que decía el albañil de la primera a la tercera persona en pos de la construcción de una *voz despojada*: tanto de la verdad de su relato como de su relato como recuerdo de sí. En la novela en portugués, ese pasaje implicó la reposición cada vez y en todo enunciado de la presencia del pronombre “*ele*” o “*ela*”, ya que así lo exigen las normas de la lengua portuguesa, la cual requiere –al igual que otras lenguas como el francés, el inglés o el alemán– colocar el sujeto pleno en el enunciado, a pesar de que su presencia ya esté inscrita en la desinencia verbal: “*Ele viu ela pela última vez há dez anos atrás, oito anos atrás*”.¹⁴¹ En el caso del español, la disposición es la contraria: el sujeto tiende a elidirse puesto que es una lengua de sujetos nominales predominantemente nulos. Cualquier traducción del portugués al español requeriría, si se rige por las normas de aceptabilidad de la lengua de destino, la elisión del sujeto pronominal. Pero Puig, por el contrario, tiende a mantener la presencia del pronombre “él” o “ella” y de esa manera el español se oye extraño, raro para el lector.

Mas nada! ele não tem pra comprar outro maço de cigarros, e apenas três lhe sobram para toda a noite. Mas ele vai ascender mais um outro. Ele tinha aproximadamente

¹⁴⁰ Venuti, Lawrence. “Strategies of Translation”, en Baker, Mona (ed.). *Routledge Encyclopedia of Translation Studies*. London/New York: Routledge, 2001, pp. 240-244.

¹⁴¹ *Sangue, op. cit.* p. 9. En su artículo “Pero ¿qué gramática es ésta? Los sujetos pronominales y los clíticos en la interlengua de brasileños adultos aprendices de Español/LE”, la investigadora Maia González sostiene: “De forma sintética, se puede decir, siempre a partir de los varios estudios consultados, que mientras el PB es una lengua de sujeto pronominal predominantemente pleno y que privilegia las categorías vacías o las formas tónicas para la expresión de los complementos, el E es claramente una lengua de sujetos pronominales predominantemente nulos y complementos clíticos abundantes, a veces duplicando (o quizás duplicados por) una forma tónica. Esa diferencia fundamental –con todos los efectos que de ella se derivan– se irradia, en los dos casos, y afecta a una serie de construcciones correlacionadas en cada una de las lenguas, hecho que parece reforzar la conveniencia de un abordaje paramétrico”. Maia González, Neide. “Pero ¿qué gramática es ésta? Los sujetos pronominales y los clíticos en la interlengua de brasileños adultos aprendices de Español/LE”, en *RILCE*, vol. 14, n^o 2, 1998, p. 247.

onze anos por aí, quando ele descobriu. Ele viu tudo, chegou em casa, contou tudo pra mãe dele.

Pero nada. *Él* no tiene para comprarse otro paquete de cigarrillos, y ya le quedan tres apenas, para toda la noche. Y va a encender otro más. *Él* tenía unos once años cuando descubrió todo. Vio todo, volvió a casa y le contó a la madre.¹⁴²

En los pasajes citados puede verse que Puig, de los cuatro enunciados en portugués en los que aparece el pronombre de tercera persona, en la versión en español los repone no en todas las ocasiones, sino en dos de ellos –lo que evidencia además el carácter deliberado de la decisión–. De este modo apunta a un equilibrio que lleve la lengua a su enrarecimiento evitando volverla extravagante, pero cuando el pronombre aparece, de inmediato, se instala en la voz traducida de Josemar una doble extrañeza: del personaje respecto del propio discurso y de la lengua traducida al hacer sonar en ella la lengua extranjera. El pronombre traza una distancia, corta la fluidez de la lengua y le impone, de nuevo, un sonido y un ritmo otros.¹⁴³ En las primeras páginas de la novela, por otro lado, se lee:

Então eles ficavam, vinha cafezinho, bife, aqueles bifões que ele gosta, vinham essas coisas todas. Saía normalmente à meia noite de lá. Da casa dela, da casa da mãe dela. Somente ele e ela, e a mãe, e a avó.

Y ahí se quedaban, a *él* le servían *cafecito*, o un bife, de aquellos *bifazos* que a *él* le gustan, todo eso. *Él* se quedaba como hasta las doce de la noche. En la casa *de ella*, de la madre. Estaban *él* y *ella*, y la madre, y la abuela.¹⁴⁴

¹⁴² *Sangre, op. cit.* p. 34 / *Sangre, op. cit.* p. 38 [Los resaltados son míos].

¹⁴³ Para Venuti, la condición de fluidez en la lectura es fundamental en las propuestas de traducción como domesticación, ya que permite obviar la presencia de traducción, el proceso de traducción y, por tanto, la lengua traducida, en nombre de un principio de legibilidad-inteligibilidad, produciendo la ilusión de un mejor acceso al sentido del original: “*A fluent translation is immediately recognizable and intelligible, ‘familiarised’, domesticated, not ‘disconcerting[ly]’ foreign, capable of giving the reader unobstructed ‘access to great thoughts’, to what is ‘present in the original’.* Under the regime of fluent translating, the translator works to make his or her work invisible’, producing the illusory effect of transparency that simultaneously masks its status as an illusion: the translated text seem ‘natural’, i.e., not translated”. Venuti, Lawrence. *The Translator’s Invisibility: A History of Translation, op. cit.* p. 5.

¹⁴⁴ *Sangre, op. cit.* p.10 / *Sangre, op. cit.* pp. 10-11 [Los resaltados son míos].

Diferentemente de lo que pasaba en el pasaje anterior, en estas citas puede verse incluso que en la versión en español la presencia de los pronombres personales “él” y “ella” –resonando también en los posesivos pospuestos *de + pronombre personal*, “de ella”– es aún mayor de la que aparece en la versión en portugués. Este exceso manifiesta nuevamente que Puig no copió tal cual, palabra por palabra, lo que el albañil decía en otra lengua, sino lo que puso en juego fue una traducción *literal*, entendida como traducción de una *forma*: utilizó aquello que en la otra lengua le sonaba como ajeno a la propia para mostrar en esta última un sonido que viene de otro lugar, una sintaxis otra, pero que por medio de un acto de violencia, la propia lengua puede alojar forzando frontera de la norma –aunque sin cruzarla completamente–, tocando su propio límite de aceptabilidad.

Diminutivos

Finalmente, otra operación a tener en cuenta es la que tiene lugar en la presencia y uso de los diminutivos y aumentativos en la versión en español. Como se sabe, existe en torno de la lengua portuguesa de Brasil un imaginario que sostiene que cuando un extranjero la escucha percibe en ella cierta musicalidad. Uno de los sonidos que más se asocia a la idea de musicalidad de la lengua brasileña es el que produce el uso de los diminutivos que, por regla general, en portugués se arman con el sufijo: (z)inho/(z)inha. Estos aparecen en la voz del albañil, según puede leerse en las desgrabaciones, y Puig los recupera en la novela en portugués en función de esa construcción de una *novela transcripta*, pero también entre una y otra versión. Si bien, en el español hablado su presencia no es infrecuente, no es, sin embargo, un sonido del que pueda decirse que caracteriza o identifica al español rioplatense y aparece en una medida mucho menor que en el portugués brasileño hablado. Es por eso que, cuando aparecen en el español de la novela de manera reiterativa y acumulativa y por la cercanía en el sonido con el que se arman en una y otra lengua –en español los diminutivos también se construyen a partir de un sufijo compuesto por las mismas vocales i-o e i-a ((c)ito/(c)ita)–, lo que señalan es que provienen de otra lengua. Así, la traducción se mueve por espacios de inestabilidad que no dicen que lo que se lee está mal, sino que, a lo sumo, lo que se lee

“suena raro”. Tal movimiento por el borde de lo no normado puede verse también en el uso del aumentativo en el fragmento anterior, donde Puig recupera el sustantivo *bifões* (sufijo aumentativo plural en portugués –ões), primero como *bifacho* en los pre-textos redaccionales y luego como *bifazo* en la versión editada en español.¹⁴⁵

Se trata, siempre, de un borde de la norma, donde la diferencia entre la versión en portugués y la versión en español se lee en la medida en que Puig maneja el equilibrio entre los modos en que dan a leer las versiones. En el ejemplo que sigue, en función de ese equilibrio, el escritor traduce los diminutivos no en todas las ocasiones y solo cuando estos están adheridos a los sustantivos; cuando en portugués aparecen en los adjetivos, prefiere evitarlos.

Quando o passarinho fosse bom, de gaiola, cantava, ele tinha o maior carinho. Quando fosse passarinho bobo, aquele passarinho ruim, ele arrancava pena, deixava ele peladinho e soltava. Ai um dia o pai dele viu, normalmente o pai via passarinho pelado andando nuzinho, 'Porra! Não faz isso com o bicho, rapaz, deixa os bichinhos em paz!'

Si el pajarito valía algo, si era de jaula y cantaba, él le tenía el mayor cariño. Si era un pajarito bobo, y feo, le arrancaba las plumas, lo dejaba pelado, y lo soltaba. Ahí un día lo pescó el padre, ya muchas veces había visto pájaros pelados que andaban desnudos, 'Carajo, no le hagas eso a un pobre animal, hay que dejar a los animalitos en paz!'¹⁴⁶

En el conjunto: reconocible y diferente

Cuando Puig escribe *Sangre de amor correspondido* como una *novela traducida*, lo hace abriendo la lengua materna al portugués en el vínculo particular entre ambas lenguas. Al reponer en cada enunciado el sujeto pronominal o hacer sonar un diminutivo hace un espacio para que la voz del otro aparezca volviendo extraña la propia, afirmando en ese encuentro que traducir es imposible y que es esa imposibilidad –como acercamiento– la que lo mueve hacerlo.¹⁴⁷ A la inversa de lo que considera Dos

¹⁴⁵ Ver cuadro de cotejo 2.

¹⁴⁶ *Sangre, op. cit.* p. 29 / *Sangre, op. cit.* p. 32.

¹⁴⁷ La traducción como imposibilidad y deseo es esbozada por Jacques Derrida, en su ensayo, “Torres de Babel”. Allí, sostiene “La traducción no llega jamás a alcanzar, a tocar, a pisar ese reino [el de la conciliación de las lenguas al que hace referencia Walter Benjamin]. Pero una

Santos Menezes cuando afirma que Puig “*procurou adotar no texto em ovimie uma variante que seguisse um ovimie de koinizaçã*”,¹⁴⁸ es decir, que escribió motivado por la búsqueda de una *lingua franca*; *Sangre de amor correspondido* afirma que la traducción se funda en la diferencia y se mueve por el deseo de acercarse al otro en tanto otro, y de insistir sobre ese deseo en la escritura.¹⁴⁹

Finalmente, si como afirma Venuti todo lo que sucede en la traducción solo puede medirse en referencia al impacto que genera en los valores de la lengua de la cultura de destino,¹⁵⁰ la novela traducida no deja tampoco de señalar en su interior que se está frente a un texto que forma parte del conjunto reconocible como la literatura de Manuel Puig; de hecho, es el punto de partida desde el cual se presenta al lector para que éste luego la reconozca como una novela traducida, es decir, diferente, en algún punto, del resto. Así, junto a todas aquellas claves narrativas que remiten a un diálogo con *Boquitas pintadas* nombradas al comienzo de estas páginas, en la lengua de *Sangre de amor* aparecen otras señales con las que el lector es devuelto a la literatura de Puig:

O baile estava superlotado, gente à beça, três a quatro mil pessoas. Eles conheciam muita gente, bastante gente, mas dava tempo, chance pra fugir para os embalos. Ela tinha esperado ele na praça ou na saída da igreja, que ela era muito católica. Então normalmente ela esperava na porta da igreja. Oito horas da noite, ou ia pra casa dela ou senão pra casa de uma tia.

El baile estaba abarrotado de gente, tres mil o cuatro mil personas. Ellos dos conocían a mucha gente, tanta, pero daba tiempo, ya se iba a presentar la ocasión de *mandarse a mudar*. Ella lo había esperado en la plaza, esperaba generalmente ahí, o a la salida de la iglesia porque era muy católica. Si todo salía bien lo esperaba todas las noches en la

promesa no es algo inconsistente, no solo se caracteriza por lo que le falta para que se cumpla. Como promesa, la traducción es ya un acontecimiento, y la firma decisiva de un contrato. Se cumple éste o no, eso no es obstáculo para que el compromiso tenga lugar y sea archivado. Una traducción tal que llegue, que llegue a prometer reconciliación, a hablar de ella, a desealarla o a hacerla deseable, es un acontecimiento poco frecuente y que merece consideración.” Derrida, Jacques. “Torres de Babel”, *Psyché. Invenciones del otro*. Buenos Aires: Ediciones La Cebra, 2017, p. 240.

¹⁴⁸ Dos Santos Menezes, Andreia. *Sangre de amor correspondido x Sangre de amor correspondido. Análise de um caso emblemático de contato entre o PB e o E.*, op. cit. p. 34.

¹⁴⁹ Por su parte, Maurice Blanchot siguiendo el ensayo de Benjamin dice acerca del traductor: “El traductor es un escritor de una singularidad original, precisamente allí donde parece no reivindicar ninguna. Es el dueño secreto de la diferencia de las lenguas, no para abolirlas, sino para utilizarlas, a fin de despertar, en la suya, por los cambios violentos o sutiles que él le ocasiona, una presencia de lo que hay de diferente, originalmente en el original”. Blanchot, Maurice. “Traducir”, *La risa de los dioses*. Madrid: Taurus, 1976, p. 57.

¹⁵⁰ “*Strategies in producing translation inevitably emerge in response to domestic cultural situations*”. Venuti, Lawrence. “*Strategies of translation*”, op. cit. p. 240.

puerta de la iglesia. A las ocho de la noche generalmente. Y de ahí *rumbeaban* al final para la casa de ella, o si no para la casa de una tía.¹⁵¹

En el fragmento anterior se lee una secuencia narrativa que acopla cada una de las respuestas que el albañil le fue dando a Puig en torno a la última noche en que vio a María da Gloria en el baile del pueblo. El relato del baile no es nuevo en Puig, es central en *Boquitas Pintadas* y en torno a él se constelan ciertos elementos clave: la vestimenta de los novios, la música, las canciones que se bailan y el tópico del retorno, en el que se recuerda las caminatas de Juan Carlos o de La Raba y Pancho. Por eso, porque la literatura que se lee es la literatura de Puig, aparecen en la traducción algunas expresiones que la hacen resonar: lo que en la versión en portugués fue “*fugir para os embalos*” será en la versión en español “mandarse a mudar” y el verbo “ir” aparecerá como “rumbear”; expresiones que bien pudieran leerse en la novelística de Puig dichas por cualquier Don Juan de pueblo de provincia en la década del treinta.

1.3.3. El final: la foto postal

Como en otras novelas del autor, en *Sangre de amor correspondido* hay un momento en que la narración habla de sí misma. Se trata de una escena breve pero contundente donde se reflexiona acerca de la naturaleza del relato, su funcionamiento. En ella se lee la voz de Josemar en el capítulo doce, momentos antes de que revele que no ha consumado su encuentro con María da Gloria debido a que su madre intervino impidiéndolo.

La María da Gloria nunca vio la foto, de la madre de él cuando era criaturita, de ocho años, una postal en colores, no era foto de ella misma, porque en la familia eran pobres y en el campo no sacaban fotos, era una postal comprada pero la madre de él, un día la vio y se la pidió a alguien que la tenía, porque pensó que era igual a ella misma cuando era una criatura. Él ya se la pidió, y si la madre le pregunta otra vez qué quiere que le deje de recuerdo él no se lo va a decir otra vez, si ella se acuerda bien y si no a otra cosa, qué joder.¹⁵²

¹⁵¹ *Sangre, op. cit.* p. 10 / *Sangre, op. cit.* p. 10 [Los resaltados son míos].

¹⁵² *Sangre, op. cit.* pp. 223-224 / “*A Maria da Glória nunca viu a foto da mãe dele quando era bem criança, de oito anos, um cartão-postal comprado numa loja qualquer, porque na família eram pobres e no campo não tiram fotos, era um cartão-postal de uma garotinha mas a mãe*

En la escena se narra el modo en que funcionan la verdad y el recuerdo a lo largo de toda la novela: esa postal en la que no aparece la madre es sin embargo una imagen de la madre que le permite a Josemar, aunque sea falsa y brevemente, recordarse y recordarla. No se dice de la postal de una niña que sea una foto de la madre, eso no tiene relevancia, porque lo que importa es poder narrar un recuerdo, incluso aunque el mismo relato sea una testificación de su despojo. Del mismo modo, el personaje recuerda a María da Gloria y se recuerda a sí mismo a partir de un hecho que nunca tuvo lugar, pero que funciona como motor del relato. Eso fue lo que escuchó Puig mientras el albañil creaba un relato y lo que lo llevó a interesarse, además de por su habla, por su historia; lo que le fue contando perdió rápidamente el estatuto de verdad, pero aun así lo que contaba y el modo en que lo hacía le dio una novela y un personaje. Asimismo, la escena puede devenir para la novela, si se la piensa desde el proceso de su escritura y en particular desde el lugar que allí tuvo la lengua extranjera, en un momento *traductológico*, en el sentido en que entiende Berman la traductología, es decir, como “la reflexión de la traducción sobre ella misma a partir de la naturaleza de su experiencia”.¹⁵³ Traducir no fue para Puig dar a leer una lengua por otra, sino abriendo la propia lengua a su propia extrañeza por la presencia del otro en tanto otro, crear una lengua de traducción que se dejó leer como tal, como una traducción, una postal que tiene para decir de sí misma que no es la otra, pero que puede albergar en su imagen el recuerdo del encuentro con lo otro.

Durante el transcurso de los casi nueve años que Puig residió en Brasil, recurrió al portugués en diversas instancias de escritura y de diferentes modos. En 1988, estrenó en Río de Janeiro la comedia musical *Gardel, uma lembrança*, escrita por él en portugués y para la que tradujo con minucia los tangos interpretados por el cantor rioplatense. En esta ocasión, el portugués y la traducción, a diferencia de lo que sucedía entre las lenguas en la novela *Sangre de amor*, funcionaron como mediación necesaria para

dele certo dia viu e o pediu para alguém que tinha o cartão, porque pensou que era igual a ela própria quando era uma criança. Ele já pediu o cartão, e se a mãe lhe perguntar de novo o que quer que ela deixe pra ele de recordação ele não vai falar nisso de novo, se estiver bem lembrado e se não ficamos aí, tudo bem...”. Sangre, op. cit. p. 189.

¹⁵³ Berman, Antoine. *La traducción y la letra o el albergue de lo lejano*, op. cit. p. 18.

llegar a un público determinado al que estaba destinado: el espectador carioca.¹⁵⁴ Ahora bien, ese año también se publicó *Cae la noche tropical*, su segunda novela escrita en tierra brasileña, donde repetir y traducir son nuevamente los actos mínimos, fundamentales y siempre imbricados que mueven la ficción y permiten a sus personajes encontrar, en la espiral del recuerdo y la conversación, un modo de vida posible en el exilio. El hecho de que en ella la traducción opere como matriz que en la trama habilita el diálogo no hace sino ratificar la centralidad de *Sangre de amor correspondido* en la obra del escritor. En esta última, el autor desplegó la pregunta por la alteridad de la propia lengua en la exhibición de la traducción como parte del proceso mismo de escritura, interrogante que al expandirlo más allá de la relación entre los idiomas permite recorrer toda su literatura.

¹⁵⁴ En este sentido, resulta interesante recuperar la observación realizada Judith Podlubne y Alberto Giordano, quienes, en referencia al uso de la lengua extranjera por parte de Puig, distinguen entre unas “motivaciones literarias” que responden “a exigencias planteadas por el arte narrativo de Puig” (ellos nombran *Maldición eterna a quien lea estas páginas*, pero también podría incluirse aquí a *Sangre de amor correspondido*), es decir, la lengua del informante al que escuchaba era extranjera; y aquellos textos que Puig escribió en lengua extranjera motivados por el hecho de estar destinado a un público hablante de otra lengua, como lo fue el público de *Gardel, uma lembrança*. Giordano, Alberto y Podlubne, Judith. “Exilio y extraterritorialidad: Wilcock y Bianciotti”, en Drucaroff, Elsa (ed.). *La narración gana la partida*, op. cit. p. 382. Esta cuestión será retomada en el tercer capítulo de esta tesis.

1.4. Moriré en Río de Janeiro: traducción, exilio y vida

Como ya se advirtió más arriba, por diversos motivos, la historiografía y la crítica literaria dedicada la cuestión del exilio en la obra de Manuel Puig deja fuera de su análisis a la novelística que el autor escribió y publicó durante su estadía en Brasil; tiende a dedicarse, en cambio, a la que el autor produjo en México y Estados Unidos, sus destinos previos. Puede sostenerse, a modo de hipótesis que uno de los motivos para tal recorte radica en que los abordajes críticos basan sus lecturas y se ven fundamentados a partir de un tratamiento de la relación entre la literatura de Puig y la experiencia de exilio sostenido en su representación o tematización. Visto de esta manera, la exclusión de tal corpus de la novela *Sangre de amor correspondido* se ve justificada: en ella el lector se encuentra con un monólogo interior de una voz pueblerina y brasileña que relata y delira con rencor acerca de los episodios de un encuentro amoroso que nunca tuvo lugar. No hay allí exiliados ni personajes argentinos, tampoco figuran cuestiones políticas que remitan a ningún contexto definido, como sí sucedía en las novelas anteriores desde *El beso de la mujer araña*. Ahora bien, si esta cuestión se traslada a la segunda novela de Puig escrita y publicada en Brasil, *Cae la noche tropical* de 1988, el problema adquiere otras aristas, ya que de esta última no puede afirmarse que la experiencia del exilio no esté representada.

En *Cae la noche tropical*, cuya trama se desarrolla entre fines de 1987 y febrero de 1988, dos mujeres ancianas han abandonado la Argentina para trasladarse a Río de Janeiro: la primera, Luci, se ha marchado seis años antes para acompañar a su hijo en el exilio y la segunda, Nidia, su hermana menor, ha llegado a la ciudad para visitarla luego del fallecimiento de una hija. Como en otras novelas del escritor, el relato se compone fundamentalmente de conversaciones, en este caso las que estas dos hermanas de 83 y 81 años, es decir, que están en el final de sus vidas, mantienen acerca de su vecina, “esta Silvia”, también argentina y exiliada. Entre un chisme y otro, ellas recuerdan su propio pasado a la vez que esgrimen, sutiles pero certeros, los motivos de su partida y el contexto dictatorial del país que dejaron. Lo que empieza como un relato sobre la vida de la vecina termina siendo una conversación que se dirime entre la pérdida de los seres queridos, los amoríos juveniles, el olvido involuntario, los achaques del cuerpo. Sin embargo, aquello que desencadena el nudo y el posterior desenlace ocurre cuando Luci

debe dejar Río de Janeiro para trasladarse nuevamente con su hijo, pero esta vez a Lucerna y por motivos laborales. Luci muere al poco tiempo de llegar a Suiza y su hermana debe volver a Buenos Aires. Nidia intenta primero, aunque sin éxito, demorarse en Río, para luego, una vez en Buenos Aires y a pesar de los riesgos que implica tomar un avión a su edad, determinarse a volver a la ciudad carioca. Así, al recuperar sucintamente las secuencias de este relato, se evidencia, en principio, que para que una novela de Puig pueda ser incorporada a un corpus de exilio, la tematización de la experiencia no resulta suficiente; lo que también se exigiría son ciertos modos de decir ese exilio.¹⁵⁵

1.4.1. *Cae la noche tropical* en el cielo del exilio

¹⁵⁵ Como comenzó a apuntarse en la introducción de esta tesis, no siempre Puig fue considerado un escritor exiliado y muchas veces, esa no inclusión dentro de los parámetros que establecen la categoría de “escritores exiliados” tiene que ver con las características de su itinerario, en particular, el hecho de no haber regresado al país ni haberse involucrado con los debates posteriores que tuvieron por objeto la reconstrucción del campo literario argentino luego del retorno de la democracia. José Luis de Diego, tanto en su tesis *¿Quién de nosotros escribirá el Facundo?* como en su participación en el libro *Encuentro internacional Manuel Puig*, para el que escribió un capítulo titulado “Notas sobre exilio y literatura”, decide llamar a Puig, retomando a Edward Said, “emigrado”. Si bien el gesto crítico de De Diego señala cierta resistencia a pensar la literatura de Manuel Puig desde el exilio, no por eso es menos cierto que la categoría *émigré*, como la piensa Said, aporta, por la ambigüedad que contiene, una manera productiva de continuar pensando no tanto si Puig fue exiliado o no, sino más bien de qué modo no se ajusta ni se acomoda plenamente a esa categoría. Es decir, puede acabar siendo un punto de partida productivo para pensar la potencia del exilio como concepto –si se evita la pulsión a taxonomizar escritores según si cumplen o no ciertas morales–. Anota De Diego: “Said recupera con el término en francés en el original la ambigüedad de nuestro diccionario; en efecto, el *émigré* puede ser bien un exiliado político que ha dejado de serlo y decide continuar viviendo en él (en nuestro país se puede citar el caso de Manuel Puig); o bien un emigrado voluntario que se convierte en exiliado forzado debido al acontecer político de su país” (De Diego, José Luis. “Notas sobre exilio y literatura” en Amícola, José y Speranza, Graciela (comps.). *Encuentro Internacional Manuel Puig*. Rosario: Beatriz Viterbo Editora, 1998, p. 232). El término “emigrado” aparece en *Cae la noche tropical*, al ser el que usa el Nene para referirse a lo que realiza su madre Nidia cuando esta se niega a regresar a Buenos Aires y se mantiene demorada en Río de Janeiro: “Siempre tuviste la cabeza bien colocada sobre los hombros, y esperamos que esta vez también, con tu idea revolucionaria de emigración. ¿Te das cuenta, vieja, que estás emigrando?” (Puig, Manuel. *Cae la noche tropical*, op. cit. p. 191). En este sentido, puede decirse que el término que utiliza De Diego, más que alejar a la literatura de Puig de la experiencia del exilio, permite leer esto que se percibe en la trayectoria del escritor y en el personaje de Nidia, no tanto como el corrimiento de una categoría a la otra, de exiliado a emigrado, sino justamente el cuestionamiento a sus límites y la percepción de sus posibilidades de contagio.

Guillermina Rozenkratz, en su libro *El cuerpo indómito: espacios del exilio en la literatura de Manuel Puig*, se propone analizar la imbricación de los conceptos de sujeto, representación corporal, exilio y Estado en lo que la investigadora denomina la “operancia textual” en tres novelas del escritor. La hipótesis central sostiene que en la narrativa de Puig pueden encontrarse “en exilio” sujetos que han podido desplazarse y salir de los órdenes políticos imperantes, pero que, sin embargo, se ven luego llevados al sedentarismo que les imponen los espacios de encierro, lo que conllevaría un “proceso de victimización”. De allí que su análisis tome como ejes la celda, la cama del hospital y la silla de ruedas, lugares donde permanecen inmovilizados los cuerpos exiliados de *El beso de la mujer araña*, *Pubis angelical* y *Maldición eterna a quien lea estas páginas*.

[E]n situación de exilio se nos presenta un cuerpo contenido en su expansión, un cuerpo atravesado por la enfermedad, un cuerpo paralizado. Podemos entonces plantear aquí la doble faceta paradójica del exilio. Por un lado implica básicamente movimiento, traslación, posibilitando el cambio y la transformación innovadora; mientras que por otro lado, se erige como proceso de victimización. De esta manera, el exilio reproduce especularmente las causas que los han promovido: el quiebre en la identificación recíproca entre el cuerpo individual y el cuerpo estatal.¹⁵⁶

El recorte de las novelas por las que transita la lectura crítica no podría, aunque se lo propusiera, incluir a *Cae la noche tropical*. Y esto es así porque, si bien Rozenkratz dice de los textos de Puig que “despojados de todo tono elegíaco incorporan la separación y triunfan sobre ella”¹⁵⁷— lectura que no estaría, al menos a primera vista, tan lejos de lo que se podrá decir sobre la última novela publicada del escritor—, lo cierto es que para llegar a esa afirmación la autora le pide a la literatura de Puig que en la representación ponga en funcionamiento ciertos modos reconocibles del exilio, es decir, a partir de ciertas morales: hombres y mujeres de cuerpos mutilados y encerrados, que sufren y que han sido forzados. Es en este sentido que en esta lectura, entre otras, *Cae la noche tropical* resulta incómoda; en ella la representación del exilio refracta las morales que se le exigen a ese relato y que sostienen, como afirma Said, que aquel “jamás se configura como un estado de satisfacción, placidez o seguridad”.¹⁵⁸ Por el contrario, en

¹⁵⁶ Rozenkratz, Guillermina. *op. cit.* p. 15.

¹⁵⁷ Rozenkratz, Guillermina. *op. cit.* p. 155.

¹⁵⁸ Acerca de las morales que recaen sobre la subjetividad exiliada y la experiencia del exilio, una de las retóricas que se impone es la de Edward Said. En el ensayo “*Reflexões sobre o*

la última novela de Manuel Puig, las consecuencias del exilio se dicen desde un corrimiento que va de la nostalgia con la que abre –“– Qué tristeza da a esta hora, ¿por qué será? / – Es esa melancolía de la tarde que va oscureciendo, Nidia. Lo mejor es ponerse a hacer algo, y a estar muy ocupada a esta hora. Ya después a la noche es otra cosa, se va esa sensación”–,¹⁵⁹ hacia un relato de recuperación física de las ancianas y de la afirmación del deseo de no volver. El exilio en Río de Janeiro es en la novela la posibilidad misma de ese corrimiento y lo que en ella se afirma es que vivir afuera puede experimentarse de modo gozoso o, dicho de otro modo, que lo gozoso de una vida puede experimentarse fuera. Luci y Nidia logran sentirse en Río más vivas que nunca, porque allí, mientras conversan repitiendo lo que han oído, consiguen escuchar algo novedoso sobre sí mismas.

Desde esta perspectiva y considerando a Nidia como su protagonista, la trama puede dividirse en dos momentos: el primero, en donde la experimentación de lo nuevo sucede a través de la repetición por parte de Luci y en formato de chisme de una historia muchas veces ya contada por la vecina y que les permite a ambas acceder al recuerdo de sí, y un segundo momento en que Luci abandona Río. A partir de entonces, Nidia se sumerge sola en la ciudad al tiempo que comienza a escuchar al vigilante nocturno

exílio”, Said sostiene a propósito de Adorno, pero entre otros muchos exiliados tanto de Oriente como de Occidente, tanto amigos anónimos como figuras centrales del pensamiento y el arte del siglo XX: “*O exílio jamais se configura como o estado de estar satisfeito, plácido ou seguro. Nas palavras de Wallace Stevens, o exílio é ‘uma mente de inverno’ em que o páthos do verão e do outono, assim como o potencial da primavera, estão por perto, mas são inatingíveis. Talvez essa seja uma outra maneira de dizer que a vida do exilado anda segundo um calendário diferente e é menos sazonal e estabelecida do que a vida em casa. O exílio é a vida levada fora da ordem habitual. É nômade, descentrada, contrapontística, mas, assim que nos acostumamos a ela, sua força desestabilizadora entra em erupção novamente*” / “El exilio jamás se configura como el estado de estar satisfecho, plácido o seguro. En palabras de Wallace Stevens, el exilio es ‘una mente de invierno’ en la que el *pathos* de verano y de otoño, así como el potencial de la primavera están cerca, pero son intangibles. Tal vez esa sea otra manera de decir que la vida del exiliado anda según un calendario diferente y es menos estacional y establecida que la vida en casa. El exilio es la vida llevada fuera del orden habitual. Es nómada, descentrada, contrapuntística, y así como nos acostumbramos a ella, su fuerza desestabilizadora entra en erupción nuevamente”. Said, Edward. *Reflexões sobre o exílio e outros ensaios*. São Paulo: Companhia das letras, 2003, p. 60. El exiliado jamás puede, aunque por unos efímeros instantes sienta lo contrario, estar satisfecho o plácido en el exilio, puesto que la vida en el exilio es y debe ser siempre y sí o sí un estado de malestar, de tristeza. En este sentido, la metáfora que Said toma de Wallace, en el marco de lo que se tratará de decir acerca de *Cae la noche tropical*, adquiere una potencia extra, ya que, como se verá, el clima cálido, tropical, de la ciudad de Río, será fundamental para pensar el espacio y la experiencia del exiliado.

¹⁵⁹ *Cae la noche tropical. op. cit.* p. 7.

contarle, en un portugués que ella no alcanza a entender completamente, su historia de vida mientras caminan juntos por la playa. Es entonces también cuando Nidia decide reafirmarse allí. Lo que atraviesa y une ambos momentos es, sin embargo, la presencia constante de la instancia traductiva implicada en la conversación. Aquello que se *cuenta* comporta siempre una dimensión en *otra lengua*: en los relatos de la vecina ella traduce lo que ha tenido lugar en portugués para contárselo a la amiga y luego ella a su hermana y en lo que la misma Nidia le cuenta a su hermana y a “esta Silvia”, aquella traduce del portugués lo que le ha contado el vigilante. Así, en sus conversaciones y en sus cartas, los personajes de Puig vuelven a contar en su lengua materna relatos de otros que han tenido lugar en una lengua otra, de modo que la traducción habilita la continuidad del diálogo y gracias a ella el relato de otro y su lengua pueden configurarse como la vía para alcanzar el propio recuerdo. En la lengua de la novela este acto de traducción no solo se presupone, sino que además, aunque disimulada y casi imperceptible, logra dejar una huella en la escritura que señala que la diferencia entre las lenguas involucradas en el acto de recordar pervive como una presencia sutil pero irreductible que interrumpe la superficie tersa del español en el que estas abuelas charlan.

La experiencia brasileña resulta así novedosa en tanto renovadora: no se trata tanto de que tengan experiencias nuevas, sino, sobre todo, de que lo que en esa ciudad experimentan les revela su propia vida como nueva, haciendo del exilio un espacio para –en términos nietzscheanos– la afirmación de la vida.¹⁶⁰ La supervivencia que pone en juego todo exilio se figura en esta novela de Puig como afirmación de una vida en el borde de la decrepitud gracias a que su protagonista logra oír una diferencia entre las

¹⁶⁰ Vida “en términos nietzscheanos” busca remitir a la compleja noción de vida que Friedrich Nietzsche postuló en diversos escritos filosóficos. Entre ellos se encuentran las *Consideraciones intempestivas*, en particular la *Segunda consideración: Sobre la utilidad y los inconvenientes de la Historia para la vida* (1874), donde, a partir de una polémica sobre la historia para el devenir de una cultura, estableció un pensamiento sobre la vida como existencia en tanto potencia y voluntad. Philippe Lacoue-Labarthe, en su comentario al escrito nietzscheano, lo ha referido en los siguientes términos: “La vida es aquí pensada primero como *dynamis*, como potencia. La potencia, entendida como voluntad de poder es ya en esta época la palabra clave de la interpretación nietzscheana del ser, aunque el filosofema todavía no esté literalmente constituido: *es* –se mantiene, existe, dura y se impone– aquello que *tiene* potencia”. Lacoue-Labarthe, Philippe. *La imitación de los modernos (Tipografías 2)*. Buenos Aires: La cebra, 2010, p. 99 [Resaltado en el original]. Este concepto de vida es al que se hará referencia a lo largo de todo el trabajo para el desarrollo de una lectura crítica de la última novela de Manuel Puig y el mismo se puede leer en consonancia con los tres autores teóricos con los que se desplegarán las hipótesis sobre la relación entre vida y traducción: Benjamin, Blanchot, Derrida.

lenguas que la lleva a percibir una diferencia en el recuerdo de sí y lo renueva. Allí radica la singularidad de Nidia al tiempo en que se singulariza esta novela de Manuel Puig, la única donde uno de sus personajes consigue forjarse el destino que anhela. Esto que hace única a *Cae la noche tropical* dentro de la obra puigiana fue percibido por Alberto Giordano, quien observa que, distinta a las anteriores, termina con un final feliz y es además “la única en la que imaginó una historia de vida a partir de su absoluta renovación”.¹⁶¹

1.4.2. Repetir y traducir

La intriga de aquello que se cuenta, que da inicio a la conversación entre Luci y Nidia y se constituye como el aliciente de su día a día, de su *un día más de vida*, es siempre amorosa y trágica. Esas historias –chismes y anécdotas protagonizadas por la vecina–, en la medida en que son contadas, se entrelazan la una con la otra y también con las historias de vida de las ancianas, a partir de elementos que conforman un sistema de parecidos que las hermanas van tejiendo en cada diálogo. No obstante, para que las cosas adquieran un parecido –no se trata de que una cosa se parezca simple y espontáneamente a la otra– tiene que tener lugar una repetición; por eso, será necesario contar una y otra vez lo mismo. En la novela, todo sucede en tanto repetición: la vecina cuenta y vuelve a contar cada episodio de sus relaciones amorosas, las películas son vistas siempre por segunda vez y los diarios son solo releídos: “Creo que quería pasar a contarme algo, o a contarme de nuevo todo lo mismo”,¹⁶² “Yo te quiero contar como ella me lo contó, la Silvia esta, sin olvidarme de nada”.¹⁶³ Pero, además, en cada historia algo se repite: “Cuando lo vio a este hombre le pareció que estaba viendo a otro, no, quiero decir que se parecía muchísimo a otro que ella quiso mucho en su vida, muchos años atrás...”¹⁶⁴ De este manera, por ejemplo, los candidatos de la vecina siempre recuerdan los unos a los otros, y lo que en ellos hay en común son unos ojos, una

¹⁶¹ Giordano, Alberto. “Algo más sobre Puig”. *Una posibilidad de vida. Escrituras íntimas*. Rosario: Beatriz Viterbo, 2006, p. 19.

¹⁶² *Cae la noche tropical*, op. cit. p. 21.

¹⁶³ *Cae la noche tropical*, op. cit. p. 39.

¹⁶⁴ *Cae la noche tropical*, op. cit. p. 11.

mirada, que luego también verá Nidia en el rostro del joven vigilante. Así, como es esperable, a medida que la novela avanza y los relatos crecen, todo se parece a todo, o bien, todo recuerda a todo, de modo que, en su límite, la conversación continúa por la deriva más absoluta. La mirada de un candidato, o al menos lo que la vecina dice y vuelve a decir de ella, les permite a las ancianas recordar las miradas de los niños en general, para luego distinguirla de la de las niñas y, al final, Nidia termina recordando a Emilsen, su hija muerta:

Las nenas son distintas, tenés razón. O no sé si será que Emilsen siempre pareció una persona mayor. Lo único que no quería, lo que a mí más rabia me daba, es que no aguantase sentada quieta en el cine. Le venían ganas de ir al baño, cualquier cosa con tal de no dejarme ver la película. Pero eso era lo único. Nunca dio trabajo en nada.¹⁶⁵

De tanto repetirlas y de tan repetidas, las historias de los demás acaban siendo una excusa para hablar de la propia, en tanto lo propio –por insistencia– puede verse como parecido a lo otro. De este modo, tiene lugar un segundo movimiento, reverso del primero, en el que de una conexión que comienza justificándose en una semejanza, se pasa a la digresión y la deriva, lo que acaba por trazar la estructura del relato: para alcanzar el propio recuerdo se hace necesario transitar la experiencia de otro. La novela como relato, no en lo que dice exactamente, sino en el modo en que lo presenta y en el modo en que alcanza lo que dice en estas conversaciones para pasar el rato, no hace sino testificar un despojo. Sin embargo, lo que la estructura testifica como pérdida acaba por contradecir sus resultados de un modo aún más definitivo: desde el despojo no puede darse la recuperación de lo perdido –después de todo, los personajes de Puig no recuperan ni el primer amor, ni la familia, ni la patria– pero sí reafirmar, en tanto se puede seguir conversando y realizar un encuentro con el pasado, que, en la experiencia del presente, es decir, en la experiencia brasileña de exilio, el recuerdo retorna renovado y, asimismo, las renueva. Entre las cuatro paredes del departamento de Leblon, las ancianas interrumpen y derivan desde la repetición de lo que otros les han contado para evocar la borrosa anécdota de una excursión al museo de las hermanas Brontë, repasar los bailes y las plazas en los que se encontraban con muchachos cuyo nombre ya olvidaron, recitar a medias la “Sonatina” de Rubén Darío como poema de galantería, y

¹⁶⁵ *Cae la noche tropical*, op. cit. p. 16.

así acceder a un recuerdo de sí que les resulta inédito y les deja la piel erizada: “– ¿No te reís si te digo una cosa? Recién me corrió un escalofrío, al acordarme tan patente”.¹⁶⁶

Entre una repetición y la otra y en la multiplicidad de repeticiones existe una instancia de traducción. Todo lo que sucede y se dice en Río de Janeiro habilitando una experiencia de lo nuevo tiene lugar en el marco de una lengua extraña a la que el lector solo accede ya traducida: el portugués. En este sentido, en *Cae la noche tropical* la traducción ha tenido lugar en el acto mismo de contar y lo ha habilitado; repetición y traducción se implican mutuamente, de modo que, cuando las ancianas repiten, experimentan lo novedoso a través del relato traducido de otro. En tanto la traducción nunca alcanza la exacta correspondencia y la repetición nunca alcanza la mismidad, es en ese intervalo donde las hermanas señalan, en lo que han oído a otros, algo inaudito sobre sí mismas y el relato de sí muestra su propia diferencia.

En dos capítulos se escenifica ese acto de traducción y se advierte la lengua extranjera. En el capítulo cuarto, Luci lee recortes viejos de diarios brasileños para alcanzar el sueño, pero lo que los lectores leemos es la traducción que realiza al leer; por su parte, ya sobre el final de la novela, en el anteúltimo capítulo, en una carta a Luci, Nidia incluye su traducción de la carta que a ella le ha enviado Wilma, la mujer del vigilante.¹⁶⁷

La escena de lectura de diarios es un claro ejemplo de cómo el acto traductivo tiene lugar en la repetición. Las noticias que lee Luci son en realidad recortes viejos y ya leídos que vuelve a leer intentando a su vez descifrar por qué fue que los guardó. Las notas ya no tienen relación con la noticia como acontecimiento irrepetible –se supone que uno no puede enterarse dos veces de lo mismo– por lo que son en sí mismos una excusa para otra cosa: dormir. Todas ellas refieren al contexto brasileño y, en general, son exageradamente banales: qué perfume se usa en el verano, qué estilos musicales son tendencia, dónde hacer turismo.¹⁶⁸ Y, como en toda la novela, la repetición prolifera de

¹⁶⁶ *Cae la noche tropical, op. cit.* p. 77.

¹⁶⁷ A partir de lo que se dice en la carta de Wilma, otra madre que ha perdido a su hija, la relación directa entre el cuerpo y el recuerdo se enfatiza. Para recordar, Wilma recurre al debilitamiento del cuerpo: “Muchas veces la madre de Ronaldo me deja que sirva yo la comida, y ahí aprovecho para darle bastante más a mi suegra. Y si como poco me viene la debilidad y duermo mal, pero eso es bueno para cerrar los ojos y verla a la nena”. *Cae la noche tropical, op. cit.* p. 185.

¹⁶⁸ En el “Archivo Digital Manuel Puig” dentro de las fuentes de novela *Cae la noche tropical*, se encuentran las traducciones a varios idiomas revisadas por el escritor. En lo que respecta al

modo que las noticias no solo vuelven a leerse, sino que además, en esta nueva instancia, por el sueño, Luci lee algunas de ellas inclusive más de una vez. En las traducciones fragmentarias, a caballo entre el sueño y la vigilia, la lisura de la lengua materna falla y se abre a la lengua extranjera dejando asomar, mínimos, algunos de sus vocablos, tal como se lee en el fragmento a continuación en “tucanos”:

>>...el sargento, un pez mediano muy bonito de listones amarillos y azules...
>>...jungla circundante cantan parales, merlos, golondrinas, papagayos e incluso *tucanos*. Y más allá se cierne la plata del Murciélago, sombreada y secreta...
>>...el pirata Juan Lorenzo...¹⁶⁹

En el capítulo diez se lee una extensa carta que Nidia le manda a su hermana en Lucerna. En ella, Nidia incluye la carta que Wilma le ha enviado, en una traducción que realiza con sus limitados conocimientos del portugués:

>>*Yo* espero que Dios le dé a *la señora* todo lo que merece. *Yo* a la Santa Virgen le pediría una cosa para *la señora*, y es que le devuelva con vida a la hijita que se le murió. *Yo* le pediría a la Virgen lo mismo para mí, por eso conozco lo que *la señora* tiene clavado en el corazón, una *faca* que todos quieres ayudar a sacársela, pero cada vez se hunde más.¹⁷⁰

portugués, se encuentra una versión en portugués que pudo haber sido del mismo Puig. Entre las diferencias existentes entre la versión en portugués y su versión en español en la novela éditada, se destaca la locación de la nota titulada “Ondas de verano. La temporada comienza con novedades en rock, cine e historietas” que versa sobre el carnaval brasileño, y su correlato en portugués “*Ameaças do carnaval. A coisa assusta a todos, menos aos jovens*”, una nota similar pero emplazada en Buenos Aires. Podría pensarse que este cambio de emplazamiento estuvo orientado, al menos en la versión en español, a evitar cualquier tipo de ambigüedad respecto del origen de los diarios y, asimismo, a una decisión clara de no mostrar en Luci un interés por las noticias argentinas. Además, en la versión en portugués puede leerse una nota titulada “*Punta del Este dita a moda...*” que no se encuentra como tal en la versión en español, aunque fragmentos y pasajes de ella aparezcan en la nota “Perfil del consumidor”. Ver: “Traducciones”, en Fuentes de la novela *Cae la noche tropical*, “Archivo Digital Manuel Puig”, ARCAS.

¹⁶⁹ *Cae la noche tropical, op. cit.* p. 69 [El resaltado es mío]. En el ejemplo anterior, el plural de “tucán”, que en español es “tucanes”, se lee en portugués, “tucanos”. Del mismo modo, aún menos perceptible, cuando comienza la nota sobre las 365 islas de Angra dos Reis, escribe una aclaración: “o sea Ancla de los Reyes”. En principio, no se justificaría que el mismo diario hiciera una traducción de la palabra “Angra”, pero suponiendo que lo hiciera porque no es una palabra común y entonces colocase un sinónimo para que los lectores no se encuentren con la extrañeza del término, de todos modos, está mal traducida porque “angra” no es “ancla” sino “ensenada”, el accidente geográfico que caracteriza esa zona y le da su nombre.

¹⁷⁰ *Cae la noche tropical, op. cit.* p. 185 [El resaltado es mío].

De nuevo, y con un modo de señalar la lengua extranjera que recuerda bastante lo que sucede a niveles exponenciales a lo largo de toda la novela *Sangre de amor correspondido*, pequeñas partículas indican que se trata de una traducción: el pronombre personal de primera persona “yo” es repuesto en cada enunciado, siendo que en español, diferente del portugués, tiende a elidirse; lo que en portugués funciona como un sintagma nominal de tratamiento formal “A senhora”, forma casi vacía que corresponde al pronombre “usted” en español, es traducido literalmente; la palabra “faca”, legible en ambas lenguas, se mantiene aun cuando el modo más corriente y por lo tanto menos notorio de traducirla sería reemplazándola por “cuchillo”.¹⁷¹ En estas escenas de traducción la novela pone de manifiesto que la lengua extranjera está allí; y en tanto la traducción se señala a sí misma, entre una repetición y la otra, da cuenta de su implicación en la posibilidad del recuerdo como algo nuevo y del acto mismo de conversar. Allí, entonces, la traducción también pone en juego una instancia de vida.

El lazo entre vida y traducción fue ya pensado por Benjamin en “La tarea del traductor”, donde establece el vínculo entre traducción y original como una “relación vital”, en tanto las traducciones serían la afirmación de la pervivencia del texto original en el tiempo. En palabras de Benjamin:

Las traducciones que son algo más que meras transmisiones aparecen cuando una obra, a lo largo de su pervivencia, alcanza la época de su gloria. No son, por tanto, las traducciones las que consiguen la gloria de una obra (tal y como acostumbran vanagloriarse los malos traductores), sino que aquellas existen gracias a ésta. En las traducciones, la vida del original alcanza un desarrollo último (pero siempre renovable) y consumado.¹⁷²

Esta relación entonces de supervivencia y consagración entre original y traducción que Benjamin restringe a un sentido histórico, cobra un sentido diferente en la lectura del ensayo benjaminiano que realiza Blanchot en “Traducir”, donde lleva no a las obras sino al traductor al centro de lo que incumbe a la vida en la traducción.

¹⁷¹ Remito al sentido que Lawrence Venuti le otorga al término visibilidad en la traducción y al que se hizo referencia más arriba junto a otros como transparencia, fluidez, etc.

¹⁷² Benjamin, Walter. *La tarea del traductor*. *op. cit.* pp. 11-12. Para Benjamin, en tanto el objetivo de la traducción se orienta hacia la expresión de las relaciones más íntimas de las lenguas entre sí, en una lengua superior –*die reine Sprache*–, la vida que tiene lugar en la traducción también apunta hacia otra vida ubicada en una esfera superior.

[T]odo traductor vive de la diferencia entre las lenguas, toda traducción está fundada en esta diferencia, persiguiendo, aparentemente, el perverso designio de suprimirla [...] A decir verdad, la traducción no está en modo alguno destinada a hacer desaparecer la diferencia de la cual es, por el contrario, el juego: hace alusión a ella constantemente, la disimula; pero a veces revelándola y a menudo acentuándola; es *la vida misma de la diferencia*, encuentra en ella su deber augusto, también su fascinación cuando llega a acercarse orgullosamente los dos lenguajes por una potencia de unificación que le es propia y parecida a la de Hércules estrechando las dos orillas del mar.¹⁷³

Según Blanchot, no se trata solo de la vida de las obras, sino que es el traductor quien pone en juego la propia vida al traducir.¹⁷⁴ Cada vez que un traductor traduce

¹⁷³ Blanchot, Maurice. “Traducir”, *op. cit.* p. 56 [El resaltado es mío]. En el original: “[T]out traducteur vit de la différence des langues, toute traduction est fondée sur cette différence, tout en poursuivant, apparemment, le dessein pervers de la supprimer. [...] A la vérité, la traduction n’est nullement destinée à faire disparaître la différence dont elle est au contraire le jeu : constamment elle y fait allusion, elle la dissimule, mais parfois en la révélant et souvent en l’accentuant, elle est la vie même de cette différence, elle y trouve son devoir auguste, sa fascination aussi, quand elle en vient à rapprocher orgueilleusement les deux langages par une puissance d’unification qui lui est propre et semblable à celle d’Hercule resserrant les deux rives de la mer”. Blanchot, Maurice. *L’Amitié*, Paris: Gallimard, 1971. La traducción al español que se cita más arriba fue levemente modificada por mí. Las reflexiones de Blanchot acerca de la traducción y del acto de traducir son en realidad un comentario al ensayo de Benjamin. En este sentido, el ensayo de Blanchot, como primer gesto que puede leerse desde el título “Traducir”, corre el eje de la traducción de “obras” o “textos originales” al que se refiere Benjamin y lo desplaza hacia el acto mismo de traducir. Así, la tensión señalada por Blanchot, desde el lugar del traductor, entre el designio de supresión y la necesidad de sostener la diferencia entre lenguas se acerca a las reflexiones que realiza Derrida al leer también él el ensayo benjaminiano y comentarlo. En su lectura, “Torres de Babel”, no solo desarma la esencialidad del original al pensar la traducción como un acto iterativo y siempre inacabado que abre la posibilidad a la traducción de traducciones, sino que además piensa a la traducción como imposibilidad y deseo, en tanto el reino de la conciliación entre lenguas planteado por Benjamin funciona como una promesa que mueve a traducir y que la traducción, señala pero nunca alcanza. Dice Derrida: “La traducción no llega jamás a alcanzar, a tocar, a pisar ese reino. Hay algo intocable y, en este sentido, la reconciliación es solo una promesa”. Derrida, Jacques. “Torres de Babel”, *op. cit.* p. 240.

¹⁷⁴ En su lectura, Blanchot piensa la relación entre vida y traducción en la implicancia de la vida del traductor, un escritor con una “singular originalidad” y “nostálgico”; y no solo en tanto vida de una obra en términos históricos como en general se desprende del ensayo benjaminiano. A modo de ejemplo, Andrés Claro se refiere a esta cuestión, en el marco de una reflexión sobre la traducción y la hospitalidad, entre Benjamin y Derrida: “Es lo que se aborda extensamente a partir de la consabida consideración benjaminiana de la traducción como una exigencia de ‘sobrevida’ (*Überleben*) y de ‘posvida’ (*Fortleben*) de las obras, donde éstas aparecen dotadas de un destino histórico que sobrepasa con creces a la muerte de su autor o signatario inicial. Al situar tanto la supervida en la misma lengua como la posvida en otra lengua en el horizonte de la concepción estrictamente “histórica” de la vida –no simplemente biológica o natural–, la significación de la obra aparece temporalizada, con una historicidad que le sería esencial, y la tarea se diacroniza como su acogida en un nuevo tiempo que despliega su significación pendiente, que es también la significación pendiente de un pasado particular activada desde la rima que permite un nuevo presente” (Claro, Andrés. “Prólogo”, en Derrida, Jacques. *La oreja*

persigue el deseo de suprimir la distancia entre las lenguas al tiempo en que debe mantenerla intacta porque realizarlo implicaría su propia desaparición. Así, el traductor sobrevive por y gracias a la traducción en tanto acto que ocurre en la distancia insuprimible entre las lenguas. Es el “dueño secreto de la diferencia de las lenguas” y traducir, como puesta en obra de esa diferencia, es un acto heroico, mortal; es vivir y sobrevivir, no tanto como perpetuación de la vida, sino como afirmación de la vida. Traducir no consiste en comunicar un contenido y el traductor no es aquel que mejor lo entiende, sino aquel que es capaz de, al traducir, percibir y sostener titánicamente la diferencia de las lenguas como tal y en pos de su propia supervivencia. El traductor es quien tiene el oído agudo a las diferencias, de tono, de curva, de modulación y sobrevive en ellas. Para eso, Derrida ha postulado la necesidad de una oreja fina porque ella oye finamente las diferencias, y “[p]ercibir las diferencias, significa, precisamente, darse cuenta de la distinción entre cosas aparentemente parecidas”.¹⁷⁵ En *Cae la noche tropical*, esa diferencia es percibida por Nidia, quien tiene, se dice, “oído de tísica”. Cuando decide contratar al vigilante nocturno para que la acompañe a caminar por Río – porque así lo prescriben sus cuidados de la salud–, ellos conversan y ella puede realmente escuchar la diferencia con ese portugués que entiende a medias. Nidia le escribe en una carta a su hermana sobre el vigilante:

Es muy conversador y entiende todo. Se dio cuenta de cuál es la diferencia entre nosotras dos, que vos sabés mucho más portugués pero sos sordísima, y no lo querés reconocer. Mientras que yo soy al revés, tengo oído de tísica.¹⁷⁶

La oreja fina de Nidia le permite, no necesariamente entender lo que se dice en la otra lengua, sino escuchar la otra lengua. Y lo que Nidia escucha traduciendo entre

del otro: traducción y autobiografía. Madrid: Editorial Carpe Noctem, 2017, p. 27). Esta lectura histórica sobre la relación entre la traducción y la vida como posvida y sobrevida de las obras en la traducción es compartida por Derrida. Sin embargo, en otras ocasiones, cuando Derrida se ve impelido a hablar a partir del concepto de supervivencia como relación originaria que implica tanto la vida como la muerte, sin desplegarlo, no deja de remitir a este desdoblamiento conceptual que hace Benjamin en “La tarea del traductor”. Ver: Derrida, Jacques. “Estoy en guerra contra mí mismo”, en *Le Monde*, 19 de agosto de 2004. URL: <https://redaprenderycambiar.com.ar/derrida/textos/lemonde.htm>

¹⁷⁵ Derrida, Jacques. *La oreja del otro: traducción y autobiografía*. Madrid: Carpe Noctem, 2017, p. 57.

¹⁷⁶ *Cae la noche tropical*, op. cit. p. 142.

repetición y repetición es lo in-audito sobre sí misma que le posibilita su propia renovación y afirmación vital.

1.4.3. Río de Janeiro: destino de supervivencia

En un comienzo, a las ancianas la ciudad les resulta un espacio de no pertenencia; se sienten, allí, desubicadas: “Río no es para gente mayor, ya viste que en la playa somos nosotras las únicas”.¹⁷⁷ Esa no pertenencia, sin embargo, está basada no tanto en una nacionalidad o en una lengua, sino más bien en una edad o, más específicamente, en un cuerpo, puesto que Río de Janeiro está plagado de cuerpos jóvenes de “quedarse con la boca abierta”.¹⁷⁸ Por otro lado, también es cierto que esta ciudad costera parece ser un lugar donde la salud y la vitalidad se preservan, mejoran; de hecho, el clima cálido y la maresía empiezan a tener resultados positivos en los cuerpos viejos de estas mujeres que salen todos los días a caminar por la arena. Así, Río de Janeiro es un lugar de recuperación del recuerdo como renovado al tiempo en que se configura como espacio de recuperación de la salud física; aquí, la presión, efectivamente, baja.

En este sentido, la aparición de Lucerna dentro de las coordenadas de la novela no supone un nuevo destino, sino más bien, se trata de una reduplicación de Buenos Aires por oposición a Río. En Lucerna y en Buenos Aires hace frío, es una “heladera”, una “tumba”, y en cambio Brasil es un país tropical. La incorporación de Lucerna como espacio a habitar resulta disruptiva en tanto descompone la correlación entre el ideal de un lugar para vivir y los acontecimientos históricos o los eventos políticos inmediatos, ya que involucra como un factor definitivo al clima. Si es allí donde se juega la vida de las ancianas, Lucerna –y por concatenación, Buenos Aires– es el lugar donde se muere.

A diferencia de Luci, quien sigue el mandato familiar y responde a la nueva demanda de su hijo para continuar en el rol de madre, en cambio, Nidia, manda a su familia a “freír buñuelos” y afirma: “me emancipé”.¹⁷⁹ En una carta a su hijo Nene, Nidia escribe:

¹⁷⁷ *Cae la noche tropical*, op. cit. p. 23.

¹⁷⁸ *Cae la noche tropical*, op. cit. p. 81.

¹⁷⁹ *Cae la noche tropical*, op. cit. p. 152.

Bueno, querido, hablemos un poco más en serio. Vos no te podés imaginar lo sorprendida que estoy con este repunte mío de salud. *Me parece otra vida. Me parece que no soy yo.* Y la salud no tiene precio. Así que te voy a proponer una cosa. No te me asustes, pero es una decisión bastante drástica. Me quiero quedar acá y me voy a quedar acá. Es por vos que lo hago. Porque si vuelvo y me pasa algo feo te vas a sentir culpable vos.¹⁸⁰

Con ese pequeño pero poderoso acto extorsivo, Nidia se afirma en su deseo de vivir esa otra vida que ha podido experimentar en la demora de esos días sola en la ciudad en los que pudo percibir la diferencia entre lenguas. Pero esa emancipación de la que habla, solo se realiza hacia el final, cuando decide regresar a Río, adoptando la forma de una fuga de la que el lector se entera en la última página al leer el informe de vuelo de Aerolíneas Argentinas. Esa fuga no es menos que un exilio, comporta la misma implicación política y jurídica, algo que se juega en la trama en el robo de la frazada. Como bien señala Francine Masiello, el gesto de llevarse la frazada del avión implica una “doble transgresión”: por un lado a la ley, en tanto se trata de un robo, por otro, a la familia, en tanto que implica una suerte de abandono.¹⁸¹ Sin embargo, cuando Nidia se lleva la frazada del avión en el que regresa a Río, el robo señala no tanto la transgresión de una ley sino más bien la corroboración de que la relación con ella ha mutado de modo irreversible. Nidia ya es una fugitiva, es decir, una bandida en el sentido en que Giorgio Agamben entiende a esta figura; está en el bando, deviene una exiliada a la que la ley se le aplica desaplicándosele, por tanto, una vez que se ha fugado, todo lo que haga estará fuera de ella. Robar la frazada es un gesto tan transgresivo como banal para una anciana que se ha fugado, y eso es lo que se entrelee en el informe donde se dice que la azafata no ha actuado “dada la edad y la condición de la pasajera”.¹⁸²

¹⁸⁰ *Cae la noche tropical, op. cit.* p. 167 [El resaltado es mío].

¹⁸¹ En su artículo, Masiello sostiene que el gesto del robo implicaría una superación de la nostalgia (como remisión al pasado y a los discursos establecidos) y, por tanto, una apertura hacia nuevas discursividades que establecen nuevas alianzas políticas, capaces de relativizar valores. Y que, asimismo, ubica a la literatura de Manuel Puig en la tradición que va de Roberto Arlt a César Aira, donde “el robo facilita al personaje la posibilidad de tener un relato propio”. Masiello, Francine. “La manta robada: nostalgia, experiencia y representación”, en Amícola, José y Speranza, Graciela (comps.). *Encuentro Internacional Manuel Puig*. Rosario: Beatriz Viterbo Editora, 1998, p. 341.

¹⁸² *Cae la noche tropical, op. cit.* p. 221. Cuando Giorgio Agamben analiza la historia filológica y filosófica del exilio encuentra en su raíz justamente a la palabra *fuga*, y dice de ambas que señalan una zona de indiscernibilidad del ordenamiento jurídico-político que no es ni interior ni

A Río de Janeiro se va, no a morir, sino a llevar adelante, en términos de Derrida, un gesto afirmativo de supervivencia originaria que involucra tanto la vida como la muerte; es decir, “como la vida más intensa posible”.¹⁸³ Cuando Nidia se sostiene en su deseo de *quedarse* en Río para lo cual debe *fugarse* de Buenos Aires, no hace sino realizar un acto de afirmación de la vida en el exilio. Esto que Nidia realiza entra en crisis con algunas perspectivas sobre la narrativa de Puig y sus personajes, según las cuales los estereotipos y la alienación en la que estos últimos están inmersos son el único y fatal destino posible. Tal es el caso, por ejemplo, de Bella Jozef, quien apunta que, en ese marco, “el resultado son vidas y seres folletinescos, seres privados de humanidad, pasiones que se borran y disipan. Sólo la muerte los libertará de las limitaciones y del círculo asfixiante [...] de los paraísos artificiales creados por la sociedad”.¹⁸⁴ Por eso, lo que hace radical a la última novela de Puig es justamente que

exterior y, por tanto, al exiliado no como un sujeto fuera de la política, sino relacionado con la política de una manera más originaria con el poder soberano. Para esto retoma la fórmula de Plotino “*phygé mónou pròs mónon*” para “caracterizar la forma de vida propia de los dioses y los hombres `divinos y felices” y sostiene que en griego es el término técnico para significa exilio afirmando: “Al definir la condición como *phygé*, la filosofía no está afirmando su propia impoliticidad, sino, al contrario, reivindica paradójicamente el exilio como la condición política más auténtica. Con una inversión atrevida, la verdadera esencia política del hombre ya no consiste en la simple adscripción a una comunidad determinada, sino que coincide más bien con aquel elemento inquietante que Sófocles había definido como `superpolítico-apátrida” (Agamben, Giorgio. “Política del exilio”, en *Archipiélago. Cuadernos de crítica de la cultura*, n° 26-27, 1996, pp. 49 y ss.). Esa zona decide denominarla, con Nancy, como *bando*: “El que fue echado al bando, en efecto, no fue simplemente puesto fuera de la ley y es indiferente a ella, sino que fue abandonado por ella, es decir fue expuesto y puesto en riesgo en un umbral donde se confunden la vida y el derecho, lo externo y lo interno. La relación originaria de la ley con la vida no es la aplicación, sino el abandono”. Agamben, Giorgio. *Homo sacer: el poder soberano y la vida desnuda*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo Editora, 2018, p.53.

¹⁸³ Derrida, Jacques. “Estoy en guerra contra mí mismo”, *op. cit.*

¹⁸⁴ La hipótesis de lectura de la literatura puigiana de Bella Josef, sostenida a partir del concepto de “palabra mítica” de Roland Barthes, señala la alienación de los personajes cuya existencia vacía se vería restringida al discurso de los medios masivos de comunicación. De esta manera, afirma: “las formas vehiculadoras de la `palabra mítica` demostrarán la imposibilidad de vivir auténticamente el mito en el presente, en la medida en que los personajes jamás vencerán la corrosión del tiempo y el inmovilismo cultural de que se resiente una sociedad dirigida por nociones prefijadas acerca de la moral, la religión y el sexo” (Jozef, Bella. “Manuel Puig: las máscaras y los mitos en la noche tropical”, en *Ciberletras: Revista de Crítica Literaria y de Cultura*, n°1, 1999. URL:

http://www.lehman.cuny.edu/ciberletras/v1n1/ens_06.htm). A la perspectiva de Bella Jozef puede sumarse la de Claude Cymerman, quien, en su ya ineludible artículo “La literatura hispanoamericana y el exilio”, incluyó en su exhaustivo listado de obras en prosa escritas en y sobre el exilio a algunas de las novelas de Manuel Puig, entre ellas, *Cae la noche tropical*. La misma fue comprendida en la categoría “Obras que presentan el exilio de mediocres o de personas insignificantes” con el siguiente comentario: “si bien no alude a la lucha armada, se

su protagonista, en vez de hacer lo que puede con lo que le ha tocado, como sucede en mayor o menor medida con el resto de los personajes de Puig, elige un destino de supervivencia. Cuando, en el borde de su vida, Nidia vuelve a Río de Janeiro, no se dirige, agotada, hacia su muerte, como sugiere Bella Jozef, sino que lo que hace es afirmar la vida en un acto de absoluto vigor, tan mortal como vital. El arrojamiento hacia lo inaudito por parte de Nidia como final feliz también fue percibido por César Aira en su ensayo ya citado, “El sultán”, quien lo observa en el gesto de Puig de “desprender a la madre del sistema familiar y hacerla girar sola y libre en otra dimensión” y del que dice: “Es como si una débil luz de esperanza se encendiera al final, a pesar de todo”.¹⁸⁵ No se trata de morir o no en Río,¹⁸⁶ destino del que finalmente Nidia no podrá ya fugarse, sino de que en ese destino de exilio y en cada acto de traducción, consigue sobrevivir y experimentar la intensidad de la propia vida.

mantiene en la temática del exilio al contarnos las historias de tres mujeres exiliadas en el Brasil, entre la decrepitud y el desamor” (Cymerman, Claude. “La literatura hispanoamericana y el exilio”, en *Revista Iberoamericana*, vol. LIX, n°164-165, 1993, p. 543). Resulta interesante tomar ese modo escueto pero rotundo de encasillar a la novela y a sus personajes, para notar en cambio cómo, inversamente, se amplían las dimensiones de lo que la experiencia de exilio implicó para estas ancianas como alejamiento de la mediocridad.

¹⁸⁵ Aira, César. “El sultán”, *op. cit.* p. 29.

¹⁸⁶ El enunciado que da título a este escrito, “Moriré en Río de Janeiro”, retoma el que fue utilizado para publicar una entrevista a Manuel Puig en *Siete Días*, el 19 de diciembre de 1984. Allí, Puig se queja de no tener lectores ni prensa en Argentina y no realiza en ningún momento un enunciado que se parezca a ese. Pero lo que interesa recuperar del mismo es su carácter afirmativo, el mismo que se intenta leer en la novela sobre esas coordenadas. Ver: *Siete Días*. “Moriré en Río de Janeiro”, n°913, 19 de diciembre de 1984.

2. NÉSTOR PERLONGHER TRADUCTOR DE HAROLDO CAMPOS: DIÁLOGOS NEOBARROCOS EN EL ENSAYO Y LA POESÍA

2.1. Desde Brasil

Recién llegado a San Pablo, Néstor Perlongher ingresó como estudiante de maestría en la Universidad de Campinas para continuar la formación en sociología que había realizado en la Universidad de Buenos Aires. Pocos años más tarde, como resultado de ese posgrado, defendió su tesis sobre prostitución masculina en la ciudad de San Pablo y, más adelante, fue nombrado profesor de Antropología Urbana en la misma universidad. Perlongher, conocido en el círculo de poetas *underground* porteños a partir de la publicación de su libro de poemas *Austria-Hungría*¹⁸⁷ y en los circuitos de militancia gay por su participación dentro del Frente de Liberación Homosexual, fue un personaje activo de la vida política, literaria y académica tanto en Brasil como en Argentina. Aunque en ambos lugares su injerencia no fue idéntica, es posible buscar los hilos conductores que permiten recorrer su obra conectando uno y otro lado, algo que él mismo impulsó. Como se dijo, desde Brasil, continuó formando parte de la cultura porteña mediante la publicación de sus poemarios y también de sus ensayos en diversas revistas literarias y culturales; y, simultáneamente, mantuvo en la cultura brasileña de los años ochenta una vida intensa y prolífica. Por un lado, llevó su trayectoria en el FLH a otros grupos de militancia gay en San Pablo, Río de Janeiro y Bahía; por otro, sostuvo una vida académica productiva, desarrollada a partir de vínculos con escritores, editoriales y diversos circuitos culturales.

Trabajar sobre las producciones de este autor implica necesariamente mirar en ambas direcciones, Brasil y Argentina, San Pablo y Buenos Aires, en tanto cada una de sus intervenciones se configura siempre en tránsito entre uno y otro país. Así, si se observa un solo lado de su trayectoria es probable que se realicen omisiones o visiones sesgadas. A modo de ejemplo, basta con detenerse en la cronología que arman sus libros de poemas publicados en Argentina para sostener que se percibe un *hiato* prolongado

¹⁸⁷ Primera edición: *Austria-Hungría*. Buenos Aires: Tierra Baldía, 1980.

por siete años entre su primer poemario, *Austria-Hungría*, de 1980 y, el segundo, *Alambres*, de 1987.¹⁸⁸ Sin embargo, si también se tiene en cuenta la participación de Perlongher en esos mismos años en la escena cultural impresa latinoamericana, en Brasil y Argentina y fuera de ese binomio, podrá percibirse que ese período no significa en absoluto un vacío en su carrera si no que, por el contrario, se urde en gran medida con un vasto y variado número de publicaciones en las que participó como poeta, ensayista o traductor, o bien por la asistencia a encuentros académicos y el dictado de clases en la universidad.

Es en este sentido que el carácter multifacético de su trabajo y su figura puede volverse un problema metodológico. Christian Ferrer se pregunta en su artículo “Escamas de un ensayista”: “¿Pero cuántos era? Poeta, provocador, antropólogo, ayahuasquero, militante político, sociólogo ensayista, profesor universitario, intelectual, místico, emigrante, hombre o mujer?”.¹⁸⁹ En ciertas ocasiones, algunas hipótesis críticas despliegan una estela de lecturas que, aunque fructíferas, terminan por velar o solapar otra parte de su producción en nombre de la jerarquización de una de sus facetas. Tal fue la fortuna de una lectura que realizó Jorge Panesi en su conocido ensayo “Marginales en la noche”, en donde sostuvo que *O negócio do michê*, más allá y más acá de su encuadre en el discurso académico, funciona como un “comentario narrativo” de su poesía. Esta hipótesis, al haber sido reiteradas veces revitalizada en la crítica literaria argentina, ha terminado por oscurecer su producción de ensayos, acortando sus alcances y posibilidades de lectura. Ahora bien, el mismo Panesi ya había observado que su lectura, si bien permitía atravesar de manera integral la obra de Perlongher, no dejaba de ser la jerarquización de una zona de esa obra, anclada en una geografía de recepción específica:

Y si la realidad homosexual descrita por el libro [*O negócio do michê*] pertenece a la ciudad de San Pablo, la circulación y la lectura del texto forman parte, en Argentina, de la historia reciente de la poesía argentina. Aquí, en su lectura doméstica, es la obra de un poeta la que sostiene la recepción de un trabajo llamado ‘de campo’.¹⁹⁰

¹⁸⁸ Primera edición: *Alambres*. Buenos Aires: Ed. Último Reino, 1987.

¹⁸⁹ Ferrer, Christian. “Escamas de un ensayista”, en Cangi, Adrián y Siganevich, Paula (comps.). *Lúmpenes Peregrinaciones. Ensayos para Néstor Perlongher*. Rosario: Beatriz Viterbo Editora, 1996, p. 181.

¹⁹⁰ Panesi, Jorge. “Marginales en la noche”, *Críticas*. Buenos Aires: Norma, 2000, p. 344. Sobre este importante ensayo de Jorge Panesi se volverá más adelante.

Panesi es quien con más claridad explicita las singularidades de la recepción de los ensayos de Perlongher en Argentina, señalando que esta producción del escritor es pensada desde y para su poesía; esto puede corroborarse tanto en la producción de reseñas, notas y entrevistas que le dedicaron en vida así como también en la crítica especializada que, poco años después de su muerte, se dedicó a su obra.¹⁹¹ El mismo Perlongher, en más de una ocasión, ha referido a esa situación *esquizoide* en la que era reconocido en Brasil por su lugar dentro de la universidad y en Argentina como poeta.¹⁹² como años más tarde cuando su obra cobró una nueva visibilidad e interés.

En este marco, una parte reducida de la crítica ha indagado en cómo aparece la experiencia brasileña –lingüística, artística, académica, religiosa– en la obra de este escritor. En lo que respecta a la escritura, traducción y publicación de su ensayística sobre el neobarroco, corpus sobre el que se focalizará parte de este capítulo, la lectura cercada en el binomio entre la sociología y poesía no resulta un enfoque suficiente o pertinente. Más bien, parece mejor pensarlos desde una encrucijada que intersecte su escritura entre la traducción, el ensayo como discurso crítico y la poesía, para expandir y cruzar sus prácticas escriturarias y así dar lugar a la exploración de algunas que pudieron resultar menos visibles para el lector argentino de Perlongher.

De esta manera, recorrer las traducciones al español que Néstor Perlongher realizó de ensayos y poemas de Haroldo de Campos para ser publicados en diferentes medios impresos de América Latina permite pensar la labor del autor de *Alambres*, en particular su escritura de ensayos sobre poesía neobarroca, como un ejercicio crítico inserto en el Brasil de los ochenta. Con esto, emerge, a su vez, un perfil de este escritor como un *religador*;¹⁹³ es decir, como un agente activo de las letras continentales que

¹⁹¹ Me refiero particularmente a la década del noventa en Argentina, con las publicaciones de libros de crítica especializada sobre su obra: *Tratados sobre Néstor Perlongher* (1997) de Nicolás Rosa y *Lúmpenes Peregrinaciones. Ensayos sobre Néstor Perlongher* (1996) de Paula Siganevich y Adrián Cangí. Además, en 1997 Seix Barral publicó sus *Poemas Completos*.

¹⁹² “Bueno, para mí es una especie de esquizofrenia. Yo en realidad soy poeta en la Argentina y antropólogo –más que sociólogo– en Brasil. Así que es como una especie de doble personalidad. A mí me ...depende del momento, a veces me conflictúa, a veces me parece que es una manera diferente de acceder a varios tipos de conocimiento o de experiencia cultural”. González, Horacio y Ferrer, Christian. “Captar intensidades”, en *El Ojo Mocho*, n°2, 1992. Reproducido en Perlongher, Néstor. *Papeles insumisos. op. cit.* p. 371.

¹⁹³ Como se sabe, este ya ineludible ensayo de Susana Zanetti comienza enunciando a la religación como una propuesta para el estudio de la literatura latinoamericana: “Entre los posibles hilos conductores para definir la literatura latinoamericana, perfilándola en el marco de otras experiencias literarias y culturales, el examen de los fenómenos de religación es uno de los

involucró y promovió una red de vínculos personales, institucionales, culturales. Partir de sus traducciones del brasileño, habilitará asimismo revisar la poesía de Perlongher para percibir en ese entramado el lugar que ocupó el portuñol, una poética entre lenguas que comenzó a invadir su escritura desde su llegada al exilio.

En relación a lo referido en torno a una figuración de la escritura de ensayos sobre neobarroco en el marco de una labor crítica desde Brasil, Flora Sussekind señaló en su ensayo, “Rodapés, tratado e ensaios. A formação crítica brasileira moderna”, que desde fines de la década del setenta el crítico moderno brasileño, originado en la tensión

productivos: analizar los lazos efectivos, condensados de muy diversos modos... más allá de las fronteras nacionales... [...] Anudando detalles y vertebrando encuentros, lecturas, correspondencias, múltiples vínculos... el estudio de la religación intenta contribuir a la respuesta de cómo se fue formando, constituyendo y fortaleciendo esa amalgama que subyace en la construcción del objeto que denominamos literatura latinoamericana” (Zanetti, Susana. “Modernidad y religación: una perspectiva continental (1880-1916)”, en Pizarro, Ana (org.). *América Latina: palavra, literatura e cultura*, vol. II, en *Emancipação do discurso*. São Paulo: Memorial da América Latina/Unicamp, 1994, p. 489). El recurso a este concepto elaborado por Zanetti en el marco de esta investigación halla su fundamento, en primer lugar, en las circunstancias en que el mismo tuvo origen. El ensayo en el que Zanetti desplegó su idea en torno de la religación formó parte de un tomo compilado por Ana Pizarro que continuaba con una propuesta llevada a cabo en la Universidad de Campinas en 1983: el encuentro entre distintos intelectuales y críticos, como Roberto Schwarz, Ángel Rama, Antonio Candido, Beatriz Sarlo que tuvo como fin la elaboración de una perspectiva historiográfica que atendiera a las singularidades de la literatura latinoamericana en su autonomía y pluralidad para, de esta manera, vincular a las distintas literaturas del continente. El resultado de este encuentro fue el importante libro *La literatura latinoamericana como proceso*. En ese contexto, la noción de sistema(s) literario(s), que había sido central en las formulaciones de Antonio Candido, funcionó como un pilar clave para la sustentación de esta perspectiva y la misma, puede decirse, está supuesta en la idea de religación de Zanetti. Como se verá en esta tesis, el debate con la noción de sistema literario es uno de los puntos en los que se dirime el importante debate que Haroldo de Campos trabó con Candido en su producción ensayística sobre el barroco; cuestión que Perlongher, a su vez, no ignoraba. En este sentido, puede señalarse una posible tensión al utilizar el concepto de religación para pensar la labor de un escritor como Perlongher en diálogo con De Campos. Sin embargo, puede sostenerse que esto no implica una ignorar una supuesta contradicción, por el contrario, propone insistir en la productividad del concepto elaborado por Zanetti inclusive en un contexto enunciativo donde la idea de sistema se vea cuestionada (también se verán, a lo largo del capítulo, los límites de ese cuestionamiento en las operaciones críticas realizadas por De Campos en sus ensayos). Finalmente, remitir a la labor de la profesora Zanetti busca reponer la importancia de su injerencia en la difusión de la literatura brasileña, cuestión de la que dio testimonio César Aira en un comentario realizado hacia el final de su ensayo titulado “Desdeñosa ignorancia por la literatura del Brasil”, publicado originalmente en 1986. Allí, el escritor apunta el insoslayable empeño de Zanetti por incorporar a la literatura brasileña en el mapa literario latinoamericano, esta vez, desde las aulas de la universidad: “El currículum universitario omite limpiamente las letras brasileñas, si bien empiezan a paliar la omisión algunos latinoamericanistas aislados, la primera de ellas la eminente Susana Zanetti”. Aira, César. “Desdeñosa ignorancia por la literatura del Brasil”, *La ola que lee: artículos y reseñas (1981-2010)*. Buenos Aires: Literatura Random House, 2021, p. 66.

entre el crítico-periodista y el crítico-*scholar*, se afirma sobre la crítica universitaria que comenzaba a proliferar en cursos de posgrado y especializaciones y realiza, desde la reclusión en los campus, un desdoblamiento que lo lleva a la reflexión, en el marco de la escritura, sobre su propia labor crítica y sus presupuestos. A esa figura crítica, la llama “crítico-teórico”, principalmente porque tiene como “marca distintiva ineludible la autorreflexión”,¹⁹⁴ la puesta en práctica de una mirada que se contorsiona sobre sí y cuyos resultados podrían nombrarse de la siguiente manera: por un lado, la producción de textos que vigilando las aplicaciones irrestrictas de teorías ajenas, busca generar las propias y consecuentemente, por otro, un tipo de práctica escrituraria que, abandonando las certezas automáticas de los tratados, se orienta al ensayo. En lo que respecta al lector esperado, aclara la investigadora, no se cierne a la universidad, sino que habría en este crítico un ánimo de participación en la vida cultural brasileña que lo llevaría a repartir sus escritos entre la prensa y la universidad. Sussekind destaca como uno de estas figuras a Haroldo de Campos con sus estudios sobre la traducción y la historia literaria. Una de las apuestas del diálogo que esta tesis propone es, entonces, poner en contacto la labor crítica de Perlongher con esta perspectiva, en la consideración de una zona común en la que ambos trabajaron, explorando el territorio del barroco en la poesía contemporánea y en la historia de la literatura latinoamericana, realizando operaciones parejas en y con sus ensayos, interviniendo polémicamente en el discurso literario, desarmando premisas ajenas y abriendo nuevos espacios. Este camino, trazado en encuentros no siempre fácilmente perceptibles, mostrará un horizonte compartido, pero también revelará distancias y límites.

Así, a partir de un ejercicio crítico realizado a través del ensayo, imbricado con la práctica traductora y la escritura de poesía en y desde Brasil, se buscará seguir un diálogo posible entre Néstor Perlongher y Haroldo de Campos. Se comenzará retomando las traducciones que realizó Perlongher de tres ensayos del brasileño. Con ellos se planteará como horizonte compartido la escritura de ensayos sobre el neobarroco para, en primera instancia, puntuar una lectura de los ensayos del brasileño junto con “Caribe transplatino”, texto que Perlongher publicó a modo de prólogo en la antología homónima, y, en segunda instancia, se focalizará en el modo en que en que los

¹⁹⁴ Cito la versión traducida al español incluida en Sussekind, Flora. *Vidrieras astilladas. Ensayos críticos sobre la cultura brasileña de los sesenta a los ochenta*. Buenos Aires: Ediciones Corregidor, 2003, p. 211.

ensayistas abren en sus textos un lugar al barroco en sus respectivas tradiciones nacionales. En este plano, ingresa una tercera figura que acaba ocupando en este diálogo un lugar paradójal. Se trata de Jorge Luis Borges, cuya presencia llevará a mostrar en el encuentro, diferencias.

Luego, se examinará un segundo despliegue de este diálogo a partir del entramado que emerge con la escritura entre lenguas, el portuñol. Para esto, se describirá la forma en que el portugués aparece y se escande en la escritura poética de *Alambres* para, en seguida, poner este poemario en diálogo con *Galáxias*, de Haroldo de Campos, tomando como eje el ensayo “El portuñol en la poesía”. Se incorporarán al análisis las traducciones que hizo Perlongher de dos poemas de De Campos, para ver la puesta en funcionamiento del portuñol en la traducción de poesía como un ejercicio deconstructivo que tiene lugar en la materia de la lengua. Finalmente, se apuntará el modo en que Perlongher operó un gesto de apropiación crítica de la poesía de De Campos por el cual lo introdujo en el tejido de la poesía neobarroca transplatina.

2.2. Formas del homenaje: poesía y traducción

Como poeta, militante, traductor, profesor e investigador, Perlongher tendió lazos con diversas figuras de la cultura brasileña de la década del ochenta: Glauco Mattoso, Roberto Piva, Wilson Bueno, Josely Vianna Baptista, Haroldo de Campos, Jorge Schwartz, entre los más destacados. Como se dijo, uno de sus vínculos más productivos lo mantuvo con Haroldo de Campos, quien fuera, como él, poeta, traductor, ensayista y profesor. Una manera de recuperar la productividad de ese vínculo, que no se recorta en un género o actividad específica, consiste en recoger, fechar, contextualizar y leer las traducciones que Perlongher realizó de importantes ensayos y poemas del brasileño. Al tomar el recorrido que estas diversas traducciones trazan, podrá comenzar a delinearse las derivas y consecuencias del contacto e intercambio entre estas dos figuras, sostenidos por una *afinidad electiva* y entramada en la creación de un discurso crítico acerca del barroco en América Latina.¹⁹⁵

Haroldo de Campos (1929-2003) constituye, como se sabe, uno de los intelectuales brasileños más representativos del siglo XX. Su trayectoria se remonta a la década del cincuenta, cuando, en el marco del desarrollismo brasileño, fundó el grupo *Noigandres*, más tarde reconocido con el nombre *Poesía Concreta*, junto a su hermano Augusto de Campos y Décio Pignatari, con quienes impulsó una poesía racionalista y moderna, acorde con los tiempos de Brasilia, constructivista, metapoética y metalingüística, que diera por finalizado el ciclo del verso y desarrollara toda la potencialidad material de la letra en el espacio de la página. Buscaban una poesía “verbi-voco-visual” para hacer del poema un objeto en sí mismo y así lo expresaron en una considerable cantidad de manifiestos que publicaron: “*o poema concreto comunica a sua própria estrutura: estrutura-conteúdo. o poema é um objeto em e por si mesmo, não um intérprete de objetos exteriores e/ou sensações mais ou menos subjetivas*”.¹⁹⁶

¹⁹⁵ El sintagma “afinidades electivas” corresponde, como se sabe, a Walter Benjamin y este, a su vez, remite a la novela homónima de Johann Wolfgang von Goethe de 1809. Es retomado aquí en tanto permite materializar una atracción inesperada entre Perlongher y De Campos, este último, tenaz seguidor de Benjamin que ha hecho uso del sintagma en su propia labor crítica.

¹⁹⁶ De Campos, Haroldo; De Campos, Augusto y Pignatari, Décio. “Plano Piloto da Poesia Concreta”, publicado originalmente en *noigandres* 4, 1958, São Paulo y reproducido en el libro *Teoria da poesia concreta. Textos críticos e manifestos 1950-1960*. São Paulo: Duas cidades, 1975, p. 157 / “el poema concreto comunica su propia estructura: estructura-contenido. el

Una de las propuestas del grupo fue la creación de una tradición de poetas y poéticas basadas en la “materialidad signica” y en la ruptura del verso. Se trataba de examinar la historia de la poesía universal para hallar las bases de la propia creación y así conformar una “tradición activa” o *Paideuma*, término que recuperaban de Ezra Pound. La misma estuvo conformada por Mallarmé, cummings, Joyce, Pound, el Apollinaire de *Calligrammes*, Maiakovski y también, dentro de la literatura nacional, João Cabral de Melo Neto, Oswald de Andrade, Mário de Andrade, entre otros autores. El armado de la *Paideuma* estuvo regido, en gran parte, por la traducción de aquellos autores y textos que funcionaron como referentes para el propio proyecto y como parte de una operación crítica que apuntaba a la revisión de las tradiciones establecidas. La actividad traductora, denominada por Haroldo de Campos “transcreación”, aludía a un acto creativo opuesto a la idea de traducción servil, en donde el eje se ubicaba, no en el traslado del sentido de una lengua a otra, sino en un compromiso de fidelidad imaginativa que trabajaba sobre la materialidad del lenguaje, realizando sobre el texto de origen una operación crítica de montaje y desmontaje. Respecto de sus traducciones, Haroldo de Campos dirá varios años después:

Mi propuesta de introducir nuevos autores, de asesorar traducciones, era un proyecto de cuño cultural. Los contactos que establecí no fueron aleatorios, sino que formaban parte de mi proyecto. Busqué autores con los cuales tenía una *afinidad electiva*, desde el punto de vista estético.¹⁹⁷

A lo largo de una carrera en la que se fue transformando en el principal referente cultural brasileño dentro y fuera de su país, De Campos se vinculó con varias figuras de relevancia de las letras del continente americano, entre ellas Octavio Paz, Emir Rodríguez Monegal, Severo Sarduy. En su proyecto, la traducción fue el operador central para la promoción de la circulación y enlace de la literatura hispanoamericana con Brasil y viceversa. Y, en ese marco, considerar la labor de Perlongher como traductor al español de sus ensayos y poemas cumple un rol inestimable. Asimismo, al recorrer estas traducciones que el argentino hizo del brasileño, se podrá percibir la

poema concreto es un objeto en y por sí mismo, no un intérprete de objetos exteriores y/o sensaciones más o menos subjetivas”.

¹⁹⁷ De Campos, Haroldo. “Hispanoamérica desde Brasil. Entrevista con el poeta y crítico Haroldo de Campos”, *De la razón antropofágica y otros ensayos*. Mata, Rodolfo (comp.). México: Siglo XXI editores, 2000, p. 209.

cercanía entre sus proyectos a partir de la figuración de un diálogo que encuentra puntos de intersección en sus trayectorias e incluso la presencia de un afecto mutuo.

De Haroldo para Néstor

Luego de la muerte de Néstor Perlongher, Haroldo de Campos, tal como solía hacer con aquellos autores o lecturas que le interesaban o admiraba, le escribió dos poemas: “neobarroso: in memoriam” (1993) y “réquiem” (2001). Ambos, escritos en un portugués interferido por el español, pueden leerse como dos composiciones enmarcadas en los géneros de la semblanza y el homenaje, y son además muy cercanos uno del otro en términos de lo que expresan y el modo en que lo hacen, a pesar de la distancia que separa su publicación.

El primero, “*neobarroso: in memoriam*” está fechado el 27 de octubre de 1993, a poco tiempo de la muerte del poeta y, si bien será incluido en el libro *Crisantempo* de 1998,¹⁹⁸ antes aparecerá en la antología de poemas de Perlongher que editó la Universidad de Campinas en 1994: *Lamê*. Allí funciona como una suerte de *introito* que acompaña el prólogo de Roberto Echavarren, otro poeta y amigo personal del escritor argentino.

“*hay
cadáveres*” – *canta néstor
perlongher e está
morrendo e canta
“hay...” seu canto de
pérolas-berrucas alambres bo-
quitas repintadas restos de unhas
lúnulas –canta– ostras desventradas um
olor de magnólias e esta espiro
amarelo-marijuana novelando pensões
baratas e transas de michê (está
morrendo e canta) “hay...”
(madres-de-mayo heroínas-car-
pideiras vazadas em prata negra
lutuoso argento rioplatense plangem)
“...cadáveres” e está
morrendo e canta*

¹⁹⁸ Primera edición: *Crisantempo: no espaço curvo nasce um*. São Paulo: Perspectiva, 1998.

*néstor agora em go-
zoso portunhol neste bar paulistano
que desafoga a noite-lombo-de-fera
úmido-espessa de um calor seródio e on-
de (o Sacro Daime é uma –já então– un-
ção quase extrema) canta
seu ramerrão (amaríssimo) portenho : “hay
(e está morrendo) cadáveres”¹⁹⁹*

hay
cadáveres”– canta néstor
perlongher y está
muriendo y canta
“hay...” su canto de
perlas-berruecas alambres bo-
quitas repintadas restos de uñas
lúnulas –canta– ostras despanzurradas un
olor de magnolias y esta espira
amarillo-marihuana novelando pensiones
baratas y cojinche de chongos (está
muriendo y canta) “hay...”
(madres-de-mayo heroínas-car-
pidoras vaciadas en plata negra
luctuoso argento rioplatense lloran)
“cadáveres” y está
muriendo y canta
néstor ahora en go-
zoso portuñol en este bar paulista
que desahoga la noche-lomo-de-fiera
húmedo-espesa de un calor sudor-odio y don-
de (el santo daime de una –ya entonces- un-
ción cuasi extrema) canta
su ringorrango (amarguísimo) porteño: “hay
(y está muriendo) cadáveres”²⁰⁰

El poema recorre, como nudo preciso y compacto, la poesía de Perlongher, desde *Alambres* hasta *Aguas aéreas*²⁰¹ e incluye también sus prosas sobre Eva Perón y su trabajo sobre la prostitución masculina. Plagado de referencias intertextuales a su obra –y a la de su contemporáneo argentino Manuel Puig–, e incluyendo su jerga, funciona a la vez como un reconocimiento del lugar que Perlongher tuvo en el barroco

¹⁹⁹ *Lamé, matéria de poesia*. Campinas: Editora Unicamp, 1994, p.15. Antología bilingüe traducida por Josely Vianna Baptista.

²⁰⁰ Cito la traducción del poema realizada por Roberto Echavarren en De Campos, Haroldo. *Hambre de forma. Antología poética*. Fisher, André (ed.). Madrid: veintisiete letras, 2009, p. 311.

²⁰¹ Primera edición: *Aguas aéreas*. Buenos Aires: Ed. Último Reino, 1990.

latinoamericano: fue su perla. Asimismo, si se lo lee en el marco de la antología *postmortem* que acabó siendo *Lamê*, la letra del poema se inscribe como epitafio en portugués. Tal como en el poema de Perlongher, es la presencia del cadáver la que impulsa la escritura, la que trae como estribillo aquello que no acaba de irse. “Hay” es la certificación de esa insistencia y es también, por la fuerza sonora que adquiere en el marco del portugués, una interjección (ay), un lamento.

Más tarde, en 2002, por ocasión de los diez años de la muerte de Perlongher, en la revista *Cuadernos de Recienvenido*, del Departamento de Posgrado en Lengua Española y Literaturas Españolas e Hispanoamericanas de la Universidad de San Pablo, dirigida por Jorge Schwartz, se publicó una serie de textos como parte de un número dedicado al poeta. En el índice puede leerse: “réquiem” de Haroldo de Campos; “Soneto 434 a Néstor Perlongher” de Glauco Mattoso; “A propósito de *Evita vive y otras prosas*” de Paula Siganevich; “Néstor Perlongher: muerte lúbrica y trasposición artística” de Roberto Echavarrén; y, “De estos polvos, estos lodos...” de Nicolás Rosa. El número, que compendia autores de diferentes nacionalidades –Brasil, Uruguay, Argentina– y géneros diversos –poesía, ensayo– fue el resultado de un encuentro producido en Fnac-Pinheiras, el 4 de abril de 2001, y coincidió con el lanzamiento de la traducción de *Evita vive e outras prosas*, editado por Iluminuras.²⁰² En la introducción, Schwartz decía sobre Perlongher:

*O diálogo que manteve com escritores, críticos, jornalistas, editores, antropólogos e psicanalistas brasileiros foi intenso e se deu por meio de constantes intervenções públicas, artigos, entrevistas, prólogos e traduções. Os poemas aqui reproduzidos, de Haroldo de Campos e de Glauco Mattoso, são a prova fiel dessa interlocução.*²⁰³

La intención del número, tal como puede percibirse en el párrafo anterior, es la de rendir homenaje y a la vez dejar testimonio de su vinculación con algunas figuras de la cultura brasileña con quienes, en muchas ocasiones, Perlongher trabó una amistad. El

²⁰² *Evita vive e outras prosas*. Cangi, Adrián (comp.). São Paulo: Iluminuras, 2001. Trad. Josely Vianna Baptista.

²⁰³ Schwartz, Jorge (org.). “Introdução”, *Homenaje a Néstor Perlongher*, en *Cuadernos de Recienvenido*, n°18, São Paulo, 2002, p. 3 / “El diálogo que mantuvo con escritores, críticos, periodistas, editores, antropólogos y psicoanalistas brasileños fue intenso y se dio por medio de constantes intervenciones públicas, artículos, entrevistas, prólogos y traducciones. Los poemas aquí reproducidos, de Haroldo de Campos y de Glauco Mattoso, son una prueba fiel de esa interlocución”.

poema “réquiem”, publicado por primera vez en *Folha de São Paulo* y recuperado aquí, es mucho más extenso que el anterior y se compone nuevamente como un retrato multifacetado del amigo, ciudadano, como él, de la cosmopolita metrópoli paulista.²⁰⁴

*néstor
que nunca de nemnúcares
conseguiu arredondar no palato um es-
-correto português normativo-purista-
-puritano mas
que a amava (a são paulo) que a man-
-ducava (a são paulo) que a titilava
(a são paulo) com seu mesclo portu-
-nhol milongueiro de língua e céu-da-
-boca
que a lambia cariciosamente até as mais
internas entranhas (a esta santipau-
-lista megalópoles bestafera) com esse
seu (dele néstor) cunilingüíneopor-
-tunhol lubrificante até levá-la (a paulistérica) a um
paro(sísmico)xismo de orgasmo transtelar—²⁰⁵*

*néstor
que nunca de ninúcares
logró redondear en el palatar un es-
correcto português normativo-purista-
-puritano pero
que la amaba (a san pablo) que se la man-
-ducaba (a san pablo) que la lisonjeaba
(a san pablo) con su mezclado portu-
ñol milonguero de lengua y cielo-de-la
-boca
que le lamía cariciosamente hasta las más
internas entrañas (a esta santipau-*

²⁰⁴ Una lectura de este poema fue realizada por Gabriela Souza, en su tesis doctoral defendida en la Universidad de San Pablo, en 2017. Su trabajo consiste en un abordaje comparativo de la poesía neobarroca de Néstor Perlongher y Haroldo de Campos, orientando su análisis a la reflexión sobre los diversos conceptos en torno a la poesía y al barroco que cada uno de estos autores expresó en sus ensayos. Si bien esta tesis resulta prácticamente el único antecedente respecto de la relación entre los poetas, la misma no considera su encuentro a partir de la traducción como vía para pensar en un diálogo posible. Véase: Souza, Gabriela Beatriz Moura Ferro Bandeira. *Neobarroco, neobarroso, transbarroco – uma leitura do barroco nas obras literárias de Haroldo de Campos e Néstor Perlongher*. Tesis doctoral. Universidade de São Paulo, Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, 2017. URL: <https://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/8/8151/tde-06032018-125219/pt-br.php>

²⁰⁵ De Campos, Haroldo. “réquiem”, en Schwartz, Jorge (org.). *Homenaje a Néstor Perlongher*, en *Cuadernos de Recienvenido*, n°18, São Paulo, 2002, p. 6. El poema fue luego incluido en el poemario *Entremilênios* (São Paulo: Perspectiva, 2009).

-lista megalópolis bestiafiera) con ese
su (de él néstor) cunilingúineopor-
-tuñol lubricante hasta llevarla (a paulistérica) a un
paro(sísmico)xismo de orgasmo transtelar–

En el poema, para nombrar las múltiples y particulares facetas de ese Perlongher ciudadano se hace necesaria la construcción de un neologismo capaz de acumular sus zonas de pertenencia: “portenhopaulistanotietêpinheirosplatinoargentinobarroso”. Esa misma acumulación se transmuta luego, a medida que el poema avanza, en el conjunto de superlativos que se le atribuyen al retratado: va siendo amantísimo, libérrimo, negrísimo. Los neologismos y los superlativos acaban siendo todas formas del exceso que remiten sin duda, para los lectores brasileños, a esa vertiginosa década de los ochenta en Brasil que habitó el poeta.

En una segunda parte del poema, el significante “néstor” que abre cada estrofa es reemplazado por “vai” y, de este modo, el estribillo del poema anterior, “hay cadáveres”, reaparece en este texto a partir de su opuesto. La expresión “Hay cadáveres”, que pronunciada frente al muerto en “neobarroco: in memoriam” era la corroboración de una presencia y su correspondiente lamento expresado en una interjección (ay), deviene “vai”, el testimonio de quien presencia una partida: “néstor está / indo agora”; “se vai / procedente de avellaneda 1949”; “vai / faz-que-vai / vai indo”.²⁰⁶ “réquiem” se lee como una despedida y se vuelve una en sentido lato con la visión del cadáver que avanza y se va de “braços dados com madame lamorte”,²⁰⁷ al que el yo poético saluda en nombre de la ciudad de poetas en la que vivió. Pero, además, esta lectura se lee si se recupera el contexto de su primera publicación: las páginas del diario *Folha de São Paulo*. La nota completa se titula “Perlongher: o neobarroso transplatino” y en ella el brasileño comienza contando cómo fue que conoció al poeta –a través del crítico Jorge Schwartz– para en seguida ponderarlo como un “[i]ntelectual lúcido, poeta de sorprendente poder inventivo e transfigurativo”.²⁰⁸ Luego, realiza una pequeña semblanza del autor y, como en el poema, repasa sus diversos perfiles e itinerarios, incluyendo su trabajo como profesor, su lugar en el

²⁰⁶ “néstor está / yendo ahora”; “se va/procedente de avellaneda 1949”; “va/está yendo ahora/néstor”; “va/hace-que-va/va yendo”.

²⁰⁷ “del brazo de madame lamorte”.

²⁰⁸ “Perlongher: o neobarroso transplatino”, en *Folha de São Paulo*, 1 de julio de 2001, p. 19 / “[i]ntelectual lúcido, poeta de sorprendente poder inventivo y transfigurativo”.

neobarroco –donde le da el lugar del principal representante del neobarroco porteño– y su poesía. Inmediatamente, la nota se transforma en un relato que rememora el día del entierro: “*Poucos amigos compareceram a seu melancólico sepultamento no cemitério de Vila Alpina, ao qual se fizeram presentes, solidários, alguns adeptos do rito dáimico*”.²⁰⁹ De esta manera, poema y artículo se espejan y el título “réquiem” adquiere el espesor de una puesta en acto si se lo considera desde la lectura en el diario: este himno a los muertos fue el canto de despedida del poeta en el entierro del amigo.

Ahora bien, a pesar de que Haroldo de Campos le escribió dos poemas al escritor argentino, en ninguna oportunidad lo tradujo. Perlongher, por su parte, habría operado inversamente. Esta observación, más que trazar una disparidad, pone en evidencia algo que ambos compartieron: la idea de que la relación entre el ejercicio poético y la traducción es inseparable. Esto fue percibido por otra poeta neobarroca, Tamara Kamenszain, quien, en un breve ensayo, “Haroldo argentino”, incluye a Perlongher en el listado de escritores argentinos traducidos por el brasileño. No se trata de un error, todo lo contrario, es una tentación ante una evidencia: el lazo de intimidad que primó entre ellos estuvo dado a través de la traducción, más allá de quién fuera el traductor de quién. Fue una relación entre poetas y entre traductores, por eso, el gesto de la escritura poética, deviene traducción; Kamenszain llama a “réquiem” un biografema: “el formato más íntimo y extremo que adquiere la *transcreación* amorosa”.²¹⁰ El texto de la poeta acaba siendo entonces un testimonio que da cuenta del impacto de esta relación en un radio más amplio al afirmar que Haroldo fue argentino gracias al Perlongher brasileño, quien lo tradujo para sus contemporáneos en Argentina: “Gracias a esas traducciones, algunos poetas de mi generación llegamos a repetir como mantras los versos finales del poema *Transblanco*”.²¹¹

²⁰⁹ “Perlongher: o neobarroso transplatino”, *op. cit.* p. 19 / “Pocos amigos comparecieron a su melancólico entierro en el cementerio de Vila Alpina, en el que se hicieron presentes, solidarios, algunos adeptos del rito daimico”. Este texto junto con el poema que incluye fueron luego publicados en el libro *O segundo arco-íris branco*, editado luego de la muerte de De Campos. En el libro, en el mismo apartado “*Domínio hispano-americano e espanhol*”, aparecen compilados los ensayos que De Campos le dedicó a la literatura en lengua española (Lezama Lima, Severo Sarduy, Julio Cortázar, entre otros), algunos de ellos también referidos en las páginas que siguen. Ver: De Campos, Haroldo. *O segundo arco-íris branco*. São Paulo: Iluminuras, 2010.

²¹⁰ Kamenszain, Tamara. “Haroldo argentino”, en *Sociedad, Revista de la Facultad de Ciencias Sociales de la Universidad de Buenos Aires*, n° 22, primavera 2003, p. 148.

²¹¹ Kamenszain, Tamara. “Haroldo argentino”, *op. cit.* p. 149.

2.3. Ensayos para un proyecto neobarroco

A lo largo de sus más de diez años de exilio, Perlongher dedicó una parte de su profusa obra a la escritura de ensayos en los que se ocupó de temas diversos: la historia del Frente de Liberación Homosexual, la literatura de Manuel Puig, la guerra de Malvinas, el carnaval, el portuñol, el submundo nocturno en la ciudad de San Pablo. En este panorama heterogéneo, emerge el neobarroco, tema central de muchos de ellos y que atraviesa o se inmiscuye en muchos otros. Estos escritos críticos sobre la historia, la tradición, el confinamiento y la emergencia del barroco en América Latina, a veces llevados a cabo a partir del comentario de otras escrituras como la Osvaldo Lamborghini y a veces a partir de una prosa más programática y abarcativa, se conectan directamente y toman como referencia fuera de las fronteras nacionales a la ensayística sobre el barroco de dos figuras centrales: Lezama Lima y Severo Sarduy con sus ensayos *La expresión americana* y *Ensayos generales sobre el barroco*.²¹²

En el momento en que Perlongher comienza a orientar sus textos a la cuestión del neobarroco, en el marco de las fronteras argentinas, la escritura de ensayos sobre este asunto no había ganado terreno ni se había consolidado. Algunos críticos habían incursionado y eran sus pioneros, como en el caso de Nicolás Rosa o Héctor Libertella, a quienes Perlongher cita con frecuencia en sus escritos. Por su parte, si bien las operaciones críticas y literarias realizadas por los principales protagonistas de la revista *Literal* (1973-1977) –Luis Gusmán, Germán García y O. Lamborghini– serían formativas para Perlongher y tendrían puntos de encuentro con las tesis sobre el neobarroco rioplatense que desarrollaría –entre ellos, el ataque al realismo– lo cierto es que en el ejercicio crítico de una escritura ensayística sobre el barroco, los escritores y textos de esa singular publicación no agotan las conexiones y antecedentes. Si, a mediados de los ochenta, el neobarroco era, como apunta Ana Porrúa, un “rumor” en el panorama de poesía argentina –“algo que se construye a partir de intervenciones aisladas y comentarios distraídos”–,²¹³ en Brasil, donde se encontraba cuando los escribió, la circunstancia tendría un cariz más singular: al tiempo en que ese murmullo

²¹² Lezama Lima, José. *La expresión americana*. México: Fondo de Cultura Económica, 2017 [1957]; Sarduy, Severo. *Ensayos generales sobre el barroco*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 1987.

²¹³ Porrúa, Ana. *Caligrafía tonal: ensayos sobre poesía*. Buenos Aires: Entropía, 2011, p. 273.

parecía menos expandido, más imperceptible y desarticulado, encontraba una modulación altisonante en el vocero de la poesía contemporánea brasileña. Esa voz fue la de Haroldo de Campos, quien llevó a cabo una férrea operación crítica a través de la escritura de ensayos para dar al barroco un lugar de preponderancia en la literatura nacional y continental. Con él, Perlongher encontró cómo seguir pensando y escribiendo sobre el neobarroco desde Brasil.

El diálogo entre estos ensayistas en torno a la cuestión del barroco en América Latina puede figurarse si se siguen los ensayos de De Campos que tradujo Perlongher, atendiendo a que el hecho de que haya sido su traductor es en sí mismo un acontecimiento de relevancia, distante de la lógica de lo azaroso o lo anecdótico. Con las traducciones como punto de partida, pueden verse las zonas de contacto entre sus ensayos y, en particular, podrá verse de qué modo el argentino dialoga en su escritura con operaciones críticas, modos de la argumentación y referencias presentes en los ensayos del brasileño. Es decir, en el marco de una búsqueda común a ambos que podría enunciarse como la recuperación del barroco en la literatura latinoamericana y, en particular, la articulación de la literatura de Brasil con el resto de Hispanoamérica a partir del barroco, se puede leer en los ensayos neobarrocos de Perlongher (entre ellos “Caribe transplatino”, con el que abre la antología homónima dedicada a De Campos y destinada al público brasileño) un diálogo con la ensayística del autor de “O sequestro do barroco na formação da literatura brasileira: o caso Gregório de Mattos”. Al tirar de este hilo, se tramará, asimismo, un proceder propio del ensayo como género, tal y como lo definió Theodor Adorno: una pasión sin escrúpulos por “aquello que otros ya han hecho”, como creación siempre encadenada y en diálogo con otros a la que nunca se da por terminada.²¹⁴

En sus ensayos neobarrocos, entonces, Perlongher reflexionó sobre los modos en que se caracterizaban y diseminaban por América Latina unas escrituras novedosas y la manera en que su circulación conseguía horadar tradiciones literarias nacionales creando un lugar para estas poéticas de alcance continental. Con estos textos, el escritor propagaba su firma y la mantenía activa en un amplio arco de recepción entre Argentina y Brasil en revistas de diversa índole –diarios de tirada masiva, suplementos

²¹⁴ Adorno, Theodor. “El ensayo como forma”, *Notas de literatura*. Barcelona: Columna, 2001, p. 23.

marginales—, preparaba el suelo en el que se insertaba su propia producción poética y, al mismo tiempo, cumplía con las demandas académicas mediante la presentación a congresos y preparación de *papers* y artículos. Siguiendo un orden cronológico, el corpus de ensayos dedicados al tema es el siguiente: “Neobarroco e revolução”,²¹⁵ “A barroquização”,²¹⁶ “Neobarroso transplatino”,²¹⁷ “Nuevas escrituras transplatinas”²¹⁸ y “Caribe transplatino”. Si bien fueron reproducidos en la prensa argentina, la mayoría se publicó primeramente en portugués —como el caso de los tres primeros, aparecidos en *Folha de São Paulo*— y, en este sentido, su destinatario fue el público brasileño. Distinto es el caso del cuarto ensayo, titulado “Nuevas escrituras transplatinas”, escrito en español y con fecha de 1988, encontrado en el archivo personal del escritor e inédito hasta que Josely Vianna Baptista intervino para que fuera incluido en la recopilación organizada por Andrián Cangi y Reynaldo Jiménez, *Papeles Insumisos*. Por último, el ensayo “Caribe transplatino” se publicó en portugués a modo de prólogo para la antología *Caribe transplatino. Poesia neobarroca cubana e rioplatense*, editado en San Pablo en 1991. Estos ensayos son factibles de pensarse en conjunto, en primer lugar, porque todos ellos comparten una temática común, el resurgimiento del barroco en las letras latinoamericanas,²¹⁹ y, en segundo lugar, porque los textos recurren unos a otros, inclusive, varios de ellos repiten extensos fragmentos, al punto que podrían pensarse como las múltiples versiones —en una y otra lengua— de un único ensayo que Perlongher revisa constantemente.

²¹⁵ “O neobarroco e a revolução”, en *Folha de São Paulo*, 6 de julio de 1986, pp. 6-10.

²¹⁶ “A barroquização”, en *Folha de São Paulo*, 11 de marzo de 1988, pp. 10-11.

²¹⁷ “Neobarroso transplatino”, en *Folha de São Paulo*, 6 de agosto de 1988, pp. 9-11. Este ensayo forma parte de un número especial del suplemento *Folhetim* dedicado a América Latina que Perlongher coordinó junto a João Almino y en el que se incluye un poema de Leónidas Lamborghini traducido al portugués: “No hospício”. El ensayo de Perlongher muestra una estrecha relación con “Caribe transplatino” y con el que se analiza en este apartado “Nuevas escrituras transplatinas”, en tanto busca reflexionar sobre la flexión neobarroca en América Latina dando prioridad al caso argentino. Allí vuelve a elaborar la hipótesis sobre el nacimiento y la fundación de la literatura argentina en su vertiente seria y en su vertiente barroca. El ensayo sigue aún hoy inédito en Argentina y en español. Ver Transcripción 1 y Traducción 1.

²¹⁸ “Nuevas escrituras transplatinas” [Inédito], en *Papeles insumisos*, *op. cit.* pp. 241-246.

²¹⁹ Los textos que Perlongher dedicó a la poética de algunos escritores en particular pueden ser pensados como desprendimientos de los ensayos neobarrocos. Entre ellos, pueden considerarse: “El deseo del pie”, sobre la autobiografía de Glauco Mattoso; “El paisaje de los cuerpos”, sobre la poesía de Josely Vianna Baptista; “Breteles para Puig” y “Molina y Valentín: el sexo de la araña”, sobre la novelística de Manuel Puig; “Ondas en *El Fiord*. Barroco y corporalidad en Osvaldo Lamborghini” y “Una saga de la desubjetivación. Lectura de ‘Los Tadeys’ de Osvaldo Lamborghini”, entre otros.

La antología *Caribe Transplatino*, compilación bilingüe portugués-español de poesía neobarroca de Cuba y el Río de la Plata, organizada por Perlongher, fue un proyecto central sobre el final de su carrera. Publicada en Brasil por la editorial Iluminuras apenas poco más de un año antes de su muerte, puede considerarse su intervención cultural más fuerte en el país de exilio y hoy su legado allí.²²⁰ En ella, Perlongher incluyó poemas de Lezama Lima, Severo Sarduy, José Kozer, Osvaldo Lamborghini, Roberto Echavarren, Arturo Carrera, Eduardo Milán, Tamara Kamenszain y propios; todos ellos en traducción de Josely Vianna Baptista.²²¹ Como se dijo, esta antología puede considerarse el broche final de su trabajo con el neobarroco, puesto que en ella se materializan un conjunto de esfuerzos e ideas expresadas en ensayos, notas, traducciones, encuentros a lo largo de varios años, todas ellas orientadas al objetivo de tender lazos para conectar a las nuevas letras barrocas latinoamericanas: las cubanas y las rioplatenses y a estas con los lectores brasileños. El libro está prologado, como se dijo, por el ensayo homónimo “Caribe transplatino”, texto en el que Perlongher consigue condensar y organizar sus hipótesis, y donde proporciona un panorama de las características generales del conjunto de poéticas que el libro involucra, al tiempo que justifica sus elecciones y descartes.²²²

Dentro del corpus de ensayos sobre el neobarroco, “Caribe transplatino” no solo es el más extenso sino además el más sistemático y explicativo. Es una historia y un programa de lectura para el resurgimiento del barroco en el continente, que señala fuentes, enlaces y diferenciaciones. Sus referencias bibliográficas en notas al pie consignan escritores y críticos, así como también referentes de la filosofía, la semiología, la historia que colaboran en la argumentación: Lezama Lima, Severo Sarduy, Osvaldo Lamborghini, Arturo Carrera, Roberto Echavarren, Saúl Yurkevich,

²²⁰ A través del testimonio que dejan una tarjeta enviada a Roberto Echavarren y una postal enviada a Jorge Schwartz, puede saberse que fue para el año 1988 que Samuel León, director de la editorial Iluminuras, le propuso a Perlongher realizar una antología del neobarroco hispanoamericano. Ver: Perlongher, Néstor. *Correspondencia*, *op. cit.* pp.108 y ss.

²²¹ Josely Vianna Baptista fue poeta y traductora, y amiga personal de Perlongher. Este último la consideraba la mejor traductora del neobarroco en Brasil. Fue la responsable de la traducción de *Paradiso* al portugués.

²²² El ensayo, tal y como apareció en el prólogo a la antología, tuvo en esa ocasión su primera publicación, si bien sus ideas e incluso largos fragmentos fueron publicados con anterioridad, según se ha aclarado más arriba. Por esto, se citará del libro *Caribe transplatino* en portugués y luego la traducción al español incluida en *Prosa plebeya* que corresponde a su publicación en la revista *La caja* n°1, 1992.

Nicolás Rosa, Héctor Libertella, Roberto González Echeverría, Cintio Vitier, Jorge Schwartz, también Omar Calabrese, Gustavo Hocke, Guy Hocquenghem y, entre ellos, Gilles Deleuze, nombre que fulgura y desborda en todos sus escritos.

El hilo del ensayo va y viene en el tiempo y en el espacio, pasa de Góngora a la generación del 27, de Lugones a *Literal*, del clasicismo europeo al surrealismo rioplatense. Ese recorrido figura precisamente las formas que adopta el barroco en la literatura latinoamericana, un flujo subrepticio con el que más que un comienzo hay que buscar apariciones, convulsiones que sacuden la línea de la historia literaria. El neobarroco es una invasión que se expande y prolifera para corroer lo que el ensayista llama “*os estilos oficiais do bem dizer*”.²²³ Si no hay un origen, hay un punto desencadenante: Lezama Lima, un insurrecto que con *Paradiso* revivió y desplegó al barroco en la isla de Cuba.²²⁴ A la pregunta acerca de cómo leer esas apariciones intermitentes y escurridizas del barroco, Perlongher le encuentra una respuesta posible en el ensayo *La era neobarroca*, de Calabrese, quien identifica unas características y lo considera el aire del tiempo presente, una estética social contemporánea.²²⁵ Pero su apuesta más fuerte, la ve en lo propuesto por Deleuze en su ensayo *El pliegue. Leibniz y el barroco*,²²⁶ quien rastrea al barroco desde su operatoria básica en la materia y encuentra en Mallarmé su representante.

Para corroer los estilos oficiales, el neobarroco ataca en un plano preciso: el de la forma, plegando y desplegando una superficie capaz de atorbellinar aquello que el arte occidental rechaza; formas bastardas, mezcladas y mestizas que desterritorilizan legados haciendo aparecer el componente indio y negroide en las letras de América. Ese arrebató profanatorio es a la vez sagrado: el barroco alucina la historia en trances de éxtasis poéticos, armando una “*feita jubilosa da língua em sua fosforescência incandescente*”.²²⁷

Las escrituras neobarrocas, entonces, más que de una esencia, son dueñas de una disposición y un deseo: el disparate, lo rebuscado, lo extravagante, lo kitsch que se

²²³ Perlongher, Néstor. “Caribe transplatino”, *Caribe transplatino*. São Paulo: Iluminuras, 1991, p. 15 / “los estilos oficiales del bien decir”. “Caribe transplatino”, *Prosa plebeya*. Ferrer, Christian y Baigorria, Osvaldo (comps.). Buenos Aires: Excursiones, 2013, p. 119.

²²⁴ Primera edición: Lezama Lima, José. *Paradiso*. La Habana: UNEAC, 1966.

²²⁵ Calabrese, Omar. *La era neobarroca*. Madrid: Ediciones Cátedra, 1999.

²²⁶ Deleuze, Gilles. *El pliegue. Leibniz y el barroco*. Barcelona: Paidós, 1989.

²²⁷ “Caribe transplatino”, *op. cit.* p. 15 / “fiesta jubilosa de la lengua en su fosforescencia incandescente”. “Caribe transplatino”, *Prosa plebeya, op. cit.* p. 121.

esparce en su superficie como una trama en filigrana. Textualidades en suspensión, texturas que acumulan el peso de sus hilos y adornos y se enredan con otras. No hay profundidad ni fondo porque el neobarroco se compone de lo que Perlongher llama con Sarduy, “literaturas del lenguaje”, las que anulan la función comunicativa y sepultan el sentido y el referente “*sob essa catarata de fulgurações*”²²⁸ –cadenas fónicas, redes asociativas inéditas– que genera el proliferar infinito del significante.

Junto a un despliegue más general sobre el neobarroco y su operatoria, el ensayo prosigue por algunas precisiones. En primer lugar, respecto del barroco del Siglo de Oro español, se diferencia en el hecho de que el desquicio de la lengua en contra del sentido es tal que sus textos no pueden decodificarse tal como lo hizo Dámaso Alonso con la poesía de Góngora. Esto se relaciona con que, si el barroco se “montaba” sobre un estilo clásico y más o menos homogéneo que lo precedía, el neobarroco se mueve y monta por suelos mucho más inestables y variados. En segundo lugar, respecto del resurgimiento en las coordenadas cubanas, se establece para el neobarroco un desembarco y un contexto histórico preciso: por un lado, la llegada de un representante de la Generación del 27 que reivindicaba el verso gongorino en España, Juan Ramón Jiménez, para encontrarse con el grupo de la revista *Orígenes*; por otro, la Revolución del 59 que marca la historia política de ese país donde paradójicamente prende con más fuerza una literatura difícil de considerar revolucionaria. Si de Cuba proviene quien hizo circular el término “neobarroco” en su ensayo de 1972, “El barroco y el neobarroco”, Severo Sarduy, también se enfatiza el hecho de que para los escritores de este estilo amanerado las playas de su país se volvieron inhabitables –Sarduy se fue a París, Reynaldo Arenas a Estados Unidos–.²²⁹ En tercer lugar, respecto de los meandros por los que se hace camino el flujo neobarroco, se señala en Hispanoamérica un encuentro de esa afluyente con el surrealismo, el que también buscaba “*radicalizar a empresa de desrealização dos estilos oficiais*”,²³⁰ puntualmente, el realismo y la poesía social. Los referentes que se nombran son, en Argentina, Aldo Pellegrini, Francisco Madariaga y Enrique Molina, y en Cuba, al mismo Lezama. En cuarto lugar, respecto de las posibles continuidades

²²⁸ “Caribe transplatino”, *op. cit.* p. 17 / “bajo esa catarata de fulguraciones”. “Caribe transplatino”, *Prosa plebeya, op. cit.* p. 123.

²²⁹ Sarduy, Severo. ““El barroco y el neobarroco”, en Fernández Moreno, César (coord.). *América Latina en su literatura*, México: Siglo Veintiuno editores, 1990 [1972], pp. 167-184.

²³⁰ “Caribe transplatino”, *op. cit.* p. 20 / “radicalizar la empresa de desrealización de los estilos oficiales”. “Caribe transplatino”, *Prosa plebeya, op. cit.* p. 126.

entre el neobarroco con los movimientos de vanguardia de principio de siglo que también recorrieron, más o menos desafiantes, el continente, se sostiene que estas nuevas escrituras mantendrían la vocación de experimentación que caracterizó a las vanguardias, pero sin llevarla a la destrucción de la sintaxis sino a su desborde. A esto se agregar que, en el neobarroco, la experimentación no se lleva a cabo bajo consignas orgánicas que busquen congregar las escrituras en un colectivo indiferenciado en nombre de una causa común. En quinto y último lugar, respecto de la torsión neobarroca en el Río de la Plata, coordinadas en las que el barroquismo se encuentra con el modernismo de Darío, Herrera y Reissig o Delmira Agustini, se marcan algunas singularidades: un suelo de barro, en el que las literaturas de “los salones” acostumbran a hundir su escritura en una pretendida profundidad, rechazando cualquier manifestación de superficie y tropicalidad. La estrella de esos salones es Jorge Luis Borges quien había desestimado al barroco por considerarlo una fase desgastada del arte. El flujo neobarroco se esparce, por su parte, en escritores que “*surgiram para minar o sentido convencional das coisas*” del “*lirismo sentimental y expresivo*”²³¹ como Macedonio Fernández u Oliverio Girondo. La “*época heroica, quase pornográfica*”²³² de la literatura argentina barroquizante se ubica hacia fines de los sesenta, cuando los controversiales escritores de *Literal*, Germán García y Osvaldo Lamborghini publicaron respectivamente *Nanina* (1968) y *El Fiord* (1969), a la que luego se sumaría Arturo Carrera con *La partera canta* (1982). Que el escritor llame pornográfica a una etapa heroica no es casual si se piensa en la centralidad que le otorga al erotismo en el barroco contemporáneo, visto como la relación “*entre a língua e o corpo, entre a inscrição e a carne*”;²³³ es decir, como los modos en que el abanico de letras neobarrocas figuran un cuerpo escribiéndolo con el adorno o la violencia, el pincel o el punzón. Ese abanico de escrituras eróticas tiene dos polos que tensan Sarduy de un lado, con el tatuaje, y Lamborghini del otro, con el tajo.

²³¹ “Caribe transplatino”, *op. cit.* p. 21 / “apuntaron a socavar el sentido convencional”, “lirismo sentimental y expresivo”. “Caribe transplatino”, *Prosa plebeya, op. cit.* pp. 126-127.

²³² “Caribe transplatino”, *op. cit.* p. 22 / “época heroica, casi pornográfica”. “Caribe transplatino”, *Prosa plebeya, op. cit.* p. 128.

²³³ “Caribe transplatino”, *op. cit.* p. 23 / “entre la lengua y el cuerpo, entre la inscripción y la carne”. “Caribe transplatino”, *Prosa plebeya, op. cit.* p. 129.

2.3.1. Perlongher traductor de ensayos de Haroldo de Campos

Mientras escribía sobre el neobarroco, Perlongher traducía al español ensayos con los que Haroldo de Campos se proponía figurar una tradición barroca en Brasil y Latinoamérica y difundirla en libros y revistas. Estas traducciones comienzan con “Poesía y modernidad. De la muerte del arte a la constelación. El poema posutópico”,²³⁴ publicada en la revista *Vuelta*, dirigida por Octavio Paz, en 1985. Se trata de un texto extenso y de cierta complejidad, en el que el brasileño busca debatir con el mexicano acerca de la cuestión de la posmodernidad en la poesía contemporánea.²³⁵

Allí, se pregunta cómo abordar históricamente la construcción de una tradición literaria en América Latina. Retomando el debate desde el problema de la definición de una modernidad en la poesía y en oposición a una visión “historiográfica evolutiva”, diacrónica, el ensayista aboga por la construcción de una tradición desde un punto de vista sincrónico que trabaje “con una poesía situada, necesariamente comprometida con el quehacer de una determinada época y que constituye su presente en función de cierta ‘elección’ o construcción del pasado”.²³⁶ De Campos considera que la función del poeta latinoamericano contemporáneo es la de reflexionar sobre la modernidad desde una perspectiva que asuma la propia universalidad y deseche un nacionalismo ontológico, lo que requeriría pensar su punto de origen de modo diferencial. Con Walter Benjamin y

²³⁴ “Poesía y modernidad. De la muerte del arte a la constelación. El poema post-utópico”, en *Vuelta*, n°99, México, 1985, pp. 23-30. Trad. Néstor Perlongher.

²³⁵ La revista, fundada en 1976 y dirigida por Paz, fue un importante órgano difusor de la literatura extranjera y latinoamericana. Contó con traducciones de poetas, novelistas e intelectuales de todo el mundo y otorgó un lugar privilegiado a la poesía. Sobre la revista *Vuelta*, la investigadora Malva Flores afirma: “Dos fueron las constantes más significativas, entre las varias que recorrieron el río que *Vuelta* alimentó en la historia de las revistas mexicanas: la independencia y lo que Paz llamó ‘pasión crítica’. Entre estas dos orillas, otras pasiones recorrieron las páginas que la revista publicó en sus 22 años de existencia. Su estudio y análisis son la mejor fuente para conocer tanto las particularidades del grupo intelectual que le dio vida, como también los aspectos culturales y políticos más relevantes que conformaron su campo de atención: el estudio, crítica y denuncia de las ideologías políticas (en particular el marxismo, y los distintos nacionalismos y totalitarismos); el cuestionamiento de diversas “modas” estéticas y críticas; el papel de los intelectuales frente al poder; el rechazo de las jergas académicas; la crítica permanente al Estado mexicano; el papel de la economía en el mundo contemporáneo, etcétera. Pero también, la traducción y difusión de la literatura en otras lenguas; el diálogo permanente con las artes visuales, la promoción de viejas y nuevas voces narrativas, la filosofía, la música, la ciencia... y, entre todos estos temas, la voz de la poesía en el mundo contemporáneo”. Flores, Malva. “*Vuelta*: una casa de familia”. URL: <https://web.archive.org/web/20110204213856/http://malvaflores.weebly.com/la-revista-vuelta.html>

²³⁶ De Campos, Haroldo. “Poesía y modernidad”, *op. cit.* p. 23.

Roman Jakobson como referencias teóricas fundamentales y con Mallarmé como exponente de la poesía moderna, el brasileño consigue armar una tradición de la crisis del verso en el continente americano a la que filiar la Poesía Concreta y subsiguientemente ubicarla en relación con el presente como el último movimiento encargado de llevar adelante una utopía vanguardista.

En esta revista se publicarán otros textos del brasileño en traducción de Perlongher, entre los que se incluyen dos poemas contenidos en el título “La operación traductora” y una semblanza a Emir Rodríguez Monegal por ocasión de su muerte, “Palabras para una ausencia de palabras”, donde De Campos, recuerda los últimos días de su amigo y colega, cuando se vieron en Montevideo para el dictado de un seminario sobre la deconstrucción.²³⁷ Este texto se conecta directamente con el segundo ensayo traducido por Perlongher, titulado “Más allá del principio de nostalgia”, puesto que corresponde a la presentación de De Campos en ese encuentro en Uruguay en 1985. Este ocurrió en el marco de un proyecto por llevar la deconstrucción y el pensamiento derrideano al sur americano a cargo de Lisa Block de Behar, quien compiló el libro *Diseminario*, en el que el ensayo de De Campos traducido al español aparecería junto a intervenciones de Jacques Derrida.²³⁸

En él, De Campos retoma a Benjamin y su teoría de la traducción, de modo tal que la misma pueda pensarse en referencia a su propia práctica poética en el marco de la poesía latinoamericana. Para lograrlo, despliega una lectura conjunta de Georg Lukács y Benjamin por la que establece que ambos, en tanto filósofos modernos, partirían de un principio de nostalgia que busca reconstruir una fisura original entre el hombre y el

²³⁷ De Campos, Haroldo. “Palabras para una ausencia de palabras”, en *Vuelta*, n°118, México, 1986, pp. 52-53. Trad. Néstor Perlongher.

²³⁸ De Campos, Haroldo. “Más allá del principio de nostalgia”, en Block de Behar, Lisa (comp.). *Diseminario*. Montevideo: Ed. XYZ, 1987, pp.136-146. Trad. Néstor Perlongher. En la solapa del libro se lee: “*Diseminario* reúne las comunicaciones que, sobre la deconstrucción presentaron en Montevideo, Jacques Derrida, Emir Rodríguez Monegal, Haroldo de Campos, J. Hillis Miller y Geoffrey Hartman. Denomina las peripecias de un seminario que no fue uno sino varios, programados para la difusión de prácticas y reflexiones desconstruccionistas, entendiendo la necesidad de una diseminación que, según Derrida, consiste en la multiplicación y dispersión del sentido, una propiedad –la propiedad del término no deja de ser discutible– que afecta la condición textual. Se renueva así la intención de la iniciativa: introducir en nuestro medio uruguayo, rioplatense, latinoamericano, hispanohablante, distintos aspectos de una dirección teórica postestructuralista, que se define difícilmente ya que la deconstrucción evita desde el principio –como principio– las definiciones, tanto como no evita las dificultades que semejante renuncia plantea”.

mundo. Desde esta perspectiva, “La tarea del traductor” supondría la fractura de una lengua pura original en varias y la actividad del traductor –como la del filósofo– consistiría en anunciar, cada vez que realiza su práctica, la existencia de ese estado original perdido. Traducir es una tarea mesiánica y liberadora, respecto del cautiverio al que fue relegada la lengua pura en el texto original y del contenido comunicativo que, como sostiene Benjamin, le es inesencial. De Campos acusa a la teoría benjaminiana de estar clausurada en la metafísica que separa ontológica y jerárquicamente el “original” de la “traducción” y realiza, entonces, una lectura deconstructiva de la misma por la que propone un ejercicio no angélico sino luciferino de la traducción. En esta, traducir es un acto capaz de volver al original una traducción de su traducción y factible de ser repetido infinitamente, de modo que también es posible realizar traducciones de traducciones. Con esta teoría luciferina de la traducción, De Campos retomará y explicará en el tercer ensayo traducido por Perlongher el modo en que maniobró el barroco en América Latina y su importancia para la tradición literaria del continente en general y brasileña en particular.²³⁹

Este ensayo se tituló “Tradición, traducción, transculturación, historiografía y excentricidad” y fue publicado en la revista porteña *Filología*, en 1987.²⁴⁰ En él, De Campos propone leer al barroco como núcleo común a la literatura brasileña e hispanoamericana. Para esto considera a la traducción como la operatoria central del barroco en tanto acto de devoración crítica al tiempo que despliega su argumento retomando un debate que había establecido con el crítico Antonio Candido respecto de los modos de historizar la literatura brasileña.²⁴¹ Su perspectiva busca, desde la deconstrucción, hacer del barroco la posibilidad de pensar la historia literaria brasileña no desde la identidad sino desde la diferencia. Así, se propone mostrar de qué manera el barroco del siglo XVII llevó adelante una práctica de traducción que logró apropiarse de

²³⁹ La idea de traducción como acto luciferino es elaborada por Haroldo de Campos en varios ensayos. Un caso es el texto “Transluciferación mefistofáustica. Contribución a la semiótica de la traducción poética”, traducido por Jorge Schwartz y publicado en *Acta Poética*, n°4-5, 1982-1983, pp. 145-154.

²⁴⁰ De Campos, Haroldo. “Tradición, traducción, transculturación, historiografía y excentricidad”, en *Filología*, año II, n°2, Buenos Aires, 1987, pp. 45-53. Trad. Néstor Perlongher. La revista *Filología* pertenece al Instituto de Filologías y Literaturas Hispánicas “Amado Alonso” de la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad Nacional de Buenos Aires.

²⁴¹ Me refiero al ensayo “O sequestro do barroco na formação da literatura brasileira: o caso Gregório de Mattos”, sobre el que se volverá más adelante en este capítulo.

Góngora. Para esto, toma el caso del poeta Gregório de Mattos y su recombinação y síntesis de dos sonetos del poeta español (“Mientras por competir con tu cabello” e “Ilustre y hermosísima María”) que llevó a cabo en un tercero (“Discreta e formosísima María”), y por el cual fue acusado de plagio. Para De Campos: “Gregório de Mattos procedía con relación a Góngora como un traductor creativo (como, en nuestro siglo, Ungaretti)”, al tiempo que llevaba a cabo “la ‘desconstrucción’ irónica de la máquina lúdica barroca, develando metalingüísticamente, el ingenio combinatorio que la hacía funcionar” y, continúa, “en el Barroco latinoamericano la traducción creativa sería: apropiación transgresiva e hibridismo (o mestizaje) como práctica dialógica y capacidad de expresar al otro y expresarse a sí mismo a través del otro, bajo la égida de la diferencia”.²⁴² En un país excéntrico como Brasil, traducir creativamente significa decir de un modo alternativo y, por tanto, transgresivo. En ese marco, la antropofagia oswaldiana, cuya operatoria se condensa en la apropiación violenta de Shakespeare, “*tupi or not tupi*”, deviene en un proceso de traducción y, en tanto tal, una “desconstrucción brutalista”. Con esta última inclusión, De Campos vuelve a operar desde el acto traductivo un armado alternativo de la tradición brasileña que une esta vez, el barroco áureo con la vanguardia del veinte.

Como puede verse, este corpus de ensayos que De Campos fue escribiendo y luego publicando en traducción de Perlongher en distintos medios de Latinoamérica – una revista universitaria en Buenos Aires, un tomo sobre la desconstrucción editado en Montevideo y una revista cultural en México– puede ser leído como parte de una operación crítica que tomaba cada vez más fuerza y presencia en las intervenciones del brasileño en los ochenta: el despliegue de la lectura una tradición barroca para pensar la poesía contemporánea en América Latina que tome como ejercicio fundamental y común la traducción en tanto gesto de apropiación crítica.

En estos ensayos, la presencia de Néstor Perlongher como traductor se hace ver solo en la firma. Esto guarda una potencia ya que permite incluir también a ese traductor-poeta neobarroco hispanoamericano dentro de la operación crítica haroldiana que se despliega en los ensayos. Ahora bien, además de la firma, existe otro momento y lugar, propio de la práctica traductora, donde Perlongher emerge en primera persona y

²⁴² De Campos, Haroldo. “Tradición, traducción, transculturación, historiografía y excentricidad”, *op. cit.* p. 233.

planta su autoridad: la nota al pie. En los ensayos, esto sucede una única vez, en “Más allá del principio de nostalgia”, donde De Campos hacía su lectura deconstructiva del ensayo sobre la traducción de Benjamin.

Aquí, siguiendo a Benjamin, De Campos se refiere a la traducción como revelación de un “modo de intencionalizar” que estaría velado en el original y que al traducir se señala en el pasado común a las lenguas. Escribe De Campos:

En el original, el “modo de intencionalizar** volcado hacia la “lengua verdadera” está oprimido, velado, por un contenido comunicativo que no le es esencial: al incidir sobre, ese “modo de intencionalizar” del original –lo que es también un *Darstellungsmodus*, un modo de escenificar– que podría llamarse en otros términos “forma signifiante”, y no sobre “su contenido inesencial”, la traducción acaba siendo una práctica develadora, aunque provisoria, pues anuncia, a la manera de un modelo “intensificado” y “nuclear”, la complementariedad de la **intencio** de cada una de las lenguas aisladas en la convergencia armonizadora de la “lengua pura”, en la cual “los últimos enigmas, que atraen el esfuerzo de todo el pensar, son conservados sin tensión y como en silencio”.²⁴³

Precisamente en el párrafo más decisivo y condensado para dar cuenta de la teoría de la traducción benjaminiana, donde se define la tarea del traductor, el modo y el sentido en el que trabaja la traducción, su relación con la historia, la verdad y la filosofía, Perlongher inserta una llamada para agregar una nota a la traducción. En ella acota:

**Intencionalizar: Benjamin juega, en sus textos, entre alemán *Meinen* (significar) y el latín *inintio*; Haroldo de Campos traduce al portugués *intencionar* (literalmente, “tener intención”). Recurrimos al neologismo “intencionalizar”, derivado del ya corriente “intencionalidad”. La solución de H. Murena –que traduce por “modo de pensar”– no parece convincente (N. del T.)

La nota talla un perfil y varios puntos resultan llamativos: en primer lugar, el traductor se muestra como un conocedor de la obra de Benjamin y, lo que es más sorprendente e incluso sospechoso porque no hay ni testimonios ni otros escritos donde esto se manifieste, de la obra en su lengua original, el alemán. En segundo lugar, a partir de una autoridad que se arroga como conocedor del tema y del texto, el traductor lleva adelante el osado acto de crear un neologismo en español, lo que equivale a afirmar que lo que se dispone a traducir no habría sido nombrado antes en su lengua materna. Consecuentemente, en tercer lugar, el gesto fundacional del neologismo desestima traducciones previas que Perlongher decide incluso referir en la nota. Y, para el caso, se

²⁴³ De Campos, Haroldo. “Más allá del principio de nostalgia”, *op. cit.* p. 136 [Resaltado en el original].

trata de Héctor Murena, traductor en la revista *Sur* y el encargado de difundir los textos de la Escuela de Frakfurt en Argentina. Perlongher se acerca a la traducción de De Campos –“intencionar” y no solo esquivar, sino que además, rebatiendo en terreno ajeno a quien fuera la figura más autorizada en traducción de Benjamin en español, apuesta por llevar adelante un ejercicio traductivo como acto creativo en la propia lengua.²⁴⁴

Finalmente, quizás no está de más advertir también que, al rechazar la traducción de Murena, Perlongher no solo refracta una tradición de traductores en Argentina –los de la revista *Sur*, más bien en la intelectualidad que encarnaban y quizás no tanto en sus modos de traducir–, sino también, y en armonía con el gesto crítico haroldiano, a quien fuera el escritor de un ensayo metafísico –*El pecado original de América (1954)*– sobre el ser latinoamericano también basado en una pérdida de origen.

2.3.2. “Caribe transplatino”: ensayo neobarroco

El libro *Caribe transplatino*, si bien no incluye entre los escritores antologados a ningún poeta de Brasil, como se dijo, fue publicado en San Pablo, estuvo destinado al lector brasileño y, por tanto, buscó intervenir en la literatura de ese país. A su vez, la decisión de realizar una edición bilingüe enfrentada enfatiza el carácter extranjero de los poetas y da relevancia a la instancia traductiva puesta en juego para su circulación. En este sentido, si el subtítulo, *Poesía neobarroca cubana e rioplatense*, anuncia y delimita las coordenadas de origen de los poetas, la dedicatoria, por su parte, señala un destinatario: “Para Haroldo de Campos”. La fuerza de la presencia de ese nombre, a su vez, expande la dedicatoria; es como si dijera: para un amigo, para el principal promotor del barroco en Brasil, para la poesía brasileña contemporánea, para los lectores de poesía en Brasil. Así, “Haroldo de Campos” es el nombre que falta y convoca, desde Brasil, a todos los escritores traducidos en las páginas y se vuelve, para el lector brasileño, una cifra con la

²⁴⁴ Sobre Murena traductor de Benjamin ver el artículo de Jorge Panesi, “La traducción en Argentina”, y sobre las traducciones del grupo *Sur*, ver la ya referida tesis de Patricia Willson *La Constelación del Sur. Traductores y traducciones en la literatura argentina*. Paradójicamente, este alejamiento de Murena lo acerca a Borges, quien, según sostiene Panesi, expresa un lado “luminoso y confanzudo” de la traducción en “El escritor argentino y la tradición” y ataca a Ezequiel Martínez Estrada y al escritor de *La metáfora y lo sagrado* y su “nihilismo geográfico”. “La traducción en Argentina”, en *Voces*, n° 3, 1994, p. 5.

que leer el ensayo que antecede la antología y con la que ligar a los poetas antologados a la literatura brasileña. De este modo, el ensayo introductorio, “Caribe transplatino”, se evidencia como primera instancia donde poner a jugar esa cifra y preguntarse en qué zonas de ese escrito está De Campos y cómo. Desde los caminos que se trazaron más arriba en este capítulo, el interrogante puede abordarse en la consideración de los textos de De Campos sobre el resurgimiento del barroco en Brasil y América Latina de los que Perlongher había sido traductor. Así, es posible aproximar las modulaciones de un diálogo vía traducción en la encrucijada neobarroca y establecer articulaciones y conexiones nunca del todo explícitas, aunque rastreables, en algunos de los puntos de apoyo centrales en la construcción de los ensayos de estos escritores.

“Caribe transplatino” comienza, como se adelantó, con una referencia a Lezama:

*Invasão de dobras, orlas iridescentes ou drapeados magníficos, o neobarroco prolifera nas letras latino-americanas; a “lepra criadora” lezamesca mina ou corrói – minoritária mas eficazmente- os estilos oficiais do bem dizer. É precisamente a poesia de José Lezama Lima, que tem seu ápice no romance Paradiso, que desencadeia a ressurreição, primeiramente cubana, do barroco nestas praias bárbaras.*²⁴⁵

Lezama Lima, de cuya poesía Perlongher toma la imagen del puente de plata, es quien abre la antología al encabezar el primer párrafo del ensayo y a la vez ocupa el primer lugar con sus poemas. Resulta evidente la preponderancia del cubano en el mapa neobarroco en general y en la ensayística sobre el tema; de modo que no resulta sorprendente que tanto De Campos como Perlongher recurran a él. Sin embargo, los perfiles que cada uno elige resaltar del cubano no son los mismos. En el caso del brasileño, Lezama es evocado en la potencia irreverente de la formulación del barroco como un “arte de la contraconquista”, incluida en el ensayo “La curiosidad barroca” de *La expresión americana*,²⁴⁶ al que se lo vincula con Oswald de Andrade. Entre uno y otro, entre el neobarroco cubano y la antropofagia brasileña, lo que se gesta es una

²⁴⁵ “Caribe transplatino”, *op. cit.* p. 13 / “Invasión de pliegues, orlas iridiscentes o drapeados magníficos, el neobarroco cunde en las letras latino-americanas; la ‘lepra creadora’ lezamesca mina y corroe –minoritaria mas eficazmente– los estilos oficiales del bien decir. Es precisamente la poesía de José Lezama Lima, que culmina en su novela *Paradiso*, la que desata la resurrección, primeramente cubana, del barroco en estas landas bárbaras”. “Caribe transplatino”, *Prosa plebeya, op. cit.* p.119.

²⁴⁶ Lezama Lima, José. *La expresión americana, op. cit.* p. 80.

tradición basada en la apropiación crítico-agresiva que llevan a cabo las literaturas periféricas respecto de las letras del viejo continente y de las tradiciones establecidas:

Tiene razón Lezama Lima cuando se refiere al Barroco latinoamericano como el arte de la 'contraconquista', una 'gran lepra creadora'. Opinión la suya que puede cotejarse con la del brasileño Oswald de Andrade, que ve en el Barroco el estilo 'de los descubrimientos', que rescataron a Europa 'de su egocentrismo ptolomaico'.²⁴⁷

Por su parte, cuando Perlongher recurre a este ensayo de Lezama se percibe en sus escritos la búsqueda por resaltar en "la lepra creadora" la conjunción de una escritura tan agresiva como subterránea. Para eso, no vuelve sobre la frase que había leído en los ensayos del cubano y en los que había traducido del brasileño, y prefiere, en cambio, destacar la irrupción de la novela *Paradiso*. Ya en sus primeros textos sobre la cuestión neobarroca, trabaja en la pregunta por una relación posible entre el resurgimiento en Cuba del neobarroco y la Revolución Cubana, señalando el carácter imprevisto sino paradójico del hecho de que hubiera surgido precisamente allí un amanerado estilo tan disímil a la economía moral del régimen castrista y a los discursos de la literatura revolucionaria. La respuesta confirma la hipótesis que se propone para el neobarroco: precisamente porque el neobarroco aparece para atacar los estilos oficiales, el erotismo lezamiano emanado del exceso lingüístico ornamental pone a funcionar la contraconquista en la economía de los cuerpos. Es así como ambos autores ven en Lezama una figura central que desde la isla irradia este resurgimiento, a la vez que ese encuentro evidencia una inflexión particular asociada a la propia trayectoria poética: Perlongher le da centralidad al cuerpo y al erotismo, mientras que De Campos deja esta cuestión vacante para inclinarse por la conexión con la vanguardia modernista.²⁴⁸

²⁴⁷ De Campos, Haroldo. "Tradición, traducción, transculturación, historiografía y excentricidad", *op. cit.* p. 46.

²⁴⁸ Ignacio Iriarte procuró revisar los modos en que Perlongher leyó el canon barroco y neobarroco. Así, realiza un interesante recorrido por el neobarroco cubano para puntuar las elisiones y los recortes que Perlongher opera en esa zona de la literatura latinoamericana. Señala, por un lado, la omisión de Alejo Carpentier y, por otro, la inclusión de Reynaldo Arenas. Finalmente, sobre el recorte de la producción ficcional lezamiana observa que la misma se acota al capítulo 8 de *Paradiso*, en el que la homosexualidad es tematizada, "al precio de olvidar que el tema de *Paradiso* no es la orientación sexual de Lezama, sino la iniciación al conocimiento poético por parte de José Cemí. Perlongher toma la parte por el todo: lee una parte de Lezama y fortalece su visión del neobarroco como lenguaje homosexual contrario a la Revolución". Iriarte, Ignacio. "La biblioteca de Néstor Perlongher", en *V Congreso Internacional de Letras*, Universidad de Buenos Aires, 2012, p. 1654.

Si con Lezama se evidencia el salto de un resurgimiento, el desencadenarse furioso del barroco insurrecto en América Latina desde Cuba, esa invasión de orlas produce además una convulsión temporal, la apertura de un hueco en el devenir de la historia que envía a una nueva historiografía posible y suplementaria de la tradición literaria latinoamericana. Con Lezama aparece la primera afirmación del ensayo de Perlongher, formulada como un interrogante: “*Será o barroco algo restrito a um momento histórico determinado, ou as convulsões barrocas reaparecem em formas (trans)históricas?*”.²⁴⁹ Esta es, a su vez, la pregunta fundamental de los ensayos sobre barroco de De Campos, sin embargo, los términos que elige Perlongher para realizar su formulación anuncian el plano donde dará la discusión acerca de cómo se organiza y escribe una tradición.

En “Poesía y modernidad. De la muerte del arte a la constelación. El poema posutópico”, conferencia leída en agosto de 1984 en México, en el encuentro “Más allá de las fechas, más acá de los nombres”, dedicado a Octavio Paz, como se adelantó, De Campos elabora una perspectiva sobre la cuestión de la modernidad en la poesía y, sobre todo, la construcción histórica de una tradición literaria en América Latina. Aquí, como se dijo, el brasileño toma como eje el problema del comienzo de una poesía contemporánea latinoamericana para proponer un abordaje histórico sincrónico de la tradición literaria. El ensayista se sirve de las tesis sobre la historia de Benjamin y del *make it new* de Ezra Pound, para apostar por la construcción desde el presente de un pasado para la literatura latinoamericana. Así, emprende una lectura a contrapelo de las elaboraciones de la historia literaria brasileña, buscando trazar saltos, superposiciones, revisiones y, fundamentalmente, la convivencia de temporalidades múltiples capaces de enlazar poéticas disímiles.

En este sentido, en lo que respecta a la cuestión del barroco, Perlongher y De Campos proponen modos de leer la historia literaria desde un sincretismo excéntrico respecto de la historia y la lengua oficial que permite atorbellinar los períodos en eso que Lezama llamó “memoria espermática”, un ejercicio, como dijera De Campos en el ensayo “Tradición, traducción, transculturación, historiografía y excentricidad”, “capaz

²⁴⁹ “Caribe Transplatino”, *op. cit.* p. 13 / “¿Es el barroco algo restringido a un momento histórico determinado, o las convulsiones barrocas reaparecen formas (trans)históricas?”. “Caribe transplatino”, *Prosa plebeya, op. cit.* p. 119.

de substituir los nexos lógicos por sorprendentes conexiones analógicas”²⁵⁰ o, en términos perlonghereanos, “*um inflacionado, caprichoso e detalhista sincretismo transcultural capaz de alinhavar as ruínas e as rutilações dos mais variados monumentos da literatura e da história, alucinando-os*”.²⁵¹

Si la pregunta acerca de cómo leer el tiempo y la historia literaria es central para ambos ensayistas, no obstante, al realizar la puesta en acto de una lectura a contrapelo, pueden advertirse aspiraciones diversas en cada uno. En el armado de la argumentación de De Campos se entrevé un modo de enunciación cargado de la agresividad de la contraconquista lezamiana y la devoración oswaldiana con la que busca imponerse. El ensayista choca de frente para reescribir un relato de la historia literaria que incluya al barroco y a su propia producción en ese armado, hilvanando presente y pasado sin dejar un hilo suelto. Por su parte, Perlongher, como lo expresa desde Deleuze, prefiere la desterritorialización a la conquista, la subversión a la revolución, lo subrepticio, lo intersticial y la trinchera. El término que este último elige para formular la pregunta ya avisa esta elección por lo minoritario y lo semioculto: se trata de la aparición de formas “(trans)históricas”, una irrupción disfrazada, llamativa y enigmática, que trae con su lengua de erotismo desbordante la amenaza de nuevos y aberrantes devenires literarios.

A lo que en uno se formula como una pregunta y en el otro un deber ser del poeta y el crítico contemporáneo, ambos responden llevando al barroco hacia sus operaciones mínimas y la palabra poética a su materialidad. Para la invitación a ver el barroco escondido o negado, Perlongher recurre a Deleuze y define a la poética barroca desde el pliegue,²⁵² a partir de la que elabora una nueva imagen: el tejido. Con ella se figura el plano en el que trabaja la lengua barroca y el modo en que se conectan sus literaturas. Se trata de “texturas latinoamericanas” puesto que su operatoria se ejerce sobre una materia capaz de ser plegada y bordada desde y sobre la superficie: “*texturas porque o barroco tece, mais que um texto significante, um entretecido de alusões e contrações rizomáticas, que transformam a língua em textura, lençol bordado que*

²⁵⁰ De Campos, Haroldo. “Tradición, traducción, transculturación, historiografía y excentricidad”, *op. cit.* p. 48.

²⁵¹ “Caribe transplatino”, *op. cit.* p. 13 / “un inflacionado, caprichoso y detallista sincretismo transcultural capaz de hilvanar las ruinas y las mutilaciones de los más variados monumentos de la literatura y de la historia alucinándolos”. “Caribe transplatino”, *Prosa plebeya, op. cit.* p. 121.

²⁵² Perlongher refiere en nota al pie el texto de Deleuze en su edición francesa (París, Minuit, 1988).

repousa na materialidade de seu peso".²⁵³ Por su parte, en la ensayística de De Campos es central la idea del trabajo con la materialidad del lenguaje y es gracias a esa centralidad de lo material –en su inmanencia– que el brasileño logra establecer un camino de doble vía que le permite desplegar su lectura sincrónica del barroco brasileño a lo largo de la historia literaria y conectarla con los tramos de su trayectoria, en particular el concretismo, en el interior de esa tradición. El trabajo con la materialidad del lenguaje es tanto el pilar con el que la poesía concreta se había propuesto en sus comienzos destronar el verso para volver al signo un objeto poético así como también el eje desde donde leer la proliferación sígnica que estalla en *Galaxias*, su poemario publicado en 1984, donde se indistinguen las fronteras entre prosa y verso.²⁵⁴

Es en este énfasis sobre la materialidad de la lengua, el plano de inmanencia o superficie significativa donde los ensayistas apoyan su lectura crítica, teórica e histórica del barroco y donde puede puntuarse un encuentro a través de un tercero: Roman Jakobson. Con las teorizaciones del lingüista ruso, el repliegue del lenguaje sobre sí mismo en el barroco es leído por ambos como un desplazamiento en las funciones del lenguaje. Se trata no solo de dejar de lado, sino de obturar la función comunicativa –el sentido y el referente de un signo o enunciado– para desplegar una función inútil, la poética. En la ensayística haroldiana, Jakobson resulta fundamental para leer en términos de una primacía de las funciones poética y metalingüística, por un lado, el punto en la historia literaria en que tiene comienzo la modernidad en la poesía –en tanto el mismo se configura como el momento en que con la materia la poesía vuelve sobre la poesía misma, es crítica y poesía de manera concomitante al hacer de la poesía el tema del poema; es decir, Mallarmé– y, por otro, el recorrido de una tradición literaria –sea el barroco o la crisis del verso– a partir de su operatoria mínima, como había sido el pliegue para Perlongher.

²⁵³ “Caribe transplatino”, *op. cit.* p. 16 / “texturas porque el barroco teje, más que un texto significativo, un entretejido de alusiones y contracciones rizomáticas, que transforman la lengua en textura, sábana bordada que reposa en la materialidad de su propio peso”. “Caribe transplatino”, *Prosa plebeya, op. cit.* p. 122.

²⁵⁴ El libro *Galaxias* fue publicado en 1984 pero con textos que datan entre el 63 y el 76 (São Paulo: Editora Ex Libris). En él se percibe a primera vista el paso a una prosa poética de exuberancia barroca, diferente del minimalismo racionalista del concretismo. Perlongher considera este paso a la exuberancia como un giro en la poética del escritor que daría lugar a una nueva estética neobarroca. Sobre este poemario se volverá más adelante en el capítulo.

En “Caribe transplatino”, a diferencia de lo que sucede en los ensayos de De Campos, quien se refiere al autor de *Lingüística y poética* con la autoridad de un especialista en semiótica,²⁵⁵ Perlongher no realiza una alusión explícita, aunque sí evidente:

A linguagem, poder-se-ia dizer, “abandona” (ou relega) sua função de comunicação para desdobrar-se como pura superfície, espessa e irisada, que “brilha em si”: “literaturas da linguagem” que traem a função puramente instrumental, utilitária da língua, para deleitar-se nos meandros dos jogos de sons e sentidos – “função poética” que percorre e inquieta, soterrada, subterrânea, molecularmente, o plano das significações instituídas, compondo um artifício de plenitude cegante...²⁵⁶

Este anclaje en la materia señalado con la analogía textil permite, como se dijo, figurar la operatoria barroca sobre la lengua y trazar cómo se agrupan las nuevas poéticas en la literatura latinoamericana. En la lengua, esa pura superficie “espesa e irisada” tuerce la función del lenguaje hacia la poesía como juego y regodeo; de modo que tiene lugar un nuevo corrimiento, pequeña distancia con De Campos: donde el brasileño encuentra teoría y reflexión, es decir, la función metalingüística, Perlongher instala el goce, la ausencia total de función. La referencia a la “textura barroca” busca visibilizar estas escrituras no como un conjunto orgánico y homogéneo sino a partir de relaciones frágiles, cambiantes, rizomáticas: el puente es el objetivo y el tejido un plano donde ver los diseños que arman los trazos barrocos contemporáneos y con el que

²⁵⁵ “Otro modo de describir la misma cuestión podría desplegarse a través del privilegio de un poema: un poema en el que tome cuerpo esa poética (que me gustaría definir, con palabras de F. Schlegel, fragmentos 116 y 238 del *Athenaeum*, como la poética de la ‘poesía universal progresiva’). El poema donde esto sucede, donde esta poética encuentra su punto radiante de actualización, todos lo conocemos: *Un coup de dés*, de Mallarmé, impreso en 1897 en la revista *Cosmópolis*. A efectos meramente descriptivos, Roman Jakobson subraya una ‘oposición diametral’ entre la ‘función metalingüística’ y la ‘función poética’ (*Linguistics and Poetics*). En la primera, en su más simple acepción de ‘función decodificadora, la secuencia sinonímica es usada para construir una sentencia ecuacional, tipo definición de diccionario o glosa; en la segunda, la ecuación de similaridad y contraste de los constituyentes formales del código verbal es empleada para la construcción de la secuencia (el sintagma poético), que coloca en relieve su propia ‘palpabilidad’ signica”. De Campos, Haroldo. “Poesía y modernidad”, *op. cit.* p. 26.

²⁵⁶ “Caribe transplatino”, *op. cit.* p. 16 / “El lenguaje, podría decirse, “abandona” (o relega) su función de comunicación para desplegarse como pura superficie, espesa e irisada, que ‘brilla en sí’ que traiciona la función puramente instrumental, utilitaria de la lengua para regodearse en los meandros de los juegos de sonos y sentidos – ‘función poética’ – que recorre e inquieta, soterrada, subterrânea molecularmente, el plano de las significaciones instituidas, componiendo un artifício de plenitud enceguedora...”. “Caribe transplatino”, *Prosa plebeya*, *op. cit.* p. 16 [Los resaltados son míos].

caracterizar la forma en que se unen estas literaturas del lenguaje. Con esto, las distingue de las vanguardias del veinte sopesando en qué medida estas son retomadas y por qué puede decirse que se trata de un fenómeno continental con otras particularidades.

*As poéticas neobarrocas, dando sequência a uma idéia de Roberto Echavarren, tomam muito das vanguardas, particularmente sua vocação de experimentação, mas não são bem vanguardas. Falta-lhes seu sentido de igualação militante dos estilos e sua destruição da sintaxe (ambos presentes no concretismo): trata-se, antes, de uma hipersintaxe, próxima às maneiras de Mallarmé.*²⁵⁷

Ambos ensayistas pautan en la escritura crítica sobre neobarroco y en el marco de la discusión por la construcción de una historiografía literaria en los ochenta, las diferencias con la vanguardia del veinte, aunque esto no significa de hecho que las nuevas escrituras barrocas no retomen su legado y no sean, en alguna medida, parte de sus consecuencias. En “Poesía y modernidad”, De Campos afirmaba que ese hilvanado de la poesía contemporánea desde Mallarmé se diferenciaba de los movimientos de vanguardia en lo que el brasileño denominó “principio de utopía”, es decir, un impulso propio de los movimientos de comienzo de siglo que llevaba al borramiento de las individualidades por un objetivo común. Si el concretismo era la última manifestación vanguardista, lo que primaría luego sería un presente no posmoderno, sino “posutópico”. Éste deja a un lado el “principio de esperanza” (De Campos cita a Ernst Boch), la base que moviliza hacia una concreción prospectiva y “frente al absolutismo del ‘intérprete final’ que estanque la ‘semiosis infinita’ de los procesos sígnicos y se cristalice en un porvenir mesiánico, el presente no conoce sino síntesis provisionarias”.²⁵⁸ En lo que respecta a Perlongher, tal como puede verse en la cita, afirma que la idea la toma de Roberto Echavarren, otro ensayista del proyecto transplatino. Sin embargo, lo cierto es que la referencia en nota al pie dice muy poco comparado con lo que él está

²⁵⁷ “Caribe transplatino”, *op. cit.* p. 21 / “Las poéticas neobarrocas, siguiendo aquí una idea de Roberto Echavarren, toman mucho de las vanguardias, particularmente su vocación de experimentación, pero no son bien vanguardias. Les falta su *sentido de igualación militante* y su destrucción de la sintaxis (*ambos temas bien presentes en el concretismo*): se trata, antes, de una *hipersintaxis*, cercana a las maneras de Mallarmé”. “Caribe transplatino”, *Prosa plebeya, op. cit.* p. 127 [Los resaltados son míos].

²⁵⁸ De Campos, Haroldo. “Poesía y modernidad”, *op. cit.* p. 30.

proponiendo en el ensayo.²⁵⁹ En este sentido, si se observa una segunda referencia en el párrafo citado, la que evoca al concretismo como movimiento en el que reconocer las características propias de la vanguardia (experimentación e igualación), parecen surgir con más fuerza la presencia de las hipótesis de De Campos en torno a esta cuestión, quien en sus ensayos afirmaba que había sido el de los poetas concretos el último movimiento de vanguardia previo al presente posutópico. Llámese “principio de esperanza” o “sentido de igualación militante”, provenga esta referencia de Boch o de Echavarren, lo cierto es que los ensayistas barrocos reconocen como fundamento de la literatura contemporánea latinoamericana una tarea sin fundamentos, sostenida por lo provisorio, condición para el flujo continuo, la transfiguración, la expansión hacia el futuro, pero, sobre todo, hacia el pasado.

El cierre de “Caribe transplatino” se propone como apertura de un territorio. La antología aspira a remover las estrías del mapa de la literatura rioplatense y cubana a partir del neobarroco para que en él surjan esos caminos subrepticios que conectan las literaturas del lenguaje. Ese mapa es –Perlongher lo enuncia con Deleuze– “intensivo”, está abierto a expandirse en nuevos recorridos que, aunque quedaron fuera, la antología invita a transitar.²⁶⁰ Por eso, nombra a “*outros poetas neobarrocos ou assimiláveis a esta ressurreição do barroquismo nos demais países hispano-americanos*”:²⁶¹ Coral Bracho (México), Mirko Lauer, Reynaldo Jiménez (Perú), Gonzalo Muñoz, Diego Maqueira, Damiela Eltit (Chile), Marosa di Giorgio y Eduardo Espina (Uruguay). En este listado provisorio incluye, aunque esto implique desdejar el carácter hispanamericano del recorte que había anunciado, a Brasil: “*No próprio Brasil, a evolução de Haroldo de Campos em Galáxias se orienta no sentido de um crescente*

²⁵⁹ Se trata de una entrevista que le realizó Arturo Carrera a Echavarren en la que sostuvo respecto del legado de las vanguardias en el neobarroco: “Todo, excepto el futuro a la vuelta de la esquina y el pasado irrealizado”. “Caribe transplatino”, *op. cit.* p. 27 / “Caribe transplatino”, *Prosa plebeya*, *op. cit.* p. 124. Citado en español en ambas versiones.

²⁶⁰ Sobre la noción de “mapa intensivo” se volverá más adelante en la tesis. A esta altura ya resulta evidente que el postestructuralismo francés funciona como una herramienta fundamental para la inteligibilidad crítica de ambos. Dentro del de esta corriente de pensamiento, Perlongher opta casi sin excepción por el dúo Deleuze y Guattari, mientras De Campos prefiere remitirse a Derrida y la deconstrucción. Otra de las pequeñas distancias en la cercanía que caracteriza este vínculo, leves desplazamientos que singularizan afecciones y preferencias dentro de un campo común.

²⁶¹ “Caribe transplatino”, *op. cit.* p. 25 / “otros poetas neobarrocos o asimilables a esta resurrección del barroquismo en los restantes países hispanoamericanos”. “Caribe transplatino”, *Prosa plebeya*, *op. cit.* p. 131.

barroquismo, onde caberia situar também o experimentalismo de Paulo Leminsky em Catatau”, lo que en español se tradujo como “En el Brasil, la evolución de Haroldo de Campos de *Galaxias* se orienta en el sentido de un creciente barroquismo, donde cabría situar también al experimentalismo de Paulo Leminsky en *Catatau*”.²⁶²

La mínima diferencia entre la versión en portugués y la versión en español de la cita anterior refuerza lo ya dicho: la antología busca ser una intervención que pueda darle lugar en el “*próprio Brasil*” –el del lector– a una poesía contemporánea latinoamericana. De ahí la importancia del puente transplatino como andamio de un proyecto cultural que ambos autores gestaron con el barroco y desde el que pudieron cruzar hacia uno y otro lado de la orilla. Haroldo de Campos, con sus poemas, ensayos y su visión del barroco en América Latina, está del otro lado del puente y su nombre en la dedicatoria testimonia que el proyecto de Perlongher tiene en la mira a su más fuerte gestor en Brasil, cuya ensayística recorre la construcción del texto que explica y enmarca una antología que tiene como fin la apertura de un espacio a la poética barroca en la poesía brasileña.²⁶³

²⁶² “Caribe transplatino”, *op. cit.* p. 25 / “Caribe transplatino”, *Prosa plebeya, op. cit.* p. 131.

²⁶³ En la *Correspondencia* de Perlongher puede leerse una carta dirigida a Christian Ferrer, una de las tantas misivas con las que el poeta realizaba parte de sus gestiones habituales desde el exilio: mandar textos, direcciones y el contacto de otros escritores que le interesaban para que pudieran circular en Argentina (en este caso es Wilson Bueno), también solicitar que le envíen ejemplares con sus participaciones en revistas y periódicos porteños, poner al tanto a los amigos de los proyectos en los que está trabajando en ese momento y diagramar nuevos. Es así que en esta carta fechada el 6 de junio de 1991, Perlongher daba los detalles del proyecto transplatino en un momento clave. En ella le pedía a Ferrer que escribiera sobre su participación en la antología organizada por Roberto Echavarren que acababa de ser publicada en México, *Transplatinos. Muestra de poesía rioplatense* (El tucán de Virginia, 1991); le comentaba sobre el inminente lanzamiento de *Caribe Transplantino. Poesía neobarroca cubana e rioplatense* junto con la preparación de la antología de poemas suyo traducidos al portugués *Lamê*, a publicarse por la editorial de la Unicamp. A esto se agregaba una propuesta: publicar un dossier de literatura brasileña coordinado por él y titulado “Qué pasa en Brasil?”, para lo cual le adelanta un plan del dossier donde se describe lo que puede ser considerado el canon perlonghereano de literatura brasileña: Wilson Bueno, Murilo Rubião, Paulo Leminski, Cabral de Melo Neto, Age de Carvalho, João Antonio y, como era de esperar, Haroldo de Campos. La presencia de este último se esparce en el plan en tres instancias: objeto de un ensayo crítico incluido en el tomo y escrito por Roberto Echavarren, “La Poesía Post-concretista: *Galáxias* de Haroldo de Campos y *Catatau* de Paulo Leminsky”, autor de un ensayo del que se incluirían fragmentos, “Gregorio de Matos y el secuestro del barroco en la historiografía brasileña” y, por último, autor de poemas que aparecerían en traducción de Roberto Echavarren, algunas de sus de *Galáxias*. Proyecto espejo de *Caribe transplatino* en Argentina, el plan muestra la centralidad de poeta brasileño en el puente de plata entre Brasil y Argentina que Perlongher se proponía construir. Ver: Carta desde San Pablo, 6-6-1991. *Correspondencia, op. cit.* pp. 156-157.

2.3.3. El crítico neobarroco y la tradición nacional

Entablar una disputa: el caso brasileño

En los escritos que tanto Haroldo de Campos como Néstor Perlongher dedicaron a la cuestión del resurgimiento del barroco en la contemporaneidad y en la historia de la literatura latinoamericana puede encontrarse un objetivo común a ambos –tampoco ausente en otros ensayistas como Lezama Lima o Severo Sarduy–. Ese objetivo, ya enunciado en el apartado anterior, está directamente asociado a llevar al ensayo no solo a la descripción de qué sería el neobarroco o de dónde viene, sino más bien, cómo pervive, por qué el neobarroco es un estilo que desarma historizaciones literarias y puede aparecer como un contracanon o “contraconquista” –en palabras de Lezama–. Estos escritores buscan hacer un lugar a estas poéticas en la literatura de América Latina, para lo cual, traban una disputa con una tradición establecida a partir de un ataque a quienes consideran que se han encargado de promoverla. Esta disposición al enfrentamiento y las estrategias para llevarlo a cabo vuelve a encontrar a Perlongher y a De Campos en el ejercicio crítico que llevan adelante en sus ensayos neobarrocos. Como se verá, cada uno escogerá un contrincante para atacar: en el caso brasileño se trata del ya conocido y difundido embate que realizó De Campos al mayor historiador de la literatura brasileña Antonio Candido y su trabajo *Formação da literatura brasileira* (1959);²⁶⁴ por su parte, Perlongher no se quedará atrás y entrará en abierto duelo nada más ni nada menos que con Jorge Luis Borges. Ahora bien, antes de volver a hilar el diálogo entre De Campos y Perlongher, resulta innegable la necesidad de reparar en el hecho de que cada uno ocupaba un lugar diferente como interlocutores de las literaturas a las que interpelaban con sus intervenciones polémicas: cuando enarbola su discurso el brasileño, quien lo hace es una de las figuras centrales de la poesía contemporánea y un intelectual reconocido en el mundo entero; cuando se adueña de la palabra Perlongher, quien habla es o un extranjero o un exiliado, un sociólogo en formación o un poeta joven, en cualquier caso, no una figura investida de autoridad. No

²⁶⁴ Candido, Antonio. *Formação da literatura brasileira*. São Paulo: Editora Itataia, 2000 [1959].

por eso, sin embargo, habrá que desestimar la sintonía compartida en la escritura de sus ensayos sobre neobarroco, la que se manifestará también en las estrategias a las que acudieron para calar en el interior de su propia literatura nacional, tajar la malla discursiva de la tradición y ver lo imprevisto e inasimilable que llega con la literatura neobarroca y, también, claro, con la propia.

El ensayo crítico sobre la literatura en el Brasil de los ochenta, en el vaivén entre la intervención cultural y el discurso académico, observa Sussekind en el texto ya referido, “Rodapés, tratado e ensaios. A formação crítica brasileira moderna”, busca entablar disputas hacia el interior de un campo cultural y en particular mediante la reflexión sobre el propio carácter de los estudios críticos e historiográficos. En este marco se inserta la disputa que trabó De Campos con los modos en que Candido construyó su discurso sobre la literatura nacional en su ensayo histórico. Este enfrentamiento toma su forma cabal en “O sequestro do barroco na formação da literatura brasileira: o caso Gregório de Mattos”,²⁶⁵ pero fue retomada por el autor en múltiples ocasiones, ya sea como centro o escenografía de fondo para sus escritos. Una de ellas tiene lugar en su ensayo: “Tradición, traducción, transculturación, historiografía y excentricidad”, como ya se adelantó, publicado en la revista *Vuelta* en traducción de Perlongher. En él, al igual en que en “O sequestro”, De Campos propone al barroco como núcleo común a la literatura brasileña e hispanoamericana. En su escritura, la polémica pone en juego ciertos movimientos argumentativos que se figuran como propios de su ensayística: la puesta en práctica de un trabajo de deconstrucción de las certezas acerca de la cultura y la literatura brasileña sostenido en un recurso a la erudición que le permite leer las aporías del entramado discursivo que confronta. Sin embargo, y esto también será propio de su operatoria de lectura crítica y de su estrategia de autolegitimación, al tiempo que desarma un modelo, De Campos va proponiendo otro que aspira no solo a ubicar la propia figura en un lugar de preponderancia dentro de

²⁶⁵ De Campos, Haroldo. “*O sequestro do barroco na formação da literatura brasileira: o caso Gregório de Mattos*”. Las ideas de este ensayo fueron expresadas por primera vez por Haroldo de Campos en un curso dictado en 1978 en la Universidad de Yale y fue publicado en forma de libro recién en 1989, habiendo sido retomado por el autor en varias oportunidades previas. Tomo la edición organizada y traducida por Rodolfo Mata. Ver: De Campos, Haroldo. *O sequestro do barroco na formação da literatura brasileira: o caso Gregório de Mattos*. Salvador: Fundação Casa de Jorge Amado, 1989. Se citará en español la edición De Campos, Haroldo. “El secuestro del barroco en la formación de la literatura brasileña: el caso de Gregório de Mattos”, *De la razón antropofágica y otros ensayos*, op. cit. pp. 133-184.

la literatura brasileña, sino también a realizarlo de una manera tan totalizante y tan poco fisurada como el modelo anterior.

“Tradición, traducción...” comienza ya con un enunciado contundente:

La literatura brasileña –y esto podrá ser válido para otras literaturas latinoamericanas (dejando a un lado la cuestión de las grandes culturas precolombinas, a ser consideradas desde un ángulo propio)– nació bajo el signo del Barroco.²⁶⁶

Afirmativo y polémico, De Campos propone un origen no ontológico de la literatura brasileña que habría tenido lugar a partir del *salto* barroco en el siglo XVII,²⁶⁷ en tanto éste habría significado no un comienzo originario sino la instancia de una articulación diferencial, la que se apropió de un código universal sofisticado para, en un mismo gesto, deconstruirlo. El caso paradigmático en Brasil lo encarnaría el poeta bahiano Gregório de Mattos Guerra, quien había procedido respecto de Góngora como un “traductor creativo”, y su correlato en América Hispana le correspondería a Sor Juana, Juan del Valle y Caviedes y Hernando Domínguez Camargo. La traducción creativa es el procedimiento escriturario central del barroco latinoamericano, con el que se opera tanto una apropiación transgresiva como un mestizaje dialógico y diferencial. Siguiendo la traducción es posible armar una historia literaria hecha de temporalidades discontinuas y simultáneas, que desarman la teleología diacrónica propuesta por Candido. Finalmente, luego de releer la construcción de la historia literaria brasileña desde esta perspectiva –desplazar a Machado de Assis del centro del sistema literario y resaltar a Mário y Oswald de Andrade–, el ensayista se incorpora en el discurso con una marcada primera persona testimonial para trazar una continuidad barroca en la propia producción poética, desde el grupo de poesía concreta –quienes, a partir de la traducción, habrían devorado la poesía universal para instaurar una tradición propia basada en la invención proyectada sobre la materialidad del lenguaje– hasta el neobarroquismo de *Galáxias*.

En este sentido, [los poetas del movimiento concreto] repensamos el Barroco: Gregorio de Matos fue definido por Augusto de Campos como “el primer antropófago

²⁶⁶ De Campos, Haroldo. “Tradición, traducción, transculturación, historiografía y excentricidad”, *op. cit.* p. 45.

²⁶⁷ Aquí, Haroldo de Campos retoma la idea de *Ursprung* de Walter Benjamin.

experimental de nuestra poesía”; mi libro *Galaxias* ensaya la abolición de fronteras entre poesía y prosa, buscando aliar rigor constructivista y proliferación neobarroca.²⁶⁸

Tanto en este ensayo como en “O sequestro”, Candido es acusado de haber excluido al barroco de la literatura brasileña, puesto que en su célebre *Formação*, la literatura nacional nacía como sistema con el Romanticismo nacionalista, que llevó a cabo una representación de lo local. Así, De Campos señala el carácter ideológico de un armamento sostenido en una visión sustancialista de la evolución literaria que constriñe al barroco a una manifestación aislada ya que se le “*confere à literatura como tal, tout court, as características peculiares ao projeto literário do Romantismo ontológico-nacionalista*”.²⁶⁹ La operatoria barroca es la posibilidad de pensar el nacimiento de la literatura brasileña como diferencia y de releer la tradición establecida horadando el plan sistémico integrador al poner en funcionamiento una lectura no esencializada sino abierta a las transformaciones y a los cuestionamientos planteados por la sincronía en la diacronía.

Haroldo borgeano

La apuesta crítica del brasileño se traza en un acercamiento a Jorge Luis Borges que oscila en su nivel de explicitación. No se trata de un acercamiento a toda la literatura borgeana o a toda su ensayística, sino más precisamente al texto “El escritor argentino y la tradición”. Y es que, si bien en “Tradición, traducción...” se sostuvo que Machado de Assis era “nuestro Borges del ochocientos”, parangón que parece correrlo del juego de comparaciones que acaba de ser señalado entre De Campos y el escritor de *Ficciones*, puede decirse que en estos ensayos también resuenan operaciones críticas parejas a la

²⁶⁸ De Campos, Haroldo. “Tradición, traducción, transculturación, historiografía y excentricidad”, *op. cit.* p. 50.

²⁶⁹ De Campos, Haroldo. *O sequestro do barroco*, *op. cit.* p. 32 / “confiere a la literatura como tal, *tout court*, las características peculiares al proyecto literario del Romanticismo ontológico-nacionalista”. De Campos, Haroldo. “El secuestro del barroco”, *op. cit.* p. 147. Para realizar una lectura deconstructiva, De Campos parte del esquema de las funciones de Jakobson, y muestra que en el modelo semiológico articulado en *Formação* se privilegian las funciones emotiva y referencial acopladas en la función comunicativa-expresiva y se excluyen otras como la función poética y la función metalingüística. Son precisamente estas últimas funciones, según De Campos, las que formarían parte del carácter diferencial del barroco y lo que expresaría la exclusión de este último en la perspectiva histórica de la tradición literaria en *Formação*.

que Borges realizó en su revisión de la construcción discursiva de la tradición literaria nacional.²⁷⁰

Tanto De Campos como Borges ponen en funcionamiento en sus ensayos maniobras²⁷¹ que manipulan las lecturas de la propia obra y particularmente de su etapa vanguardista en vistas a consolidarse en un lugar de centralidad en el nuevo discurso literario que desarrollan en sus ensayos, generando un efecto que repercute en el panorama literario nacional y hacia el interior de la propia trayectoria literaria. Si, como se dijo, De Campos establece una coherencia entre su etapa concreta y su presente en el neobarroco, por su parte, con sus ensayos Borges también busca separarse de su etapa vanguardista expresada en la lengua y la poética de sus primeros libros de poemas a la vez que trastoca su propia cronología bibliográfica.²⁷²

²⁷⁰ Resulta necesario realizar algunas aclaraciones para que la productividad de los cruces entre Borges y Haroldo de Campos no se vea opacada por el riesgo de la suposición de peligrosas simplificaciones. El lector de ambos ensayistas percibe muy rápidamente que no es idéntico el modo en que cada ensayista realiza sus aserciones; mientras el tono y la sintaxis borgeana instalan la amenaza de una ironía que suspenda la certeza de lo afirmado, De Campos es absolutamente categórico. En esta dirección puede leerse el trabajo con las fuentes de erudición y el uso de las citas, puesto que ambos ensayistas conforman su trama discursiva a partir de la apelación a referentes externos a la cartografía nacional como un modo de abrir y romper los límites de la propia cultura. Por un lado, De Campos recurre a nombres de literatura mundialmente reconocida e incluso a veces caracterizada por la complejidad que implica su acercamiento, retomándola de modo de legitimar sus propias aproximaciones; por otro lado, en Borges, como bien señala Julio Premat, “[e]l carácter inesperado de las fuentes [...] no refuerza lo escrito, no le da la autoridad de la tradición, sino que convierte la erudición en un elemento literario, en una máquina de interpolación, de efectos de sorpresa, de exageración y caricatura”. Pero a su vez, Premat agrega una observación interesante para formular en el terreno del brasileño: “A veces hasta dar la impresión de *collage*: Borges no puede pensar ni afirmar sin citar, sin recurrir al ‘como decía tal o cual’, lo que implica, inclusive, que las grandes figuras de la cultura occidental (y de la tradición argentina), están de acuerdo con Borges, tienen el estilo de Borges, expresan las ideas de Borges, anuncian y refiguran a Borges. O sea, son Borges” (“Borges: tradición, traición, transgresión”, en *Variaciones Borges*, n°21, 2006, pp. 14-15). Del lado brasileño, puede formularse de la siguiente manera, ¿hasta qué punto no son hoy en Brasil Cummings, Pound, Mallarmé y el resto de los integrantes del *paideuma*, Augusto y Haroldo de Campos?

²⁷¹ Utilizo este término para referir al estudio sobre las intervenciones de Borges hacia el interior de su obra que realizó la investigadora Annick Louis. Ver: Louis, Annick. *Jorge Luis Borges: obra y maniobras*. Santa Fe: Universidad Nacional del Litoral, 2014.

²⁷² Como se sabe, Borges ubicó este ensayo de 1951 en el libro *Discusión* (1932) en la segunda edición de sus obras completas. Sobre la datación de este ensayo de Borges, Daniel Balderston explica: “El texto que conocemos desde 1953 de la famosa conferencia de Borges ‘El escritor argentino y la tradición’ lleva esta nota, a pie de página: ‘Versión taquigráfica de una clase dictada en el Colegio Libre de Estudios Superiores’. Dicha charla se publicó en la revista *Cursos y Conferencias* de la misma institución en 1953; luego apareció en *Sur* en enero-febrero de 1955, meses antes de la llamada Revolución Libertadora que derrocó a Perón, y finalmente

Si bien los textos referidos – “El escritor argentino y la tradición” y “O sequestro do barroco”– son de una complejidad tal que admiten múltiples abordajes, puede decirse que en ellos la escritura ensayística se orienta fundamentalmente a discutir discursos previos sobre la tradición literaria y la identidad nacional, a partir del cuestionamiento a la lectura continuista y el rechazo a la premisa de una representación referencial. Para dar comienzo a tal tarea, ambos ensayistas toman el mismo punto de partida: consideran el modo en que ese discurso enuncia la cuestión de la tradición nacional como un “seudoproblema”. En su caso, De Campos hará estallar el encadenamiento de Candido de una tradición nacional evolutiva y lineal de la literatura al resignificar literatura de Machado de Assis en la historia literaria como un momento de ruptura.²⁷³ Por su parte, Borges denunciará el “hábil error” de Ricardo Rojas en su *Historia de la literatura argentina* (1949), quien, para sostener que la tradición argentina residía en la literatura gauchesca, establecía una continuidad entre esta última y la poesía de los payadores, transformando a la gauchesca en eslabón de una cadena hacia el origen.

Para rebatir estas historizaciones, ambos rechazan una de las principales premisas que sostienen estos discursos: la necesidad de una escritura que represente lo nacional a partir de la referencia a cierto color local, lengua o temática específicas. En el caso borgeano, la premisa es impugnada desde los términos en que es planteada y se señala que se trata un modo de “limitar el ejercicio poético de esa mente [argentina] a algunos pobres temas locales, como si los argentinos solo pudiéramos hablar de orillas y estancias y no del universo”.²⁷⁴ Para mostrar su falsedad, retoma la lectura de la novela de Güiraldes, *Don Segundo Sombra*, y afirma que el carácter argentino de la misma radica precisamente en su poder para crear imágenes a partir de metáforas francesas y recuperar en su fábula a Kipling y Mark Twain. De este modo, como sostiene Sarlo,

fue incluida por Borges en la segunda edición de *Discusión* en 1957” (Balderston, Daniel. “Detalles circunstanciales: sobre dos borradores de ‘El escritor argentino y la tradición’”, en *Cuadernos LIRICO*, n°9, 2013, pp. 1-13. URL: <http://lirico.revues.org/1111>). Los avatares de la publicación de este ensayo también revelan su carácter de intervención política.

²⁷³ Un análisis del debate entre Haroldo de Campos y Antonio Candido puede leerse en el apartado “Construir el pasado. (Algunos problemas de la Historia de la Literatura a partir del debate entre Antonio Cândido y Haroldo de Campos)” en Aguilar, Gonzalo. *Poesía concreta brasileña: las vanguardias en la encrucijada modernista*. Rosario: Beatriz Viterbo Editora, 2003.

²⁷⁴ Borges, Jorge Luis. “El escritor argentino y la tradición” (1953), *Discusión* (1957), *Obras completas 1923 -1972*. Buenos Aires: Emecé Editores, 1974, p. 271.

Borges “les arranca a los nacionalistas un texto, para demostrarles que ese texto, exhibido por ellos como realización de lo argentino, es precisamente una escritura de cruce cultural”.²⁷⁵ De Campos realiza un gesto simétrico al borgeano cuando relee a Machado de Assis como un devorador excéntrico de Laurence Stern, de modo de secuestrárselo a Candido: si para este último, Machado era el epítome del Romanticismo por encarnar la mejor expresión y representación del sentimiento nacional, para De Campos, por el contrario, Machado de Assis, como Güiraldes: “es nacional por no ser exactamente nacional”,²⁷⁶ y lo define como un traductor de literatura inglesa, capaz de apropiársela desde un lugar diferencial. Machado deviene así, para De Campos, tan antropófago como Oswald o como De Mattos.

A partir de esto, puede verse la posición en la que se ubican y ubican a sus respectivas literaturas nacionales en relación con la cultura europea: De Campos, considera la excentricidad como marca de la literatura latinoamericana, lugar desde donde devora las tradiciones literarias “mayores”; Borges, desde las orillas, considera que, de un modo privilegiado, a su tradición literaria pertenece toda la literatura universal: “Creo que los argentinos, los sudamericanos en general, estamos en una situación análoga; podemos manejar todos los temas europeos, manejarlos sin supersticiones, con una irreverencia que puede tener, y ya tiene, consecuencias afortunadas”.²⁷⁷ En esta última cita, leída al compás haroldiano, dos cuestiones se perciben con mayor fuerza: por un lado, la visión continental de Borges, quien se refiere a “los sudamericanos” y, por otro, el componente de insolencia que implica la apropiación de la cultura universal. Esa irreverencia enunciada como “falta de superstición” –central en la escritura crítica de Borges–²⁷⁸ es una actitud homóloga a la

²⁷⁵ Sarlo, Beatriz *Borges, un escritor en las orillas*. Buenos Aires: Siglo XXI editores, 2015, pp. 61.

²⁷⁶ De Campos, Haroldo. “Tradición, traducción, transculturación, historiografía y excentricidad”, *op. cit.* p. 49.

²⁷⁷ Borges, Jorge Luis. “El escritor argentino y la tradición”, *op. cit.* p. 271.

²⁷⁸ La figura del lector supersticioso es examinada por Sergio Pastormerlo en *Borges crítico*, ensayo en que el escritor es considerado y leído como un “escritor crítico” (Todorov). En el interés acerca de lo que la escritura crítica borgeana le hizo a la literatura argentina y afirmando que sus intervenciones contribuyeron a crear lo que se entiende por una tradición de literatura argentina, el investigador propone leer la lógica de una coherencia interna y un lenguaje específicos en la crítica borgeana, género que formó parte de todas las etapas de su obra y que el escritor llevó adelante en ensayos literarios, reseñas, prólogos y conferencias. En ese marco, Pastormerlo da cuenta de la centralidad del término superstición en la crítica borgeana en el contexto de reflexión acerca de los valores y creencias en torno a la literatura. Los lectores

que De Campos destaca como fundacional y propia de la devoración antropofágica, transformadora del tabú en tótem, que se planta ante la tradición con provocación. Desde una ubicación geográfica y simbólica compartida, la excentricidad o la orilla, ambos se disponen a reescribir la tradición nacional y, como afirma Sarlo para Borges pero también válido para De Campos, en ella no habrá que pagar tributo ni al nacionalismo ni al realismo.²⁷⁹ Si en ambos ensayos se aboga por la apropiación de todos los temas y formas de la cultura universal, en ambos también se repite un gesto de confiscación del discurso sobre el valor que les permite hacerse de un lugar central para sí mismos dentro de sus respectivas literaturas nacionales.

Perlongher crítico

Es una literatura completamente hispanoamericana –es una palabra muy fea ésta, porque yo quiero enganchar a Brasil en el medio de todo esto. Ellos tuvieron mucho que ver con esta explosión. A veces se me ocurre que se trata de una literatura postborgeana. Que Borges hizo una escritura, que con ella produjo cierta cerrazón, se impuso y que ésta sería lo que no encajaría en un borgismo, me parece. Esto sería algo que habría que pensar más...

Yo lo siento así.

Néstor Perlongher.²⁸⁰

supersticiosos para el Borges crítico tal como lo leyó Pastormerlo, “desprovistos de las certezas de un gusto propio, corregían esa privación adoptando sin flexibilidad valoraciones cristalizadas y ajenas”; esta figura representaba a aquel que “prestaba oídos a las voces autorizadas y seguía sus consignas al pie de la letra con empeño caricatural” mostrando los signos de la propia privación cultural y de falta de familiaridad al mantener con la literatura una distancia reverenciadora: cree en ella demasiado y sin cuestionarla ni cuestionárselo. Pastormerlo, Sergio. *Borges crítico*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 2007, p. 84.

²⁷⁹ Sarlo, Beatriz. *Borges, un escritor en las orillas*, op. cit. p. 59. Otro ensayo borgeano que indudablemente resuena en De Campos es “Kafka y sus precursores” (1951), en primer lugar, por la postulación de la certeza de una manipulación posible de las temporalidades de una tradición literaria a partir de la lectura de ciertos escritores. Crear un precursor, del modo en que lo hace De Campos o del modo en que lo hace Kafka en la lectura de Borges, es una manera de intervenir el pasado literario para crear desde el presente la propia tradición, así como también de modificar el futuro. Ver: Borges, Jorge Luis. “Kafka y sus precursores” (1951), *Otras inquisiciones (1952)*, *Obras completas*, op. cit. pp. 710-712

²⁸⁰ Milán, Eduardo. “El neobarroco rioplatense”, en *Jaque*, n°134, 1986. Reproducido en Perlongher, Néstor. *Papeles insumisos*, op. cit. p. 285.

Tal como se dijo más arriba, Perlongher también mantiene una disputa con los discursos que configuran la historia de la literatura de su país a los que considera imperantes y expulsores del barroco en la tradición nacional. De este modo, en tanto ensayista crítico neobarroco²⁸¹ recurre a la confrontación para abrir un espacio a las poéticas contemporáneas que se desprenden del flujo neobarroco continental en su país. A diferencia de De Campos, Perlongher no enfatizará en sus ensayos la reflexión y el armado de un discurso historicista capaz de hacer un *racconto* hacia el siglo XVII; su foco estará en señalar la potencia de las poéticas barrocas para desarmar esos discursos que dominan sobre el panorama literario argentino postborgeano y desplazar esa tradición que busca hundirse en el Río de la Plata. Verá en el barroco contemporáneo una corriente subterránea de escrituras que desde la superficie textual van bordando la lengua para chapotear en el barro del estuario y “enchastrar” (como diría Echavarren)²⁸² las letras y la historia nacional; con ellas, como sostiene Rosa, podrá revelar que para él “la tradición no es una sucesión lineal de textos y cófrades literarios, sino una trama discontinua y desgarrada”.²⁸³

En este sentido, en tanto Perlongher y De Campos realizaron, desde las mismas coordenadas –Brasil en los ochenta– y a partir de un ejercicio crítico desplegado bajo la forma del ensayo, una empresa orientada a los mismos fines –la articulación de un discurso alternativo sobre la tradición nacional a partir del barroco y eligiendo para eso establecer una disputa con un discurso imperante y sobre todo con su figura faro–; pero además, siendo el uno el traductor al español del otro, puede verse que, en ese entramado barroco entre Brasil y Argentina, el escritor Jorge Luis Borges cobra un lugar tan fundamental como paradójico: si, como se vio, en la ensayística de Haroldo de

²⁸¹ Respecto de la idea de un ejercicio crítico realizado mediante la escritura de ensayos sobre el neobarroco que se elabora en este capítulo, cabe señalar que en sus textos Perlongher se encarga de establecer una distancia entre su propia producción y un tipo de crítica universitaria a la que describió como “una máquina de sobrecodificación del dispositivo de expresión poética, codificando la radicalidad del misterio oracular en un sentido interpretable y sobre todo traducible a la jerga vernacular del ramo”. Perlongher, Néstor. “Poesía y éxtasis”, *Prosa plebeya*, *op. cit.* p. 185.

²⁸² Echavarren, Roberto. “Un fervor neobarroco”, en en Cangi, Adrián y Siganevich, Paula (comps.). *Lúmpenes Peregrinaciones*, *op. cit.* p. 116.

²⁸³ Rosa, Nicolás. *Tratados sobre Néstor Perlongher*. Buenos Aires: Editorial Ars, 1997, p. 12. Continúa Rosa, “Perlongher es un tratante de la letra barroca y en el tráfico, como sin darse cuenta, va engranando a sus precursores y simultáneamente desdeñando sus heredades, prefiere anteceder que suceder”, pp. 13-14 [El resaltado es mío]. Resulta al menos llamativo ese “como sin darse cuenta”, cuando existe toda una operación en el ensayo que va hacia ese lugar.

Campos, Borges es citado en favor de un movimiento argumentativo en el que resuena “El escritor argentino y la tradición”, por su parte, en la intervención perlonghereana sobre la tradición nacional el escritor de “Hombre de la esquina rosada” es justamente – como lo fue Candido para Haroldo– la figura que obtura la presencia del barroco en las letras nacionales. En la trama ensayística de Perlongher es a Borges – y sus continuadores– a quien hay que destronar de la tradición nacional para poder leer la flexión neobarroca de la literatura argentina. Ya en “Caribe transplatino”, Perlongher escribe:

Falamos de neobarroco e neobarroso. Por que neobarroso? Essas torsões de jade no ofego soariam rebuscadas e fúteis (brilho oco que apenas embaça a intrascendência superficial) nos salões de letras rio-platenses, desconfiados por princípio de toda tropicalidade e inclinados a dopar com a ilusão de profundidade a melancolia das grandes distâncias do desenraizamento. Borges já desqualificara o barroco com uma ironia célebre: “É barroca a frase [sic] final de toda arte, quando ela exhibe e gasta possibilidades e limita com a sua própria caricatura” (Historia Universal de la Infamia).²⁸⁴

Como puede verse en el párrafo citado, pensar al neobarroco en la literatura argentina implica hacerlo inevitablemente contra Borges, quien habría caracterizado al barroco como un estadio decadente en el desarrollo de una literatura. El modo de evocarlo será el del enfrentamiento cuerpo a cuerpo, aunque eso en ocasiones lleve a una lectura un tanto forzada de la prosa borgeana –en la cita anterior, aunque diga ser consciente del carácter irónico de la declaración, Perlongher elige leerla con el peso de

²⁸⁴ “Caribe Transplatino”, *op. cit.* p. 20 / “Hablamos de *neobarroco* y *neobarroso*. ¿Por qué *neobarroso*? Estas torsiones de jade en el jadeo sonarían rebuscadas y fútiles (brillo hueco que tan solo empaña la intrascendencia superficial) en los salones de letras rioplatenses, desconfiados por principio de toda tropicalidad e inclinados a dopar con ilusión de profundidad la melancolía de las grandes distancias del desarraigo. Borges ya había descalificado el barroco con una ironía célebre: “Es barroca la fase final de todo arte, cuando ella exhibe y extenua sus recursos [...]; cuando ella agota, o pretende agotar, sus posibilidades y limita con su propia caricatura” (*Historia universal de la infamia*). “Caribe transplatino”, *Prosa plebeya, op. cit.* p. 126. En “Prólogo a la edición de 1954” de *Historia Universal de la Infamia* según aparece en las *Obras Completas* editadas por Emecé se lee exactamente lo mismo: “Yo diría que barroco es aquel estilo que deliberadamente agota (o quiere agotar) sus posibilidades y que linda con su propia caricatura. En vano quiso remedar Andrew Lang, hacia mil ochocientos ochenta y tantos, la *Odisea* de Pope; la obra era su parodia y el parodista no pudo exagerar su tensión. Barroco (Baroco) es el nombre de uno de los modos del silogismo: el siglo XVIII lo aplicó a determinados abusos de la arquitectura y de la pintura del siglo XVII; yo diría que es barroca la etapa final de todo arte, cuando éste exhibe y dilapida sus medios.” Borges, Jorge Luis. “Prólogo a la edición de 1954”. *Historia Universal de la Infamia* (1935). *Obras completas, op. cit.* p. 291.

una verdad declarada sin más—. Así, Perlongher señala su *enemigo interno* para entablar la disputa.²⁸⁵

El embate a Borges encuentra su expresión más completa entonces en “Nuevas escrituras transplatinas”. Como se adelantó, dentro del corpus de escritos sobre el neobarroco, este ensayo adquiere ciertas singularidades. Según consta en la antología realizada por Adrián Cangi y Reynaldo Jiménez, *Papeles insumisos*, el texto que allí se reproduce proviene del archivo personal del escritor y llegó a los editores gracias a la

²⁸⁵ Resulta interesante, en esta instancia, puntualizar acercamientos y distancias en la ensayística de Perlongher respecto de la practicada en la revista *Literal* (1973-1977). Su filiación con algunos participantes de esta publicación, sobre todo con las tres figuras fundadoras –Luis Gusmán, Osvaldo Lamborghini y Germán García– y con parte de sus colaboradores –como Héctor Libertella y Oscar Steimberg– puede percibirse en el armado de sus ensayos. Ahora bien, en lo que este capítulo propone como lectura de los ensayos neobarrocos de Perlongher se pueden ver algunos corrimientos de las propuestas de la revista y, en particular, respecto de la figura de Borges. Si en términos generales puede decirse que Perlongher conserva y propaga de la propuesta *Literal* un impulso polémico que se dirige hacia un contra-canon, la evocación de algunos de sus referentes, la apuesta por una literatura del lenguaje, no parece tan evidente que su embate tenga como blanco exclusivo al realismo, así como tampoco parece conservar la voluntad vanguardista que tuvo la revista sobre todo en sus dos primeros números, cuando las firmas eran suprimidas de las notas y todo aparecía bajo la autoría de un conjunto indiviso y anónimo (sobre *Literal* véase Capdevila Analía y Giordano Alberto. “Al pie de la letra *Literal*, una revista de vanguardia”, en *Cahiers du CRICCAL*, n°15-16, 1996, pp. 401-411). En lo que respecta a Borges, la revista se autoproclama deudora de *Martín Fierro*. En este sentido, en su segundo número levanta una nota titulada “Por Macedonio Fernández” en la que, previo al análisis de los treinta y cinco versos del poema “Elena Bellamuerte” (1920), escribe: “...en estos tiempos de escritura barrial, la irrupción de una futura, de una nueva casta del saber y de la lengua. En la Argentina ese futuro tiene tradición, nombres: Macedonio Fernández, Borges, Gironde. Y si el futuro ya existió, si ahora está presente como nunca, con una memoria inseparable del cuerpo de la escritura, de la lengua y de su saber, es porque nos llega como programa y como modelo, como una suerte de texto por saber”. García, Germán. *Literal: edición facsimilar*. Buenos Aires: Biblioteca Nacional, 2011, pp. 222-223 (*Literal*, n°2/3, 1975, pp. 60-61). El texto continuará con un provocador ataque a “los pavos reales [que] se abotonan al referente y buscan consuelo” (p. 224), pero lo que interesa principalmente destacar es este nombrar a Borges como parte de un modelo que se reactualiza en la revista. Por un lado, como ya se señaló, ese modelo está en el Borges vanguardista, pero, por otro, aparece también a partir de un rasgo asociado con la idea de la construcción de un saber que se daría fusionado con la escritura de ficción, eso que en la nota aparece en la cópula “lengua y saber”, y que forma parte de uno de los ejes centrales de la propuesta de *Literal*, lo que puede enunciarse con Jorge Panesi, como la “incorporación de los teórico-crítico a lo narrativo” (Panesi, Jorge. “La crítica argentina y el discurso de la dependencia”, *Críticas*. Buenos Aires: Norma, 2000, p. 29). En esta dirección apunta la nota firmada por Oscar Steimberg en el número 4/5 de la revista: “Borges antiguo”, en la que enumera formas de leer a Borges después de los cincuenta, donde afirma que con el escritor de *El Aleph* se gestaría esa práctica de hacer del espacio de la escritura de ficción un lugar para la autorreflexión. Steimberg, en la otra orilla del ataque perlonghereano –que, como se verá, acusa a la literatura borgeana de ser una literatura “del concepto”, logocéntrica– liga a Borges con el barroco hispanoamericano –con Carpentier, especialmente– y lo llama “conceptista”. *Literal: edición facsimilar, op. cit.* p. 409 (*Literal*, 4/5, 1977, p. 83).

mediación de Josely Vianna Baptista, quien además publicó una traducción al portugués en 1996 para *Gazeta do Povo*, bajo el título: “*Pérolas sobre o lodo: literatura argentina que não tem medo de dizer seu nome– Novas escrituras transplatinas*”.²⁸⁶ El original fue escrito en español –aunque, como se verá enseguida, esto se problematiza en el mismo texto– para ser leído en la mesa redonda “Literatura y Cultura en la Argentina”, organizada por el Consulado General de la República Argentina en San Pablo, en agosto de 1988.

El ensayo comparte con el conjunto del corpus el ánimo de intervención cultural y crítica que Perlongher sostuvo en toda su ensayística. Sin embargo, como se revela en el título que decidió darle Vianna Baptista, en él sobresalen dos rasgos particulares: por un lado, la interpelación a un escenario literario acotado a una geografía más precisa –la literatura argentina–, por otro, la preeminencia del carácter confrontativo que tiñe la escritura. En términos generales, puede decirse que, con él, Perlongher busca, a partir de una reflexión sobre la lengua literaria, dar a ver un funcionamiento alternativo de la relación entre lengua y literatura nacional que no solo corre, sino que además socava el lugar de una tradición seria y logocéntrica de la que Borges sería el representante. Así, Perlongher le hace espacio y exhibe una poética de la barroquización: escrituras de la mezcla irrisoria y desteabilizadora del sentido que, como el portuñol, tiene entre sus adeptos a marginales y desplazados.

El comienzo de este escrito está marcado por una interpelación que Perlongher lanza al auditorio y a sus pares: “Pido permiso para hablar en portuñol”. Esta primera frase evidencia el carácter público y oral de la intervención, advierte su afán de provocación y señala a quien se anuncia como parte integrante de lo que desarrollará luego. Al enunciar, el que toma la palabra se disculpa de antemano por una falencia que nadie ha señalado, de modo que, antes de ser acusado, hace del podio un banquillo para diferenciarse del público presente, sus “colegas lingüistas”.²⁸⁷ Toda esta puesta en escena es enteramente irónica, no es más que una manera de darle énfasis al carácter irreverente y combativo que irá adquiriendo la exposición, al tiempo en que ya adelanta el modo en que se va a mover su habla y las literaturas a las que hará referencia: el que entra por el intersticio no pide permiso, precisamente, porque nadie lo ve entrar y su

²⁸⁶ Publicado en *Gazeta do Povo*, el 22 de abril de 1996.

²⁸⁷ “Nuevas escrituras transplatinas”, *op. cit.* p. 241.

presencia se percibe a destiempo, cuando ya se escabulló y está adentro pero siempre también en otra parte.

Se trata de una toma de posición de Perlongher: si el tema de la exposición rondará en torno a las buenas y las malas lenguas dentro de una cultura y una literatura nacional, entonces el ensayista irá por las segundas y no solo eso, se expresará con ellas. En tanto hablante declarado del portuñol, está en el bando de esta “mala lengua”, híbrida e ilegal, hecha de voces habladas por tráfugas que contrabandean sentidos de una frontera a la otra.²⁸⁸ De este modo, en este parteaguas de la historia de la cultura nacional, se ubica de un lado del debate y del otro coloca a Borges. El comienzo desde el portuñol, dice, le permite pensar o esbozar un abordaje de las literaturas argentinas –y aquí es importante el plural al que recurre– desde las malas lenguas. Así, enuncia su objetivo:

¿Por qué esta preocupación? Normalmente, cuando se habla de literatura argentina es imposible dejar de evocar la sombra ciega de Borges. Lo que me interesa aquí indicar son otros funcionamientos literarios vigentes en la Argentina actual, que la imponente figura del maestro ofusca y opaca con la sombra de su brillo.²⁸⁹

Para armar su duelo, Perlongher retoma un artículo de crítica literaria recientemente publicado: un ensayo del joven Alan Pauls titulado precisamente “Las malas lenguas”²⁹⁰ en el que son enfrentados Borges y Osvaldo Lamborghini. En la reseña que Perlongher hace del artículo, lo que se pone en juego es una oposición en el uso de las malas lenguas. Por un lado, habría un uso exterior y paródico, encarnado por Borges y desplegado junto a Bioy Casares en el cuento “La fiesta del monstruo”. Allí, lo que los autores hacen es “mirarlas desde arriba”, distancia crítica que las posiciona como menores, no en el sentido deleuzeano del término, sino en el meramente peyorativo. Por otro, se encontraría el modo en que Lamborghini utiliza la mezcla de jergas y códigos como matriz de su poética, en pos de una carnavalización en tanto

²⁸⁸ Sobre Borges y la mala mezcla de las lenguas en el debate histórico sobre una lengua nacional para la literatura argentina ver el artículo de Beatriz Sarlo, “Oralidad y lenguas extranjeras: el conflicto en la literatura argentina durante el primer tercio del siglo XX”, en *Orbis Tertius*, año I, n°1, 1996, pp. 167-178. Aquí, la autora retoma de Borges principalmente *El idioma de los argentinos* de 1928.

²⁸⁹ “Nuevas escrituras transplatinas”, *op. cit.* p. 242.

²⁹⁰ Pauls, Alan. “Las malas lenguas”, *Literatura y crítica: Primer encuentro*, Santa Fe, Universidad Nacional del Litoral, 1986, pp. 115-122.

desjerarquización y subversión, dirá Perlongher, una operatoria de barroquización. Teniendo los reparos necesarios acerca de la simplificación que implica el dualismo, Perlongher aprovecha la puerta abierta por Pauls para sostener que con la literatura de Lamborghini se evidencia una tradición distinta a la de la “sombra ciega”.

[Y] si se puede decir que su relación textual [de Lamborghini] con Borges es la de un asesinato, yo no sé si llamar –a no ser por una licencia lacaniana– parricidio a lo que más parece la destrucción del enemigo.²⁹¹

En “Las malas lenguas”, Pauls hace explícita su voluntad de sortear el impulso reivindicativo que siempre implica una “pasión parricida”;²⁹² pero es justamente ese impulso el que moviliza la escritura de Perlongher y lo lleva a retomar su esquema. Se trata de remitir al artículo para reivindicar un “clandestino” y “casi desconocido” Lamborghini, plan que incluye el asesinato del “maestro” Borges.²⁹³ Haciéndose eco de la propuesta de Rosa citada en el cuerpo del ensayo: “Empecemos a olvidar a Borges”,²⁹⁴ Perlongher señala la “condición post (¿o anti?) borgiana”²⁹⁵ de estas escrituras de las malas lenguas y realiza una contraoferta mucho más radical: es necesario matar al enemigo Borges en la construcción de la tradición argentina pensada desde el barroco. Se trata de una condición *sine qua non* para leer un conjunto de textos de literatura argentina que, “subterráneos”, están conectados a través de un uso barroquizante de la lengua en la escritura. A través de ellas se puede corroer la literatura nacional asentada en el monopolio de la literatura borgeana, la que, no siendo una literatura realista –del rechazo al realismo ya se había encargado el mismo Borges en escritos como el famoso prólogo a *La invención de Morel* de 1940–, es para Perlongher una “literatura del concepto”, anclada en el *logos* occidental.

En la opción por la literatura de Lamborghini, el “hiperintelectualismo” borgeano es desplazado por una “hipersexualización desafortada” de la lengua;²⁹⁶ frente a la imaginación razonada de Borges, para quien el mundo es un texto, Perlongher

²⁹¹ “Nuevas escrituras transplatinas”, *op. cit.* p. 243.

²⁹² “Las malas lenguas”, *op. cit.* p. 116.

²⁹³ “Nuevas escrituras transplatinas”, *op. cit.* p. 242.

²⁹⁴ Ver: Rosa, Nicolás. *Los fulgores del simulacro*. Santa Fe: Universidad Nacional del Litoral, Departamento de Extensión Universitaria, 1987.

²⁹⁵ “Nuevas escrituras transplatinas”, *op. cit.* p. 242.

²⁹⁶ “Nuevas escrituras transplatinas”, *op. cit.* p. 243.

propone una literatura maldita y hecha de malas lenguas, donde el texto devenga superficie de goce.²⁹⁷

Dado que el ensayo se muestra sin afán de revisión de los presupuestos de la tradición ni del armado de su discurso histórico, el texto de Perlongher se centra en un pasado reciente donde el eje se hace en Lamborghini –con “El niño proletario” y *Sebregondi retrocede*, textos a los que acude con frecuencia en toda su ensayística– y lo más atrás que llega en el tiempo son las vanguardias del veinte con Oliverio Girondo y Roberto Arlt. Aun así, no se desentiende del siglo XIX ni de la cuestión del origen, donde también tiene que dar el debate con Borges. Para esto, el ensayista esgrime –sin nombrarla– una hipótesis de Ricardo Piglia, y con este sostiene que la literatura argentina se habría fundado con *El matadero*, a lo que agrega una lectura en calve erótica de la violencia política de este relato. Perlongher sigue así las emanaciones del deseo en esa “sádica, por momentos anal, tortura de un cajetilla unitario en manos de los salvajes federales trabajadores del matadero”.²⁹⁸

Finalmente, en el cierre del ensayo, Perlongher no retoma su propia trayectoria literaria barroca, tal como se vio que hacía De Campos, y opta por trazar un camino por donde leer una literatura de las malas lenguas en Argentina. Los caminos posibles serían dos: la literatura plebeya de Roberto Arlt, un lector bastardo que consume malas traducciones de literatura rusa, o bien las “literaturas del lenguaje”, ubicadas, como la de Lamborghini, del otro lado del arco de la pretendida profundidad realista o intelectual del Río de la Plata. Se trata de “[e]scrituras del cuerpo, del sexo, de la

²⁹⁷ El punto aquí es el cuerpo, el goce versus la razón, desde donde también pueden leerse los límites de la relación entre De Campos y Perlongher en sus concepciones diversas acerca de lo que implica una escritura neobarroca.

²⁹⁸ “Nuevas escrituras transplatinas”, *op. cit.* p. 243. La hipótesis de Piglia se encuentra en *La Argentina en pedazos*. Allí sostiene que la literatura habría nacido con la narración doble de un mismo episodio en la primera página del *Facundo* de Sarmiento y en *El matadero* de Echeverría: “Si en el relato que inicia el *Facundo* todo el poder está puesto en el uso simbólico del lenguaje extranjero y la violencia sobre los cuerpos es la que ha quedado atrás, en el cuento de Echeverría todo está centrado en el cuerpo y el lenguaje (marcado por la violencia) acompaña y representa los acontecimientos” (Piglia, Ricardo. *La Argentina en pedazos*. Buenos Aires: Ediciones de la Urraca, 1993, p. 9). Es ese foco en el cuerpo y el lenguaje lo que le interesa a Perlongher y lo que lo hace coincidir con la tesis de Piglia. En *La Argentina en pedazos*, mediante una operación crítica que toma los años de escritura y no los de publicación, Piglia pone al cuento de Echeverría como antecesor del *Facundo*. Una referencia directa a la figura de Piglia y sus hipótesis –tanto la que refiere a Echeverría, así como también la que arma una cronología literaria argentina donde Borges sería el último escritor del siglo XIX y Arlt el fundador de la novela moderna– son referidas por Perlongher en el ensayo “Neobarroso transplatino” antes nombrado y transcrito y traducido en Anexos.

droga”, por lo que, continúa Perlongher, “no es extraño que una cultura de tradición férreamente autoritaria y moralista como la argentina proscriba o sepulte a sus creadores”.²⁹⁹ Dentro de estas literaturas hay narradores como Manuel Puig, Néstor Sánchez y Macedonio y, sobre todo, poetas. Por fuera de Lamborghini, uno de los predilectos de Perlongher es Gironde y particularmente su poemario *En la masmédula*, de 1954. Toda vez que se refiere a este en sus ensayos, Perlongher no pierde ocasión para remitir a la lectura comparada que realizó Jorge Schwartz en el último capítulo de su importante ensayo *Vanguardia e cosmopolitismo*,³⁰⁰ sobre la poesía del último libro de Gironde y algunos procedimientos presentes también en la poética de Haroldo de Campos. La remisión a Schwartz, amigo tanto de Perlongher como de De Campos, le permite abrir un pequeño resquicio donde insertar al poeta brasileño en sus mapas neobarrocos argentinos.

Mapa estratégico

Como se dijo, con sus ensayos, Haroldo de Campos y Néstor Perlongher se propusieron llevar adelante la tarea de revelar y reivindicar el lugar de un flujo barroco en la contemporaneidad y en la historia de la literatura latinoamericana. Ambos compartieron la premisa acerca de que era con el barroco que debía leerse una tradición literaria alternativa y que eso era posible gracias a una potencia sostenida en una poética radicada en la lengua, una lengua cuya capacidad de irrisión estaba asentada en un trabajo con su materialidad, en los dobleces de su superficie. Para encarar esa tarea reivindicatoria y polémica fue necesario revisar y confrontar con los discursos establecidos sobre la tradición nacional y, sobre todo, con las figuras que los encarnaron hacia el interior del entramado literario que cada autor decidió interpelar.

En este marco, si se vuelve a la idea de una escritura ensayística articulada a partir del establecimiento de un *enemigo interno*, portador de un discurso dominante y excluyente del barroco y el barroquismo en la tradición nacional, también pudo verse

²⁹⁹ “Nuevas escrituras transplatinas”, *op. cit.* p. 245.

³⁰⁰ Ver: Schwartz, Jorge. *Vanguardia y cosmopolitismo en la década del veinte*. Oliverio Gironde y Oswald de Andrade. Rosario: Beatriz Viterbo editora, 1993 [1983].

que tal operación implicó el recurso, al parecer más velado, pero también perceptible en el modo de construcción de la argumentación, a un *aliado externo*. Es aquí donde las relaciones establecidas por estos ensayos se cruzan y se muestran paradójicas: por un lado, si para Haroldo de Campos, Antonio Candido fue el enemigo interno al que había que destronar para leer el barroco en la historia de la literatura brasileña, como se sostuvo en este escrito, Jorge Luis Borges se figura como un *aliado externo* legible en sus operaciones; por otro, si para Perlongher el *enemigo interno* al que había que, sencillamente, matar para sacar de las sombras a la tradición barroca argentina era Borges, ¿en qué medida no es factible afirmar que De Campos fue para Perlongher el *aliado externo* al que recurrió a la hora de escribir y de cuadrar su enfrentamiento en el marco de una crítica ensayística sobre el barroco? En este sentido, la lectura de estos ensayos a partir de estas referencias cruzadas y paradójicas, con estas metáforas bélicas y su mapa estratégico, no hacen sino reforzar la validez de la pregunta que lleva a su indagación, ¿con qué figuras del Brasil de la década del ochenta se vinculó Perlongher y cuáles fueron los modos en que esas relaciones cristalizaron en una labor crítica, en una escritura, en una poética?

Leído desde la tríada Perlongher-De Campos-Borges, el ensayo “Nuevas escrituras transplatinas” parecería correr el riesgo de morderse la cola. Si, por un lado, en la trama ensayística haroldiana de revisión de la tradición se leen los términos en que Borges había planteado en sus ensayos esta cuestión y, por otro, también se sostiene que en los ensayos sobre el barroco perlonghereanos se encuentra un diálogo con Haroldo de Campos que recupera algunas de las operaciones a las que brasileño había recurrido para articular una cuestión semejante; y, además, como se sostuvo al comienzo de este escrito, se está de acuerdo con Adorno en que escribir ensayos es siempre retomar lo ensayado por otro, ¿hasta qué punto reivindicar una tradición barroca en dialogo con la ensayística de Haroldo de Campos no implicó retomar también a Borges?

La pregunta anterior lleva a formular otra, evidente en un comienzo, pero que ahora habría que volver a responder, para que el desarrollo de este trabajo no sea confundido con una respuesta definitiva. Si se sostiene como verdadera la hipótesis de que De Campos figuró en el horizonte de la escritura ensayística sobre neobarroco para Perlongher, si se considera que esto está vinculado directamente con lo que representaba De Campos en Brasil y la tarea que como crítico estaba llevando a cabo, si eso puede

rastrear en algunas zonas de “Caribe Transplatino” o “Nuevas escrituras transplatina”, y, finalmente, si además, toda esta cuestión se funda en las traducciones que Perlongher hizo de De Campos, ¿por qué la presencia de De Campos no se manifiesta en los ensayos de Perlongher de una manera más rotunda y prefiere en cambio, las dedicatorias y las referencias esquivas o mediadas por otros?

Para responder, quizás lo mejor sea reparar con más énfasis en las distancias entre la escritura ensayística neobarroca de uno y otro. En la malla argumentativa de los ensayos de De Campos proliferan las citas a saberes legítimos –la lingüística, la filosofía– y a fuentes de erudición –lecturas en diversas lenguas, figuras centrales de la literatura de otros países como Borges, Pound, Elliot o Paz–, de modo tal que la hipótesis que se sostiene en la escritura se hace con la entonación de una *voz autorizada*. En De Campos, quien escribe desde la legitimación que ya ha conseguido por su lugar en la vanguardia concreta y cita –como Borges– toda la biblioteca universal, la ensayística se mueve hacia la tiranía; con la reivindicación del barroco y la polémica con Candido, se abre un lugar a sí mismo con el que erigirse como nuevo centro emanador y totalizante. Por su parte, en la trama con la que se construyen los ensayos de Perlongher, si se la compara con la del brasileño, se percibe enseguida que la proliferación de citas es mucho más acotada y que la voz polémica se guía por el deseo de una controversia. En los ensayos perlonghereanos, siempre inclinados a la exageración y la afectación, hay una decisión por leer el margen desde el margen. No se trata tanto de que todas las referencias a las que acude sean marginales, sino más bien de elegir las en función de la trilla que con ellas puede marcarse para leer las ilegibles literaturas del lenguaje y las malas lenguas en el exilio.³⁰¹ La excentricidad, entonces, es un término con el que cada uno de estos ensayistas juega de manera distinta, para uno será un privilegio que lo habilita a moverse con libertad entre las literaturas mayores; para el otro, será una opción político literaria por lo subterráneo. En otros términos, De Campos corre para fagocitar, reestablecer y reestablecerse, impugna unos valores culturales –la verdad del romanticismo como lo propiamente brasileño– y seguidamente

³⁰¹ En este sentido, resulta interesante el final del ensayo: “Así, Lamborghini muerto casi clandestinamente en su exilio en Barcelona; Puig, hasta ahora prohibido durante los años de la dictadura, y aún hoy poco presente en las librerías argentinas; Sánchez, uno de los escritores más representativos de nuestra generación, en el exilio interior de Baires. Pero esto nos llevaría, creo, a una polémica más general y más política”. “Nuevas escrituras transplatinas”, *op. cit.* p. 246.

coquetea con armar una nueva historia con nuevas continuidades en las que él mismo es el nudo de toda trama, lo que lleva a su escritura a funcionar en favor de su propia hermenéutica; Perlongher escribe para provocar y abrir caminos de los que continuamente se desvía o fuga. Si la escritura de ensayos de De Campos acaba siendo una potencia encandiladora, Perlongher buscará mantener las formas más subrepticias de aparición, la filtración por zonas oscuras o poco transitadas. En este sentido, como se verá a continuación, también opondrá resistencia a las lecturas que De Campos hace de su propia obra. Pero además, esto se desarrollará en el capítulo cuarto, a la hora de hacerse de unos escritores brasileños contemporáneos, Perlongher buscará encontrarse con otros en las sombras, precisamente en las fisuras y los márgenes de la época. Allí, tampoco perderá ocasión para volver a asestar contra Jorge Luis Borges.

Finalmente, aunque pertenezca al terreno de la especulación, resulta interesante preguntarse qué es lo que llevó a que el ensayo “Nuevas escrituras transplatinas”, tan rico en reflexiones, pero además con una carga tan explosiva como intervención polémica, quedara archivado en un cajón y nunca fuera publicado por Perlongher en Argentina, coordenadas a las que estaba destinado. Tal vez esto aporte un nuevo dato sobre la escritura ensayística de Perlongher, la que no solo se muestra capaz de arruinar las certezas ajenas, sino también de dejar las propias en el terreno de la suspensión. Aquí pueden retomarse sus propias palabras, las que fueron citadas a modo de epígrafe en el apartado anterior –“Perlongher crítico”–: “A veces se me ocurre que se trata de una literatura postborgeana. Que Borges hizo una escritura, que con ella produjo cierta cerrazón, se impuso y que ésta sería lo que no encajaría en un borgismo, me parece. Esto sería algo que habría que pensar más... Yo lo siento así”.³⁰² Aunque pronunciadas en una entrevista en 1987, dos años después de la escritura del ensayo, en ellas vuelve a anunciarse el embate sin omitir el carácter tentativo de todo discurso que apunte a reflexionar acerca de los modos en que la literatura entra, sale, confronta o se desprende de una tradición o de la propia institución. Por eso Perlongher dice que esto que *a veces* se le ocurre –que el neobarroco sería post o antiborgeano– y que *siente* en él, no se cierra y *hay que seguir pensándolo*. Tal vez, quedar en un cajón sea la forma que toma

³⁰² Milán, Eduardo. “El neobarroco rioplatense”, *op. cit.*

el gesto de tanteo y entrega a la irresolución que un ensayista dispuesto a descomponer certezas sin buscar componer otras pone en juego cuando escribe.³⁰³

Si, como se dijo, Haroldo de Campos con sus poemas “neobarroso: in memoriam” y “réquiem” rindió homenaje al poeta porteño, figurar un diálogo con De Campos a partir de la traducción y en la escritura de los ensayos neobarrocos de Perlongher acaba siendo una manera de figurar también su homenaje al brasileño. Por eso, lo que afirma Rosa para la poesía perlonghereana se vuelve pertinente para su escritura crítica sobre el barroco por medio de ensayos:

Más allá de las influencias, del tratamiento y del mal-tratamiento del código, de los fenómenos ancilares de la inter-intratextualidad, de las “confesiones” literarias, de los requiebros del género, y todo esto está en esta poesía, ocurre aquí una quintaescencia de la veneración de la cofradía literaria: todo es un homenaje, nueva y antigua forma del reconocimiento. Una manera de conocerse a sí mismo.³⁰⁴

³⁰³ Escribe Alberto Giordano leyendo a Maurice Blanchot respecto de las búsquedas del ensayo literario: “la búsqueda del ensayo no concluye con el encuentro de una solución que, retroactivamente, ponga fin a los problemas planteados, una respuesta (supuesta verdadera) que cierre la marcha abierta por la pregunta, sino que, por el contrario, esa búsqueda es de una singularidad tal que en ella `encontrar significa mostrar huellas y no inventar pruebas`, no develar un sentido sino, multiplicando las vías, invitar a la develación”. Giordano, Alberto. *Modos del ensayo: de Borges a Piglia*. Rosario: Beatriz Viterbo Editora, 2005, p. 226.

³⁰⁴ Rosa, Nicolás. “Una ortofonía abyecta”, en Cangí, Adrián y Siganevich, Paula (comps.). *Lúmpenes Peregrinaciones*, *op. cit.* p. 41.

2.4. Entre el ensayo y la poesía: el portuñol en la encrucijada neobarroca

Las traducciones que hizo Néstor Perlongher de Haroldo de Campos funcionaron como una práctica orientada a un proyecto cultural en el marco de una escritura crítica que tuvo entre sus objetivos el tendido de redes de diálogo entre distintos agentes – escritores, críticos, editores, traductores– para pensar, debatir y ligar a la literatura latinoamericana contemporánea a partir del barroco. Al mirarlo desde la orilla argentina, el aporte que Perlongher realizara desde Brasil al traducir a De Campos, y al mismo tiempo la apropiación que de esa traducción hiciera al interior de sus ensayos, puede ser leído en la trama de una operación por la que, gracias a la misma tendencia expansiva del neobarroco, la poesía argentina logró abrir sus fronteras más allá de la literatura y la tradición nacional. Tal como observó Martín Prieto, en el neobarroco “la literatura argentina en particular, vuelve a entablar un diálogo continental que no había vuelto a darse desde el Modernismo”.³⁰⁵ En este sentido, la figura del *religador* citada al comienzo del capítulo se vuelve pertinente e incluso permite advertir las características del lugar de Perlongher y, en particular, de su trabajo como traductor en este juego y deseo de conexiones mutuas.

En el estudio de los lazos efectivos que la religación implica y dentro de los diversos modos en que estos se manifiestan en la literatura latinoamericana, dice Zanetti, “[l]a articulación de un legado, el cruce de lecturas o la interiorización de modelos propios supone el soporte de un grano menudo, un envés de la urdimbre concretado en religaciones variadas, a veces de patente vigor, pero con frecuencia de una discreción que impone el rastreo cuidadoso”.³⁰⁶ El ejercicio traductivo que Perlongher hizo de y con los textos de Haroldo de Campos, entre los que se incluyen ensayos y poemas, formará parte de la malla que soporte y teja el grano menudo que congrege y ponga en diálogo a muchas de las figuras centrales de la literatura latinoamericana hacia fines del siglo XX. El traductor de literatura es, como se sabe, un agente central para la circulación de los textos, necesario, aunque muchas veces

³⁰⁵ Prieto, Martín. “Neobarrocos, objetivistas, epifánicos y realistas: nuevos apuntes para la historia de la nueva poesía argentina”, en *Cuadernos LIRICO*, n°3, 2007, p. 27. URL: <https://journals.openedition.org/lirico/768>

³⁰⁶ Zanetti, Susana. “Modernidad y religación: una perspectiva continental (1880-1916)”, *op. cit.* p. 489.

desestimado en nombre de su propia utilidad o criticado con el peso del difundido adagio italiano “*traduttore traditore*”. No obstante, y Perlongher dará cuenta de esto, el traductor guarda una fuerza ambigua que lo revela o lo agazapa como figura doble, plegada: discreta pero implacable, silenciosa pero determinante, casi imperceptible, pero con una soberanía abrumadora, de modo tal que su tarea, más que restringirse al pasaje de una lengua a la otra, está siempre yéndose hacia otras zonas y otras prácticas de escritura, entre ellas, como se vio, la del ensayo crítico.

Entre otras ocasiones, fue en un famoso ensayo titulado “De la traducción como creación y como crítica”, de 1962, donde Haroldo de Campos dio cuenta de esta fuerza expansiva y crítica de la operación traductora:

Los primeros móviles del traductor, que también es poeta o prosista son la configuración de una tradición activa (de ahí que no sea indiferente la elección del texto que se va a traducir, sino extremadamente reveladora), un ejercicio de intelección y, a través de él, una operación crítica al vivo.³⁰⁷

En lo que sigue se abordarán nuevos caminos por los que continuar el diálogo entre estos escritores y trazar nuevas conexiones esta vez entre el ensayo y la poesía, en la traducción y en la escritura entre lenguas, el portugués. Esta lengua movediza, desterritorializada, ni español ni portugués, sino en el cruce, préstamos y contagios entre una y otra que Perlongher incorporó a su escritura en general y a su poética barroca en particular desde su llegada al país de exilio, puede explorarse como el punto de contacto a partir del cual prolonga su despliegue el intercambio entre estos dos escritores y sus propuestas literarias.

En lo que respecta al trazado, aquí se seguirán dos caminos que a su vez se intersectan. El primero, sigue y observa los modos en que estos poetas ponen en juego

³⁰⁷ De Campos, Haroldo. “De la traducción como creación y como crítica”, Tesis para el III Congresso de Crítica e História Literária – Universidade da Paraíba, 1962; publicada originariamente en la revista *Tempo Brasileiro*, nº 4-5, 1963. Cuando Haroldo de Campos se refiere a la tarea crítica que se emprende desde la traducción y se orienta hacia la tradición, la noción de “crítica” remite a una función que considera específica del poeta: “Mucho se ha hablado, por ejemplo, de las influencias joyceanas en la obra de Guimarães Rosa. Sin embargo, ninguna demostración será, según pensamos, más elocuente y más elucidativa al respecto que el simple cotejo de pasajes del *Grande Sertão* con otros (recreados al portugués) del *Finnegans Wake*. Método ideográfico. Crítica a través del análisis y la comparación del material (vía traducción)”. Cito la versión en español: “De la traducción como creación y como crítica”, *De la razón antropológica y otros ensayos*, op. cit. p. 197.

la escritura entre lenguas en su poética barroca; para esto, la lectura transitará *Alambres* y el libro *Galáxias* de Haroldo de Campos. Así, se verá no sólo la puesta en obra de la escritura entre lenguas, sino además las tradiciones a las que con ella se remiten y el modo en que se define a la poesía hacia el interior de la escritura poética. El segundo camino recorrerá la traducción que hiciera Perlongher de dos poemas de De Campos para la revista *Vuelta* y va tras el portuñol para dar cuenta de su operatividad en la definición de la actividad traductora misma. Para esto, se retomarán algunas de las discusiones propuestas por el corpus de ensayos que Perlongher tradujo del brasileño antes referido. En este nuevo encuentro de poetas en la poesía, la traducción opera y se figura como un ejercicio deconstrutivo que tiene lugar en la materia de la lengua.

En el tejido de estas escrituras e intervenciones tomarán su forma nuevas modulaciones de un diálogo. Y en lo que respecta a la trayectoria de Perlongher en Brasil, se revelarán nudos de intensidad no siempre previstos en las revisiones de su recorrido como poeta o ensayista. Así, en donde la cronología de la publicación de sus poemarios muestra un hiato, pueden aparecer, por obra de la traducción y el portuñol, momentos de altísima productividad, de circulación de ideas, de encuentros poéticos.

2.4.1. El portuñol: la lengua como deseo

El lenguaje, al disfrutarlo, se trenza y
multiplica; el saboreo de su vivir se le agolpa y
fervoriza.
Lezama Lima³⁰⁸

Alambres, de 1987, fue el primer poemario publicado por Néstor Perlongher desde su exilio en San Pablo. El libro, que recibió el premio Boris Vian en Buenos Aires y una muy buena acogida por parte de los poetas *underground* porteños, significó una verdadera intervención en la cultura argentina, sobre todo el largo poema final, “Cadáveres”, en él incluido.³⁰⁹

³⁰⁸ Lezama Lima, José. *La expresión americana*, op. cit. p. 92.

³⁰⁹ Hay una escena de la historia de la poesía argentina relatada por María Moreno que le da un lugar preponderante a “Cadáveres” respecto del lazo entre poesía, política y sexualidad en los

El poemario se inscribía indudablemente en el resurgimiento del barroco que había desencadenado Lezama Lima en Cuba y que se disponía a hacer una poesía de la exuberancia y el desperdicio, mezcla de tradiciones y hablas, materiales y sonidos donde saborear el movimiento fervoroso de la lengua. Pero más específicamente, *Alambres* era un libro neobarroso, escrito con la orilla baja y fangosa del estuario rioplatense, más kitsch y de barrio, pero también más cuerpo a tierra y punzante.

En el número 74 de *El Porteño*, de enero de 1988, revista en la que había participado con diversos ensayos, Perlongher publicó por primera vez una nota sobre su poesía, donde respondió, por ocasión del premio otorgado, al pedido de realizar un comentario sobre el poemario.³¹⁰ Allí, el poeta afirma que lo que el libro buscaba hacer con la escritura era

pescar la intensidad, los juegos de palabras, siempre desfiguradas, mezcladas, trastornadas, que consiguieran socavar la cárcel del sentido ya dado de antemano –el orden del discurso, intuyendo deliberadamente que lo que nos sofoca, en la cadena de icebergs de los días, es un orden de sílabas.³¹¹

En otras palabras, trabajar en la superficie material de la letra, desarmando su poder de representación y los sentidos establecidos. Esta nota se diferencia de las que había publicado anteriormente ya que en ella la prosa se embarroquiza y gana peso una

ochenta: “Para algunos el fin de la dictadura fue cuando se llamó a elecciones democráticas, para otros cuando Alfonsín recibió la banda presidencial. Pero para ‘nosotros’ fue cuando Néstor Perlongher leyó en el hall del teatro General San Martín su poema *Cadáveres*”. Moreno, María. “Personal”, en Cangi, Adrián y Siganevich, Paula (comps.). *Lúmpenes Peregrinaciones*, op. cit. p. 196.

³¹⁰ La revista *El Porteño* (1982-1993), donde participaba su amigo Osvaldo Baigorria, fue uno de los medios a través de los cuales Perlongher desde San Pablo mantuvo el mayor contacto con Argentina –Buenos Aires, en realidad– y mediante el cual difundía sus ensayos. Las notas de Perlongher en la *El Porteño* pueden ordenarse de la siguiente manera: en la primera etapa de la revista publica “La represión homosexual en Argentina”, en *El Porteño*, año II, n°22, octubre de 1983, *Cerdos & Peces*, año I, n°3; “Represión homosexual durante el proceso”, en *El Porteño*, año II, n°24, diciembre de 1983, *Cerdos & Peces*, año I, n°5; “El sexo de las locas”, en *El Porteño*, año III, n°28, mayo de 1984, *Cerdos & Peces*, año II, n°8; “El fantasma del Sida”, en *El Porteño*, año IV, n°41, mayo de 1985; “Brasil: la explosión de los travestis”, en *El Porteño*, año IV, n°44, agosto de 1985, *Cerdos & Peces*, año II, n°18. Luego, en la segunda etapa de la revista, cuando esta pasa a ser una Cooperativa de Periodistas Independientes, en noviembre de 1985, sus notas publicadas son las siguientes: “Sobre *Alambres*”, en *El Porteño*, año VII, n°74, enero de 1988; “Evita vive”, en *El Porteño*, año VIII, n°89, abril de 1989. En enero de 1991, se incluye un poema suyo “Danzig”, en *El Porteño*, año X, n°109; luego con su firma “Éxtasis sin silicio”, en *El Porteño*, año X, n°117, agosto de 1991 y “La desaparición de la homosexualidad”, en *El Porteño*, año X, n°119, noviembre de 1991.

³¹¹ “Sobre *Alambres*”, op. cit. p. 70.

escritura poética por sobre una sociológica o histórica.³¹² Luego de una reticencia inicial y con cierto tono paródico, el poeta describe las dos series que estructurarían el poemario: una conformada por los “poemas épicos”, en donde la escritura poética busca “perder la mirada sobre textos de una historia en polvorosa”; y, otra, en la que esa escritura deriva hacia un dejarse “pringar por la emoción de devenir mujer”. Dicho de otro modo, una primera parte “histórica” –toda la primera mitad del poemario y “Cadáveres”– y una segunda “deseosa”, que finalmente “estalla en la proliferación de ‘Frenesí’”.³¹³ La contaminación entre ambas partes lleva hacia lo que Perlongher denomina como “épica barroca”, donde la historia de los estuarios del Río de la Plata se alucina en el deseo. Es en la segunda serie del poemario, en la que el deseo se impone a la lengua, donde hace su aparición el portugués, la lengua del exilio, y su irrupción puede localizarse más precisamente a partir del poema “MICHE”.

“Miche”, término que le da el título, remite de manera casi automática –al menos para el lector contemporáneo– a la tesis de maestría en antropología urbana, *O negócio do michê. Prostituição viril em São Paulo* que Perlongher hizo y defendió en la

³¹² “Así es que me despisto, pues me piden que hable de los *Alambres*: ¿sobreescribir lo escrito? ¿reír lo leído? ¿criticar (en purgante autocrítica)? Decir que intenté algo es mentiroso: es lo que salió, las eses de las heces” (Perlongher, Néstor. “Sobre *Alambres*”, *op. cit.* p. 70). Porrúa sostiene como cuestión propia del neobarroco “la imposibilidad de separar producción poética y producción crítica. [...] [Sus] figuraciones son las de la poesía neobarroca y ésta es la lengua que habla el neobarroco” (*Caligrafía tonal. Ensayos sobre poesía*, *op. cit.* pp. 276-277). A esta afirmación, si bien es cierta, parece conveniente hacerle algunos reparos. Por un lado, resulta importante señalar que el barroquismo de la lengua no se expande en la totalidad de la producción ensayística; diferente es la prosa de los ensayos sobre la historia de la homosexualidad en Argentina, por ejemplo. La ensayística de Perlongher es completamente diversa y según los temas su tono y con él, el nivel de didactismo o comunicabilidad cambia. Por otro lado, la afirmación de Porrúa puede desplazarse para leer lo que ha ocurrido en la crítica literaria argentina que ha ensayado sobre la obra de Perlongher, la que, de Rosa en adelante, fue contagiándose de ese barroquismo. Al respecto dice Panesi: “Sería pueril desear que la crítica literaria o los que se dedican a hurgar y establecer los cuadros o los mapas con los que se ha de pensar históricamente la poesía argentina mimetizaran la lengua de su objeto, y sin embargo, algo de la objetividad académica debe haber cambiado, si bien no en la materialidad misma con la que se escribe, al menos en la panoplia conceptual a la que esa lengua estudiada da lugar, o al combate de posiciones y de lenguajes heteróclitos que asomaban entre los versos de la tradición barroca. Si, como creo, la irrupción de Perlongher produce una serie de efectos inesperados en la poesía argentina, más allá de las etiquetas –barroco, neobarroco, neobarroso– que los grupos poéticos necesitan para hablar de sí mismos y para establecer sus poéticas, es lógico pensar que también esa poesía, entre sus alcances, haya producido algo que repercutió en la lengua de la crítica”. Panesi, Jorge. “Cosa de locas: las lenguas de Néstor Perlongher”, en *Cuadernos LIRICO*, n°9, 2013, p. 2. URL: <http://lirico.revues.org/1139>.

³¹³ “Sobre *Alambres*”, *op. cit.* p. 70.

Universidad de Campinas.³¹⁴ Este vocablo, que es también parte de la jerga prostibularia porteña,³¹⁵ en la escritura del poeta remite a una subjetividad nocturna, deambulante y deseante del submundo de la metrópolis paulista donde realizó su trabajo de campo.³¹⁶ Por eso, desde su ambigüedad –que, como podrá verse, se revelará potente–, infiltra un territorio urbano que se va dibujando en el interior del poema, reverberando en otros términos en portugués asociados al cuerpo y al deseo:

la carroña del parque, los buracos de luz, lulú,
luzbel: el crispo: la crispación del pinto:
como esa mano homónima se cierce
sobre el florero que florece, o flora : sobre lo que
florece:
el miché, candoroso, arrebolado
de azahar, de azaleas, monta, como mondando, la
prístina ondulación del agua³¹⁷

En la deriva del poema se arma la escena de un encuentro erótico entre una travesti y un miché en la noche urbana, entre la carroña del parque, agazapados en los intervalos de oscuridad que dejan los faroles del alumbrado público. Cuando la acción alcanza su ápice y se “crispa”, ingresa el primer vocablo identificable con la lengua portuguesa: el “pinto”; es decir, el pene. Sin marcas que anuncien su extranjería, con el “pinto” se advierte que la lógica que sigue el ingreso del portugués se corresponde con los modos de la clandestinidad: heterogéneos y asistemáticos, una intrusión encubierta que busca fundirse en la mezcla. De esta manera, tiene lugar lo que podría denominarse con Rosa un “acoplamiento de lenguas”, una hibridación que cristaliza el deseo y al mismo tiempo interfiere el idioma, se incorpora a la lengua barroca y desbarajusta la fuerza represiva del orden del discurso. La ligazón que conecta y transita entre la lengua y el deseo, entre la travesti y el miché por la irrupción del *pinto* que lleva del español al portugués, es un impulso de fuga, de devenir de las lenguas y de los cuerpos del poema.

³¹⁴ *O negócio do michê. Prostituição Viril em São Paulo*. São Paulo: Editora Brasiliense, 1987.

³¹⁵ Si bien “miché” es un término que en el lunfardo rioplatense tiene un significado similar al que posee en portugués, en la tesis de Perlongher, la utilización de las categorías que nombran y distinguen las subjetividades que transitan el mapa de la prostitución masculina está hecha sobre la base de un trabajo minucioso que responde a ese territorio.

³¹⁶ *La prostitución masculina*. Buenos Aires: Ediciones de la Urraca, 1993.

³¹⁷ Perlongher, Néstor. “MICHE”, *Alambres, Poemas completos*. Buenos Aires: La flauta mágica, 2012, p. 58. En adelante, todos los poemas de Perlongher citados serán referenciados en esta edición de su poesía completa.

[E]l deseo es **la** desea, **la** desea de **ella**, en donde el **acoplamiento de lenguas** (bilingüe o trilingüe: cunilinguis) es la desea de la diosa. [...] ¿operación transmutativa o lingüística del deseo? ¿El deseo de la lengua o la lengua del deseo? ¿La **linguica** brasileña es una travesura de la lingüística? El saber-sabor de la lengua para Perlongher, sólo exige **lamer la hinchazón de la lengua**, decíamos, la lengua en ápice, la palabra erigida, la letra eréctil.³¹⁸

Como el miché, el poemario dibuja recorridos por la ciudad en los que deseo y movimiento son una y la misma cosa. Con ese caminar, realiza nuevas apariciones el portugués:

Degradeé

recorres en espacio galerías con espejo de mano
galerías, vítreas, de vidrio y lama, ve
un “viril” virtuosismo, una vidriosidad, de escapulados,
o “pulados”: pues,³¹⁹

Lo que aquí se percibe con mayor claridad es cómo el portuñol forma parte de lo que Porrúa piensa en términos de *imagen barroca*: el efecto de una lengua en la que “[n]o hay diferencia entre fondo y forma”.³²⁰ En la superficie plana hecha de proliferación, acumulación y repetición, el portugués asoma en los pliegues de la lengua barroca, hecho de la misma materia mezclada, el vidrio y la lama (el barro) que expande y contrae el continuo sonoro: “pulados” (saltados) en “escapulados”. Aquí, las comillas que señalan el término en portugués, al estar también en el vocablo “viril”, no funcionan como demarcación de la extranjería sino como punto de irradiación que invade el poema: por la presencia del “pulados” en los pliegues del español, “viril” puede remitir a cualquiera de las dos lenguas. Esa es la amenaza de la poética del portuñol: la infiltración del vocablo en otra lengua no hace sino sugerir que cualquiera de los otros que lo rodean en español puede devenir un vocablo en portugués, de modo que se desquicia cualquier posibilidad de circunscribir las lenguas nacionales: en la materia, las lenguas se salen del idioma, acoplándose. En ese salirse del idioma, el portuñol, además, pone en juego un modo de traducción que funciona en el interior mismo de la

³¹⁸ Rosa, Nicolás. *Tratados sobre Néstor Perlongher*, op. cit. p. 28 [Resaltado en el original].

³¹⁹ “MICHE”, *Alambres, Poemas completos*, op. cit. p. 62.

³²⁰ Porrúa, Ana. *Caligrafía tonal*, op. cit. pp. 39-42.

cadena de significantes de la imagen barroca y que, apenas rozando el significado común de ambos vocablos, hace énfasis en la cercanía material entre las lenguas.

(grades)

y por las gradas esa estola que
 radas, roda, rueda, greda
en el *degrau* –degrádase, desagradable boa, la de esa

“roda” se traduce en la contigüidad con la palabra “rueda”, y ambas forman parte de la sonoridad encadenada en la *r* que figura la pendiente de las “(grades)” por las que va cayendo la lengua del poema, el “*degrau*” –la escalera– por donde desciende y se degrada. Así, en la traducción, ese posible encuentro de lenguas que pudiera darse en el significado se perturba por la primacía del significante. Esta escritura entre lenguas participa de la “suspensión barroca”,³²¹ donde la lengua poética no hace pie en el significado y queda boyando en la superficie, generando un efecto, al decir de Perlongher, “inmediatamente poético”. En “Sopa paraguaia”, prólogo que escribió a *Mar paraguayo* de Wilson Bueno, comenta este efecto:

*Há entre as duas línguas um vacilo, uma tensão, uma oscilação permanente: uma é o 'erro' da outra, seu devir possível, incerto e improvável. Um singular fascínio advém desse entrecruzamento de 'desvios' (como diria um linguista preso à lei).*³²²

En esta lengua poética, sin mediaciones, el lector goza con el sonido que suspende la adjudicación de un sentido. Se trata de una lengua política si se piensa

³²¹ Esa imagen de la suspensión, de lo que queda boyando, en el aire o en el agua es la misma con la que expresará su encuentro con el barroco mineiro y sus “angelitos aindiados”. En el poema “Formas barrocas” de *Hule*, firmado en Mariana, Ouro Preto, en julio de 1987, el poeta escribe “Todo era suspensión!”. Perlongher, Néstor. “Formas barrocas”, *Hule, Poemas completos, op. cit.* p. 95.

³²² Perlongher, Néstor. “Sopa paraguaia”, en Bueno, Wilson. *Mar paraguayo*, Iluminuras, 1992, p. 9 / “Hay entre las dos lenguas una vacilación, una tensión, una oscilación permanente: una es el error de la otra, su devenir posible, incierto e improbable. Una singular fascinación adviene de ese entrecruzamiento de ‘desvios’ (como diría un lingüista fijado a la ley)”. “Sopa paraguayana”, en *Diario de poesía*, n°44, verano 1997/1998, p. 25. Esa *lengua-boya* genera indeterminación semántica, pero también genérica: entre la prosa y la poesía; si Perlongher le escribe un prólogo a la novela de Wilson Bueno centrándose en el portugués, también motiva a leerla como un poema en prosa. De hecho, puede que haya sido esta lectura de Perlongher de la novela la que acabó prendiendo entre los neobarrocos: fragmentos de la novela, serán luego incluidos dentro *Medusario*, antología de poesía a la que se hará referencia más adelante.

también, con María Teresa Celada, que Perlongher hace del mito de Babel una “utopía lingüística” en la que el lector consigue gozar con el castigo divino,³²³ en el sonido de una *língua menor* hablada por clandestinos y migrantes, que perfora las fronteras de la gramática estatal. Sin ley, sin gramática, esta lengua se transita por desvío y al errar por los límites de las fronteras geográficas entre Brasil y sus países circundantes o bien en las jergas de los submundos prostibularios de la noche urbana. Así, el portuñol “*mina a impostada majestuosidade das línguas maiores, [...] completamente intempestiva e surpreendente, como a boa poesia, a que não se quer previsível*”.³²⁴

En el último poema del libro, “Frenesí”, fechado “carnaval, rio 1984”, este juego de la traducción en portuñol se despliega en la fiesta dionisiaca, a través de una mirada que, tomada por el deseo que despierta la sensualidad del rito brasileño, se inmiscuye entre los cuerpos coloridos de la caravana, atraviesa las calles y se pulveriza en la mezcla. En la composición de esa muchedumbre danzante aparece el “linguajar”, puesto que el desorden de la ciudad es una ocasión que propicia ese infiltrar en la escritura de las lenguas que se oyen durante el festejo dando forma a un extenso poema en prosa. Aquí la imagen es la del “fluxo” entre un idioma y otro, que también es el movimiento de los cuerpos del desfile: un ir y venir en cámara lenta, contra los tiempos del consumo y en favor de los del deseo.³²⁵

El picoteo de las madréporas en los collares del Vesuvio, el efluvio de pinga en el pingote (“me acarició la yema”) las *borrachas*, flexibles, gárrulas, limosas en el flujo del glande, el fijador acuoso de pegaso lugar, o iglesinesco, líe limoneras de azulejos con polvo de canarios, o de albatros, pájaros prietos en un fondo de cielo azorado.³²⁶

El portugués se escande entre todo aquello que compone el cuadro móvil y aparece en materiales (“borrachas”), comidas (“milho”, “espinafre”, “lingüiza”),

³²³ Celada, María Teresa. “Acerca del errar en portuñol”, en *Tsé-Tsé*, n°7-8, 2000, p. 264.

³²⁴ “Sopa paraguaia”, *op. cit.* pp. 10-11 / “mina la impostada majestuosidad de las lenguas mayores, [...] completamente intempestiva y sorprendente, como la buena poesía, la que no se desea previsible”. “Sopa paraguaya”, *op. cit.* p. 25.

³²⁵ Es interesante que el vocablo “fechar” que aparece en “Frenesí” es, asimismo, el que Perlongher pone como ejemplo para explicar el portuñol en el texto *Serafim Ponte Grande* de Oswald de Andrade, sobre el que señala su doble significación como un modo de otorgarle una tensión ambigua a un enunciado: “También es curioso pensar la expresión ‘fechar el tiempo’, donde también se introduce, gracias al portuñol, la ambigüedad constitutiva: puede ser tanto ‘cerrar’ como ‘datar’ el tiempo conforme se lea desde una u otra lengua”. “El portuñol en la poesía”, *op. cit.* p. 255.

³²⁶ “Frenesí”, *Alambres, Poemas completos*, *op. cit.* pp. 75-76.

bebidas (“pinga”); drogas (“lanzaperfume”) y personajes (“malandros”). En ese flujo sonoro tienen lugar cadenas de traducción: “La filigrana filibustera y el ojo de la mano que retoca, cuando disipa el polvo ceniza, cinza de los tocados”,³²⁷ donde “cinza” es traducida en el vocablo anterior, ceniza. La traducción está en la materia misma del poema y le da su *forma*.³²⁸

Solo en la última parte de “Frenesí” un personaje asoma en la “farsa furiosa”, en ese devenir en que todo se mezcla con lo que brilla y transpira, firuletea y se hace *glitter* con el entorno: se trata de un *gozador*, figura que se transmuta en una lengua que no representa, pero alude y elide (como decía Rosa) esa escena barroca, en la que está inmerso. En ese marco, el poema deviene un espacio de reflexión poética:

Listar del broderie el entusiasmo, intuición del fiestero, al gozador las lenguas se le hacen medias (o inmedias) como estambres. Firuletea el rompehielos, guiño al esguince del sotreta montado, soterrado, sotrozo de fintas en el retirarse legañosa, en la grandilocuencia del ventrílocuo vecinal, barrado.³²⁹

En la ambigüedad de las *medias* se dice el efecto del portuñol, su potencia para destruir el monolingüismo de una poética, instalando lo imprevisible, lo imponderable de la escritura entre lenguas que rompe el hielo de esos “icebergs de los días” y el discurso. Y al mismo tiempo, las *medias* son la malla fina que se adhiere y deviene la piel de esa escritura que quiere “hacer un cuerpo”,³³⁰ esa media es su textura, la superficie barroca, imagen que remite al modo en que Perlongher figuró en sus ensayos el plano y el dibujo en el que trabajan las nuevas escrituras transplatinas.

Pablo Gasparini afirmó que en el portuñol el poeta encontró “menos una equilibrada estrategia de mediación cultural que una formidable y resbalosa lengua

³²⁷ “Frenesí”, *Alambres, Poemas completos, op. cit.* p. 74.

³²⁸ Este uso del término *forma* conjuga una remisión al ensayo de Walter Benjamin “La tarea del traductor” (1923) donde, como ya se trató en el capítulo anterior, se afirma que “[l]o esencial en [la traducción] no es la transmisión, el enunciado” sino que la misma es una forma que señala las relaciones más íntimas entre las lenguas (Benjamin, Walter. *La tarea del traductor, op. cit.* p. 8) y la definición que realiza Porrúa del mismo término para la poesía, como “el lugar en el que se procesan tradiciones, materiales, modos de ver y de oír históricos; el lugar donde se lee la cultura (y hasta lo político) pero también aquello que ésta no acierta a decir, aquello para lo que la lengua no tiene un discurso disponible”. Porrúa, Ana. *Caligrafía tonal, op. cit.* p. 15.

³²⁹ “Frenesí”, *Alambres, Poemas completos, op. cit.* pp.74-75.

³³⁰ “Sobre *Alambres*”, *op. cit.* p. 70.

poética”.³³¹ Sin embargo, si se sigue la labor de Perlongher como traductor y en particular como traductor Haroldo de Campos, podrá verse que el portuñol funciona además como punto de intersección para un diálogo con otras escrituras neobarrocas de los ochenta en Brasil.

2.4.2. Encuentro de poetas en el portuñol

El lugar desde donde habla el poeta se muestra excesivamente movedizo e inestable [...]. Para atenuar esa sensación de precariedad, de improvisación, los poetas llaman en su auxilio a otros poetas.
Néstor Perlongher³³²

En 1984, unos años antes de la publicación de *Alambres*, Perlongher presentó una ponencia sobre el portuñol en un encuentro de profesores de español en San Pablo, titulada “El portuñol en la poesía”. Se trata de un *paper* performático y provocativo en el que, tal como lo haría luego en “Nuevas escrituras transplatinas”, se posiciona en favor de esa lengua menor y se expresa como su usuario. Sin embargo, como bien lo figura el título, el ensayo apunta exclusivamente a los efectos del portuñol en la escritura poética. Para ello aborda textos de tres escritores –Oswald de Andrade, Héctor Olea y Haroldo de Campos– y da cuenta de las múltiples posibilidades poéticas que habilita el uso del portuñol hacia el interior de la creación escrituraria. En esta lectura, a su vez, señala algunas de las operaciones de su propia poética e incluye hacia el final “Acreditando en Tancredo”, donde la ambigüedad del término “acreditar” –creer en portugués y en español también abonar– de cuenta del modo en que el portuñol se efectúa en el poema. En su selección de poetas, Perlongher realiza un recorte de escrituras latinoamericanas entre las que predomina la brasileña y de este modo elige unos interlocutores –ciertos poetas– descartando otros –los docentes y los lingüistas–. Este movimiento de cierre comporta también uno de apertura: contra la imagen de la exclusión y el aislamiento que recae sobre la figura del exiliado, el poeta argentino en Brasil se abre y conecta con escritores latinoamericanos, figurando él sus propias *afinidades electivas*.

³³¹ Gasparini, Pablo. “Néstor Perlongher: una extraterritorialidad en gozoso portuñol”, en *Revista Iberoamericana*, vol. LXXVI, n°232-233, 2010, p. 761.

³³² Perlongher, Néstor. “El portuñol en la poesía”, en *Tsé-Tsé*, n°7-8, 2000, p. 254.

De la obra de Haroldo de Campos, Perlongher recorta el libro *Galáxias* y explica que en él el portuñol tiene lugar “engarzando palabras o restos de frases en español y en portugués en un flujo casi indiferenciado”, de modo que “consigue que esas palabras hagan parejas fónicas entre sí: `a cal calla e o branco trabalha’”.³³³ Publicado ese mismo año, el poemario de De Campos estuvo compuesto por cincuenta poemas en prosa, uno por página, intercambiables y movibles como cielos estrellados de palabras, sin título ni puntuación, sólo referenciables a partir de una datación –presente en el índice– e hilvanados por el tema del viaje como libro o, al decir de De Campos, del libro como viaje.³³⁴ Bitácora y libro de ensayos, en él tiene lugar una poesía de la proliferación significativa de continuidades sonoras donde se mezclan lenguas (sobre todo español e italiano, pero también alemán, inglés, francés), ciudades (Buenos Aires, Berlín, Roma, Salvador, París, Granada, Los Ángeles) y citas intertextuales (Borges, los concretos, Pound, Lezama, Maiakovski, Joyce, Shakespeare). En ese paisaje urbano, el yo poético va disgregándose en la mezcla de voces que pasan e impulsa a la narración (fábula) de ese deambular hacia el extremo de hacerse trizas y esparcirse en las páginas del cielo/ciudad. Esa explosión epifánica se anuncia desde el epígrafe con una cita de Mallarmé, “*La fiction affleurer et se dissiper, vite, d’apres la mobilité de l’ecrit*” perteneciente al prefacio de *Un coup de dés* (1897). La figura de Mallarmé se desliza tanto en la disposición espacial de los significantes en el poema –“*o branco como turnos de negro e o negro com turnos de branco*”–³³⁵ que se multiplican con la paranomasia como procedimiento núcleo de la expansión *hipersintáctica*, donde el sonido de cada palabra reverbera infinitamente –un “ejercicio sintáctico de largo aliento” en el decir de Echavarren–;³³⁶ así como también en la autorreferencialidad del poema, ya que dentro de un hermetismo extremo las *Galáxias* hablan de sí mismas:

³³³ “El portuñol en la poesía”, *op. cit.* p. 256.

³³⁴ Algunos poemas habían aparecido publicados individualmente. Como se adelantó, el primero y el último datan de 1963 y 1976, respectivamente.

³³⁵ “o que mais vejo aqui” (18.10.67), *Galáxias. op. cit.* / “el blanco con casilleros negros y el negro con casilleros blancos” “lo que más veo aquí” (18.10.67), *Galaxias*, traducción de Reynaldo Jiménez. Motevideo: La Flauta Mágica, 2010. Puesto que las galaxias-poemas que conforman el libro de Haroldo de Campos no están numeradas, las referencias corresponden a las fechas con las que fueron consignadas en el índice.

³³⁶ Echavarren, Roberto. en Echavarren, Roberto; Sefamí, Jacobo y Kozler, José (orgs.). *Medusario. Muestra de poesía latinoamericana*. Buenos Aires: Mansalva, 2010, p. 10.

*galáxias kiklos de palavras o texto entretecendo entretramando entrecorrendo pontos
pespontos dispostos texturas o estelário estepário de palavras costurando ávidas
suturando texturando urdilando ardidário vário laços de letras lábeis tela têxtil telame
aranhol aranzol de arames manhas de ramos ranhos de aranhas letras sestras lépidas
letreiros selva de símbolos também selvaggia e aí estou*³³⁷

La imagen que elige De Campos es la de la escritura poética como textura que, como se vio, también aparecía en las reflexiones de Perlongher sobre el neobarroco. Asimismo, en tanto poema en prosa sobre la ciudad y escrito al transitarla, recupera la vertiente baudelaireana, lo que en el pasaje anterior puede entreverse en la referencia a la “selva de símbolos” del poema “Correspondencias”. En ese tejido de “alusiones y contracciones” –para decirlo con Perlongher–, la ciudad y el poema despliegan su forma poliédrica y babélica –París es “*cidade é babelbarroca*”–³³⁸ alojando en la superficie de la escritura el cruce de lenguas, en el encuentro fortuito y difuso con el otro, en la oscuridad de sus submundos, en esa carroña que aparecía en los poemas de *Alambres*, habitada por prostitutas, vendedores ambulantes y un hediondo “*cheiro de urina*”.³³⁹ En la galaxia “pulverulenda” situada en Buenos Aires, con el tango “Mano a mano” como intertexto, se figura una pelea de conventillo en la que el español aparece en las voces de la escena y, como sostiene el mismo De Campos, las palabras o frases en en otra lengua “*são, via de regra, traduzidas ou glosadas no contexto, fluindo assim e confluindo para o ritmo de todo*”:³⁴⁰

*a sogra ralhava com o surdo porque ele não tinha jeito para e a mulher ralhava e o nenê chorava e o surdo era um homem pacato el sordo el cubano y le cagó un trompazo en la cara y bino la suegra y le cagó también un trompazo y entonces bino el machito del piso de arriba cobarde te peleás solamente con mujeres*³⁴¹

³³⁷ “ma non dove” (21.2.65), *Galáxias. op. cit.* / “galaxias kiklos de palabras el texto entretejiendo entretramando entrecorriendo puntos pespuntos dispostos texturas el estelario estepario de palabras costurando de palabras costurando ávidas suturando texturando urdilando ardidario vario lazos de letras lábiles de arañas letras zurdas ligeras letreros selva de símbolos también selvaggia y ahí estoy”. “ma non dove” (21.2.65), *Galaxias, op. cit.*

³³⁸ “esta é uma álealenda” (6/7.9.64), *Galáxias. op. cit.*

³³⁹ “cheiro de urina” (dez 68), *Galáxias. op. cit.*

³⁴⁰ “ora, direis, ouvir galáxias”, *Galáxias, op. cit.* p. 119 / “están, en general, traducidas o glosadas en el contexto, fluyendo así y confluyendo en el ritmo de todo”. “Ahora, diréis, a escuchar *Galaxias*”, *Galaxias, op. cit.* p. 124.

³⁴¹ “pulverunlenda” (30.9/1.10.67), *Galáxias, op. cit.* / “la suegra regañaba al sordo porque él no sabía cómo y la mujer lo regañaba y el nene lloraba y el sordo era un hombre pacífico el sordo el cubano y le cagó un trompazo en la cara y bino la suegra y le cagó también un trompazo y entonces bino el machito del piso de arriba cobarde te peleás solamente con mujeres”. “pulveriyenda” (30.9/1.10.67), *Galaxias, op. cit.*

En el fragmento citado puede verse cómo el portuñol emerge de la materia significativa y, según la descripción que realizó Perlongher en su ponencia, engarzando las lenguas en el flujo de la materia. En ese mismo flujo, los vocablos en la otra lengua son traducidos como en el caso de surdo/sordo en la cadena sonora, del mismo modo que sucedía entre cinza/ceniza en el poema “Frenesi” de Perlongher.

En *Galáxias* se lee una poesía en prosa exuberante diferente del minimalismo racionalista concreto que Haroldo de Campos había practicado en los años cincuenta y que lo había llevado a ser un poeta de vanguardia reconocido internacionalmente. Dentro de la trayectoria poética de De Campos, lo realizado en este poemario ha sido lo que más le ha interesado a Perlongher al considerarlo la vía por la cual el barroco que resurgía en la literatura contemporánea latinoamericana estaba llegando a Brasil. Así lo comentó en una entrevista con el poeta Ademir Assunção:

Lo que hay, más que una escuela barroca, es una tendencia a la barroquización en las escrituras hispanoamericanas, que incluye el Brasil, yo creo; si bien en el Brasil ese movimiento de barroquización todavía es muy vago. Es el caso de *Galáxias*, que viene después de toda una serie de experimentos con el lenguaje, que tiende hacia un lenguaje, digamos, más austero. De alguna manera es una explosión que tiene todo que ver con el barroco. Los últimos textos críticos de Haroldo de Campos reivindican el barroco.³⁴²

Esta lectura coincide con la que Perlongher realizó en la ponencia sobre el portuñol donde toma un segmento de *Galáxias* para figurar con él una condensación de la poética del brasileño en este libro: “*língua de ouro para o luxo do olho*”.³⁴³ El mismo pertenece a la galaxia “mire usted”, escrita en portuñol y en la que el yo poético rechaza los servicios de un traductor árabe en tierra andaluza: “*mire usted yo soy el único arabista en córdoba y por cincuenta pesetas num café na plaza de josé antonio mas para quê arabistas se são línguas de ouro para o luxo do olho*”.³⁴⁴ No es casual que el

³⁴² Assunção, Ademir. “La lengua como máquina de mutación” en *Nicolau*, año VI, n°47. Reproducido en Perlongher, Néstor. *Papeles insumisos*, op. cit. p. 340.

³⁴³ “El portuñol en la poesía”, op. cit. p. 256.

³⁴⁴ “mire usted” (24.7.64), *Galáxias*, op. cit. / “mire usted yo soy el único arabista de córdoba y por cincuenta pesetas en un café en la plaza de josé antonio pero qué arabistas si so lenguas de oro”. “mire usted” (24.7.64), *Galaxias*, op. cit. Esta galaxia tiene como emplazamiento el sur de España. El poeta recorre Málaga, sigue el curso del Guadalquivir, y llega a lo que parece ser la mezquita de Córdoba. En el marco de ese tránsito por la España andaluza y morisca, un

argentino recurra a este poema donde la traducción del sentido es descartada en favor del lujo y el goce que pueden producir las lenguas, para poner de manifiesto desde el portuñol una lectura neobarroca de *Galáxias*, eligiendo dentro de la proliferación galáctica al oro como su materia central.

2.4.3. Traducir entre lenguas

El primer punto de encuentro entre estos poetas ha sido la poética entre lenguas, el portuñol en la encrucijada neobarroca, que permitió leer conjuntamente *Alambres* y *Galáxias* tomando como eje la intervención crítica que Perlongher hiciera con su lectura del ensayo “El portuñol en la poesía”. El segundo punto de encuentro que se analizará a continuación puede leerse entramado en la actividad traductora, particularmente en las traducciones que Perlongher hizo de ensayos y poemas de Haroldo de Campos.

También en 1984, en el número 90 de la revista *Vuelta* dirigida por Octavio Paz, se publicaron bajo el título “La operación traductora” dos poemas de Haroldo de Campos, “Transblanco” y “Lo que es del César”, en traducción de Néstor Perlongher. Esta intervención debe ser leída en consonancia con la conferencia pronunciada por De Campos en México a la que ya se hizo referencia, “Poesía y modernidad. De la muerte del arte a la constelación. El poema posutópico” en la que sostuvo un debate en torno al momento en que puede ubicarse el origen moderno, y también el posible cierre, de la poesía contemporánea en América Latina.

Poetas en traducción

En este ensayo, como se adelantó más arriba, De Campos propone una lectura sincrónica de la historia de la literatura para postular que el origen moderno de la poesía latinoamericana se habría dado en el momento en que poesía y crítica de la poesía operaron como términos simultáneos en la construcción del poema; más

transeúnte se presenta y ofrece sus servicios como arabista. Sus servicios de traducción son rechazados y emerge la pregunta por la utilidad de traducir una lengua que es para los sentidos y no para la razón.

específicamente, desde el *Un coup de dés* de Mallarmé.³⁴⁵ A partir de esta afirmación, el brasileño construye lo que denomina como una tradición inaugurada por la crisis del verso en Hispanoamérica, en la que recorta al Huidobro de *Altazor* (1931) y de “Tríptico a Stephan Mallarmé” (1941), al Gironde de *En la masmédula* (1954), al Vallejo de *Trilce* (1922) y al Octavio Paz del poema *Blanco* (1967), a quien considera la figura de conclusión. Luego, en el apartado “El linaje mallarmeano en Brasil”, ubica a Oswald de Andrade, Manuel Bandeira, Carlos Drummond, Murilo Mendes, João Cabral de Melo Neto y, en la culminación extremada del modelo, a la Poesía Concreta. Si las vanguardias han terminado y el presente es el de la posutopía, lo que se habría perpetuado, sin embargo, sería un modo de lectura crítica que ve lo concreto en la poesía transtemporalmente, “como un proceso global y abierto de concreción signica”.³⁴⁶

En el cierre, De Campos le otorga un lugar fundamental a la traducción para la práctica poética del presente y también para percibir los movimientos de esa historia sincrónica de la poesía:

[L]a poesía ‘posutópica’ del presente [...] tiene, en la operación traductora, un dispositivo esencial. El traductor –como afirma Novalis– ‘es el poeta del poeta’, el poeta de la poesía. La traducción permite volver a combinar la pluralidad de pasados posibles y hacerla presente como diferencia, en la unicidad *hic et nunc* del poema posutópico.³⁴⁷

En la consideración de la traducción como la operatoria fundamental para realizar desde el presente una revisión del pasado y construir una tradición hecha desde la sincronía, adquiere espesor el título “Operación traductora” bajo el que comprende en la publicación los poemas “Transblanco” y “Lo que es del César”. De Campos, que había traducido al portugués a Paz y a Vallejo, trae al presente y hace convivir en el

³⁴⁵ “Con relación a las *Fleurs du mal*, a la poesía baudeleriana (índice que nos permite evaluar, en la práctica, hasta dónde llega la noción de modernidad interpretada por el poeta-flaneur), el *Coup de dés* ya es posmoderno: su revolución no es solamente lexical y semántica sino, además, sintáctica y epistemológica. Mallarmé es un *syntaxier*, un arrojado subversor de la sintaxis. El poema constelar, en la diseminación de la forma, rompe la clausura de la estructura fija y estrófica, dispersa la medida tradicional del verso”. De Campos, Haroldo. “Poesía y modernidad. De la muerte del arte a la constelación. El poema posutópico”, *op. cit.* p. 28.

³⁴⁶ De Campos, Haroldo. “Poesía y modernidad. De la muerte del arte a la constelación. El poema posutópico”, *op. cit.* p. 30.

³⁴⁷ De Campos, Haroldo. “Poesía y modernidad. De la muerte del arte a la constelación. El poema posutópico”, *op. cit.* p. 30.

ahora de su escritura poética a dos referentes de la crisis del verso de la poesía latinoamericana.

Luego de la publicación en la revista *Vuelta*, los poemas serían incluidos en el libro *A educação dos cinco sentidos*,³⁴⁸ donde formaron parte de un conjunto agrupado en el título: “Austinéia desvairada (1981)”. Esto permite leerlos, por un lado, a partir de un dato de realidad, puesto que los mismos fueron escritos en 1981 en Austin, Texas durante una estancia que De Campos realizó como profesor invitado, donde terminó su traducción del poema *Blanco*, a la vez que traducía algunos poemas de *Trilce*; y, por otro, en la evocación del libro inaugural de la vanguardia modernista brasileña, *Paulicéia Desvairada*, de Mário de Andrade, publicado en el mismo año que el poemario Vallejo, 1922. Realiza allí entonces y desde el título, una lectura sincrónica de la literatura latinoamericana perteneciente al linaje mallarmeano a través de la traducción, con la cual agrupa la tríada Paz-Vallejo-De Andrade y en la que se incorpora a sí mismo. Cada poema funciona como un homenaje, una escenificación del acto de traducir y una reflexión sobre ese acto. Pero, además, cada poema se ofrece como una *traducción* que se revela como tal por la presencia de la lengua del poeta homenajeado –el español–: una interferencia que se resiste al pasaje y señala a su vez a la traducción como acto inacabado.

³⁴⁸ Perlongher fue traductor de poemas de Haroldo de Campos –todos ellos del libro *A educação dos cinco sentidos* (Brasiliense, 1985)– que aparecieron en diversas revistas: “Opúsculo goetheano”, en *Sítio*, n°2, 1982; “Lo que es de César”, en *Cielo Abierto*, n°25, 1983; “Transideración (Ungaretti conversa con Leopardi)” y “Opúsculo goetheano”, en *Syntaxis*, n° 8/9, 1985 y “La operación traductora (“Transblanco” y “Lo que es de César””, en *Vuelta*, n°90, México, 1984. Además, Perlongher tradujo uno de los poemas del libro *Galáxias* (“circulado de fulô”) publicado por primera vez en la primera edición de *Medusario. Muestra de poesía latinoamericana* (Fondo de Cultura Económica, México, 1996).

<p><i>A educação dos cinco sentidos</i> (1985)</p>	<p>Revista <i>Vuelta</i> 1984 (Trad. Néstor Perlongher)</p>
<p>O QUE É DE CÉSAR</p> <p>uma lufada de soles peruanos desarraiga os biófagos grafemas</p> <p>neves defenestradas incendiam de frio papel e tinta</p> <p style="text-align: right;"><i>¡cai do amplo céu tompázion-flor!</i></p> <p>mobilizo o nome grego de sousândrade – nume de letras sagitadas até a un- décima: shakespeare –</p> <p style="text-align: right;"><i>to praise caesar!</i></p> <p>e aparo no peito aberto desta página vallejo – um tiro à queima-roupa</p>	<p>LO QUE ES DE CÉSAR</p> <p>una ráfaga de soles peruanos desarraiga los biófagos grafemas</p> <p>nieves defenestradas incendian de frío papel y tinta</p> <p style="text-align: right;"><i>¡del amplio cielo cae topacio-en-flor!</i></p> <p>movilizo el nombre griego de sousándrade – numen de letras sagitadas hasta la un- décima: shakespeare –</p> <p style="text-align: right;"><i>to praise caesar!</i></p> <p>y atajo en el pecho abierto de esta página vallejo – un tiro a quemarropa</p>
<p>TRANSBLANCO</p> <p>a chamada nébula caranguejo uma constelação de reversos na desgaláxia dos buracos negros</p> <p>ou a órbita excêntrica de plutão meditada em austin texas num party em lavaca street</p> <p>tomei a mescalina de mim mesmo e passei esta noite em claro traduzindo BLANCO de octavio paz</p>	<p>TRANSBLANCO</p> <p>la llamada nebulosa cangrejo una constelación de reversos en la desgalaxia de los huecos negros</p> <p>o la órbita excéntrica de Plutón meditada en austin Texas en un party en lavaca street</p> <p>tomé la mezcalina de mí mismo y pasé esta noche en claro traduciendo BLANCO de octavio paz</p>

Haroldo de Campos
LA OPERACIÓN TRADUCTORA

traducción de Néstor Perlongher

TRANSBLANCO

la llamada nebulosa cangrejo
una constelación de reversos
en la desgalaxia de los huecos negros

o la órbita excéntrica de plutón
meditada en austin texas
en un party en lavaca street

tomé la mezcalina de mí mismo
y pasé esta noche en claro
traduciendo BLANCO de octavio paz

LO QUE ES DE CÉSAR

una ráfaga de soles
peruanos desarraiga
los biófagos
grafemas

nieves
defenestradas incendian
de frío
papel y
tinta

¡del amplio cielo

cae

topacio-en-flor!

movilizo el
nombre griego de
sousádrade — numen
de letras sagitadas hasta la un-
décima: shakespeare

¡to praise

caesar!

y atajo en el
pecho abierto de esta
página
vallejo — un
tiro a quemarropa

OBS.: Para rendir homenaje a César Vallejo, invoco la ayuda de Sousádrade (1832-1902), el gran poeta "maudit" del Romanticismo brasileño, subversor de la sintaxis y del léxico portugués. Joaquim de Sousa Andrade hizo de su propio nome, aglutinado para obtener un sonido griego y las 11 letras del nombre de Shakespeare, una bandera de guerra. [Por esto las dos citas, sucesivas, del mismo Sousádrade y de Shakespeare].

“Operación traductora”, poemas “Transblanco” y “Lo que es del César”, de Haroldo de Campos en traducción de Néstor Perlongher publicados en la revista *Vuelta*, n°90, México, 1984, p. 13.

En “O que é de César”, la lengua del poeta peruano aparece en el primer verso: “uma lufada de soles”. Esa remisión activa una lectura del poema como evocación de la poética vallejiana en tanto realiza una conexión intertextual con el verso “Tengo ahora 70 soles peruanos” del poema XLVIII de *Trilce*. También enlazan a este poema con Vallejo la disposición formal de los vocablos en los versos y el uso de guarismos; lo que a su vez habilita una línea que liga a la literatura brasileña al nombrar a Sousândrade, quien fuera para los concretos el precursor de la vanguardia del veinte, junto con Shakespeare.³⁴⁹ Desde esta correspondencia rítmica tiene lugar un tercer movimiento promovido por la cita de *Julio César* del dramaturgo. De Campos convoca ahora a Oswald de Andrade para dialogar con lo que considera el mayor gesto de devoración crítica de la cultura universal vía traducción realizado por los modernistas: el “*Tupi or not tupi*”, una traducción irreverente y expropiadora del “*to be or not to be*” shakespeariano, incluida en el “Manifiesto Antropófago” de 1928. Como hiciera Oswald, el poema reformula el pasaje “*to bury not to praise*” –“enterrar y no alabar”– de *Julio César* al fragmentarlo, “*to praise*”, de modo tal de invertirlo y alabar en homenaje al César latinoamericano. En este sentido, y en referencia al título del poema, lo que de Campos le da al César es nada menos que el reconocimiento de un lugar dentro de la vanguardia hispanoamericana parejo al que tuvo Oswald en la brasileña, y en el que se incluye al repetir el gesto vanguardista.³⁵⁰

³⁴⁹A esta altura resulta productivo realizar una aclaración que considero que distingue un tanto los posicionamientos de De Campos y de Perlongher respecto de la lengua extranjera como irrupción. Mientras que en el caso de Haroldo de Campos, y según puede verse con la nota anterior, la lengua de los otros funciona como una intertextualidad que por momentos trabajan como remisiones precisas a otros escritores o textos y que el escritor se encarga de precisar; en el caso de Perlongher la irrupción de la lengua extranjera funciona de una manera mucho más elusiva y, como dirá el poeta, más rizomática. No se trata de remisiones claras y el poeta tampoco se encarga de aclararlas. Como en las traducciones, las notas al pie que agrega Haroldo de Campos, tal como sucede en *Galáxias*, son modos de intervenir el texto en pos de un esclarecimiento de sentidos. La propuesta perlonghereana del portugués parece más bien distante de la haroldiana en este sentido.

³⁵⁰ Dice Julio Ortega: “Haroldo de Campos (1929-2003), hacia 1984 pasó un semestre en Austin, como profesor visitante, y entre las varias intervenciones que planeamos juntos, me comprometió en uno de sus proyectos: la traducción al portugués de los poemas de César Vallejo, pero sólo de aquellos que fuesen imposibles de traducirse. Haroldo, que había aprendido chino para traducir a Li Po y entender mejor la teoría del ideograma de Pound, y hebreo para traducir pasajes de la *Biblia* y adivinar la dicción de Dios, no se iba a amilanar por el hermetismo de Vallejo. De modo que dedicamos varias mañanas a descifrar (o ‘transcrear’ como prefería él) unos poemas de *Trilce*. En un estado de entusiasmo, Haroldo repetía con

Por su parte, la lectura crítica vía traducción por la que realiza la conjunción Vallejo-Paz dentro de la poesía hispanoamericana se sostiene en que para el brasileño fue el mexicano quien pudo superar la poesía aplastante y metafórica de Neruda, al retornar a la preocupación por la estructura del poema que retoma los vínculos con las vanguardias del veinte. De Campos considera que Paz alcanza este objetivo en su poema *Blanco*, al que tradujo “después de un epifánico insomnio en Austin, Texas” y cuyo proceso escenifica el poema “Transblanco”,³⁵¹ donde el yo poético se figura traduciendo en la meditación del encierro nocturno, en un trance en el que entra al beber “a mescalina de mim mesmo”. Con la bebida mexicana, el poeta traductor logra desterritorializar tanto su origen brasileño como el lugar en el que escribe “austin texas”, para llegar al encuentro con la lengua y la poética del poema que traduce. La operación traductora une ahora los puntos E.E.U.U.-Brasil-México, como el anterior había unido Lima con San Pablo. También, como en el poema a Vallejo, la lengua de Paz es en “Transblanco” una presencia acotada que se encapsula, poderosa, en un vocablo: “BLANCO”, el título de aquello que traduce. Poemas de cruce de fronteras y cruces lingüísticos, la lengua de los poetas traducidos por De Campos es una presencia mínima que detona la imposición de la lengua del traductor sobre la lengua traducida, de modo que, con su irrupción, además de funcionar como una evocación intertextual, amenaza con la posibilidad de esparcirse y devenir una “constelación de reversos” de todos los vocablos del poema: cada vocablo en portugués puede ser, en realidad, uno en español. En esa amenaza, además de percibirse un punto de encuentro con el “*devir*

vehemencia, como un conjuro, nuestro poema favorito, el XXIX”. Ortega, Julio. Sin título, en *Revista de la Universidad de México*, n°127, 2014. URL:

http://www.revistadelauniversidad.unam.mx/ojs_rum/index.php/rum/article/view/16344/18041.

Como puede verse, llamativamente, el año en que tales traducciones habrían tenido lugar, no coinciden: De Campos la fecha en su poemario en 1981 y Ortega lo recuerda en 1984.

³⁵¹ Según el relato de la reconstrucción de la relación entre Octavio Paz y Haroldo de Campos que realiza Rodolfo Mata, el borrador de la traducción de *Blanco* estuvo terminado para 1981, “después de un epifánico insomnio en Austin, Texas”, lo que parece ser aquello que se pone en escena en el poema “Transblanco”. La edición del poema se dará recién cinco años después en 1986. En 1986 se publicó el libro *Transblanco*, una transcreación de Haroldo de Campos del poema *Blanco* de Octavio Paz que incluye, además, una serie de epístolas intercambiadas entre los autores en donde dialogan acerca del poema y su traducción. Paz, Octavio. Ver: De Campos, Haroldo. *Transblanco* (em torno a *Blanco* de Octavio Paz). São Paulo: Editôra Siciliano, 1986 y Mata, Rodolfo. “Haroldo de Campos y Octavio Paz: del diálogo creativo a la mediación institucional”, en *Anuario de estudios latinoamericanos*, n°32, 2001. URL:

<http://lasa.international.pitt.edu/Lasa2000/Mata.PDF>

possível” del que hablaba Perlongher refiriéndose al portuñol, el poema se ofrece como una operación imposible de cerrar y por lo tanto abierta a nuevas operaciones.

Esto está en consonancia con el acto de traducción tal como lo elaboró el mismo De Campos: por un lado, en su ya conocida formulación dentro del concretismo como “transcreación”, un acto creativo de compromiso de fidelidad imaginativa que trabaja sobre la materialidad del lenguaje; al que se suma, por otro, una lectura deconstructiva de “La tarea del traductor” de Benjamin que el brasileño lleva adelante por esos años. En el ensayo “Más allá del principio de nostalgia” –también traducido por Perlongher y reseñado más arriba–,³⁵² De Campos reivindica la postulación benjaminiana de la traducción como una *forma* no servil a un mensaje, pero cuestiona que la tarea del traductor consista en anunciar mediante la traducción un estado puro y original de la lengua ya perdido.³⁵³ Con Derrida y la deconstrucción, De Campos denuncia que se

³⁵² De Campos, Haroldo. “Más allá del principio de nostalgia”, *op. cit.* pp.136-146. Este artículo fue publicado por primera vez en portugués en el diario suplemento *Folhetim* de la *Folha de São Paulo*, en el número 412 del 9 de diciembre de 1984, bajo el título “*Para além do princípio da saudade*”. La presencia de Benjamin en los ensayos de Haroldo de Campos es temprana y se mantiene a lo largo de toda su producción. Como observa Rosario Lázaro: “Walter Benjamin y Roman Jakobson entran en escena de manera temprana en las teorías de Campos, y se mantienen como pilares a lo largo de las siguientes décadas. Sin embargo, se puede afirmar que la revisión de los postulados de Benjamin es una de las operaciones críticas más profundas que Campos lleva a cabo para otorgarle coherencia a su propia teoría, movimiento más y más evidente hacia el fin de su obra”. Lázaro, Rosario. “Haroldo de Campos: un recorrido por sus textos teóricos sobre traducción y estado de traducción al castellano”, en *Mutatis Mutandis*, vol. 5, n°2, 2001, p. 388.

³⁵³ Este ensayo puede pensarse en diálogo con el texto de Jacques Derrida, “Torres de Babel”, el que realiza una lectura crítico-deconstructiva de “La tarea del traductor”, precisamente remitida a la cuestión de la oposición entre “original” y “traducción”. Para hacerlo, Derrida lleva a cabo una lectura del texto de Benjamin en una traducción, la de Maurice de Gandillac. Afirma Derrida: “Pero ninguna teorización desde el momento en que se produce en una lengua determinada, podrá dominar la performance babélica. Esta es una de las razones por las cuales prefiero en esta ocasión, en vez de discurrir teóricamente, tratar de traducir, a mi modo, la traducción de otro texto sobre la traducción” (Derrida, Jacques. “Torres de Babel”, *op. cit.* p. 225). El mismo Derrida afirma que la traducción de Gandillac es, para él, también el original. La cercanía entre la tarea crítica y la tarea traductiva de raíz benjaminiana está presente también en el ensayo de Paul de Man “Conclusiones: ‘La tarea del traductor’ de Walter Benjamin”, conferencia de 1983 en la que comienza afirmando sobre el texto que se dispone a comentar: “Si me mantengo cerca del texto, ya que es un texto sobre la traducción, necesitaré –y por ello tenga a la mano todos estos libros– traducciones de este texto porque, si se tiene un texto que dice que es imposible traducir, resulta muy simpático ver qué ocurre cuando este texto se traduce. Y las traducciones confirman, brillantemente y más allá de todas las expectativas que yo hubiese podido tener, que es imposible traducir, como lo verán ustedes dentro de un momento” (“Conclusiones: ‘La tarea del traductor’ de Walter Benjamin”, en *Acta poética*, n°9-10, 1989, p. 258). Con el comentario a las traducciones del ensayo de Benjamin, De Man realiza una relectura que, a la manera de De Campos, lo lleva a un debate sobre la modernidad, pero esta

trata de una teoría clausurada en una metafísica que jerarquiza al texto original, cuando en verdad “[n]o existe, en la práctica de la traducción, estorbo `metafísico` alguno que impida la traducción de la traducción”.³⁵⁴ De este modo, propone revertir la función angélica benjaminiana –la promesa de una reconciliación posible de las lenguas en un retorno a la lengua original– por una luciferina, que socave la sustancialización del original, amenazándolo con volverse aunque sea fugazmente, la traducción de su traducción, en un movimiento infinito de la diferencia.³⁵⁵

vez en la filosofía, y arriba –como relectura de Benjamin y no como acusación; es decir, aquí difiere respecto de la operación crítica haroldiana– a conclusiones que tienen un punto de encuentro con Haroldo de Campos, en particular respecto de la relación entre original y traducción. El ensayo demaniano alcanza los niveles de una reflexión sobre la retórica y el lenguaje, sobre la relación entre los tropos y la significación, para decir que en el ensayo benjaminiano, el que ya en sí mismo es una traducción, la relación entre original y traducción no debe interpretarse por analogía, como un proceso de semejanza o derivación, sino que desanoniza al original en un movimiento de desarticulación y fragmentación que no hace sino evidenciar una inestabilidad, “revelar una falla esencial, una desarticulación esencial que ya estaba en el original” (p. 276). Como la retórica, que no realiza sino que desplaza el proceso de significación, la traducción es imposible puesto que el original en tanto hecho lingüístico ya contiene una falla. Por eso, recuerda De Man, la “tarea” tiene un significado ambiguo: es una actividad y su fracaso.

³⁵⁴ De Campos, Haroldo. “Más allá del principio de nostalgia”, *op. cit.* p.44.

³⁵⁵ La idea de traducción como acto luciferino es ensayada por Haroldo de Campos en varios textos. Un caso es el texto, particularmente orientado a la obra de Goethe, “Transluciferación mefistofáustica. Contribución a la semiótica de la traducción poética”, que fue referido más arriba. Esta visión luciferina de la traducción es la que De Campos retomará para explicar el lugar y la importancia del barroco en la tradición brasileña en tanto primer gesto de devoración antropofágica, o lo que es lo mismo, primera traducción luciferina. Por otro lado, en la idea de traducción luciferina y en esta destitución de su sustancia al texto original, De Campos parece evocar a Jorge Luis Borges, más precisamente a su ensayo sobre la traducción “Las traducciones homéricas”, fechado en 1932 e incluido en *Discusión*. Respecto de las afirmaciones que hace Borges en el marco de ese ensayo, varias son las que se pueden recuperar y conectar con las propuestas de De Campos: en primer lugar, la que sostiene “La traducción, en cambio, parece destinada a ilustrar la discusión estética”, considerando a la traducción como la operación crítica por excelencia; vinculada con la anterior, en segundo lugar, la que asegura que gracias a las traducciones que hace una literatura nacional puede seguirse el curso de su historia, lo que tiene consecuencias directas, por un lado, en los modos en que se articula una tradición según lo que se ha elegido traducir y, por otro, en los modos en que aquello que se elige es traducido; y, en tercer lugar, lo que Borges denomina como la “superstición de inferioridad de las traducciones”, es decir, lo que dicho por su reverso equivale a la acusación haroldiana respecto de una falaz superioridad otorgada a los textos originales. Además de argumentar que solo existen borradores y que la noción de texto definitivo obedece a “la religión o al cansancio”, Borges realiza en el ensayo un gesto que puede considerarse luciferino: para comentar las traducciones de Homero realizadas por otros, el ensayista no solo transcribe, sino que además traduce esas traducciones al español, las que efectivamente comenta. Aquí se conectan De Campos, Borges, Derrida, De Man: la reflexión sobre la traducción no solo precisa de traducciones, sino además de traducciones de traducciones; o lo que es lo mismo, el ensayo sobre la traducción no puede ser si no luciferino (Borges, Jorge Luis. “Las versiones

Perlongher luciferino

En este diálogo entre poetas a partir de la traducción que De Campos establece fundamentalmente entre Paz, Vallejo y la literatura brasileña, con él mismo como eje articulador, resta por deslindar cuál es el lugar de Perlongher como traductor de estos poemas-traducciones. En esta suerte de cadena traductiva, el argentino ingresa como un tercero que abisma y extrema las operaciones puestas en juego, es el traductor del traductor que lleva a estos poemas de nuevo al encuentro con la lengua de los poetas traducidos, el español. Si los poemas de “La operación traductora”, por la interferencia de la lengua del otro se presentan como traducción, es justamente en el borramiento de esa interferencia donde debe repararse para comprender el porqué y el efecto de las traducciones de Perlongher en las que el portuñol, antes presente, parece desaparecer.

Entonces: ¿qué concepto de traducción y lengua poética operan en esta traducción que borra la interferencia? Si, como se dijo antes, por la presencia del español en el poema, el original de De Campos se muestra como traducción inacabada y abierta a nuevas operaciones, la traducción de Perlongher al español será una traducción de una traducción. El poeta argentino completa la operación que había iniciado y promovido De Campos cuando tradujo a Paz y a Vallejo y se hizo traducir al español cumpliendo la amenaza del reverso que acechaba en su poema. De este modo, el traductor Perlongher, por un momento breve y frágil, en “Transblanco” y “Lo que es del César” revela la precariedad del original en portugués y pone en juego una operación luciferina capaz de hacer del original una traducción de su traducción. En una apuesta exponencial a la idea del flujo y encuentro entre lenguas, la traducción lleva adelante esa amenaza que es también perlonghereana al tener lugar en la materialidad del poema.

En su traducción y por el modo en que lo hace, Perlongher va hacia el eje con el que De Campos se unía con Paz y la vanguardia, al cruzar y destruir la frontera del idioma apostando por la fidelidad a una forma y no a un sentido. Así, cuando en el poema “Transblanco” traduzca “buraco negro” por “hueco negro” y no por su versión

homéricas”, *Discusión* (1932). *Obras completas, op. cit.* p. 239). Finalmente, resta por señalar en la idea de la potencia de las copias y de su ejercicio como puesta en acto de un cuestionamiento a la idea de autoría, las resonancias de la ficción borgeana “Pierre Menard, autor del Quijote”. Aquí, el simbolista de Nîmes que se propone escribir el Quijote es también autor de ensayos críticos y traducciones –según consta en su obra visible– y, como en un gesto irónico al cotejo, el narrador enfrenta dos pasajes lingüísticamente idénticos.

más predecible –agujero negro–, lo que hace es privilegiar un sonido sobre el sentido y la convención, al recuperar la sonoridad oclusiva que impone “buraco” en el verso, de modo tal de extrañar la propia lengua en función de lo que entiende como la forma poética del texto que traduce. Del mismo modo, cuando en “Lo que es del César” Perlongher traduzca “defenestradas” por su parónimo en español, priorizará la materialidad signifiante que da lugar a la ambivalencia intrínseca del portuñol, ya que en su uso corriente en ambas lenguas es diferente: en portugués corresponde a la acción de arrojar algo por la ventana, mientras que, en español, si bien esa acepción puede contemplarse, remite al acto de destruir en un uso metafórico.

Portuñol mediante, se trata ahora de un encuentro en la traducción de poesía, cuya consecuencia es la deconstrucción de las categorías de original y traducción, de la traducción como un pasaje de una lengua a la otra y de la poesía como un ejercicio cerrado en una lengua nacional. El territorio de la escritura poética será un puente movedizo y la traducción un modo de transitarlo: en el ejercicio luciferino, Perlongher efectiviza la propuesta del brasileño, en tanto la lengua de “blanco” pierde su carácter idiomático y deviene pura materia capaz de ser repetida *ad infinitum*. “Transblanco” y “Lo que es del César”, como parte de esta “Operación traductora”, devienen, como describe Kamenzain, “las luces de neón del cartel”,³⁵⁶ la señalética que indica dónde se ubica el puente para transitar entre el español y el portugués, Buenos Aires y San Pablo, Perlongher y De Campos.

Devorar las galaxias

Como pudo verse en las declaraciones de Perlongher que fueron citadas a lo largo del capítulo, el libro *Galaxias*, donde se lee una poesía en prosa proliferante distante del minimalismo racionalista concreto que Haroldo de Campos había practicado durante años y que lo habían llevado a ser un poeta reconocido mundialmente, ha sido desde siempre lo que más le ha interesado al poeta argentino de la labor y trayectoria poética

³⁵⁶ Kamenzain, Tamara. “Haroldo argentino”, *op. cit.* p. 149.

del brasileño al considerarlo la vía por la cual el barroco de las nuevas escrituras translatinas estaba llegando a Brasil.

Por su parte, De Campos propuso en varios ensayos una lectura de sus *Galáxias* en continuidad, vía Mallarmé, con una vertiente barroca que habría estado presente en su poesía desde el comienzo, y de la que este poemario sería una nueva manifestación.³⁵⁷ Esta estrategia, que Aguilar interpreta como una búsqueda por “ampliar el campo de acción”,³⁵⁸ puede verse desplegada en el ensayo “De la poesía

³⁵⁷ Tal como se fue desarrollando en los apartados que reseñan y reflexionan sobre los ensayos de Haroldo de Campos y, particularmente, los traducidos por Perlongher, con Mallarmé el brasileño consigue armar dos tradiciones literarias en Brasil –que lógicamente se encuentran en su propia figura–: por un lado, la tradición de la crisis del verso que retoma como centrales a las vanguardias del 20 y decanta en la Poesía Concreta de la que él es protagonista; por otro, incluye a los excluidos como Gregório de Mattos Guerra y también absorbe a la poesía concreta. En las dos líneas que se disparan desde Mallarmé se busca, asimismo, una visión expandida y conectada con el resto de América hispana. En este sentido, De Campos se hace eco de un gesto que Lezama Lima había realizado en sus ensayos, también en el contexto del rearmado de tradiciones literarias, donde, como señala Dobry, “el simbolismo europeo fue americanizado (y gongorizado)”. Dobry, Edgardo. *Orfeo en el quiosco de diarios*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo Editora, 2007, p. 274. En el prólogo a *Jardim de camaleões*, antología publicada en 2004, Haroldo de Campos vuelve sobre este movimiento crítico y despliega una lectura totalizadora de su producción poética realizada a través de los *modos anticipatorios* de organizar la historización de la tradición barroca tanto en Brasil como en América Latina, coincidente con Lezama. Allí, el brasileño vuelve a ubicarse en el centro del neobarroco –al que ahora denomina “transbarroco”– a través del gesto anticipatorio que habría tenido para él su ensayo de 1955 “A obra de arte aberta” donde utilizó el término “neobarroco”, adelantándose a Sarduy. De Campos, Haroldo “*Barroco, neobarroco, transbarroco*”, en Daniel, Claudio (comp.). *Jardim de camaleões*. São Paulo: Iluminuras, 2004. Reproducido en De Campos, Haroldo. *Galaxias/Galáxias*. Montevideo: La Flauta Mágica, 2010, pp. 239-242. El pasaje al que se refiere De Campos es el siguiente: “*Tal vez esse neobarroco, que poderá corresponder intrinsecamente às necessidades culturomorfológicas da expressão artística contemporânea, atemorize, por sua simples evocação, os espíritos remansos, que amam a fixidez das soluções convencionadas*”. “A obra da arte aberta”, en *Teoria da poesia concreta. op. cit.* p. 33 / “Tal vez ese neobarroco, que podrá corresponder intrínsecamente a las necesidades culturomorfológicas de la expresión artística contemporánea, atemorice, por su simple evocación, a los espíritus mansos, que aman la fijeza de las soluciones convencionales”.

³⁵⁸ La tesis de Gonzalo Aguilar traza un recorrido de la trayectoria haroldiana que en cierta medida replica el que fue construido por el poeta: “Con las *Galáxias*, en 1963, y ya conquistada una posición como poeta de vanguardia, Haroldo de Campos puede ampliar su campo de acción, primero experimentando con la prosa poética (y cerrando la etapa concreta) y, después, retornando al verso (sobre el que pesaba una interdicción en la etapa ortodoxa). Esta flexibilización de los criterios del concretismo modernista la permitió, también hacia esos años, un tipo de desplazamiento diferente por el *paideuma*: primero, recuperando autores de la tradición del verso, y, después, acercándose a los poemas clásicos o canónicos del pasado y transformando a la vanguardia más en una categoría operacional que en un momento determinado de la línea evolutiva”. Aguilar, Gonzalo. *Poesía concreta brasileña: las vanguardias en la encrucijada modernista, op. cit.* p. 347. Leer la temporalidad de las galaxias desde esa primera aparición evidencia la voluntad del crítico por acompañar la operación de De

concreta a *Galaxias* y *Finismundo*. 40 años de actividad poética en Brasil”, publicado en la revista *Vuelta* n° 177 de 1991, donde De Campos realiza una retrospectiva de toda su poesía escrita hasta el momento –desde *Auto do Possesso* (1950) hasta *Finismundo: a última viagem* (1989-1990)– tomando como denominador común la presencia del barroco y afirmando sobre *Galaxias*:

[C]omencé a elaborar un conjunto de textos a los que denominé *Libro de ensayos: Galaxias*, y que vine a concluir trece años más tarde, en 1976. Si, por un lado, yo me había empeñado en la reducción “minimalista” del lenguaje y en la exploración de los recursos gráficos, en mis poemas concretos, por otro, me seducía hacer un experimento de abolición o rarefacción de los límites entre poesía y prosa, en el sentido no propiamente de una épica (narración), sino de una epifanía (visión). Toda la prehistoria barroquizante de mi poesía fue entonces retomada. En la microestructura de cada uno de los textos galácticos (50 fragmentos), me serví de las técnicas de composición (paronomasias, permutaciones, proliferaciones) de la *poesía concreta*.³⁵⁹

En este último pasaje, De Campos refuerza su argumento retomando a Sarduy, quien figuró el movimiento de su poética desde la operación barroca básica propuesta por Deleuze – en tanto “pliegue [que] siempre remite a otros pliegues”–³⁶⁰ y la comparó con la arquitectura de las iglesias mineiras. En “Rumo à concretude”, epílogo al libro *Signantia quasi coelum/signância quase céu*, que el mismo De Campos cita luego para argumentar su lectura, dice Sarduy:

*As Galáxias conduzem, de certo modo, à trajetória na poesia concreta, que se iniciara com a fundação de Noigandres. O barroco frondoso, selvático, furioso, se deixou decantar numa geometria legível, despojada até a transparência do projeto, como as fachadas mineiras do Aleijadinho.*³⁶¹

Campos, lo que se refuerza en la invención del término crítico, “*transpoética*”, que le permite realizar ese recorrido transversal.

³⁵⁹ De Campos, Haroldo. “De la poesía concreta a *Galaxias* y *Finismundo*. 40 años de actividad poética en Brasil”, en *Vuelta*, n°177, México, 1991, p. 24.

³⁶⁰ Deleuze, Gilles. *El pliegue. op. cit.* p. 17.

³⁶¹ Sarduy, Severo. “Rumo à concretude”, en De Campos, Haroldo. *Signantia quasi coelum/signância quase céu*. São Paulo: Perspectiva, 1979, p. 125 / “Las *Galaxias* conducen, de cierta manera, a la trayectoria en la poesía concreta, que se había iniciado con la fundación de *Noigandres*. El barroco frondoso, selvático, furioso, se dejó decantar en una geometría legible, despojada hasta la transparencia del proyecto, como las fachadas mineras de Aleijadinho”. En el caso de Severo Sarduy puede leerse un interés por la poesía de Haroldo de Campos que se remonta a la poesía concreta y al grupo *Noigandres*, cuyo valor resalta dentro de la poesía latinoamericana. Ejemplo de esto es el ensayo de 1982, al cumplirse los treinta años del nacimiento del grupo de vanguardia brasileño, titulado “¿Sabe usted lo que es la ‘concretud’? Ver: Sarduy, Severo. “¿Sabe usted qué es la concretud?”, *Antología*. México: Fondo de Cultura Económica, 2000, pp. 240-242.

Mediante la comparación con la arquitectura de las iglesias de Aleijadinho, Sarduy hace de las *Galáxias* un pliegue más que remite a otros pliegues dentro de la poética de De Campos. Ambos recurren a referentes latinoamericanos –De Campos a Sarduy y Sarduy a Lezama– para explicar en clave barroca los movimientos de la poesía haroldiana, donde las *Galáxias* no serían un episodio separado o de ruptura respecto de su trayectoria, sino la contracción y distensión, condensación y dispersión de una misma materia poética.

Sin embargo, como ya se adelantó, a pesar de los esfuerzos de De Campos, este paso a la exuberancia que tiene lugar con las *Galáxias* es percibido por Perlongher –y también por otros poetas del proyecto transplatino, como Echavarren– como un vuelco en la poética del escritor, el que le daría un lugar en el mapa neobarroco latinoamericano.³⁶² En este sentido, los transplatinos desoyen la historización realizada por De Campos y llevan a cabo un recorte sobre la continuidad temporal barroca armada por el brasileño. De hecho, cuando en 1996 se publique *Medusario. Muestra de poesía latinoamericana* organizada por Echavarren, José Kozler y Jacobo Sefamí, tercera entrega de la línea que había comenzado con *Transplantinos* y *Caribe Transplantino*, de la poesía de De Campos aparecerán solo sus galaxias y entre ellas la traducida por Perlongher.³⁶³ Allí conviven por primera vez en una antología Perlongher y De Campos,

³⁶² Puede decirse que Roberto Echavarren comparte con Perlongher esta vocación y deseo de disección de la obra de Haroldo de Campos. De hecho, si se lee el prólogo a la traducción de las *Galáxias* que hiciera Eduardo Milán, allí, Echavarren, sin tapujos, denomina la aparición de esta obra dentro de la poética de Haroldo de Campos como una “nueva fase”, la que lo llevará a integrar del neobarroco latinoamericano: “*Galaxias* y los escritos concomitantes de De Campos marcan un vuelco en su escritura y en su poética. Pasa de una etapa concretista, disociada gramaticalmente, que debe más al ícono de cierta primera vanguardia y al aspecto ideogramático e imagista de Ezra Pound, y abraza una sintaxis vertiginosa, cuyo efecto acentúa al suprimir los signos de puntuación. [...] E incluso se acerca ahí sí mucho más a su invocado Mallarmé, que había declarado ‘*Je suis un syntaxier*’ (hago sintaxis)”. Echavarren, Roberto. “*Galaxias, work in progress, barroco*”, en De Campos, Haroldo. *Galaxias/Galáxias*, Buenos Aires: La Flauta Mágica, 2010, p. 7.

³⁶³ “*circuladô de fulô*” (21/24.2.65), *Galáxias, op. cit.* Esta galaxia tiene como emplazamiento el nordeste brasileño y como substrato de la experiencia aparecen los sonidos lingüísticos y musicales del norte afro-brasileño de barro, azúcar y miseria. En ella, el territorio que aparece señalado en los significantes del texto se va borroneando y el viaje por el Brasil pasa a ser un viaje el lenguaje mismo. Sobre la traducción de este poema resulta interesante reponer la hipótesis elaborada por Marcos Wasem en su ensayo *Barroso y sublime: poética para Perlongher*. Allí, Wasem, también a partir de una reflexión sobre el portugués, repara en la traducción que hace Perlongher del término “*matreiro*” incluido en la galaxia: “Un caso

concretando al fin su encuentro en el puente movedizo transplatino. Y ese encuentro afirma el triunfo de la lectura que Perlongher había realizado más de diez años antes en su ensayo “El portuñol en la poesía” al recortar la obra poética de De Campos para devorar sus *Galáxias* en la configuración de una red poética continental neobarroca, tal como el brasileño había recortado antes *Blanco* en la obra de Paz para el armado de su tradición mallarmeana.³⁶⁴

En el ejercicio de la traducción a Haroldo de Campos, Perlongher fue haciéndose un espacio de diálogo con la cultura brasileña. En el mismo gesto, y en el marco de una labor crítica conformada por un trabajo intenso de escritura de ensayos repartidos entre prólogos, ponencias y notas que fue publicando en diferentes medios argentinos y brasileños, el autor de *Alambres* realizó sus devoraciones para el armado de su propio

interesante es el del uso de la palabra *matreiro*, en portugués, y traducida al español como *matrero* por Perlongher, usando un regionalismo cuyo significado en español se aparta del significado en portugués. En este último, la palabra significa ‘experimentado y astuto’. En español hablado en la región rioplatense, la palabra tiene resonancias gauchescas, y denota algo más concreto: el guacho matrero, contrabandista y fugitivo”. Wasem, Marcos. *Barroso y sublime: poética para Perlongher*. Buenos Aires: Ediciones Godot Argentina, 2008, p. 201. Con esto, el crítico observa que habría una búsqueda por dar preminencia a un estrato fónico que habilitaría nuevos cruces de fronteras a partir de la inclusión de figuras marginales y lenguas bajas. En este sentido, la observación de Wasem se conecta –a pesar de que él no lo haga– directamente con el comienzo de la galaxia, cuando Perlongher traduce la oralidad “circulado de fulô” por “circulao de fló”, donde la caída de la dental intervocálica, marca característica de la oralidad gaucha en la poesía, anuncia lo que sucederá luego por la aparición del vocablo “matrero”. La preminencia de la materialidad fónica puede observarse a lo largo de toda la traducción del poema, en la que Perlongher inclina al sentido siempre en favor de esa materialidad, pero además en el marco de un esfuerzo por respetar las rimas internas que son las encargadas de engarzar la profusión de vocablos en el poema. Para dar cuenta de esto puede contrastarse el pasaje: “*porque eu não posso não ousa não pouso não troço não toco não troco senão nos meus miúdos nos meus réis nos meus anéis nos meus dez*” que Perlongher traduce “porque yo no puedo no me atrevo no puedo no bromeo no trueco no retruco sino que desmenuzo en mis ricillos en mis anillos en mis bolsillos”. Aquí se ve la transformación de una rima en *o-o* por una en *(u)e-o*, desplazamiento que le permite volver a insertar la voz gaucha cuando rota las vocales en el “retruco”, manteniendo la sonoridad propuesta. Del mismo modo, la traducción del vocablo “*anéis*” –anillos– lleva a transformar la rima *éi* en *illo*, de manera que “*réis*” (antigua moneda de Portugal y Brasil) y “*dez*” (diez) viran en “ricillo” y “bolsillo”, y, si bien el último término comparte con los brasileños una connotación monetaria, se evidencia que la elección está motivada por su materia sonora. De Campos, Haroldo. “circulao de fló”, en Echavarrén, Roberto; Sefamí, Jacobo y Kozér, José (orgs.). *Medusario. Muestra de poesía latinoamericana*. Buenos Aires: Mansalva, 2010, p. 220. Trad. Néstor Perlongher.

³⁶⁴ En la ya citada *Jardim de Camaleões*, cuarta entrega en este tramado de antologías neobarrocas, De Campos, es nuevamente incluido con sus *Galáxias*, su poema homenaje a Néstor Perlongher. Ver Daniel, Cláudio (comp.). *Jardim de camaleões. Antologia de poesia neobarroca* São Paulo: Iluminuras, 2004.

proyecto cultural desde el exilio. En este itinerario, el año 1984 se mostró como un punto luminoso de esos diez años en Brasil.

Para Nestor,
com o abraço galáctico
em prosa e em poesia

de
Lar

Haroldo de Campos

GALÁXIAS

Mundo
Out. 84

869.915
C212g

DEDALUS - Acervo - FFLCH-LE

Galaxias /



21300075702



Editora Ex Libris

Dedicatória de Haroldo de Campos al ejemplar de la primera edición de *Galáxias* (1984) para Néstor Perlongher: “*Para Nestor, com o abraço galáctico em prosa e em poesia. Mundo, Out. 84*”. Fuente: Biblioteca Néstor Perlongher, Acervo FFLCH-LE, Universidade de São Paulo.

SEGUNDA PARTE:
CONTEMPORÁNEOS EN ESCENA

3. MASIVO, FOR EXPORT Y À LA HOLLYWOOD: DOS PROYECTOS CINEMATOGRAFICOS DE MANUEL PUIG CON LA INDUSTRIA CULTURAL DEL BRASIL

3.1. Un argumento y un guion para Brasil

¿Acostumbra ver novelas por televisión?

Me gustaría poder seguirlas, en parte también para comprender mejor al pueblo, en la medida en que ellas tienen una enorme importancia aquí. Me encantaría, pero demanda mucho tiempo. Y lo menciono como una carencia, ya que me gustaría investigar el fenómeno.

¿Y las miniseries? ¿Vio, por ejemplo, “Quem ama não mata”?

No, pero la próxima la voy a ver. Tengo la esperanza de escribir alguna cosa de este tipo.³⁶⁵

Esta cita pertenece a una entrevista a Manuel Puig realizada en 1982 por *Videomagia*, una revista brasileña dedicada al cine. A lo largo de la conversación, el escritor responde acerca de su pasión por las películas viejas, su colección de videos, sus equipos de reproducción, su relación con el nuevo país de residencia y sobre futuros proyectos tanto literarios como teatrales. Que en el transcurso de un diálogo sobre cine tenga lugar una pregunta por la televisión y, en particular, la telenovela pone de manifiesto su ineludible importancia dentro de las transformaciones que en los años ochenta se afianzaban en la industria cultural brasileña, a las que, como se ve, el escritor no era ajeno. El fenómeno televisivo se cruzaba con el cinematográfico a distintos niveles, entre ellos, en el público: un novedoso y ampliado número de personas en condiciones de elegir entre la butaca de la sala o el sillón del living. También Puig, al llegar a Río de Janeiro, modifica sus hábitos de espectador: en 1980 el escritor se traslada desde Nueva York acompañado de una videocasetera Betamax con la que todas las noches habrá de reproducir en el televisor de su departamento de Leblon las películas que van conformando su videoteca. Su interés por el presente de los medios masivos brasileños y la relevancia que les otorga anuncian la pista que hará emerger los hilos con los que el escritor argentino armó parte de sus proyectos cinematográficos en ese país.

³⁶⁵ Bezerra, Gisella y Fajardo, Elias. “Aventuras de un coleccionista de películas”, en *Videomagia*, año I, n°7, pp. 5-10. Reproducido en Puig, Manuel. *Querida familia. Tomo II, op. cit.* p. 457.

Como se sabe, antes de convertirse en novelista, Puig había escrito tres guiones que no consiguió vender a ningún productor: *Ball Canceled*, *Summer Indoors* y *La tajada*.³⁶⁶ Sobre este período de su producción, él mismo se ha encargado de construir un relato cargado de vaivenes entre la expectativa y la frustración, el reconocimiento y la indiferencia, amistades y desencuentros. Sin embargo, el escritor no dejó de escribir proyectos para cine a lo largo de su carrera y al considerar de esa prolífica producción solo aquellos que fueron llevados a la pantalla, *Boquitas pintadas* (1974), *El lugar sin límites* (1978), *El otro* (1984) y *Pubis angelical* (1982), ya puede percibirse que esos vaivenes no cesaron. Luego de la publicación de sus tres primeras novelas, en 1974 Puig volvió a involucrarse en un proyecto para cine al preparar la adaptación de *Boquitas pintadas* para el director Leopoldo Torre Nilsson. Por este trabajo, le fue otorgada la “Pluma de oro” en el festival de San Sebastián, aunque luego expresaría su decepción al no haber recibido una comunicación del equipo de la película. Ese mismo año salió de la Argentina rumbo a México y, a lo largo de esa estadía que se extendería por cuatro años, se consagró nuevamente en San Sebastián con su adaptación de la novela de José Donoso, *El lugar sin límites*. Para los mismos productores de este filme realizó una adaptación del cuento “El impostor” de Silvina Ocampo, pero cuando esta última se estrenó en 1984 con el nombre *El otro*, Puig quedó tan insatisfecho con lo que habían realizado a partir de su guion que decidió publicarlo con el nombre *La cara del villano* junto con un guion original titulado *Recuerdo de Tijuana*. Finalmente, el último de sus guiones llevado a la pantalla fue la adaptación de *Pubis Angelical* para Raúl de la Torre, director con el que tendría más enfrentamientos que acuerdos y con cuyo trabajo también quedó descontento. En este sentido, los testimonios en los que dio cuenta de esa ripiosidad presente en su relación con los realizadores de sus proyectos para cine permite deducir que, a la hora de escribir sus guiones, Puig ya tenía una clara idea de cómo debían ser las películas que de ellos se desprendieran.

Puig no solamente produjo una gran cantidad de guiones y argumentos, sino que, también, esa producción fue muy heterogénea: incursionó en géneros diversos –del thriller a la comedia romántica–, escribió en varios idiomas –italiano, inglés, español– y

³⁶⁶ Estos guiones fueron incluidos en la edición crítica *Materiales iniciales para La traición de Rita Hayworth. Ball Cancelled, Verano entre paredes, La tajada*. Amícola, José (comp.), Goldchluk, Graciela; Romero, Julia y Páez, Roxana (cols.). La Plata: Centro de estudios de Teoría y Crítica Literarias, publicación especial *Orbis Tertius*, n°1, 1996.

partió de textos de diferente procedencia –una idea original (*La tajada*), adaptaciones de textos de otros escritores (“El impostor” de Silvina Ocampo y *El lugar sin límites* de José Donoso) o bien de textos propios (el guion de *Boquitas pintadas* o de *Pubis angelical*)–, y algunos de ellos fueron realizados a pedido –como el que hizo para David Weisman–. No todos los guiones tuvieron igual destino: además de los cuatro que fueron llevados a la pantalla, tres fueron publicados en vida por el autor –*La cara del Villano*, *Recuerdo de Tijuana*, *Los 7 pecados tropicales*–, otros, póstumamente –en compilaciones como *Los 7 pecados tropicales y otros guiones*, *Un destino melodramático: argumentos*, *Materiales iniciales para La traición de Rita Hayworth*–, y algunos quedaron incompletos y sin publicar.³⁶⁷

Cuando aterriza en Río de Janeiro, ya es un escritor consagrado, con un importante éxito internacional, lo que lo llevará, durante la década del ochenta, a viajar con altísima frecuencia al exterior para realizar obras, guiones y adaptaciones para diferentes agentes culturales en América Latina, Europa y Estados Unidos. Un pasaje por los proyectos en los que se encontraba trabajando el año en que decidió dejar Río da cuenta de esto: en 1989, termina de redactar *Vivaldi*, un guion en italiano e inglés sobre la vida del músico para el director italiano Davide Ramello; trabaja en el guion *Claudia Múzio*, también en inglés y sobre la cantante italiana, por encargo del realizador brasileño Fabiano Canosa; comienza a preparar una nueva comedia musical en cuadros y a partir de tangos, “Dorelli-Belén”, y continúa con el proyecto *Jarama*, un guion en inglés sobre episodios de la Guerra Civil Española.³⁶⁸

Dentro de los múltiples proyectos que el argentino realizó a lo largo de la década del ochenta, este capítulo recorta un argumento de guion titulado *The Good Luck Charm* y el guion *Seven Tropical Sins*. El recorte obedece, en primer lugar, al hecho de que estos dos trabajos fueron escritos y pensados para ser llevados a cabo en vínculo con la

³⁶⁷ *Los 7 pecados tropicales y otros guiones* compila *Muestra gratis de Hollywood Cosméticos*, *Pubis angelical* y *Los 7 pecados tropicales*; *Un destino melodramático* incluye los argumentos *Pájaros en la cabeza*, *Opium Tale*, *El lugar sin límites*, *Serena*, el guion y la comedia musical de *El beso de la mujer araña* y un relato anexo *Escrito en las estrellas*, *El amuleto de la buena suerte* y *Claudia Múzio*; y el tomo *Materiales iniciales para La traición de Rita Hayworth* los guiones *Ball Cancelled*, *Verano entre paredes* y *La tajada*.

³⁶⁸ Ver Goldchluk, Graciela; Panesi, Jorge y Romero, Julia. “Cronología”, en Puig, Manuel. *El beso de la mujer araña*. Edición crítica. Amícola, José y Panesi, Jorge (coords.). Colección Archivos, 42. Madrid; Barcelona; La Habana; Lisboa; París; México; Buenos Aires; San Pablo; Lima; Guatemala; San José; Caracas: ALLCA XX, 2002, pp. 435-445.

industria cinematográfica brasileña; en segundo lugar, porque en ellos, Puig acudió a un mismo esquema narrativo con el que modeló una imagen de Brasil que apuntaba a ser a la vez reconocible para un creciente público local, atractiva para el público extranjero y orientada según las propias predilecciones cinematográficas; y, en tercer lugar, porque en ellos Puig figura la experiencia de un extranjero en Brasil como transformación. En sus tramas narrativas esto último se despliega por el advenimiento de una aventura amorosa que el espacio del trópico propicia y se anuda en la escenificación de un acto de traducción que habilita la posibilidad de articular, por la diferencia entre las lenguas, esa transformación como promesa.

En estos proyectos, el guionista remitió a un conjunto de imágenes provenientes de la industria cultural brasileña –tanto del cine como de la televisión y la música–, sobre las que trabajó para crear un Brasil masivo, *for export* y *à la Hollywood*. Al seguir sus recorridos, las distintas figuras que participaron y los modos en que modeló los materiales, podrá percibirse de qué manera Puig buscó con ellos afianzarse en una fórmula que trabajara en la intersección entre la industria cultural brasileña contemporánea y un Hollywood tanto del presente como del pasado.

El primer proyecto, *The Good Luck Charm*, consistió en un argumento de guion escrito en inglés en 1983 y destinado al director Bruno Barreto; nunca fue llevado al cine y se publicó por primera vez en español en 2004, con el título, *El amuleto de la buena suerte*. El segundo proyecto, *Seven Tropical Sins*, constó de un guion completo, escrito también en inglés en el año 1986; fue realizado a pedido del productor David Weisman y en la copia conservada en el archivo del escritor se consigna el destinatario: Sugarloaf Films, Inc. en Los Ángeles. Este guion, que tampoco llegó a la pantalla, se publicó primero en Italia en 1990 y luego en Argentina en 2004. Del argumento de guion *The Good Luck Charm* se conserva una copia dactilografiada completa de diez páginas y el registro en las cartas que Puig escribió a su familia, donde mencionaba la existencia de un proyecto conjunto con Bruno Barreto.³⁶⁹ Del guion *Seven Tropical Sins* se conserva una versión dactilografiada completa de ciento nueve páginas numeradas y, gracias a una nota publicada en el diario *Jornal do Brasil*, se sabe que el proyecto era de

³⁶⁹ Este argumento formó parte del volumen *Un destino melodramático. Argumentos*, editado por Graciela Goldchluk para Cuenco de Plata, con traducción de Hugo Regueiro Puig. El texto en inglés presentado con el título *The Good Luck Charm (tentative title)*, con la especificación “*Synopsis by Manuel Puig for a film by Bruno Barreto*” puede consultarse en el sitio ARCAS, incluido en “Relatos y textos breves” en el “Archivo Digital Manuel Puig”.

público conocimiento.³⁷⁰ Con estos datos, ya comienzan a verse continuidades entre un proyecto y otro, puesto que, además de compartir un esquema narrativo, ambos fueron escritos en la misma lengua –inglés– y quedaron en formato papel. Si para la lectura de uno y otro se tiene en cuenta, además, el estreno en 1985 de la película *Kiss of the Spider Woman* con dirección de Héctor Babenco y producción de David Weisman, podrán notarse también algunas variantes significativas entre ellos.

Como se dijo, *The Good Luck Charm* y *Seven Tropical Sins* fueron dos textos escritos por Puig como parte de dos proyectos que implicaron a la industria cinematográfica local y que, a pesar de no haber sido filmados, su estudio permite volver a interrogar los años de exilio del escritor en Brasil en una faceta poco estudiada, en particular, la que corresponde a la escritura de guiones y argumentos. Esta no está separada de su novelística, pero comporta unas particularidades que requieren de algunas reflexiones. Por eso, previo a su análisis, en este capítulo se volverá sobre las percepciones personales que Puig expresó en torno al cine; luego, se repondrá el lugar que la crítica literaria le otorgó a lo cinematográfico a la hora de abordar la obra puigiana y el desafío que implica el análisis de sus guiones a partir de los valores establecidos por esas lecturas; luego, se esbozará un cuadro general de la escena cinematográfica brasileña de los años ochenta, considerando sus vicisitudes en los veinte años previos, para puntuar el diálogo que el guionista estableció con ese panorama.

En relación con lo antes dicho, en un primer momento se realizará una lectura del breve argumento de guion *The Good Luck Charm*, para reflexionar acerca de las figuras con las que Puig diagramó este primer proyecto brasileño, en particular el director Barreto, y señalar los principales componentes a partir de los cuales el guionista escribió una trama que expresara una perspectiva extranjera sobre Brasil: la ciudad como paisaje exótico y apacible, el recurso a la explicación de algunas de las

³⁷⁰ En Italia se publicó con el título *I Sette Peccati Tropicali e altre sceneggiature*, en traducción de Ángelo Morino por la editorial Arnoldo Mondadori, acompañados por una reedición de *La cara del villano* y *Recuerdo de Tijuana (La faccia del cattivo y Ricordi di Tijuana)*. Luego en Argentina, apareció como *Los 7 pecados tropicales*, dentro del tomo *Los 7 pecados tropicales y otros guiones*, nuevamente editado por Goldchluk para Cuenca de Plata y en traducción de Gabriel Matelo. Una copia del texto completo en inglés se encuentra en el “Archivo Digital Manuel Puig” incluido en “Guiones cinematográficos”. En la descripción del sitio se especifica que se trata de una copia dactilografiada por un profesional. Lleva por título *Seven Tropical Sins. An original screenplay by Manuel Puig*.

características del pueblo brasileño, la incorporación de estrategias destinadas suavizar algunos episodios, la presencia de un acto de traducción que resulta central para la trama amorosa. Así, todos estos elementos se señalarán como aquello que Puig retoma al formular luego el esquema narrativo de *Seven Tropical Sins* y serán retomados en el análisis del guion.

En un segundo lugar, se trabajará con la película *Kiss of the Spider Woman* para sopesar los hilos de su realización en tanto los mismos permiten advertir algunas singularidades del filme, fundamentalmente asociadas a su origen, que dejarán una huella cuando Puig realice un nuevo proyecto con su productor. En este sentido, se recuperarán algunas cuestiones vinculadas a la filmación de la película para advertir luego cómo eso que en el filme de Babenco era percibido con extrañeza, Puig lo utiliza en pos de una fórmula de éxito que puede poner a funcionar en el esquema que ya había hecho con el argumento para Barreto, incorporando algunas variantes. Así, del cruce entre la industria norteamericana y la brasileña, Puig tomará su mejor resultante: Sônia Braga, para quien escribirá *Seven Tropical Sins*.

En tercer lugar, el capítulo pasa al abordaje del guion *Seven Tropical Sins* focalizando en el modo en que, en su elaboración de una imagen de Brasil, Puig trabaja con imágenes producidas por la industria cultural local. Para esto se focalizará, principalmente, en la composición del protagónico de Sônia Braga sobre el que, a su vez, Puig opera un desplazamiento que la lleva de la *sex symbol* a las divas del Hollywood dorado. Así, se recurrirá a una escena del guion donde se condensan estas operaciones puigianas y que se denominará “escena de la flor en el cabello”, en la que puede percibirse cómo Puig evoca las imágenes que inmortalizaron el rostro de Braga tanto en el cine como en la televisión, al tiempo en que esquivaba algunas de las características que se le adhieren; en particular, las vinculadas a un erotismo de color local. Asimismo, para esa construcción de una imagen elegante y sofisticada de Braga, resultará fundamental la presencia de la música que colabora en la trama narrativa del guion a partir de un contraste entre una ininteligible percusión y una melodía cantada. En este marco musical, como en *The Good Luck Charm*, Puig elabora la escena central del filme y en ella incorpora un acto de traducción. Con este último y haciendo uso de la distancia entre las lenguas, los personajes encuentran la posibilidad de formular ante el otro una nueva versión de sí que, aunque falsa, funciona como una promesa que testifica

la huella de una transformación y deviene en promesa de amor que dispara los acontecimientos hacia su desenlace.

En cuanto a la transformación que vive el personaje extranjero del guion, podrá verse que esta se configura como una consecuencia directa del encuentro con Río de Janeiro. Para esto, tal como se analizará en el último apartado del capítulo, Puig retoma algunas de las características con las que Hollywood, desde la década del treinta, había caracterizado esos parajes en tanto metonimia del país tropical, como tierra exótica para el turismo. Sin embargo, aquí el guionista realizará un gesto que se enhebra a los anteriores, puesto que, tanto en el guion como en el argumento, llevará al turismo a su desborde para proponer un punto de contacto de este con la aventura. Sin desarmar esa imagen estereotipada ni querer dotarla de un componente que presuma una representación “realista”, Puig da una versión de Brasil que resulta verdadera para quien se entrega a su experimentación.

De esta manera, Manuel Puig diagrama en estos dos proyectos cinematográficos un Brasil, como se dijo, para el consumo masivo, *for export* y *à la Hollywood*: masivo porque en ellos remite a los productos culturales brasileños que estaban en un fuerte proceso de expansión en esos años, entre ellos, películas taquilleras, series televisivas del *prime time* y estilos musicales popularizados; *for export* porque al interpelar a estos productos culturales interseca una zona de la escena cinematográfica brasileña que ha entrado en un contacto estrecho con la industria norteamericana y el mercado internacional, y, al mismo tiempo, porque adopta en el armado de sus tramas una perspectiva extranjera sobre Brasil, fundamentada, principalmente, en la elección de los personajes que otorgan el punto de vista; y, finalmente, *à la Hollywood* porque sobre las búsquedas anteriores, Puig realiza operaciones por las cuales acercar estos proyectos a los parámetros del cine hollywoodense de los años dorados que lo había conmovido en su infancia y que aún regía en sus elecciones de espectador y escritor: filmes de género protagonizados por *stars* que, con pasión y recato, se entregan al amor. La conjunción de estos tres vectores que guiaron las búsquedas de estos proyectos permite analizarlos en conjunto, puesto que todos ellos pueden ya percibirse en *The Good Luck Charm* y alcanzan su despliegue en *Seven Tropical Sins*.

Hollywood se afirma

A lo largo de las muchas entrevistas que Manuel Puig dio para la prensa en general y para la crítica especializada en particular, siempre ha sostenido y reafirmado que su amor por el cine estaba directamente vinculado a las películas que vio en su niñez: producciones de la edad dorada de Hollywood, filmadas en las década del treinta y cuarenta sobre todo, rodadas en estudios, con grandes *stars* y un glamour donde, en palabras del autor, “triunfaba la sensibilidad”.³⁷¹ Con el paso de los años, su cinefilia se irá acrecentando y su filmoteca tendrá títulos diversos, llegará a estudiar en el Centro Sperimentale de Cinematografía con maestros italianos como Alessandro Blasetti y Luigi Comencini, conocerá el neorrealismo de cerca y, a pesar de todas las críticas al cine industrial y escapista que escuche de sus colegas y profesores, ese amor por el cine de su infancia se mantendrá intacto.

Cuando en 1985 Seix Barral publique por primera vez en castellano dos de sus guiones, *La cara del villano* y *Recuerdo de Tijuana*, escritos ambos en 1978 durante su exilio en México, Puig preparará un texto de presentación que dará cuenta de que su pasión infantil y su incomodidad con el neorrealismo prevalecían como las experiencias definitivas a la hora de pensar sus textos para cine.³⁷² Si la publicación de estos guiones puede leerse, en principio, como una puesta en valor de estos textos y, por tanto, de la propia labor como guionista, su prólogo funciona como una nueva afirmación de su irrenunciable fidelidad al cine de Hollywood y el rechazo a los creadores cinematográficos que hacen de sus elecciones artísticas un dogma.³⁷³

³⁷¹ Sosnowski, Saúl. “Manuel Puig”, *op. cit.* p. 69.

³⁷² Los guiones habían sido publicados previamente en Italia, con el título *L'impostore – Ricordo di Tijuana* en traducción de Ángel Morino, en 1980, por la editorial La Rosa. Una versión de este texto, muy similar, había sido publicada en México cuatro años antes, bajo el título “Síntesis y análisis: cine y literatura”, en *Revista de la Universidad de México*, n°8, XXXVII, 1981, pp. 2-4.

³⁷³ Graciela Speranza se refirió al paso de Puig por el cine de los años cincuenta por el Centro Sperimentale de Cinematografía en tanto experiencia que lo enfrentó a “la tensión entre alta cultura y cultura masiva, central en el arte de los sesenta: por un lado, el cine de arte europeo, politizado y experimental, representado en Italia por el neorrealismo italiano; por otro, el cine norteamericano, asociado al sistema de géneros y al entretenimiento”, la que el escritor habría resuelto inclinándose por aquellos directores que habían sabido demostrar que “el cine arte también podía florecer en los grandes estudios”: Hitchcock, Sternberg, Lubitsch (Speranza, Graciela. *Manuel Puig: después del fin de la literatura*. Buenos Aires: Grupo Editorial Norma, 2000, p. 140). Siguiendo este planteo, la investigadora Giovanna Pollarolo sostuvo, por su parte,

Puig presenta las ocho carillas que abren el volumen como “una serie de apuntes breves” para adentrar al lector en lo que nombra como: “mi relación con el cine”.³⁷⁴ El relato que allí realiza se remonta a su infancia en Villegas e hilvana el derrotero de su formación con su trayectoria vital, trama en la que su estadía en Italia tiene un lugar privilegiado. En tanto el prólogo funciona como una toma de posición, allí se recurre a una disquisición argumentativa por la que el escritor expone su inclinación por Hollywood y se distancia del neorrealismo italiano a partir de dos estrategias sucesivas: primero, recurriendo a la experiencia personal, en particular, al modo en que el neorrealismo supo imponerse como una única forma de hacer películas y de pensar la creación de películas; segundo, realizando una crítica a algunas películas neorrealistas, a partir de las cualidades que considera propias del medio cinematográfico.

Es en esta última estrategia donde la argumentación adquiere mayor fuerza. Aquí el fundamento se busca en un contraste entre las características del cine y las de la literatura, sobre todo la novela, materia, esta última, en la que Puig ya era una voz con una legitimidad irrefutable. El que escribe se presenta como un novelista reconocido con una imagen pública construida y asentada, por lo que acude, como paso obligado que refuerza esa imagen, al relato de su tránsito desde el cine a la literatura a comienzos de la década del sesenta, de sus primeros guiones, “copias de viejos filmes de Hollywood” a “el accidente de las treinta páginas de banalidades” por el que habría tenido comienzo la escritura de su primera novela *La traición de Rita Hayworth*.³⁷⁵

que Puig “resolvió esa tensión estética y cultural afirmando con más fuerza, y a contracorriente de los gustos prestigiosos de entonces, su pasión por el cine de Hollywood, pues se propuso escribir guiones que desarrollaran ‘historias bien contadas’, en inglés siguiendo las normas narrativas del modelo del cine clásico, así como prestando atención al ‘casting’, una de las preocupaciones fundamentales de las producciones de Hollywood” (Pollarolo, Giovanna Roca. *Los guiones del ‘ciclo hollywoodense’ de Manuel Puig: copias, reescrituras y apropiaciones*. Tesis doctoral. University of Ottawa, Department of Modern Languages and Literatures, 2012, p. 75. URL:

https://ruor.uottawa.ca/bitstream/10393/20724/1/Pollarolo_Giovanna_Rosa_2012_thesis.pdf).

La lectura que realiza cada investigadora depende, en gran medida, de lo que cada una de ellas se dispone a leer como respuesta a esa tensión: mientras que Speranza argumenta en torno a las novelas, Pollarolo lo hace respecto de los tres primeros guiones. Sobre esta cuestión, es decir, sobre la diferencia entre novela y escritura de guiones en Puig como desafío para la investigación se hará referencia en las páginas que siguen.

³⁷⁴ Puig, Manuel. “Prólogo”, *La cara del villano / Recuerdo de Tijuana*. Barcelona: Seix Barral, 1985, p. 7.

³⁷⁵ “Prólogo”, *La cara del villano / Recuerdo de Tijuana*, op. cit. p. 10.

Para el cierre de estos apuntes, recuperará las circunstancias en las que los guiones presentados a continuación fueron escritos, su infortunado destino y los motivos de su publicación. En cuanto a *La cara del villano*, se trató de una adaptación de un relato de Silvina Ocampo que Puig había realizado para el productor Barbachano Ponce, la que sería dirigida por Arturo Ripstein, con quien ya había trabajado en *El lugar sin límites* y en la puesta escénica de *El beso* en México. Sin embargo, en el estreno de este nuevo filme, que se presentó con el nombre de *El otro* en 1984, Puig dice haberse llevado una “triste sorpresa” al ver “modificaciones que desvirtuaban [su] texto totalmente”. El segundo guion, *Recuerdo de Tijuana*, también había sido un encargo de Barbachano Ponce, pero en este caso, nunca fue filmado. Sea para resarcir o para mostrar, con esta publicación acompañada de este prólogo, Puig aprovecha una “nueva oportunidad de comunicación” con el público para poner en valor su labor para cine y asimismo reafirmar la actualidad de algunas de sus experiencias cinematográficas, ya sea como espectador o como creador, en Villegas, en Roma y en el presente de la enunciación explicitado en la firma: Río de Janeiro, 1985.³⁷⁶

En las primeras líneas, el escritor expresa de qué manera la pantalla del cine pudo ser, para un niño que vivía en los límites geográficos e ideológicos de un pueblo de provincia, el encuentro con un modo de vida posible diferente al que lo rodeaba. Denomina a eso que vio como “realidad paralela”, “del placer” y “apetecible”,³⁷⁷ en tanto no se parecía en nada ni estética ni emocionalmente a su entorno inmediato. Esa realidad cinematográfica despertó, según su relato, una ilusión de la que años más tarde, en sus primeras incursiones en el ambiente del cine, se desengañaría. Esto, en principio, por dos motivos: primero, porque descubrió que en el set las relaciones podían ser extremadamente autoritarias y, segundo, porque el cine apetecible, el de Greta Garbo o Rita Hayworth, y al que se quería acercar a la hora de escribir, era rechazado por sus colegas. De esta manera, Puig aseguraba que su paso por el Cinecittá durante 1956 había sido una experiencia decepcionante, lo que adjudicaba a la presencia de “dos represiones de signo diferente, pero hermanadas en el fondo”: por un lado, una aplastante ideología conservadora, de derecha y católica emanada desde la esfera estatal, a la que pertenecía el instituto en el que estudiaba, el que con un “ascetismo

³⁷⁶ “Prólogo”, *La cara del villano / Recuerdo de Tijuana*, op. cit. p. 14.

³⁷⁷ “Prólogo”, *La cara del villano / Recuerdo de Tijuana*, op. cit. p. 7.

conventual” excluía cualquier tipo de manifestación de extravagancia o disidencia comportamental; por otro, en el plano de la creación cinematográfica un conjunto de premisas enarboladas por los promotores del neorrealismo, principalmente por Césare Zavattini, que promovían como único válido un cine de denuncia de las consecuencias sociales que la Segunda Guerra había ocasionado en el país. Esas premisas, que operaban en todos los niveles de la realización, desde aquello que debía ser representado, el armado de la acción, el uso de las cámaras, los espacios de rodaje, el origen de los actores, dice en el prólogo, “se manejaban como cachiporras contra todo lo que fuera cine diferente del que proponían ellos”.³⁷⁸

Lo provocativo de la operación que realiza Puig con su descargo, como él mismo lo adelanta, radica en haber unido bajo el signo de lo despótico, dogmático y moralista dos ámbitos diferentes y de cierta incompatibilidad. Por eso, lo que hace, no es cuestionar un contenido ideológico, sino equiparar y objetar un ejercicio del poder, el que en el ámbito cinematográfico se sostenía en la creencia de una eficacia política de cierto arte. Esta última encontraba sus fundamentos en la premisa de una relación unívoca entre unas formas compositivas, un mensaje y un efecto, para lo cual debía respetarse no solo el objeto a representar –la injusta realidad– sino, además, los procedimientos –una cámara libre de artificiosidad o arreglo–. De modo que, se queja Puig, para los neorrealistas, como para todo extremista, cualquiera que no fuera uno de ellos era un enemigo y, por lo tanto, todo lo que fuera “cine bien contado” y en particular Hollywood “parecía exclusividad de los reaccionarios”.³⁷⁹

³⁷⁸ “Prólogo”, *La cara del villano / Recuerdo de Tijuana*, op. cit. p. 8.

³⁷⁹ “Prólogo”, *La cara del villano / Recuerdo de Tijuana*, op. cit. p. 10. Esta es una de las tantas ocasiones en las que Puig arremete contra los dogmas de Zavattini. La acusación más contundente contra el cineasta italiano la realiza en la crónica “Cesarismo”, publicada en *Siete Días Ilustrados*. Allí escribe: “Había una vez un César: Zavattini. Su hazaña: ejercer la más dura tiranía teórica de la historia del cine. Ocupación favorita: dictar leyes para (o posiblemente contra) la creación cinematográfica. Su territorio: el cine italiano de posguerra. Su consigna: el neorrealismo, definido como nueva forma de realismo crítico, en disidencia con el realismo literario del siglo pasado (Flaubert, Verga), a causa de su lastre novelesco. *Via, passato maledetto*” (*Estertores de una década, New York '78 / Bye-bye, Babilonia. Crónicas de Nueva York, Londres y París*. Buenos Aires: Booket, 2013, p. 118). También, en una crónica para esta misma revista en la que reseña dos recientes estrenos –*Medea*, de Pasolini y *El ocaso de los dioses*, de Visconti–, Puig responsabiliza a Zavattini por la perpetuación del abandono de la composición narrativa en el cine italiano: “Ante todo, ¿qué tiene que ver el pobre Zavattini con esto?: yo acuso con mi enhiesto dedo índice a Zavattini de haber desacreditado el arte de narrar, *tout court*. El cine italiano ‘de arte’ ha adolecido durante años de un descuido narrativo y las huellas del criminal nos conducen siempre a la guarida de Z” (p. 123). Las crónicas que

Para el neorrealismo italiano, un filme debía dar testimonio de una verdad que el lenguaje cinematográfico estaba en condiciones de revelar; con la técnica de la cámara en mano, actores *amateurs*, escenarios y acciones cotidianos aseguraban la denuncia de esa verdad que no era otra que la cruda realidad del pueblo italiano de posguerra. Por su parte, desde el momento en que Puig afirmaba que el cine era capaz de mostrar una “realidad paralela”, valorándolo desde esa potencia, desestabilizaba los modos en que los seguidores de Zavattini aseguraban la superposición entre verdad y realidad en la creación cinematográfica. En una entrevista de 1973, al aludir al impacto infantil que le había generado el cine, el escritor afirmó “Hollywood no miente”.³⁸⁰ Desafiante, el enunciado apuntaba precisamente a darle al ensueño y a la belleza proyectados en la pantalla y narrados por sus imágenes el valor de una experiencia verdadera para el espectador. Las correlaciones que establece el escritor entre “realidad paralela” y experiencia verdadera apuntan a desarmar el vínculo supuestamente transparente entre verdad y lo no estilizado como reproducción no mediatizada de la realidad que profesaba el neorrealismo. De este modo, señala las paradojas de un arte que, al enarbolar su creencia como cierta y única válida, se jacta de emancipador, pero actúa con los métodos de un cuerpo represor.

Las metáforas y comparaciones a las que recurre Puig para poner en escena y debatir estas relaciones entre estética y política no son sino una forma de afirmar su lugar, en términos de Rancière, como *espectador emancipado*. En su crítica a las imposiciones del neorrealismo italiano, advierte la porosa línea por la que un arte que se anhela político se vuelve policíaco. Lo que Puig trae con la memoria infantil es la testificación de un nuevo juego de *asociaciones y disociaciones* que tuvo lugar en el

conforman el conjunto *Cartas de Manuel Puig* fueron publicadas en la revista argentina *Siete Días Ilustrados* en 1970 y luego reeditadas en formato libro en 1993 por Seix Barral en el tomo *Estertores de una década. Nueva York '78*, en una sección titulada *Bye-bye, Babilonia. Crónicas de Nueva York, Londres y París*. En una lectura detallada de este conjunto de crónicas, Giselle Carolina Rodas señala a propósito de la crónica “Cesarismo” que en ella tiene lugar una “exposición de concepciones más teóricas en una voz que muta en la forma del ensayo” diferente del tono general más bien anecdótico y orientado a la reseña que caracteriza al compendio. Rodas, Giselle Carolina. “Las crónicas de Manuel Puig en *Siete Días Ilustrados*: desde el lugar de los textos a la imposición de un cuerpo”, en *Káñina, Rev. Artes y Letras*, vol. XLII, n°3, 2018, p. 189.

³⁸⁰ “Manuel Puig en Sublime obsesión”, en *Claudia*, 1973, pp. 100-103. Reproducido en Julia Romero (org.). *Puig por Puig, op. cit.* p. 66.

instante en que, al observar la imagen de la pantalla, deseó el cine.³⁸¹ Por un lado, como espectador, deseó hacer cine –en todas las variables posibles: contar películas, escribir guiones, ir a donde sucedía el cine, cruzarse con sus estrellas–; por otro, cuando la superficie iluminada se reveló como el reparto de un “sistema de evidencias sensibles”,³⁸² deseó un cine diferente al que le había tocado en la distribución de acciones y lugares, supo que el *western* que veía en la pampa era un género entre otros y que entonces podría elegir su propio destino cinematográfico. Lo que la pantalla habilitó no fue solo la evidencia de otra realidad posible, sino y sobre todo, que su realidad era, eventualmente, otra película.

De este modo, Puig se inclina por un cine que, para él, produce un momento de verdad acercándose a las orillas del ensueño y la alegoría.³⁸³ Esta opción, que en el prólogo es ubicada en el margen opuesto de las pretensiones del neorrealismo, es fundamentada no solo en el recuerdo infantil, sino además en la observación de las

³⁸¹ Rancière sostiene que “[e]l juego imprevisible de asociaciones y disociaciones” está en la base de un arte político, y es ese movimiento el que puede verse en este ensayo de Puig, en donde disocia la eficacia estética del neorrealismo italiano y asocia su experiencia emancipatoria al cine de Hollywood (Rancière, Jacques. *El espectador emancipado*. Buenos Aires: Manantial, 2017, p. 23). Por su parte, la distinción entre policía y política es formulada por el crítico francés en diversos ensayos, entre ellos, en *El desacuerdo*, donde propone que la primera, la policía, opera instaurando “un orden de los cuerpos que define las divisiones entre los modos del hacer, los modos del ser y los modos del decir, que hace que tales cuerpos sean asignados por su nombre a tal lugar y a tal tarea”, mientras que, por su parte, la política rompe la configuración sensible y “desplaza a un cuerpo del lugar que le estaba asignado o cambia el destino de un lugar; hace ver lo que no tenía razón para ser visto”. Rancière, Jacques. *El desacuerdo: política y filosofía*. Buenos Aires: Nueva Visión, 1996, pp. 44-45.

³⁸² Rancière, Jacques. *El reparto de lo sensible: estética y política*. Buenos Aires: Prometeo, 2014, p. 19. En la entrevista con Sosnowski antes citada, como en otras ocasiones, Puig dice: “Yo iba al cine: así acomodaba mi vida porque la verdad era lo que sucedía en las películas, no lo que sucedía en el pueblo que era un *western* de la ‘Republic’”. Sosnowski, Saúl. “Manuel Puig”, *op. cit.* p. 69.

³⁸³ Con la expresión “momento de verdad” se intenta enlazar aquí las reflexiones en torno a la relación de Puig con el cine de Hollywood desde lo que Rancière enuncia como “espectador emancipado”, con las nociones en torno a la lectura literaria elaboradas por Roland Barthes en *La preparación de la novela*. En este curso, Barthes utiliza esta expresión para nombrar aquello que tiene lugar en la lectura –y que le es propio– como manifestación de una intensidad afectiva. Esto sucedería, dice, a modo de epifanía, como el asalto de una verdad “intratable” e intransferible para quien la experimenta: “nudo brusco del curso de lectura, que toma un carácter excepcional: conjunción de una emoción de que inunda (hasta las lágrimas, hasta la perturbación) y de una evidencia que imprime en nosotros la certeza de que lo leemos es la verdad (ha sido la verdad)”. Esa verdad, como la que Puig veía en la pantalla, no tiene relación alguna con “la verdad” exterior a un sujeto, tampoco la tiene con el realismo o lo referencial, se trata de una verdad para sí; por eso el crítico francés se explica a través de su propia experiencia de lectura de Proust, Dante, entre otros. Véase: Barthes, Roland. *La preparación de la novela*. México: Siglo XXI, p.159.

condiciones materiales y procedimentales propias del cine, en el que Puig encuentra una forma “sintética” y de corta duración; “[s]ueños en imágenes”, como el de Hollywood de los años dorados. Para ilustrar su posición recurre a dos ejemplos contrapuestos, *Siete pecadores* de Tay Garnett y *Los mejores años de nuestras vidas* de William Wyler:

¿Qué pasó con esos dos filmes después de casi cuarenta años? *Siete pecadores* no pretendía parecerse a nada viviente, era una desprejuiciada reflexión sobre el poder y los valores establecidos, una alegoría más sobre ese tema. Por el contrario, *Los mejores años de nuestras vidas* se proponía dar una imagen realista del regreso de los soldados norteamericanos después de la Segunda Guerra Mundial. Y lo lograba, pero después de todos estos años, cuando mucho se puede decir que ese filme es un válido documento de su época, mientras que de *Siete pecadores* se puede decir que es una obra de arte.³⁸⁴

“Documento de época” vs “Obra de arte”; lo que se propone afirmar Puig en las películas de Hollywood es su potencia para dejar una huella capaz de resurgir una y otra vez, en todas las épocas, por no parecerse lo suficiente a ninguna. Síntesis, sueño, narración de historias y alegoría son finalmente los términos en los que piensa al cine atendiendo a las particularidades formales de la escritura de guiones y a las posibilidades estéticas de la pantalla, según él las entendió.

La última cita del prólogo agrega un dato más que ratifica la persistencia de estos criterios orientadores de la creación puigiana. Tal como se señaló más arriba, este texto firmado en Río de Janeiro en 1985 resulta contemporáneo del momento en que Puig se encontraba en un intenso intercambio con la industria cinematográfica brasileña. Hacía no tanto había terminado un argumento guion para Barreto, ese año se estrenaría la película de *Kiss of the Spider Woman* y al año siguiente haría pública la existencia de un nuevo guion a pedido del productor de esta última, dedicado a la estrella femenina brasileña más importante de la época. En este contexto, la referencia a la película de Garnett recobra nueva fuerza y amarra estas reflexiones con lo que vendría apenas un año después, ya que se trata nada menos que del filme que el guion *Seven Tropical Sins* homenajearía.

Con lo comentado acerca de este prólogo y las circunstancias de su escritura podrán señalarse, entonces, dos cuestiones centrales, que la reflexión sobre la alegoría arroja, para considerar el modo en que Puig puso en funcionamiento su máquina

³⁸⁴ “Prólogo”, *La cara del villano / Recuerdo de Tijuana*, op. cit. p. 12.

cinematográfica de contar historias durante su exilio en Brasil. En primer lugar, la certeza de que su deseo en relación con el cine tiene siempre que ver con la creación de imágenes y tramas alegóricas que no buscan establecer una continuidad con el exterior a partir de una representación que se pretenda realista. En segundo lugar, en tanto proceder propio del signo alegórico, es decir, como signo que busca “remitir a un signo que lo precede”, en la escritura de un filme este se arma enlazado a otros filmes con los que dialoga y a los que aloja en las imágenes que dispara su trama.³⁸⁵

Según Jean-Claude Carrière, “(a) un guionista cinematográfico no solo debe gustarle narrar, gustarle las historias, debe gustarle también la imagen, amar las imágenes”³⁸⁶ puesto que en el guion “(l)a imagen es la que cuenta la historia”.³⁸⁷ Estos proyectos de Puig en su exilio brasileño, aunque irrealizados, arman su narración trabajando con imágenes que evocan y construyen un Brasil evidenciando en el plano de la escritura la escena cultural en que fueron producidos. Sus tramas estrechan Hollywood con las telenovelas y las películas nacionales más taquilleras, materia sobre la que el escritor también realizó operaciones que marcan continuidades con sus predilecciones cinematográficas y, por tanto, con sus novelas.

La escritura de filmes

Antes de abordar estos proyectos brasileños de Manuel Puig, resultan necesarias algunas reflexiones referidas a las complejidades que implica analizar la escritura de filmes. Con ellas, se buscará interrogar el lugar que se le dio al cine en algunas lecturas de la crítica literaria argentina dedicadas a la obra de Puig, y deslindar ciertos límites que se manifiestan en esos estudios cuando el objeto no es una de sus novelas.³⁸⁸

³⁸⁵ De Man, Paul. “Retórica de la temporalidad”, *Visión y ceguera*. Puerto Rico: Editorial de la Universidad de Puerto Rico, 1991, p. 229.

³⁸⁶ Carrière, Jean-Claude y Bonitzer, Pascal. *Práctica del guión cinematográfico*. Buenos Aires: Ediciones Paidós Ibérica, 1998, p. 104.

³⁸⁷ Carrière, Jean-Claude y Bonitzer, Pascal. *Práctica del guión cinematográfico*, *op. cit.* p. 108 [Resaltado en el original].

³⁸⁸ Al hecho de que *The Good Luck Charm* y *Seven Tropical Sins*, como otros proyectos para cine de Puig, no hayan sido filmados, se les superpone un consenso crítico acerca del guion cinematográfico como género al que suele considerarse un *texto incompleto e instrumental*. Como práctica de escritura, el guion es con frecuencia caracterizado por su heterogeneidad y

El accidente de las treinta páginas escritas a partir de la escucha de la voz de una tía, ese maravilloso relato con el que Puig explicó siempre cómo, de manera imprevista e imparable, intentando hacer una cosa hizo otra, queriendo preparar un guion empezó a escribir una novela y entró entonces en la literatura, instaló, como efecto, un lugar definitivo para la escritura de guiones. En muchas de las lecturas críticas de la obra de Puig y, en especial, en aquellas que dieron centralidad a esta anécdota, el cine fue considerado de forma indiscutible el punto de partida que trajo la novedad de su literatura en la tradición argentina, al tiempo en que la escritura de guiones fue considerada aquello que debía ser abandonado para que la novela tenga lugar. Los guiones, por el modo en el que Puig cuenta la anécdota –todas las veces que lo hace–, quedan signados por el fracaso y, en términos valorativos, por su negatividad. Como ya es sabido, los primeros tres guiones fueron calificados por el escritor en diversas ocasiones como “meras copias”, “nadas”, “bodrios”, “engendros”, “demenciales”, “horribles” –todas adjetivaciones que, por otro lado, al leer las cartas a su familia se identifican como frecuentes en Puig para describir cine y teatro–.³⁸⁹ Consecuentemente, al margen de su accesibilidad, la actividad crítica perpetuó el lugar en el que los había colocado Puig, no abordándolos o bien, como se dijo, valorándolos como instancia necesaria para que tuviera lugar el acontecimiento literario, pero siempre anterior y ya cerrada.

labilidad –puede ser un conjunto de anotaciones sueltas, un cuadernillo de cientos de páginas con un alto nivel de elaboración literaria, contener o no las indicaciones técnicas–, pero al lado de esa heterogeneidad formal existe cierto acuerdo en definirlo a partir de una incompletud ligada a un carácter utilitario, como “algo que todavía no es”, parte de una etapa de la realización de un producto final, escrito para otra cosa, “sin estilo e instrumental” que se crea para ser destruido, una suerte de programa “privado de escritura” y, en este sentido, carente de régimen estético, al que “solo el filme ofrece la confirmación de [su] valor”. No es intención de este escrito discutir el estatuto de los guiones o argumentos de Puig, en todo caso esa discusión puede dirimirse en la importancia que el escritor supo otorgarles por el hecho de haber publicado algunos de ellos como parte de su obra y para que fueran accesibles a sus lectores, gesto que no hace sino liberarlos de la realización cinematográfica. Todas las definiciones arriba citadas son incluidas en el tomo compilado por David Oubina y Gonzalo Aguilar, *El guión cinematográfico* (Buenos Aires: Editorial Paidós, 1997), y pertenecen, respectivamente, a los siguientes artículos: Oubiña, David y Aguilar, Gonzalo. “La alquimia de las imágenes”, p. 173; Speranza, Graciela. “La literatura y cine: el precio de la felicidad”, p. 147; Sarlo, Beatriz. “Un escrito irresponsable”, p. 141; Beceyro, Raúl. “El guion: apuesta y riesgo”, p. 40.

³⁸⁹ “Quise hacer guiones que jamás se filmaron –escribí tres– porque no sólo no eran buenos sino horribles porque a mí lo que me daba placer era copiar y no crear”. Poniatowska, Elena. “Le disgusta al escritor argentino Manuel Puig el binomio hombre fuerte mujer débil”, en *Novedades*, 1973. Reproducido en Julia Romero (org.). *Puig por Puig, op. cit.* pp. 77.

Tal es el caso de José Amícola cuando, por ocasión de la publicación de los tres primeros guiones, titula el tomo *Materiales iniciales para La traición de Rita Hayworth* y en el ensayo que abre el libro los llama “primeros balbuceos”.³⁹⁰ En la misma línea, la hipótesis crítica de Graciela Speranza, en su ensayo *Manuel Puig: después del fin de la literatura*, lee la primera novela del escritor como un *bildungsroman*, coincidente con el relato de iniciación de Puig, en el que Toto realiza un proceso que va de la copia de películas a la creación de relatos como “tres etapas de un aprendizaje que señalan un comienzo y un final”.³⁹¹ Momento previo y ya finalizado, la escritura de guiones acabó siendo funcional a una dicotomía entre el guion y la novela que sirvió para explicar el carácter novedoso de la literatura de Puig. Cabe preguntarse aquí, sino es posible realizar una relectura de la operatividad de esa calificación negativa que hizo Puig de sus primeros guiones más que como una etapa cerrada, como la apertura de una vacancia: esa negatividad abre un vacío al que Puig vuelve constantemente escribiendo nuevos guiones, argumentos o diagramando proyectos.³⁹²

³⁹⁰ Amícola, José. “Los manuscritos de Manuel Puig y los comienzos de una escritura desde la perspectiva de la crítica genética”, *Materiales iniciales para La Traición de Rita Hayworth*, *op. cit.* p.19.

³⁹¹ Speranza, Graciela. *Manuel Puig: después del fin de la literatura*, *op. cit.* p. 81.

³⁹² En el prólogo al libro *Los 7 pecados tropicales y otros guiones*, su editora, Graciela Goldchluk, habló de la escritura de guiones como “la afirmación de una insistencia”. (Goldchluk, Graciela. “Manuel Puig y el cine”, en Puig, Manuel. *Los 7 pecados tropicales y otros guiones*. Buenos Aires: Cuenco de Plata, 2004, p. 9). Esta cuestión implicaría un debate de mayor alcance que llame la atención sobre un gesto doble, arriesgado y conservador a la vez por parte de dos críticos que al tiempo que advirtieron que la copia como mera reproducción no se restringía a los guiones, sino que tenía lugar en el devenir de las novelas de Puig, no dejaron sino de percibirla como un efecto negativo en la literatura del autor. Me refiero a los críticos Alberto Giordano y Silviano Santiago quienes coincidieron en advertir que a partir de *El beso de la mujer araña*, Puig no haría si no repetirse a sí mismo. Si el primero tomó esta observación como herramienta metodológica para cerrar el objeto de su ensayo en las tres primeras novelas, considerando que ya en *The Buenos Aires affair*, Puig escribió concentrando “sus fuerzas en dar respuesta” a un horizonte de recepción (Giordano, Alberto. *Manuel Puig. La conversación infinita*, *op. cit.* p. 239); el segundo afirmó que con *El beso* Puig no solo se repitió, sino que al hacerlo se banalizó: “[j]á dominava como ninguém a sua própria invenção, que tinha virado fórmula de sucesso na literatura e na industria cultural contemporânea” (Santiago, Silviano. “Manuel Puig: a atualidade do precursor”, *Ora (direis) puxar conversa!: ensaios literários*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2006, p. 377) / “ya dominaba como nadie su propia invención, que se había vuelto fórmula de éxito en la literatura y en la industria cultural”. Resta aclarar que existen, aunque pocas, algunas lecturas críticas que han optado por incorporar guiones a su análisis. Entre los esfuerzos más destacados se encuentran tres tesis: la de Pollarolo abocada por entero al análisis de los tres primeros guiones de Puig en relación al modo en que se vinculan con el cine de Hollywood de los años treinta y cuarenta, la de Goldchluk dedicada al exilio de Puig en México y en la que se sostiene que mediante la escritura de guiones y piezas teatrales el escritor buscó establecer un diálogo con el público de ese país y, finalmente, la de Cabrera,

En otro ensayo de su autoría *Manuel Puig y la tela que atrapa el lector*, Amícola se propone realizar una lectura de toda la novelística del escritor para alinearla con una genealogía literaria iniciada por Roberto Arlt y seguida por Julio Cortázar, escritores que, según sostiene, apostaron por una literatura “a contracorriente de las posturas oficiales y no ‘afirmativa’, en el sentido marcuseano de la palabra, como arte que da firmeza al poder dominante, es decir, en este caso, lo socava”.³⁹³ Al retomar a Herbert Marcuse, Amícola considera que en *El beso de la mujer araña* y en la narración de películas es donde se encuentra mejor expresada esa doble relación de amor y combate que Puig tenía con los géneros triviales de la cultura de masas, cuyo poder imaginativo admiraba, pero sobre los que también señalaba su peligrosidad en tanto mecanismo que aplasta la percepción de los contrastes:

Puig partió de las mismas premisas de los géneros triviales, a saber: la afirmación de pautas consabidas y de modelos con los que el lector habitual esperaba confirmar sus prejuicios. El movimiento siguiente en Puig, sin embargo, acusaba un viraje: a través de una minuciosa tarea de desmontaje formal y de contenido, esas mismas premisas eran cuestionadas irremediabilmente. Para ello, Puig colocaba rupturas intencionales del estilo. La unidad estilística hubiera sido connivencia. Y Puig quería cambiar el mundo a través del sabotaje de la forma, lo que necesariamente repercutiría en el sabotaje del mensaje.³⁹⁴

En la dirección que Amícola propone para su análisis, la ausencia de un narrador o la presencia de un narrador implícito cumple un rol central en tanto es el encargado de establecer un contraste o corte respecto del discurso de los personajes y las películas que cuentan. Si el cine presenta, por ejemplo, una marcada exacerbación de los roles morales o sexuales, entonces, el narrador implícito construido a partir de los experimentos formales, dice el crítico, se comporta como un “exorcista” que depura el lugar común y muestra sus componentes ideológicos en un juego dialéctico.³⁹⁵

El objetivo de recuperar el planteo de Amícola apunta a presentar, entre otras posibilidades disponibles, un abordaje que resulta sintomático en la crítica académica en torno al modo en que Manuel Puig trabaja con los productos culturales masivos, entre

quien encuentra en el primer guion -escrito, como se sabe, en inglés-, en clave ficcional, la figuración del modo en que Puig escribe traduciendo. Todas las tesis están consignadas en la bibliografía y son retomadas a lo largo de este trabajo.

³⁹³ Amícola, José. *Manuel Puig y la tela que atrapa al lector*, op. cit. p. 7.

³⁹⁴ Amícola, José. *Manuel Puig y la tela que atrapa al lector*, op. cit. p. 67.

³⁹⁵ Amícola, José. *Manuel Puig y la tela que atrapa al lector*, op. cit. p. 74.

ellos, el cine. Desde las tempranas lecturas de Héctor Schmucler y Josefina Ludmer, quienes sostuvieron que la literatura puigiana denunciaba la alienación producida por la industria cultural y los medios de comunicación revelándola en sus “personajes-sin-voz”³⁹⁶ cuya “voz no propia es la voz de la ideología”,³⁹⁷ hasta críticos como Alan Pauls y Alberto Giordano, que desde otras lecturas teóricas propusieron que Puig trabajaba con la trivialidad como “plan de resistencia”³⁹⁸ para tomar la palabra o para “la fascinante presentificación de lo desconocido”,³⁹⁹ lo que sucede en todos los casos es que la cultura de masas es leída en tanto discurso de segundo grado y a partir del procedimiento escriturario puigiano, el que ubica a sus novelas en el terreno de la literatura experimental o de vanguardia. Sea mediante el “sabotaje de la forma”, la “recontextualización” o la “sutil transformación”,⁴⁰⁰ lo cierto es que la crítica literaria fundamenta sus lecturas de la literatura de Puig, sean cuales fueran las conclusiones a las que arriben, mediante el necesario señalamiento de un “viraje” dado por la aparición de un procedimiento que adjudica a la industria cultural y sus productos el estatuto de un material que la novela fagocita para dar lugar a la creación.

Todas estas lecturas críticas dedican su análisis a las novelas del autor. Ahora bien, ¿qué sucede cuando lo que se va a analizar carece de los procedimientos a los que recurrió para la escritura de las novelas?, ¿cómo abordar desde estas propuestas críticas un texto de Puig en el que la cultura masiva ocupa el primer y único plano?, ¿puede decirse de un argumento escrito en inglés para el cine comercial sobre la aventura amorosa entre una extranjera deprimida y un brasileño sensual que se trata de un texto

³⁹⁶ Schmucler, Héctor. “Los silencios significativos”, en *Los libros*, año 1, n°4, 1969, p. 9.

³⁹⁷ Ludmer, Josefina. “*Boquitas pintadas*: siete recorridos”, en *Actual. Revista de la Universidad de Los Andes*, año II, n°8-9, 1971, p. 8. Para la recepción de Puig en los setenta y particularmente en Schmucler y Ludmer como representantes de la renovación crítica de la revista *Los libros*, que procuraba con elementos rigurosos leer los sentidos históricos de los textos literarios, véase Dalmaroni, Miguel. “Todo argentino es héroe de *Boquitas*: Puig y la nueva crítica”, *La palabra justa. Literatura, crítica y memoria en la Argentina, 1960-2002*. Santiago: Editorial Melusina / RIL editores, 2004, pp.41-48.

³⁹⁸ Pauls, Alan. *Manuel Puig: la traición de Rita Hayworth*. Buenos Aires: Hachette, 1986, p. 82.

³⁹⁹ Giordano, Alberto. *Manuel Puig. La conversación infinita*, op. cit. p.15.

⁴⁰⁰ Con estos tres modos de enunciar el tratamiento de Puig sobre los productos triviales hago referencia al ensayo de Amícola antes citado, luego a las reflexiones de Roberto Echavarrén y Enrique Giordano, y en tercer lugar las hipótesis de Graciela Speranza. Ver: Echavarrén, Roberto y Giordano, Enrique. *Manuel Puig: montaje y alteridad del sujeto*. Santiago: Monografías del Maitén, 1986, p.19 y Speranza, Graciela. *Manuel Puig: después del fin de la literatura*, op. cit. p. 14.

que se propone como resistencia al lugar común o como denuncia de la alienación producida por los medios?

En el seminario que Ricardo Piglia dictó en la Universidad de Buenos Aires en 1990, abordó desde la perspectiva de la vanguardia las poéticas narrativas de la literatura argentina de finales de los sesenta. El curso estuvo dedicado a Juan José Saer, Manuel Puig y Rodolfo Walsh en función de las tensiones que sus obras establecieron con la cultura de masas, privilegiando en el análisis el modo en que los escritores proponían ser leídos y sus disputas con la tradición. Allí, respecto de Puig, en armonía con las lecturas críticas mencionadas aquí, Piglia afirmaba: “Él trabaja los materiales y las formas de la cultura popular pero hace a la vez, otra cosa. Y ahí está su maestría”.⁴⁰¹ En la presentación del seminario se proponía un acercamiento a la cuestión a partir de una matriz teórica benjaminiana, que permitiera plantear el abordaje de esas poéticas narrativas actuales como la tensión entre novela y narración, la que Piglia encontraba ya planteada en Flaubert.⁴⁰² Orientada la reflexión al caso de Puig, en las clases se alegaba que lo más provocativo del escritor de *Boquitas pintadas*, quien creía con convicción que los medios masivos modelaban la experiencia, fue haber escrito una novela que era a la vez *Madame Bovary* y los folletines que Emma leía en la ficción.

Este desdoblamiento entre novela y narración, que Piglia hace para mostrar el modo en que Puig logró interpelar dos tipos de lectores y combinar la renovación de las formas con la repetición de los modelos, permite ver más claramente las exigencias que supone el abordaje crítico de los guiones y argumentos para cine de Puig en caso de que la propuesta sea hacerlo desde los valores que supo darle la crítica literaria argentina al leer sus novelas. El objeto, la escritura de un filme, aunque siempre estuvo presente en la composición narrativa de las novelas, ahora ha cambiado completamente. Para llevarlo a un terreno conocido quizás convenga hacer un paralelismo: es como si Puig, en vez de escribir la decimotercera entrega de *Boquitas pintadas*, aquella en la que Mabel y Nené toman mate en la cocina y conversan para medir su infelicidad con la ajena, escribiera ahora, en cambio *El capitán herido*, la radionovela ambientada en las trincheras de la Primera Guerra Mundial que escuchan mientras lanzan sus indirectas; o, como si en lugar de *El beso de la mujer araña*, Puig nos ofreciera el guion completo de

⁴⁰¹ Piglia, Ricardo. *Las tres vanguardias*, op. cit. p. 131.

⁴⁰² Piglia, Ricardo. *Las tres vanguardias*, op. cit. p. 19.

la historia de amor durante la ocupación nazi en París entre el oficial alemán y la cantante francesa, Leni Lamaison. Los proyectos brasileños que Puig escribió con la escena cinematográfica local comparten un esquema narrativo donde también hay intrigas de espionaje, tierras exóticas, apasionados romances y destinos melodramáticos, y testifican, una vez más y tal vez del modo más radical, que Puig “se tomó en serio” a la industria cultural y siguió apostando por ella. Como se verá, cuando la novela desaparece, lo que prevalece es la pulsión por narrar cine y la maestría para construir un relato.⁴⁰³

Aterrizaje en la industria cultural brasileña de los ochenta

Para considerar el paisaje de esa industria cultural de Brasil de los ochenta, marco con el que Puig elaboró sus proyectos brasileños para cine, resulta necesario ampliar el arco temporal para contemplar las transformaciones que el ámbito cinematográfico venía transitando al menos durante las dos últimas décadas. Lo que Marcos Napolitano denominó el “desarrollo de la industria cultural moderna en Brasil”⁴⁰⁴ que alcanza su ápice en los ochenta, abarca y articula un espectro heterogéneo de imaginarios y experiencias que atravesaron al país: la promesa desarrollista y ultramoderna del proyecto Brasilia, el auge y la caída del sueño de la izquierda revolucionaria y la llegada de un supuesto milagro económico de la mano de un golpe militar conservador y autoritario que iría actuando de manera desapareja pero constante en todos los planos de la vida ciudadana entre 1964 y 1984.

En ese marco, el cine fue uno de los centros de la actividad intelectual y la vanguardia artística nacional. La renovación estética y política arribaba en los sesenta con el *Cinema Novo* y su “estética del hambre”, un proyecto experimental que buscaba expresar la realidad brasileña en el contacto y mediante la representación del pueblo miserable y oprimido, al que encontraba fundamentalmente en el campesino del nordeste rural y seco. Una década después de la llegada de este cine, admirado por

⁴⁰³ Sarlo, Beatriz. “El brillo, la parodia, Hollywood y la modestia”, *Escritos sobre literatura argentina*. Buenos Aires: Siglo XXI editores, 2007, p. 323.

⁴⁰⁴ Napolitano, Marcos. *Cultura Brasileira: utopia e massificação (1950-1980)*. São Paulo: Contexto, 2001, p. 8.

intelectuales y jóvenes universitarios y con reconocimiento internacional, comienza una serie de reformulaciones más radicalizadas y contraculturales, dispuestas a profanar con un lenguaje disruptivo cualquier discurso o técnica cinematográfica para evocar un Brasil absurdo donde el único héroe podía ser un marginal.⁴⁰⁵ Concomitantemente con este pasaje a un cine más cercano a la ironía y al mal gusto, también a comienzos de los setenta la sexualidad se vuelve uno de los grandes temas de la pantalla, y su liberación podía tener o bien un tratamiento más polémico y complejo, con miras a denunciar la hipocresía social y su moral, o bien simplemente reducirse a escenas de desnudez, condimento atrapante de una serie industrializada de filmes livianos y baratos, cómicos y osados, destinados al entretenimiento y conocidos como *pornoanchadas*.⁴⁰⁶

En este contexto aparecieron las películas brasileñas con más éxito entre el público, hechas con un nivel alto de técnica y producción, en las que la historia de Brasil se trataba de manera más amigable y pintoresca. Fue entonces, precisamente en esta década que, por un lado, creció exponencialmente la producción de cine nacional gracias a la creación en 1969 de Embrafilme y más tarde de Concine. Estas instituciones estatales fueron fundadas por un régimen militar proteccionista interesado en fomentar la expansión del consumo y la consolidación de un público local masivo y, simultáneamente, controlar la industrialización de la cultura mediante el desarrollo de un mercado ciento por ciento nacional capaz de incluir esos mismos artistas de izquierda que años atrás habían denunciado el golpe. Ya hacia la década del ochenta, las políticas estatales habrán ido mermando, la producción nacional se abriría a capitales extranjeros y en la industria nacional triunfaría definitivamente el consumo de programas televisivos, sobre todo las telenovelas, gestionadas por grandes empresas. Así, un cine con parámetros industriales internacionales, como afirma Xavier, “enterró la estética del hambre” y afirmó una mentalidad de corte profesional.⁴⁰⁷ Entre los muchos nombres de directores que protagonizaron la historia de estas dos décadas, se encuentran Nelson Pereira dos Santos, Glauber Rocha, Joaquim Pedro de Andrade,

⁴⁰⁵ Xavier, Ismail. *Cine brasileño contemporáneo*. Buenos Aires: Santiago Arcos editor, 2013, p. 15.

⁴⁰⁶ La *pornoanchadas* retomaban la *chanchada*, un género de humor y burlesco con el que se forjó la primera industria carioca entre las décadas del treinta y cincuenta. En ellos se filmaban temas cotidianos típicos brasileños y fueron los encargados de popularizar los espectáculos musicales carvanalescos. Sobre la *chanchada* se volverá más adelante, en el último apartado de este capítulo.

⁴⁰⁷ Xavier, Ismail. *Cine brasileño contemporáneo*, op. cit. p. 26.

Júlio Bressane, Rogério Sganzerla, Carlos Diegues, Arnaldo Jabor, Antônio Calmon, Bruno Barreto.

En el panorama aquí sintetizado, pueden percibirse algunas cuestiones que permitirán sopesar las elecciones y los caminos de Puig por el cine brasileño. Cuando el escritor arriba a Brasil, la escena cultural aún transitaba un debate acerca de las maneras en que era legítimo hacer arte, dirimido entre la herencia ineludible que había dejado el *Cinema Novo* y la llegada de un nuevo cine masivo, lo que puede ser leído en términos de una tensión en pleno proceso de industrialización del cine nacional entre los resabios de una estética experimental y políticamente comprometida, admirada por un público calificado y selecto, y las producciones comerciales de estudio que, convencionales en su forma y muchas veces conciliadoras en su contenido, ganaban terreno en la disputa por los espectadores.

El último movimiento de cine arte brasileño de proyección internacional y consagrado en los debates intelectuales había sido el *Cinema Novo*, el que, en nombre de un “*compromisso com a verdade*” nacional, retomaba sus principios del *neorrealismo italiano* y la *nouvelle vague* francesa en diálogo con la literatura brasileña realista de la década del treinta. Su propósito era el de representar una realidad de opresión y desigualdad tanto en la geografía interior del país como de este último respecto de un orden mundial. Se trató del último gran intento por realizar desde el cine arte una imagen totalizante de Brasil que, tal como se lee en su manifiesto, ubicaba como su contraparte a los “*filmes alegres, cômicos, rápidos, sem mensagens, de objetivos puramente industriais*”,⁴⁰⁸ a los que denunciaba como comprometidos “*com a mentira e com a exploração*”.⁴⁰⁹

Cámara en mano vs. cine de estudio; cine de autor vs. cine industrial; cine arte vs. *cinemão*; compromiso vs. alienación, son los términos en los que se presenta esta tensión y dan cuenta de una polarización que, si bien fue adquiriendo matices y mezclas, aun impregnaba los debates cinematográficos brasileños a principios de los ochenta. Lo que está en juego es la disputa por las posibilidades, los límites y los modos de la representación de lo nacional brasileño y, en particular, del pueblo. Este último, como

⁴⁰⁸ Rocha, Glauber. “Estética da fome”, 1965, p. 2. URL:

<https://hambrecine.files.wordpress.com/2013/09/eztetyka-da-fome.pdf> / “filmes alegres, cômicos, rápidos, sin mensajes, de objetivos puramente industriales”.

⁴⁰⁹ “Estética da fome”, *op. cit.* p. 3 / “con la mentira y con la explotación”.

afirma Gonzalo Aguilar, fue el “actor histórico privilegiado del cine latinoamericano”,⁴¹⁰ el punto nodal sobre el que se articularon las transformaciones del medio, lo que implicaba, entre otras cuestiones, el interrogante acerca de cómo interpelarlo como espectador.

Retomar entonces este complejo panorama de más de dos décadas de cine brasileño, el que comienza con la hegemonía del *Cinema Novo* en el ámbito intelectual y artístico para luego arribar a una propagación del cine comercial y de producción industrial, dueño de un público hasta ese momento insospechado para Brasil, permite figurar los circuitos culturales en los que Puig dio curso a los proyectos para cine en los que trabajó durante los años en que residió en Río de Janeiro: los directores con los que se vinculó, el conjunto de imágenes cinematográficas con las que dialogó, las estrellas que las encarnaron y el público potencial al que estaban dirigidas. En esta escena cultural Puig reafirmó sus elecciones y predilecciones cinematográficas en un entorno que, al tiempo en que las favorecía, no dejaba de estar atravesado por debates que al escritor argentino lo habían tensionado desde sus primeras experiencias en el mundo del cine.

El relato de un episodio puntual, que se toca con la zona con la que se vinculó Puig, puede ser quizás el modo más productivo para terminar de ubicarlo. Es el caso del importante documental *Cabra marcado para morrer*, dirigido por Eduardo Coutinho a pedido del CPC, para dar tratamiento al asesinato de João Pedro Texeira, líder de las Ligas Campesinas.⁴¹¹ Su realización tuvo una historia singular, puesto que, comenzada en 1962, fue interrumpida por la confiscación de sus materiales al declararse el golpe en Brasil, Coutinho solo pudo retomarla luego de declarada la amnistía y finalizarla en 1982. Ahora bien, lo que singularizó a este documental originado al calor cinemanovista fue el hecho de que, luego de quince años, cuando el proyecto recomenzó, su director decidió cuestionar dentro del filme los principios bajo los cuales se había propuesto

⁴¹⁰ Aguilar, Gonzalo. *Más allá del pueblo: imágenes, indicios y políticas del cine*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 2015, p. 9-10.

⁴¹¹ El CPC, Centro Popular de Cultura, fue una organización surgida de la Unión Nacional de Estudiantes en Brasil. Conformado por un grupo de intelectuales de izquierda, el CPC promovía un “arte popular revolucionario” y reunía artistas de todas las áreas: literatura, teatro, cine, música, etc.

realizarlo, una vez que el sueño revolucionario y la fe en los poderes representativos del cine de izquierda ya había sido resquebrajados.⁴¹²

Con las circunstancias de esta realización, entonces, se marca el pulso de las vicisitudes del cine arte tanto en relación con un contexto autoritario y censor como respecto de sus propias propuestas luego de recuperada su soberanía creativa en un Brasil que ya no parecía ser el mismo que dos décadas atrás. Permite no solo ver de qué manera la experiencia del *Cinema Novo* continuó formando parte del terreno de la producción cinematográfica brasileña, sino también, a partir de sus resquicios, precisar el lugar donde se ubicaba la producción de Puig al menos en los debates intelectuales del cine local.

Para eso resulta necesario indagar en el blanco temporal que deja la anécdota: ¿qué hizo Coutinho entre 1964 –momento en que fue requisado– y 1979 –cuando pudo recuperar sus materiales–, mientras estuvo “[s]in proyecto”?⁴¹³ Continuó trabajando en cine para sobrevivir, esta vez escribiendo adaptaciones para películas comerciales, producciones a las que se había opuesto fervientemente dos décadas atrás; más específicamente, en la adaptación de la novela de Jorge Amado, *Dona Flor e Seus Dois Maridos*, estrenada en 1976 con dirección de Bruno Barreto y protagonizada por Sônia Braga. Pasando a la historia brasileña como la película nacional más taquillera del siglo XX, este filme evidenció un cambio de paradigma en los años de transición democrática por el que ganó protagonismo un nuevo cine comercial que propagaba tanto hacia dentro como hacia afuera del país una imagen de Brasil llena de conciliaciones, lugares comunes, exotismos indefensos, alegría espontánea, sexualidad desinhibida, acompañada por bandas sonoras de alto nivel. Estas producciones, con las que los cineastas de vanguardia y comprometidos políticamente se involucraban para sobrevivir

⁴¹² En el ensayo, *Restos épicos: la literatura y el arte en el cambio de época*, Mario Cámara analiza algunas manifestaciones culturales brasileñas y argentinas entre los años sesenta y ochenta en su condición de aparición inesperada en sus contextos de producción. Se trata del estudio de obras en las que la relación con el paradigma y las premisas ideológicas hegemónicas de los años de la construcción de un imaginario revolucionario de izquierda y más tarde de un imaginario democrático son desestabilizadas a partir de un arte que pone en juego “restos” inasimilables. En el abordaje de Cámara, las transformaciones del cine de autor y de izquierda brasileño ocupan un lugar privilegiado, en tanto las mismas se manifiestan en producciones que se animan a desafiar sus propios principios en un “movimiento ‘crítico’ en relación con la representación del otro”. Cámara, Mario. *Restos épicos: la literatura y el arte en el cambio de época*. Buenos Aires: Librería, 2017, p. 87.

⁴¹³ Cámara, Mario. *Restos épicos, op. cit.* p. 83.

mientras intentaban recuperar sus proyectos, es el cine al que Puig, mientras residió en Río de Janeiro, decidió acercarse y para el que ideó y escribió *The Good Luck Charm* y *Seven Tropical Sins*.

3.2. *The Good Luck Charm*: perspectiva extranjera

El argumento de guion *The Good Luck Charm* fue escrito, como se dijo, en 1983 para la realización de un filme que dirigiría Bruno Barreto, el joven director que a mediados de la década del setenta había despegado en la escena cinematográfica nacional con la película *Dona Flor e Seus Dois Maridos* (1976) y que ese mismo año estrenaba *Gabriela, Cravo e Canela* (1983), su segundo filme basado en una novela de Jorge Amado y con un nuevo protagonista de Sônia Braga. La trama que Puig prepara para este director cruza el thriller, la aventura y el melodrama en unas pocas páginas en inglés abigarradas de acciones, giros, escenarios; con ella, el escritor arma un esquema narrativo que retomará luego en *Seven Tropical Sins*, de modo que el abordaje de este argumento parte de considerar la importancia de su carácter inaugural.

Reparar en algunas de sus propuestas narrativas y, en particular, la perspectiva desde la cual se narra permiten comenzar a advertir cuáles son las búsquedas del escritor a la hora de construir una imagen del pueblo brasileño: un neoyorkino viaja a Río de Janeiro en carnaval, sin mayores intereses más que olvidar un reciente infortunio en sus relaciones afectivas, pero al llegar debe comenzar a escapar de criminales con los que se ha involucrado por accidente y solo a partir de esa fuga recorre un paisaje exótico que lo envuelve y lo arrastra a experimentar una aventura amorosa. Entre los acontecimientos que urden esta historia se encuentran los elementos que hacen del argumento una imagen reconocible del pueblo brasileño como alegre y desprejuiciado: el colorido carnaval, los vibrantes ritmos musicales, el armonioso mestizaje racial, la libre sexualidad y el atractivo natural de sus habitantes.

Si bien se sabe poco acerca de la relación entre Barreto y Puig, o de lo que pensaba Puig respecto del cine brasileño en general, puede seguirse alguna pista sobre estas cuestiones en la correspondencia que el escritor mantuvo con su familia los años en que vivió en Brasil, la que por otro lado no abarca todo el período, puesto que finaliza en noviembre de 1983, apenas transcurridos tres años de su llegada.⁴¹⁴ De la lectura de estas cartas, en las que Puig anotaba con la minucia de un maniático las

⁴¹⁴ En el epílogo del segundo tomo, la compiladora Graciela Goldchluk señala como motivos de esa interrupción el traslado de la madre de Puig a Río —era fundamentalmente ella quien sostenía el intercambio de cartas— y las nuevas facilidades que trajo el uso del teléfono. Ver: *Querida familia. Tomo II, op. cit.* p.425.

películas que iba viendo o incorporando a su colección, se deduce que durante su estadía en Río, al menos los primeros años que testimonian su diálogo epistolar, no fue un espectador ávido por frecuentar las salas del cine local ni ansioso por incorporar a su videoteca títulos nacionales.

Sobre esta cuestión, entonces, pueden hacerse dos observaciones: en primer lugar, se percibe que la actividad de Puig como espectador de cine experimenta un giro desde su llegada a Brasil, ya que, como se adelantó, a principios de los ochenta, compra su primera videocasetera. Con ella, no solo comienza la acumulación de filmes grabados en videocasetes que darán origen a su videoteca, sino que, además, prescinde de asistir al cine y prefiere pasar las noches armando un videoclub propio en su departamento al que concurren su madre y amigos para ver las cintas que adquiere en sus viajes al exterior, ya sea comprando a coleccionistas o pidiendo a conocidos que graben para él las películas transmitidas en la televisión. En segundo lugar, las películas brasileñas que aparecen en las cartas son muy pocas, ninguna lo lleva a proferir elogios y, a excepción de *Bye Bye Brasil* (1979) de Carlos Diegues; su interés parece restringirse a las producciones en las que participaban directores o actores con quienes tenía algún proyecto entre manos: se nombran los filmes de Barreto, *Gabriela, Cravo e Canela* y *Dona Flor e Seus Dois Maridos*, y *Macunaíma* (1969), dirigida por Joaquim Pedro de Andrade con las actuaciones de Dina Sfat, quien estaba involucrada en la producción de la adaptación teatral brasileña de *El beso*, y Paulo José, probable candidato para representar en ella a Valentín. Dentro de este acotado panorama, sobresalen las películas de Barreto y, en tanto este director fue una de las figuras más relevantes en la industria cinematográfica por haber sido el responsable de la realización de una película que vendió más de once millones de entradas, lo que significó, por ende, la testificación de un cambio de paradigma en el consumo de productos culturales a nivel nacional, no parece irrelevante que haya sido justamente con él que Puig intentó llevar adelante un proyecto, aunque muchos aspectos de sus filmes no lo convencieran en absoluto.⁴¹⁵

⁴¹⁵ Véase la carta desde Río de Janeiro, 15-9-1983. *Querida familia. Tomo II. op. cit.*, pp. 407-413. En el “Archivo Digital Manuel Puig” se encuentran los manuscritos de otro proyecto en el que el argentino trabajó junto a Barreto y al director, productor y guionista brasileño Antônio Calmon; este último, otra figura de peso en la industria cultural brasileña y con quien pueden seguirse los caminos que transitó una parte importante de las figuras de la producción audiovisual en Brasil (comenzó trabajando como asistente de dirección para grandes directores del *Cinema Novo*, luego él mismo sería un referente del llamado *Cinema Marginal* y finalmente

Las circunstancias de su escritura permiten esos primeros contactos de Puig con una zona de la escena cinematográfica nacional, es decir, las producciones comerciales y masivas que a principios de la década del ochenta se expandían consumidas por una clase media y popular, y que a su vez despertaban el interés de los productores y el público extranjero, atrayendo a la industria norteamericana. De esto último puede desprenderse la reflexión acerca de la lengua en que fue escrito este argumento y más tarde el guion *Seven Tropical Sins*: el inglés. Interesado en involucrarse con esa intersección de la industria local con la norteamericana, abierta definitivamente por Barreto, quien entonces ya trabajaba con productores en Estados Unidos, Puig recurre al inglés tal como lo había hecho veinticinco años atrás cuando intentaba encontrar un productor para su primer guion entre sus contactos en Londres. El texto es un elemento

dedicaría gran parte de su carrera a la escritura de guiones para telenovelas de la Rede Globo). Este proyecto en el que Puig participó estaba destinado a la realización de una película que llegó a las pantallas con el título de *Happily Ever After – Além da Paixão*, en portugués– en 1985 y en cuyos créditos no aparece el nombre del escritor argentino. El filme narra la historia de Fernanda –Regina Duarte–, una arquitecta de clase acomodada que vive en San Pablo con su marido y sus dos hijos, y quien un día, por accidente, se enamora de Miguel –Paulo Castelli–, un joven del interior que ocasionalmente se prostituye y traveste para ganarse la vida, junto a su incondicional amiga Bombón, otra travesti más veterana –Patricio Bisso, vestuarista de *El beso* y de *Naked Tango*, participó también como actor en este último filme y grabó la canción “*All I do the whole night through*” para *Pubis Angelical*–. Según se lee en ARCAS, Puig guardó los manuscritos de este proyecto en una carpeta que llevaba la nomenclatura “B. Barreto”. Los documentos conservados se organizan de la siguiente manera: “Prerredaccionales. Esquema”, “Prerredaccionales. No agrupados”, “Redaccionales. Parte 1”, “Redaccionales. Parte 2”, “Portugués. Fragmento”, “Argumento. Inglés pre-texto”, “Argumento. Inglés texto”, “Portugués. Argumento”. En la carátula de los manuscritos del argumento en inglés puede leerse: “HAPPILY EVER AFTER or THE MISTERIOUS LADY X a synopsis by BRUNO BARRETO, Manuel Puig and Antônio Calmon for a film by Bruno Barreto”. Por su parte, en el argumento en portugués se lee: “‘FELIZES PARA SEMPRE’ Idéia original de BRUNO BARRETO. Argumento de Antônio Calmon e Bruno Barreto. Roteiro de [ilegible] Antônio Calmon”. Esta versión, si bien no coincide con aquella en la que sí figura Puig, tampoco lo hace completamente con el filme. Una de las marcas más fuertes que desaparece entre la versión en la que participa Puig y la que no, y que puede leerse en los “Redaccionales” del guion escrito en un español interferido por el portugués, tiene que ver con la vocación actoral del protagonista y el desarrollo de un número musical. En lo que respecta al vínculo con Barreto, Suzanne Jill-Levine, al referirse en su biografía a la multiplicidad de proyectos que Puig tenía a comienzos de los ochenta, nombra como al pasar “un tratamiento para el joven director brasileño Bruno Barreto, ‘El amuleto de la buena suerte’”. En nota al final agrega sobre este argumento un comentario en el que la biógrafa confunde precisamente este argumento con el proyecto *Happily Ever After*, al que se refiere a partir de una declaración del escritor en la que dijo haberse retirado justo a tiempo de un filme que luego sería mal recibido. Jill-Levine, Suzanne. *Manuel Puig y la mujer araña*. Buenos Aires: Seix Barral, 2002, p. 316. Los materiales conservados y la falta de mayores registros sobre este proyecto, no permiten saber con precisión cuál fue el trabajo que Puig realizó allí ni cuál fue su nivel de injerencia, por este motivo no se considera en el corpus principal de indagación de este trabajo.

de transacción y el inglés la lengua idónea, no solo por ser la hablada en las películas de Hollywood, sino también por ser la de quienes al leer un guion o argumento podían interesarse en producirlo y llevarlo a la pantalla.⁴¹⁶

A continuación, entonces, se pasará por algunas características de este breve argumento, con el fin de poder considerar su reaparición en el análisis que se hará luego

⁴¹⁶ Considerar el contexto de escritura y las condiciones de lectura de sus primeros guiones permiten relativizar algunas declaraciones de Puig en las que, con el fin de explicar los procedimientos de su primera novela, aseguraba que “no tenía confianza” o que “había olvidado” su castellano, al que además consideraba teñido de autoritarismo machista (Sosnowski, Saúl. “Manuel Puig”, *op. cit.* p.71). En esta dirección, al leer sus cartas, en particular aquellas enviadas desde Londres, puede verse de qué manera Puig se proponía hacer circular esos textos e incluso tenía definido previamente algunos de sus futuros lectores, todos ellos contactos del ambiente cinematográfico que había logrado gracias a las clases particulares de español y de italiano que impartía. En el caso de *Ball Cancelled*, Puig aspiraba a que fuera leído fundamentalmente por dos angloparlantes, el guionista Paul Dhen y el productor Anthony Havelock-Allan, aunque no descartaba posibilidades que eventualmente pudieran presentarse. En una carta que envía a su familia desde Londres con fecha del 28 de julio de 1958, Puig escribía: “Aquí las cosas van muy pero muy bien, ahora todo depende de mí. Ni bien termine el bodrio, Havelock lo va a mirar a fondo y pasárselo a Vivien Leigh (¿no suena a disparate?) porque dice que a ella le podría interesar, etc., etc. Por otro lado, está en Londres produciendo ‘Discípulo de diablo’ el marido de Rita Hayworth, a quien conoce John Kerr, amigo mío. Kerr quiere pasarle una copia porque ahora Rita está muy en gran actriz dramática, etc., etc. Todo esto es de una enorme pretensión, ya lo sé, pero aunque no salga nada al fin, por el momento me brinda unas emociones enloquecedoras y trabajo con entusiasmo” (*Querida familia. Tomo I, op. cit.* p. 171). Por otro lado, a pesar de la productividad de la solvente lectura de Pollarolo, fundamentada en un amplísimo catálogo de películas de la edad dorada de Hollywood, resulta necesario revisar el argumento por el que organiza los guiones de Puig en tres ciclos. Dice Pollarolo: “Conviene advertir que la producción guionística de Manuel Puig comprende más de un ciclo o periodo diferenciado. La primera etapa, “hollywoodense”, incluye los tres primeros guiones, *Ball Cancelled*, *Summer Indoors* y *La tajada*, escritos entre 1956 y 1960. Una segunda etapa corresponde al que bien podría llamarse “ciclo mexicano”, el más prolífico, en el que se incluyen las adaptaciones en las que trabajó: *Boquitas pintadas* (1973), *Muestras gratis de Hollywood Cosméticos* (1974), *El lugar sin límites* (la novela de José Donoso, en 1977), *El impostor* (la novela corta de Silvina Ocampo, en 1978), además de dos guiones originales, *Sad Flowers of Opium*, (1976) y *Recuerdo de Tijuana* (1978). Finalmente, el “ciclo brasileño” que se inicia con su participación como “asesor” en el rodaje de *El beso de la mujer araña* en 1983 y continúa con la adaptación de *Pubis Angelical* (1982) y el guion en inglés *Los siete pecados tropicales* que escribió para Sônia Braga como protagonista” (Pollarolo, Giovana. *Los guiones del ‘ciclo hollywoodense’ de Manuel Puig, op. cit.* p. 14). En lo que respecta al “ciclo brasileño”, la investigadora presenta un corpus incompleto y considera como parte de su análisis objetos cuya relación con Brasil no parece estar fundamentada, tal el caso de la adaptación de *Pubis angelical*. Asimismo, el argumento por el que sostiene que los tres primeros guiones son agrupables en tanto buscan reapropiarse de películas hollywoodenses será cuestionado en este escrito en tanto, como se procurará mostrar, en los proyectos que Puig realizó con la industria cultural brasileña durante el período que residió en Brasil, Hollywood –su imaginario, sus parámetros compositivos y el deseo de alcanzarlo– persiste y, por lo tanto, no se circunscribe a los escritos de fines de la década del cincuenta.

del guion *Seven Tropical Sins* y con el fin de poder percibir con mayor precisión cuáles fueron las transformaciones que puso en juego la filmación de la película *Kiss of the Spider Woman*.

Brasil: un paisaje

The Good Luck Charm cuenta el viaje que Frances, una mujer de mediana edad oriunda de Nueva York, decide emprender sola para pasar unas breves vacaciones en Río de Janeiro durante el carnaval. Divorciada y dueña de una carrera exitosa como ejecutiva de un banco, resuelve subirse al avión luego ser abandonada por su pareja. La ciudad carioca es el punto de inicio de una travesía que la traslada a Olinda, seducida por el joven Jorge con quien escapa de un narcotraficante. Envuelta en el encanto de esos febriles días, Frances planeará un retorno a su hogar junto con el brasileño para continuar allí lo que ha comenzado en el trópico. Sin embargo, la intervención de un destino melodramático arruinará sus planes y la llevará a volver sola, sin saber que Jorge ha sido asesinado, creyéndose abandonada nuevamente. La escena final, ubicada un año después, la muestra reestablecida en su rutina neoyorkina haciendo las compras navideñas y eligiendo un regalo para enviarle al brasileño. La tarjeta que acompaña el paquete deja claro que, a pesar de un desenlace desafortunado, la experiencia de esos días de carnaval dejó en ella una marca definitiva.

El pasaje del argumento que presenta Río, ubicado en la ficción durante el traslado de Frances desde el aeropuerto al hotel, instala una perspectiva extranjera sobre la ciudad:

*Rio de Janeiro, the place is drained in sunshine, Frances seizes her sunglasses, chooses a woman taxi driver to take her to the Hotel. Leila speaks some english, is quite animated and cheers up Frances a bit. She points at the different sections of town, low class middle class and high class. A fascinating favela, a slum built on a cliff, is in view and the driver says it's dangerous place to go to. Frances notices the everpresent glow of people in love, there are handsome people everywhere, holding hands, embracing, kissing, hugging.*⁴¹⁷

⁴¹⁷ Las citas del argumento en inglés pertenecen a la copia dactilográfica del texto que se encuentra en el “Archivo Digital Manuel Puig”. Debido a que sus páginas no están numeradas, de aquí en más no se realizarán referencias bibliográficas en nota al pie. Para la versión en

Desde el taxi, la protagonista observa con ojos extrañados la ciudad y hace de ella un paisaje: la mirada de esta turista hace de los morros, la playa y los habitantes un cuadro radiante. Tal como comentan Fernando Aliata y Graciela Silvestri: “Para que exista un paisaje no basta que exista ‘naturaleza’; es necesario un punto de vista y un espectador; es necesario, también, un relato que dé sentido a lo que se mira y experimenta”.⁴¹⁸ Así, la perspectiva extranjera del personaje emerge en la escritura cuando se califica de “*fascinating*” una *favela* y la descripción sugiere tomas que captan desde un ángulo que ordena y otorga un sentido a lo visto a partir de su disposición en el espacio pictórico. Con el personaje de la conductora del taxi se ve esa fusión que realiza la mirada paisajística entre los habitantes y el entorno; los brasileños son como la atmósfera que los rodea: cálidos, incandescentes, exuberantes, hermosos. Ya en su presentación, Río de Janeiro, ciudad metonimia de Brasil, se compone como escenografía privilegiada para el advenimiento de un romance y espacio de felicidad.

Cuando la ficción se traslada al nordeste, más precisamente a Olinda, “*a dazzlingly beautiful eighteenth village by the sea*”,⁴¹⁹ las nuevas coordenadas adquieren características regionales propias que, sin embargo, no contradicen esa primera presentación, de modo que la perspectiva se refuerza. Allí, se describe un carnaval “*modest*” y “*more personalized*” que, a diferencia del fastuoso espectáculo de Río, no se

español será citada la edición de Cuenco de Plata: “Río de Janeiro. El lugar desborda de sol, Frances saca sus anteojos ahumados, escoge una taxista para llevarla a su hotel. Leila habla algo de inglés, es muy vivaz y le levanta un poco el ánimo a Frances. Le señala distintas partes de la ciudad, de clase baja, clase media y alta. Se ve una fascinante favela, un barrio pobre levantado sobre una ladera. La conductora le dice que es un lugar peligroso para visitar. Frances percibe la permanente irradiación de personas enamoradas, hay gente linda por todas partes, tomados de la mano, abrazados, besándose, apretándose”. Puig, Manuel. *El amuleto de la buena suerte, Un destino melodramático. Argumentos*. Goldchluk, Graciela (ed.). Buenos Aires: Cuenco de Plata, 2004, p. 164-165.

⁴¹⁸ Aliata, Fernando y Silvestri, Graciela. *El paisaje como cifra de armonía. Relaciones entre cultura y naturaleza a través de la mirada paisajística*. Buenos Aires: Ediciones Nueva Visión, 2001, p. 10.

⁴¹⁹ “[U]na ciudadela colonial deslumbrantemente bella, junto al mar”. *El amuleto, op. cit.* p. 169. Como puede verse, el traductor al español omitió la referencia temporal de la ciudad como perteneciente al siglo XVIII, quizás advertido de que la villa de Olinda fue fundada en el siglo XVI y elevada a la categoría de ciudad en el siglo XVII. La elección de Olinda como espacio para la representación de Brasil no parece casual. Por un lado, recupera el paisaje y la cultura nordestina que representaba Barreto y en la que tenía lugar las ficciones de Amado; por otro, el año anterior a la escritura del argumento, en 1982, esta ciudad se hace mundialmente conocida por haber sido declarada por la Unesco “Patrimonio de la Humanidad”.

restringe a un desfile cerrado y pago, sino que se despliega en el espacio abierto de la vía pública y es protagonizado por los vecinos que salen a sus sinuosas calles de adoquín para disfrutar y bailar los ritmos característicos. En armonía con este marco de exotismo afable, el argumento introduce el encuentro sexual entre los amantes:

*[A] carnival group is approaching, a marvelously lazy and sensuous music can be heard in the distance. Jorge tells her they are a man and a woman, alone in a house, in carnival time. Frances doesn't answer, he goes to her and kisses her softly, there's no further talk, just caresses and hugs that lead to a very needed embrace, on the side of Frances.*⁴²⁰

Con los tambores del festejo popular emerge el deseo. La fiesta brasileña, pero particularmente esta versión local, es la fuerza que provoca la unión de los amantes, como si esta fuera una consecuencia inevitable de lo que produce esa “*sensuous music*”. Ahora bien, eso que se manifiesta como irrefrenable es al mismo tiempo descripto con recursos que permiten figurar de qué manera Puig le puso recato a la pasión: ese acercamiento de los cuerpos, lejos de parecerse al amontonamiento vibrante de la comparsa, esta adjetivado con términos asociados a la ternura y la delicadeza como “*lazy*”, “*softly*” y su contacto se escenifica con “*just caresses*”.⁴²¹

⁴²⁰ “[U]na comparsa de carnaval se aproxima, una música maravillosamente perezosa y sensual puede oírse a lo lejos. Jorge le dice que son un hombre y una mujer, solos en una casa, en tiempo de carnaval. Frances no responde, él va hacia ella y la besa suavemente, no hay más palabras, sólo caricias y apretones que llevan a un muy necesitado abrazo por parte de Frances”. *El amuleto, op. cit.* p.169.

⁴²¹ Resulta productivo resaltar la distancia que presenta la composición del carnaval en estas tramas de Puig respecto de la que por esos mismos años hacían otros escritores como Perlongher y Copi. Si el erotismo que de él emana acaba decantando en Puig en una escena romántica, en el caso de Perlongher y Copi, en cambio, su aparición se dirige hacia un erotismo que se toca con la violencia y la destrucción de los cuerpos. En *La guerra de las mariconas* (1982), el carnaval de Río se evoca a partir de una invasión de travestis de origen amazónico que se desplaza por las calles de París sodomizando y destrozando literal y metafóricamente el cuerpo de la militancia gay bienpensante: “De golpe, un barullo infernal nos llegó desde la calle. Todos nos precipitamos a la ventana. Vivíamos en la parte baja de las escaleras de Rue André-Antoine. ¡No eran treinta ni cincuenta, como habíamos creído, sino al menos un centenar! Bajaban las escaleras vestidos como en el carnaval de Río. La mayor parte era mulata; los más viejos, negros como el betún. A la cabeza, Conceição do Mundo no tenía nada que envidiar a Carmen Miranda. No un ananá sino tres en la cabeza, más un racimo de bananas que probablemente había robado del mercado, y al menos treinta metros de tafeta dorada en el vestido cuya cola estaba sostenida por seis negras más macizas que Pelé. Jean-Jaques, que conocía muy bien el carnaval de Río (es sociólogo), nos explicó el sentido de la ceremonia. Los dos diablos que estaban uno a cada lado de Conceição do Mundo representaban a Cosme y Damiao, dos divinidades de la macumba, semihermanos hermafroditas que encarnaban respectivamente la crueldad y la fealdad del mundo. Llevaban ambos una larga cola de tela roja

Explicar y suavizar

De este modo, la escritura derrama un filtro que satina las imágenes, en este caso las eróticas, y las recubre de ese ensueño y sensibilidad de los que hablaba Puig en el prólogo antes citado. El desprejuicio sexual es, por su parte, una de las bases con las que se construye una imagen del pueblo brasileño, y esa búsqueda de placer en una espontaneidad sin reservas de la que carece la protagonista extranjera hace que la trama no solo la ponga en escena, sino que, además, la explique.⁴²² Luego, cuando ella se vea seducida por este modo de vida, el argumento describirá un cuadro diáfano:

*Suddenly she feels tempted to take her clothes off and go into the water as well. The young man makes signs of reaching her, she starts to swim in the opposite direction, not understanding her own feeling. He swim swiftly towards her. They kiss and embrace, he takes her under his arm and pulls her gently to the shore.*⁴²³

El sexo y sus escenas instalan una perspectiva que figura el público al que están destinados y, al mismo tiempo, permiten plantear la existencia de una distancia respecto del modo en que Barreto había filmado escenarios y acciones similares en sus películas. Esto puede verse, por ejemplo, si se comparan las escenas de *carnaval de rua* en el argumento y en la película *Dona Flor e Seus Dois Maridos*. En la primera escena de este filme, cuya acción tiene lugar en el Pelourinho – otra ciudad reliquia del nordeste–, el desfachatado Vadinho, primer marido de Dona Flor interpretado por José Wilker, muere en medio de un *carnaval de rua* a causa de un infarto que le sobreviene mientras baila al ritmo de la música travestido de bahiana y golpeando a sus compañeros de

a la que habían atado cacerolas que hacían un ruido infernal cuando bajaban las escaleras...” Copi. *La guerra de las mariconas*. Buenos Aires: Cuenco de Plata, 2010, p. 18-19. Si Copi hace de la reina del carnaval una exacerbación maligna de Carmen Miranda, Puig, como se verá, llevará su imagen hacia el despojo elegante. Sobre el carnaval en la obra de Perlongher, ver el capítulo 2 de esta tesis.

⁴²² El argumento ofrece explicaciones en torno a un libre ejercicio de la sexualidad profesado por los brasileños, así como también en torno a la cuestión de la mezcla racial. Una explicación sobre esta cuestión se introduce cuando Frances conoce a la hija “mulatto” / “mulata” de Jorge, quien “explains” / “le explica” que la mayoría de la población brasileña tiene sangre negra, “wich doesn’t pose such a problema” / “lo que no supone mayor problema”. *El amuleto*, op. cit. p. 172.

⁴²³ “Súbitamente se siente tentada a sacarse la ropa y meterse al agua ella también. El joven le hace señas de alcanzarla, ella empieza a nadar en la dirección opuesta, sin entender sus propios sentimientos. Se besan y abrazan, él la toma por el hombro y la trae suavemente hasta la playa”. *El amuleto*, op. cit. p. 175.

bloco con un miembro desproporcionado que forma parte del disfraz. Vadinho es una exacerbación de ese estereotipo de varón brasileño aficionado al juego, la bebida y el sexo. Si bien Jorge tiene las mismas aficiones —en el argumento también se emborracha y apuesta a los gallos—, en ningún momento se lo sugiere cercano a lo cómico o a lo grotesco, su personaje se enmarca en el ensueño tranquilo y gozoso que ofrece la trama, incluso aunque esta se desarrolle a partir de la fuga del crimen.

Traducir y prometer

En la misma línea puede leerse lo que sucede con la relación entre la música y el erotismo en el argumento. La celebración de carnaval propaga en la trama los ritmos de la percusión y el clima más propicio para la liberación sexual. Ese fondo sonoro del ritual popular es interrumpido por la música cantada, motivo para una escena que pasa del fervor sexual público al resguardo íntimo amoroso. Con la melodía y la letra, los impulsos surgidos al compás del sonido primitivo de los tambores se apaciguan y el deseo se transforma en un sentimiento que la canción explica en términos sosegados:

*After lunch there are songs, Jorge translates one for Frances, it tells about the sweet routine of getting hungry, looking for food, resting from that effort, eating, and finally pausing for love and sleep. The song serves as conducting thread for a lyrical sequence in which the sweetness and sadness of that kind of existence express.*⁴²⁴

Esta “secuencia lírica” aparece ya avanzado el argumento, en el momento en que Frances se debate en torno a qué hacer con el amor que le ha despertado Jorge en las últimas horas. En ella, Jorge traduce una letra que sobreimprime un relato al presente de los enamorados, explicando el cariz de sus sentimientos para los espectadores y también para la protagonista, quien desconoce la lengua en la que se canta. La diferencia entre las lenguas de los personajes habilita la traducción de esa letra como posibilidad de articulación por parte del brasileño de una nueva versión de sí que, a su vez, se profiere

⁴²⁴ “Después de la comida hay canciones, Jorge traduce una para Frances, que habla de la dulce rutina de sentirse con hambre, procurarse el alimento, descansar de ese esfuerzo, comer y por fin detenerse para amar y dormir. La canción sirve de hilo conductor para una secuencia lírica en que se expresa la dulzura y tristeza de esa forma de existencia”. *El amuleto, op. cit.* p.173.

como una promesa ante la amada por la que le anuncia el porvenir de una vida feliz en el trópico. Es decir, traducir es la puesta en acto de una promesa de amor y, al mismo tiempo, la posibilidad para Jorge de ofrecer con ella una versión de sí diferente a la que ha mostrado en los últimos días escapando, bebiendo, apostando. Por obra de la traducción que aparece con la música cantada, ese promisorio futuro seduce a Frances, quien también se ha visto a sí misma capaz de hacer cosas insospechadas para una mujer de clase media neoyorkina. El amor acaba siendo, en este argumento, la fuerza originaria que impulsa todos los riesgos y que absorbe todas las correrías, imprevistos y confusiones, consagrándose como la mayor aventura.

Un espacio convertido en paisaje, una música cantada y un amor romántico son los pilares que construyen esta historia en la que traducir y prometer, explicar y suavizar son las operaciones que requiere y habilita una perspectiva extranjera sobre la experiencia en Brasil. Estas se trenzan en la escritura en cada escenario y accionar de los personajes, se justifican en la elección de la protagonista y se esparcen en cada descripción en atributos como “maravilloso”, “sensual”, “fabuloso”. Las mismas forman parte, a su vez, de una estrategia con la que Puig buscó orillar en los parámetros del cine de Hollywood producido en los años treinta, cuarenta y cincuenta, tal como podrá verse en las páginas que siguen. Con *Seven Tropical Sins*, Puig construirá con este mismo esquema narrativo un guion que pueda instalarse en la intersección que encontraba a la industria cultural brasileña con Hollywood, objetivo para el cual la participación de la actriz femenina más popular de la época, Sônia Braga, se afirma como garantía absoluta. Ahora bien, previo a esto tiene lugar un acontecimiento que dejará sus rastros: la realización y el estreno de *Kiss of the Spider Woman*. Este filme será la circunstancia donde se gestará la posibilidad de un nuevo proyecto brasileño, luego de que el argumento *The Good Luck Charm* quedara sin realizar.

3.3. *Kiss of the Spider Woman*: del perfil extraño a la fórmula de éxito

No era americana, no era extranjera: era un híbrido y no tenía antecedentes
David Weisman⁴²⁵

Los años de Puig en Brasil no pueden pensarse sin la realización de la película *Kiss of the Spider Woman*. El autor de libros leídos en varios países del mundo –hecho que lo ubicaba en lo que Gramuglio denominó un “jet-set de escritores latinoamericanos transhumantes”–⁴²⁶ tuvo en Brasil una acogida particularmente buena: su obra novelística se había ido traduciendo al portugués e incluso reeditando con una muy buena recepción por parte de los lectores brasileños; también, consiguió instalarse en el circuito teatral carioca con la adaptación de *El beso de la mujer araña*, estrenada en 1981, en cartelera un año completo,⁴²⁷ y finalmente, logró tender lazos en el ambiente

⁴²⁵ Declaración perteneciente a David Weisman según se recupera en Pauls, Alan. “Bésame mucho”, en *Radar*, *Página 12*, Buenos Aires, 28 de septiembre de 2003. URL: <https://www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/radar/9-960-2003-09-28.html>

⁴²⁶ Gramuglio, María Teresa. “El discreto encanto de Manuel Puig”, en *Punto de Vista*, año 3, n°8, 1980, p.33.

⁴²⁷ Cuando Puig llega a Río comienza a planificar junto a Dina Sfat la producción de una versión para teatro de *El beso*. Con adaptación de Puig, la obra contaría con Sfat como productora y actriz, y con la actuación de su marido Paulo José, figuras que desde los setenta eran nombres de peso en el cine brasileño. En una carta enviada a su familia desde Río fechada el 8 de junio de 1980, Puig comenta: “Por acá muy bien. Ayer terminé la adaptación de la ‘araña’, me parece que quedó bárbara y muy comercial, mañana y pasado la reviso y el miércoles vuelve Dina y se la entrego ¡qué *desbratada!* Me parece que esto va a ser una pegada, porque dos actores y sin escenario es algo ideal, lo pueden hacer en todo el mundo” (Puig, Manuel. *Querida familia. Tomo II, op. cit.* p. 309). Cuando el proyecto avanza y empiezan a haber desacuerdos con Sfat respecto de la puesta en escena, ella acaba haciéndose a un lado. La obra fue estrenada luego, en agosto de 1981, en el importante Teatro Ipanema con dirección de Iván de Albuquerque, las actuaciones de Rubens Côrrea y José Abreu, la asistente de dirección fue Leyla Ribeiro y, según consta en la ficha técnica, con la traducción que había realizado Dina Sfat junto a Paulo José. Estuvo en cartelera un año y se estrenó también en San Pablo en 1982 con mucho éxito. Ese mismo año, junto a Albuquerque, Côrrea y Ribeiro, estrenaría la pieza *Bajo un manto de estrellas/Quero*, una comedia de enredos, con personajes dobles y pasajes poéticos en torno al problema de la identidad y el deseo, ubicada en el año 1948, la única referencia a una realidad exterior al micromundo en el que se desarrolla la acción: el living de una familia burguesa. Por su parte, Jorge Dubatti aproxima esta obra al simbolismo entre otras variantes posibles dentro de una característica más general del teatro puigiano, el que constantemente “pone en suspenso la definitiva resolución del estatus de la poética” (Dubatti, Jorge. “Puig dramaturgo”, en Puig, Manuel. *Teatro Reunido*. Buenos Aires: Entropía, 2011, p.11). Estuvo en cartelera alrededor de seis meses, nuevamente con dirección de Albuquerque y actuación de Côrrea; Ribeiro formaba parte del elenco –junto a Vanda Lacerda, Maria Padilha y Edson Celulari– y fue además autora de la traducción. Finalmente, la última obra que Puig

cinematográfico. Tal como afirma Jill-Levine, fue luego de su llegada a ese país que el escritor viviría, a partir del lanzamiento de *Kiss of the Spider Woman*, su “mayor aventura cinematográfica”.⁴²⁸ Si bien es cierto que *The Good Luck Charm* no llegó a convertirse en un filme, con la película que dirigiría Babenco sobre la historia de Valentín y Molina, Puig se convertía en un nombre con ecos en la industria local.⁴²⁹ En lo que sigue, se buscará volver sobre las circunstancias de la realización de este filme, en tanto las mismas permiten recorrer y sopesar los hilos por los que continuaron los proyectos cinematográficos que el escritor argentino llevó adelante durante sus años de exilio en Brasil.

El reconocimiento internacional que Puig había acumulado como novelista y con el que llega a Brasil, se diferenciaba de su accidentada carrera como guionista a la que, a pesar de todo, no renunciaba. Ahora bien, si por un lado la filmación de esta película fue parte de una madeja que concatenó adaptaciones y realizaciones de la novela, con inicio en la obra teatral y fin en el musical, las que llevaron a Puig a tocar por primera

estrenó en Río de Janeiro mientras vivió en esa ciudad fue *Gardel, uma lembrança*, un musical sobre la vida del cantante en la que, según afirmó en el texto del programa, prefirió realizar una “ilustración del mundo poético de Gardel, antes que ofrecer su biografía” (Puig, Manuel. *La tajada/Gardel uma lembrança*. Rosario: Beatriz Viterbo Editora, 1998, p. 146). Puig lo escribió en portugués y, para su presentación, incluyó su propia traducción de los tangos de Gardel en el argumento. Su estreno tuvo lugar en el Teatro Galería en agosto de 1987, con dirección de Aderbal Júnior, y con Analú Prestes y Thales Pan Chacon como parte de su elenco. La versión en portugués se encuentra en el “Archivo Digital Manuel Puig”. Gran parte de la información acerca de la realización de las obras nombradas puede recuperarse en los textos que acompañan sus ediciones en libro (ver: *La tajada/Gardel uma lembrança*. Rosario: Beatriz Viterbo Editora, 1998 y *Bajo un manto de estrellas / El misterio del ramo de rosas*. Rosario: Beatriz Viterbo Editora, 1997 con prólogos de Goldchluk y Julia Romero, y en el caso de *Gardel*, también con texto de Ángel Morino, y *Teatro reunido*. Buenos Aires: Entropía, 2011), en el testimonio que da Puig en sus cartas y en el sitio <http://www.todoteatrocarioca.com.br/>, cuyas fuentes son el *ANUÁRIO Brasileiro de Artes Cênicas 1982*. Rio de Janeiro: MINC, Fundacen, 1989 y en el caso de *Gardel, uma lembrança* el material gráfico del espectáculo. La selección del corpus de textos para cine, *The Good Luck Charm* y *Seven Tropical Sins*, fue realizada en función del aporte de su reflexión para considerar los años de Puig en Brasil, en relación con los objetivos generales de la investigación.

⁴²⁸ Jill-Levine, Suzanne. *Manuel Puig y la mujer araña*, op. cit. p. 285.

⁴²⁹ Su obra fue publicada por importantes sellos cariocas: Sabiá, Civilização Brasileira, Codecri, Nova Fronteira, Rocco; su primera obra traducida fue *Boquitas pintadas (Boquinhos Pintadas)*, por Joel Silveira, en la editorial Sabiá en 1970 y a lo largo de la década del ochenta se reeditarían tanto *Boquitas pintadas* –con una nueva traducción– como *The Buenos Aires affair, La traición de Rita Hayworth* y *El beso de la mujer araña*. Ver: Bandeira Karam, Sérgio. *A tradução de literatura hispano-americana no Brasil: um capítulo da literatura brasileira*. Tesis de maestría. Universidade Federal de Rio Grande do Sul, Instituto de Letras, 2016. URL: <https://lume.ufrgs.br/bitstream/handle/10183/172902/001060383.pdf?sequence=1&isAllowed=y>

vez la puertas de Hollywood,⁴³⁰ por otro, también es cierto, que si se considera la película únicamente por el éxito de su resultado, se desechan las singularidades que trazaron en ella un *perfil extraño*. En este sentido, recuperar el anecdotario de su realización permite advertir las aristas que trazaron la extrañeza de ese perfil, el que, como se verá, virará luego en *fórmula de éxito*.

Estrenada en julio de 1985, la película fue dirigida por Héctor Babenco, producida por David Weisman, con guion de Leonard Schrader, protagonizada por dos grandes estrellas masculinas, el puertorriqueño Raúl Juliá que brillaba en Broadway y el galán de Hollywood, William Hurt, que estaba dispuesto a renovar su imagen para interpretar a Molina; además, con tres papeles de reparto, contaba con la participación de una de las actrices más populares y prometedoras de la televisión y el cine brasileños de ese entonces, Sônia Braga, que encarnaría a la mujer araña, a Leni Lamaison y a Marta. A partir de la evocación de estos nombres puede ya figurarse qué es aquello a lo que hacen referencia las palabras de Weisman citadas en el epígrafe. El carácter insólito al que se refiere el productor está directamente asociado a la procedencia de la película y señala el bies que cruza la industria brasileña y la norteamericana.

A pesar de estar prohibida en su país, la novela *El beso de la mujer araña* consiguió una muy buena recepción entre el público extranjero. Cuando comenzó el proyecto de llevarla al cine, la idea provendría Babenco, otro argentino exiliado en Brasil –este en San Pablo– que había logrado cierto renombre en el cine contemporáneo y político brasileño con su película *Pixote. A Lei do Mais Fraco* (1980), donde se mostraba la vida de los niños signados por la marginalidad de la megalópolis paulista, y

⁴³⁰ La primera adaptación para teatro de la novela cuya puesta en escena tuvo la autorización de Puig tuvo lugar en 1980 en Milán, a cargo de Marco Mattolini. Se llevó a cabo durante el mes de mayo y en una carta de este período, Puig le escribe a su familia: “Buenas e inesperadas noticias: llegó sobre de Mattolini con carta y críticas: fue GRAN ÉXITO, los tomó tan de sorpresa que cayó en un torbellino después. El contrato original con Milán era sólo de un mes, la cumplieron a teatro lleno todas las noches excepto la segunda. Ahora tiene contratos para Roma (teatro Parioli, lindo, en setiembre, al retomar la “stagione”, en verano sólo trabajan los rascas) y toda Italia y retoman Milán. Algo inaudito, la crítica buena pero lo sorprendente parece que es el público, los ovacionan” (*Querida familia. Tomo II, op. cit.*, p. 316). Ese mismo año Puig preparaba la producción brasileña de la obra que terminaría estrenándose antes en Valencia ese año. A partir de allí comienza un largo camino de puestas teatrales en Roma, Madrid, Nueva York, Buenos Aires, México D. F., entre otras. Luego del estreno de la película, el gran broche consagratorio llegaría con el musical que Harold Prince hizo para Broadway, del que Puig solo llegaría a ver una desafortunada presentación *off*. Se estrenaría con éxito tres años después de su muerte, con libreto de Terrence McNally y canciones de John Kander y Fred Ebb, y ganaría el premio Tony.

que también había encontrado el reconocimiento del cine internacional con la nominación al Globo de Oro como mejor película extranjera. A esta dupla se agrega la presencia de un joven y políglota productor norteamericano, David Weisman, junto al guionista Leonard Schrader, de la misma nacionalidad, quienes estaban comenzando a hacerse un lugar en la industria de su país y se proponían ahora hacer un filme independiente. Esta mixtura que aparece entre quienes gestaron la idea irradiaría con fuerza en todo el proceso de realización y en varios otros aspectos de la película, dentro y fuera de la ficción, más o menos perceptibles para el espectador, a veces con una carga conflictiva, generando versiones encontradas para los involucrados e incluso disputas. De esta manera, la pregunta por el origen aparece como una zona donde dirimir y explorar el singular cruce entre dos industrias cinematográficas, la brasileña y la norteamericana, zona que Puig ya había rozado con el argumento para Barreto y que volvería a transitar con el proyecto *Seven Tropical Sins*, para el que el perfil extraño de *Kiss of the Spider Woman* adquiere los rasgos de una fórmula.

Esa mixtura, entonces, puede percibirse en su realización respecto del lugar de producción y de rodaje, en el reparto y la lengua de sus diálogos e incluso en la cuestión de los inversores responsables por los fondos. Tal como puede leerse en los créditos, los servicios de producción y posproducción fueron realizados en Estados Unidos, a cargo de la compañía Sugarloaf Films, Inc. de Los Ángeles, mientras que el rodaje de la película fue realizado en San Pablo, a donde el equipo entero se trasladó: las tomas interiores se repartieron entre los antiguos estudios Vera Cruz en São Bernardo do Campo y la cárcel abandonada Presídio do Hipódromo, en las afueras de la ciudad, y los exteriores se filmaron en las calles del centro paulista. En la ficción, la localización se percibe ya en las escenas de la cárcel donde todos los días los convictos comen porotos negros y en cuyas paredes pueden leerse inscripciones en portugués como “*Pavilhão*”; pero terminan de explicitarse en la secuencia final, cuando Molina atraviesa las calles del centro urbano para encontrarse con los compañeros de guerrilla de Valentín y es perseguido por los agentes policiales. En esa secuencia, la película se plaga de referencias que señalizan su emplazamiento: en el murmullo de la multitud se alcanza a distinguir un megáfono que dice el lugar y la hora –“*São Paulo, três horas e cinqüenta minutos*”–, la cámara focaliza en un cartel donde se lee “*Lãs e linha. Tricô, croché, tapeçaria*” y, finalmente, Molina llega a la puerta de la parroquia Santa Ifigênia, un

punto clave y vistoso de la capital paulista, en cuyas escalinatas presencia, justo antes de que tenga lugar el primer disparo, un número callejero de dos músicos que tocan un *forró* acompañados de un acordeón y un *pandeiro*.

De este modo, en el filme aparecen algunas referencias que cambian el emplazamiento de la ficción y lo apuntan en la ciudad brasileña. Sin embargo, este anclaje geográfico contrasta con la lengua hablada por los personajes: un inglés con mucho acento extranjero. En esta arista pueden considerarse el origen del productor y el de los actores elegidos, así como también el público al que estaba destinado el filme. Solo uno de los actores del *staff*, Hurt, hablaba el inglés como lengua materna, su *co-star* era puertorriqueño y el resto de los actores brasileños. En una nota aparecida en el diario *Folha de São Paulo* el 5 de octubre de 1983, mientras la película era rodada, Babenco aseguraba que la idea original era que saliera en inglés para el mercado internacional y que unos dobladores hicieran las voces de Juliá y Hurt para el lanzamiento en Brasil, hecho que luego no sucedería.

Con el título, “*Um elenco milionário para a obra de Puig*” y firmada por Antônio Gonçalves Filho, la nota en el diario *Folha* señala varios de los puntos singulares de este filme y hace un primer foco en la elevada inversión que implicó su realización, la que duplicaba el monto de referencia de las producciones brasileñas de la época.⁴³¹ Así, señala la apuesta económica que hicieron los actores norteamericanos al embarcarse en este proyecto arriesgando parte de su propia ganancia para poder llevar adelante la producción, la que habría estado justificada no tanto en el director o productor del filme sino más bien en el “escritor internacional” de cuya novela partía la adaptación. Sobre esta cuestión, Babenco realiza una nueva aclaración al agregar que “*se trata de `um esforço de produção realizado com capital totalmente nacional`”* y que los actores Hurt y Juliá habían sido escogidos “*apenas por se tratarem de atores de reconhecida capacidade interpretativa`”*.”⁴³²

Con la salvedad hecha por Babenco ingresa entonces la cuestión de los fondos, zona también pantanosa y de la que Weisman daba otra versión, diciendo que la película había sido financiada por inversores particulares norteamericanos, coleccionistas de arte

⁴³¹ Ver transcripción 2 y traducción 2.

⁴³² “se trata de `un esfuerzo de producción realizado con capital totalmente nacional`” [...] “solo por tratarse de actores con una reconocida capacidad interpretativa”.

amigos suyos.⁴³³ Esta última cuestión también revela un contraste en los modos en que el filme era recibido por la industria de cada país: si para la norteamericana se trataba de una producción “independiente”, la brasileña la identificaba en cambio como una “superproducción”, lejísimos de los esquemas de cine independiente brasileños, al menos del modo en que había sido conocido en los sesenta con el *Cinema Novo*. Así, el tono entusiasta y expectante del que firma, quien espera ver *Kiss of the Spider* “concorrendo em pé de igualdade com as produções estrangeiras”,⁴³⁴ refuerza el contraste con la perspectiva del director. La primera celebra la superproducción a la altura de Hollywood y la segunda muestra su preocupación por no dejar dudas respecto de que la película se enmarca en los parámetros de un cine ciento por ciento nacional, quizás justamente porque su encuadre era dudoso.

Este tironeo entre lo nacional y lo extranjero cobra nueva fuerza cuando en la nota aparece Sônia Braga, cuyo rostro se reproduce junto a una fotografía de los otros dos actores, y sobre quien se dice que, a pesar de no tener un rol protagónico después de los éxitos de *Dona Flor* y *Gabriela*, había aceptado trabajar en el filme porque insistía en “dar prioridade ao cinema nacional, em detrimento de sua carreira no exterior”.⁴³⁵ Esta última afirmación no se condice con lo que cuenta Jill-Levine acerca de estas mismas circunstancias, sobre las que elige poner la lente en la relación poco amigable que el escritor argentino tenía con Babenco. En su relato, el director es ubicado como factor de conflicto en todo el proceso de realización, sobre todo en el set donde, se dice, cuidaba con recelo su lugar de autoridad por temor a que la industria brasileña lo apartara por hacer una película americana. Según la biógrafa de Puig, luego de haber cerrado quiénes serían los actores que interpretarían a Molina y Valentín, “Babenco había apaciguado su conciencia brasileña, reclutando a la mayor actriz femenina del cine del país, Sônia Braga, que estaba excitada con hacer una película americana,

⁴³³ Este y otros datos fueron tomados de una charla-conferencia que David Weisman dio en 2017 para la Academia de las Artes y las Ciencias durante la realización del proyecto “From Latin America to Hollywood (De América Latina a Hollywood: Latino Film Culture en Los Ángeles desde 1967 hasta 2017)”, que celebraba cincuenta años de presentaciones de filmes latinoamericanos en Los Ángeles y en el que se proyectó *The Kiss of the Spider Woman*. Ver: Entrevista a David Weisman, PST: LA/LA -Fundación Getty, 2017. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=mzX8BYCJQDQ>

⁴³⁴ “compitiendo en pie de igualdad con las producciones extranjeras”.

⁴³⁵ “dar prioridad al cine nacional, en detrimento de su carrera en el exterior”.

aunque quería que su papel fuera más sustancial”.⁴³⁶ Lo que se dice aquí sobre Babenco reafirma las preocupaciones que ya podían figurarse en la nota en torno a la recepción del filme en el ambiente local como un producto nacional; mientras que los motivos que se esgrimen sobre la convocatoria de Braga entran en un evidente cortocircuito con lo que había publicado el diario.

No parece casual que, tanto en uno como en otro relato, en la nota del diario que retoma lo que el set ha dicho en una entrevista grupal y en la biografía que recupera la presunta versión puigiana del asunto, al ingresar la figura de Sônia Braga se pueda decir de un mismo filme que se trata de una producción nacional y una americana. Como se dijo, Braga encarnaba para la escena cinematográfica brasileña de comienzos de los ochenta la posibilidad de un encuentro entre Hollywood y la industria nacional; era el símbolo y la garante de la propulsión de ese nuevo paradigma de un cine de consumo masivo en Brasil que además se expandía al exterior. Con Braga, ese perfil extraño de un filme de dudoso origen exhibía que esos mismos rasgos podían volverse parte de una fórmula que asegure el éxito.

Una última cuestión se enreda en el entramado de la realización del filme: el guion, un escollo que, sin embargo, acabó dando buenos frutos. Según puede leerse en las cartas que Puig envió a su familia y corroborarse en declaraciones de Babenco, cuando este último se le acercó en el año 1982 para pedirle que le cediera los derechos de la novela, el escritor no sintió el más mínimo entusiasmo. En principio porque, incluso luego de que *Boquitas pintadas* y *Pubis angelical* fueran llevadas a la pantalla con adaptaciones que él mismo había realizado, continuaría sosteniendo en que sus libros “no [eran] cinematográficos”, pero sobre todo porque no terminaba de convencerlo la visión del texto que tenía el director.⁴³⁷ Luego, cuando llegó el momento

⁴³⁶ Jill-Levine, Suzanne. *Manuel Puig y la mujer araña*, op. cit., p. 308

⁴³⁷ Bezerra, Gisella y Fajardo, Elias. “Aventuras de un coleccionista de películas”, op. cit. p. 455. El mismo Babenco contó todas las estrategias a las que tuvo que recurrir para “atropelar Puig” y convencerlo, las que fueron desde llevarle helado hasta la presentación de nombres tentadores de actores de Hollywood para los papeles. Estas particularidades son narradas por Babenco y caracterizadas como “*estrategias de sobrevivência na selva*” / “*estrategias de supervivencia en la selva*” en una entrevista. Ver: Entrevista a Héctor Babenco, Canal Brasil, 2009. URL:

<https://www.youtube.com/watch?v=vAykfdQqwhY> La cuestión de los actores tampoco fue sencilla y tuvo sus vaivenes. Si bien la novela no tardaba en entusiasmar a quienes se les ofrecía un papel, luego surgían las más diversas complicaciones. Para Molina hubo dos opciones: primero Burt Lancaster y luego William Hurt y para Valentín, Richard Gere y finalmente Raúl

de realizar un guion, en vez de uno, el proyecto tuvo cuatro versiones en disputa: la de Leonard Schrader –guionista contratado por Weisman–, la de Burt Lancaster –actor considerado la primera opción para Molina y quien lo había escrito por *motu proprio* y bajo el encanto su personaje–, la de Puig –quien tomaba como referencia su propia adaptación para teatro– y la de Babenco junto a Jorge Durán –guionista de *Pixote*–. Sin embargo, y a pesar del desgaste que significó la rencilla, fue a partir de ella que Puig entró en un contacto más estrecho con Weisman y Braga, el dúo para el que trabajaría luego.

Mientras afinaba el proyecto con Barreto, Puig decidió viajar entre septiembre y noviembre de 1983, dos o tres veces por mes a San Pablo, donde se encontraba el set completo rodando la película, para colaborar con el guion que finalmente sería el de Schrader. En varias cartas a su familia da cuenta de lo poco que se entendía con Babenco y de lo mucho que conectaba con Weisman:

[A]yer a la noche llegué de S. Pablo, después de varios días como loco reescribiendo el guión. Quien salvó todo fue el productor americano, David Weisman, fue el único que entendió todas las macanas que había en el guión y lo llamó a la reflexión a Babenco que es un burro.⁴³⁸

Bueno, les cuento de Babenco, todo va mucho mejor gracias a que el judiacho productor americano, David Weisman, 41 años (un niño) es muy inteligente y captó enseguida todos mis ataques al horrible guión. La cuestión es que lo agarró al burro de Babenco y le hizo ver punto por punto. La macana es que está también el guionista americano, que es muy buena persona pero tampoco muy despierto, y son dos que hay que convencer de todo, somos dos contra dos, una pulseada increíble, y estamos ganando ya mucho, hay como un 50% ya a mi gusto.⁴³⁹

Aquí estoy otra vez en San Pablo, pero ya es el penúltimo viaje, hay uno más la semana próxima y se acabó. Estoy saturado del burro de Babenco, pero es increíble todo lo que he salvado. El productor está feliz, porque realmente ha sido una batalla increíble, contra los errores garrafales que había en ese guión.⁴⁴⁰

Juliá. Ni Hurt ni Juliá convencían a Puig, el primero por ser demasiado vital y con rasgos de una marcada masculinidad y el segundo por tener varios años más que el guerrillero de la ficción novelística.

⁴³⁸ Carta desde Río de Janeiro, 7-10-1983. *Querida familia. Tomo II, op. cit.*, p. 416.

⁴³⁹ Carta desde Río de Janeiro, 10-10-1983. *Querida familia. Tomo II, op. cit.*, p.417.

⁴⁴⁰ Carta desde San Pablo, 2-11-1983. *Querida familia. Tomo II, op. cit.*, p. 421.

Los encuentros en la ciudad paulista fueron el comienzo de una intensa relación entre Weisman y Puig, que tendría entre sus frutos a *Seven Tropical Sins*.⁴⁴¹ Para este nuevo proyecto el autor escribió un guion completo, con cincuenta y ocho cortes pautados y construido en base a diálogos, la mayoría de ellos en inglés pero también en portugués con sus correspondientes subtítulos. Aunque no se haya filmado, como se verá, el proyecto llegó a difundirse en la prensa brasileña con altas expectativas directamente vinculadas a lo que había sido la película *Kiss of the Spider Woman* y, en particular, porque en esta ocasión Braga no solo sería la protagonista, sino que además estaría enteramente dedicado a ella. En él, el papel de la actriz sería diferente; sin embargo, la secuencia final de la película de Babenco funciona casi como una premonición. Esta comienza con un Valentín agónico producto de las torturas a las que fue sometido en el penal; cuando la morfina lo lleva al sueño previo a la muerte, Marta entra en la escena –una Braga en un leve vestido de seda claro– y lo libera en una plácida fuga hacia una isla donde la luna se espeja en el agua calma. Allí, con un fondo de música tropical con maracas y guitarras, sus voces en *off* recortan el abigarrado fluir de la conciencia del capítulo decimosexto de la novela y remiten al breve diálogo de las últimas dos líneas:

- *I love you so much, that's the one thing I never said to you because I was afraid of losing you forever.*

⁴⁴¹ Si no hubieran existido esos encuentros en la ciudad paulista, probablemente Weisman no se habría enterado de que el famoso novelista argentino había escrito alguna vez guiones y continuaba interesado en hacerlo. En la nota, “Bésame mucho”, Pauls reconstruye un diálogo con Weisman, al que entrevistó en Buenos Aires, en un viaje que el productor hizo en busca de materiales para un documental sobre Manuel Puig y sobre la realización de *The Kiss*. En el intercambio con el crítico, Weisman recuerda los pormenores del camino a la filmación y particularmente la participación del escritor en ella: “En rigor, cuando Weisman entró a la suite del Maksoud Plaza y sorprendió a Puig (no a Babenco) mostrándole a Sônia Braga cómo tenía que interpretar a Leni, la cantante de la película nazi incluida en *El beso...* (‘Le decía que llevara las manos al costado de la cabeza y pensara en un dolor de hígado’). Además de *Seven Tropical Sins*, Pauls se refiere a otros dos proyectos que idearon juntos: *Chica Boom* y *Madrid 37* (probablemente se refiere a, *Jarama*). El primero, una “comedia atemporal” que le vendieron a United Artists, “basada en la premisa de que Carmen Miranda no era brasileña sino una chica judía de Brooklyn”; y el segundo, un guion en el que Puig estaba trabajando en julio de 1990, cuando se sometió en Cuernavaca a la operación que le costó la vida (Pauls, Alan. “Bésame mucho”, *op. cit.* s/n). Por último, resta por mencionar la cercanía temática entre el guion *Tango Muzik* y la película *Naked Tango*, filme del que Weisman fue productor, escrita y dirigida por Leonard Schrader y en la que el escritor argentino aparece en los agradecimientos de los créditos.

- *That can never happen now. This dream is short, but this dream is happy.*⁴⁴²

El filtro de ensueño, un calmo y exótico paisaje paradisíaco, una música suave, una Braga etérea y un beso que sella el final feliz de un amor melodramático serán los elementos, ya presentes en *The Good Luck Charm*, que formen la base del próximo proyecto de Puig con Brasil.⁴⁴³

⁴⁴² “-Te amo tanto, eso es lo único que no te dije nunca porque tenía miedo de perderte para siempre. / -Eso ya no sucederá nunca. Este sueño es corto pero es feliz”. Para la traducción en castellano de las últimas líneas de la película no cito la novela en español, precisamente porque considero que en el filme en inglés no se realiza una traducción literal de la misma, en el sentido convencional del término. En el proyecto de guion de *El beso* escrito por Puig en 1981, la última escena se centra en el vínculo entre Valentín y Molina: “Valentín tiene un sueño en el que ve a Marta y también a Molina, la mujer araña. Valentín está triste por su muerte, a causa de un ideal político. Marta, en cambio, dice que murió para parecerse a una heroína del cine. Entonces, Valentín dice que eso lo sabrá solo el mismo Molina y, acaso, ni siquiera él”. Puig, Manuel. *Un destino melodramático. Argumentos, op. cit.* p. 132.

⁴⁴³ Después de *Seven Tropical Sins*, el último proyecto cinematográfico que Puig realizó para la industria brasileña fue el argumento *Claudia Muzio. Un relato ficcional de su vida y su obra*, escrito en 1988 y registrado en 1989, y nunca llevado a la pantalla. Fue escrito originalmente en inglés, con el título *Claudia Muzio. A Fictional Account of Her Life and Career*; sus manuscritos se encuentran disponibles en ARCAS y una traducción al español de Gabriel Matelo fue incluida en tomo *Un destino melodramático. Argumentos, op. cit.* pp. 179-189. El texto de Puig estaba pensado para ser protagonizado por Marília Pera, la actriz galardonada del filme de Babenco, *Pixote*, y para ser dirigido por Fabiano Canosa, un productor carioca que durante la década del setenta fue uno de los principales articuladores de la industria cinematográfica brasileña con la norteamericana, encargándose de las campañas de lanzamiento de películas como *Dona Flor e Seus Dois Maridos* y *Bye Bye Brasil*. Canosa fue incluido en los agradecimientos especiales en los créditos de *Kiss of the Spider Woman*, lo que no hace sino afirmar nuevamente que la realización de esta película se muestra como el punto que anuda la red con la que Puig continuó desplegando su trayectoria como escritor de guiones y argumentos para la industria brasileña de los años ochenta.

3.4. *Seven Tropical Sins*: Brasil en su mejor versión

El guion que Manuel Puig escribió para el productor americano David Weisman un año después del estreno de *Kiss of the Spider Woman*, como se dijo, no llegaría nunca a filmarse, sin embargo, una nota publicada en el *Jornal do Brasil*, uno de los diarios más leídos del país, permite conocer algunos de los pormenores del proyecto y, sobre todo, su estado de avance y su posible recepción entre el público brasileño. Firmado por Susana Schild, el artículo aparecido el martes 25 de febrero de 1986 festeja la concreción de un contrato entre Weisman y Puig, por el que se establecía que el segundo escribiría para el primero un guion para la producción de un filme que ya tenía título, en portugués: *Os Sete Pecados Tropicais*.⁴⁴⁴ Con entusiasmo, el artículo celebra que una parte de los involucrados en la realización de *Kiss of the Spider Woman* vuelva a reunirse para un nuevo proyecto. La expectativa es alta y está en consonancia con el tono del entrevistado, Puig, en quien se percibía un “*ar vitorioso*” traído de su viaje a Los Ángeles en donde se palpitaba la próxima entrega de los premios Oscar, en los que la película de Babenco tenía nominaciones y altas chances de ganar. De este modo, la nota establece una continuidad entre la primicia de este nuevo proyecto y el filme, para afirmar su futuro éxito en el hecho de que entre uno y otro tendría lugar la repetición de una fórmula con un cambio en las proporciones que lo único que haría sería aumentar ese éxito: más Braga.

Schild afirma que Braga fascinó al productor a un punto tal que las únicas exigencias que le puso a su guionista habrían sido dos: “*Sônia Braga e muita música*”. En el presente, el resultado ya estaba listo y era un “thriller psicológico” que prometía traer de nuevo a la actriz para filmar en Brasil al tiempo que la lanzaría definitivamente al estrellato en Hollywood.⁴⁴⁵ De ahí, la doble dirección que ya se anuncia con el título, “*A volta de Sônia Braga*”, y la bajada, “*Os Sete Pecados Tropicais será seu filme hollywoodiano*”.⁴⁴⁶ A pesar de que el director aún estaba por definirse y no se adelanta ningún nombre, lo que sí ya es sabido es que el nuevo proyecto procuraría recurrir a un modelo de producción semejante al que había singularizado la realización de *Kiss of the*

⁴⁴⁴ Ver transcripción 3 y traducción 3.

⁴⁴⁵ Luego de la filmación de *El beso de la mujer araña*, Sônia Braga deja Brasil y se instala en Nueva York.

⁴⁴⁶ “La vuelta de Sônia Braga. *Los siete pecados tropicales* será su filme hollywoodense”.

Spider Woman: un productor norteamericano, una trama de Puig –esta vez el guion también–, dos actores con nombres fuertes en Hollywood –que en este caso serían John Malkovich y Jon Voight–, el resto del elenco brasileño y rodaje en Brasil. Estos eran los primeros componentes necesarios para que la fórmula fuera exitosa, a la que además se sumaría, tal como advierte la nota, una segunda ecuación por la que se retomaría una alianza entre las industrias brasileña y norteamericana con Braga como protagonista: “Será a segunda alternativa americana, pois a Metro fez o mesmo com Gabriela, de Bruno Barreto”.⁴⁴⁷

Efectivamente, cuando en 1983 se estrenó en Brasil la película *Gabriela, Cravo e Canela*, la segunda adaptación de una novela de Jorge Amado dirigida por Bruno Barreto, la producción estuvo a cargo de Ibrahim Moussa y Harold Nebenzal, ambos pertenecientes a la industria norteamericana, y la distribución fue realizada por la Metro-Goldwing-Mayer. Este filme, que Braga protagonizaba junto a la estrella italiana Marcello Mastroianni, se inscribe en la estela del éxito que había generado en el cine la fórmula Amado-Barreto-Braga siete años antes. Ahora bien, si a esta referencia se la lleva más atrás en el tiempo, se verá que la caracterización que hizo Braga de Gabriela que interesó a la industria norteamericana había nacido en la pantalla chica cuando en 1975 la actriz representó el mismo papel en la popular versión para la serie televisiva.⁴⁴⁸

Dos comentarios de Puig, reproducidos en el texto, dan cuenta del modo en que en su guion se da el cruce entre la industria cultural brasileña y Hollywood. En primer lugar, casi como al pasar, el escritor cuenta que, al momento en que Weisman le pidió el guion, ya tenía elaborada una idea para Braga que le había surgido mientras veía una repetición de *Dancin' days*, exitosísima telenovela transmitida originalmente entre junio de 1978 y enero de 1979 y producida por la Rede Globo, en la que Braga tenía el rol protagónico.⁴⁴⁹ Las imágenes producidas por la televisión nacional serán la fuente para elaborar una película *à la* Hollywood, con las que a su vez buscará reposicionarse respecto de algunas cristalizaciones que esa misma industria extranjera estaba fomentando en alianza con la nacional, particularmente con las películas de Barreto. A

⁴⁴⁷ “Será el segundo caso americano, pues la Metro hizo lo mismo con *Gabriela*, de Bruno Barreto”.

⁴⁴⁸ La telenovela *Gabriela* fue televisada por la Rede Globo. Fue escrita por Walter George Durst y dirigida por Walter Avancini. En ella también actuaron José Wilker y Dina Sfat.

⁴⁴⁹ La idea original de *Dancin' days* y el guion pertenecieron a Gilberto Braga y fue dirigida por Daniel Filho.

esta última cuestión hace referencia un segundo comentario de Puig recuperado por la nota: allí el escritor afirma que espera que Braga acepte el papel, ya que el guion que le ofrecía se diferenciaba de las “*invariáveis visões estereotipadas do universo latino-americano*” que, incluso con buenas intenciones, recaían en un “*velho paternalismo*”.⁴⁵⁰ El corrimiento que la nota pone en la voz de Puig respecto de esas visiones estereotipadas puede pensarse, entonces, orientado a evitar, por un lado, el erotismo de color local presente en las películas de Barreto y, por otro, el pueblo degradado tal como lo habían representado los cineastas del *Cinema Novo*.

Ni una cosa ni la otra, ni el crudo realismo ni el desfachatado pintoresquismo. Ahora bien, al estereotipo del que Puig busca alejarse no le responde mostrándolo como falso, sino desplegando una imagen de Brasil que sea capaz de mostrar una mejor versión: “Os Sete Pecados Tropicais *terá ambientação para estrangeiro nenhúm botar defeito: o Rio no Carnaval*”.⁴⁵¹ La unión entre carnaval y cine brasileño estuvo dada, como se verá, desde el nacimiento de este último. Si bien durante los sesenta la representación de las comparsas en la pantalla era rechazada en nombre de una asociación entre fiesta y alienación, tal como observa Xavier: “[l]a emergencia del carnaval a partir de los años setenta es multiforme y se da en todos los ámbitos de la producción”,⁴⁵² siendo además revalorizado como emblema nacional, así como lo fue en la década del cuarenta. Ya en los ochenta, carnaval y Sônia Braga eran en la producción industrial de cine brasileño una y la misma cosa, puesto que simbolizaban el mismo rostro de Brasil: autóctono y *for export*. Para realizar su propuesta de la mejor versión de ese país, Puig baña con un brillo de ensueño y glamour a la principal figura femenina de la escena cultural brasileña contemporánea. En su nuevo proyecto, Braga encarnará a una mujer al mismo tiempo simple y exuberante, histriónica y misteriosa, atrevida y elegante, y, por supuesto, *destaque* de una *escola de samba*.

Seven Tropical Sins inicia con la llegada de Ralph y Ken, dos amigos norteamericanos, “*educated people, East Coast*”, a Río de Janeiro en un crucero en el

⁴⁵⁰ “invariables visiones estereotipadas del universo latinoamericano” [...] “viejo paternalismo”.

⁴⁵¹ “*Los siete pecados tropicales* tendrá una ambientación que ningún extranjero podrá criticar: Río en Carnaval”. “*Para estrangeiro nenhúm botar defeito*” es una expresión que difícilmente encontraría equivalente en español. En el contexto de la nota se ha traducido como “que ningún extranjero podrá criticar”, si bien su traducción más literal sería “para que ningún extranjero le adjudique defectos”. Lo que ella expresa celebratoriamente sobre aquello a lo que refiere es su carácter inmejorable.

⁴⁵² Xavier, Ismail. *Cine brasileño contemporáneo*, op. cit. p. 59.

que viajan como empleados. El navío se dispone a hacer un alto en la ciudad costera para que los pasajeros asistan durante dos días al mayor espectáculo ofrecido al turismo: el carnaval. Ralph es uno de los oficiales a bordo y “*a total extrovert*”, quien tiene planeado, en el espacio de esa estadía, reencontrarse con una sensual y misteriosa mujer, Vanda, que ha conocido en una visita previa, para llevar a cabo una operación de lavado de dinero y luego dar comienzo a una nueva vida como prófugo en ese país junto a la muchacha. Su amigo Ken, quien “*is not self-assured at all, has a certain stutter*”, se ha subido al barco como personal de limpieza con el fin de apartarse de una complicada situación familiar que lo tiene al borde de la depresión.⁴⁵³ Pero cuando el crucero toca el puerto de Río y Ralph desaparece, Ken, quien ignora por completo los planes de su amigo, se ve forzado a involucrarse en una vertiginosa búsqueda que lo llevará a recorrer la ciudad guiado por Regina, el único contacto que tiene para dar con el paradero de Ralph y su compañera. Regina dice ser amiga de Vanda, por lo que, a pesar de no mostrarse muy empática al comienzo –lo primero que le dice a Ken es “*gringo de merda*”–, accede a ayudarlo. Así, en las horas que dura esa búsqueda, este tímido profesor de historia se encuentra viviendo una aventura en la que tiene que negociar con un líder mafioso con sombrero y traje de lino, escapar de un intento de asesinato peleando cuerpo a cuerpo con un contrincante experto en capoeira y, además, sobrellevar la imprevisibilidad de Regina, quien en los momentos de mayor tensión pierde de vista sus objetivos entregándose a la tentación de consumir drogas o bailar toda la noche en un *carnaval de rua*.

En el marco de todas estas peligrosas circunstancias y en un estado de adrenalina constante, Ken irá aumentando su idealización de la misteriosa Vanda, originada en lo que le ha contado su amigo, pero sobre todo gracias a las descripciones que de ella ha hecho Regina mientras se describe a sí misma en contraposición. Pero en paralelo, también abandonará progresivamente el rechazo inicial que sentía por su impulsiva guía y, en la medida que juntos van enfrentando los diversos conflictos, empezará a interesarse por esta valiente mujer cuyo atractivo físico resulta innegable. En el final, Ken descubrirá la verdad sobre su amigo y también que Regina era Vanda, quien había ocultado su identidad con la intención de mantenerlo al margen para que no intercediera

⁴⁵³ *Seven Tropical Sins*, p. 1 / “gente culta de la Costa Este” [...] “un completo extrovertido” [...] “carece completamente de confianza en sí mismo y tiene cierto tartamudeo”. *Los 7 pecados tropicales*, op. cit. p. 153.

en los planes. Sin embargo, el amor recientemente encontrado y la nueva versión de sí mismos que ese encuentro les ha proporcionado, hará que Ken perdone los engaños y decida quedarse en Río junto a esta ambigua mujer, quien acaba rechazando a Ralph para mostrarle a Ken que el amor por él la ha llevado a recuperar su esencia de mujer buena.

En este guion, Puig retoma y conjuga algunas de sus predilecciones cinematográficas: las escenografías exóticas de los relatos de aventuras, con sus misteriosas atmósferas; las pasiones sanguíneas de los melodramas, con sus lapsus furtivos; y las conspiraciones del espionaje, con sus corridas y sus identidades dobles. Esta última cuestión dará forma a cada una de las facetas interpretadas por Braga: Vanda, personaje idealizado por el borroso recuerdo de Ralph, por la ingenua imaginación de Ken y por las historias que cuenta de sí cuando se hace pasar por otra, y Regina, una artera y terrenal mujer cuyo accionar solo lo guía la artimaña y la distracción. Mientras en la primera su sensualidad es directamente proporcional a su misterio y está asociada a una bondad ingenua y romántica que sería intrínseca a un espíritu comunitario brasileño, la segunda despliega una sensualidad voraz, desalineada y poco discreta, de modales más bien rústicos y sin trabas morales para poner su cuerpo a disposición de sus objetivos. Si bien sobre el final Ken se enterará de que Vanda y Regina son la misma persona, esta revelación, sin embargo, habrá tenido lugar, según se desprende de la lectura del guion, unas páginas antes, más específicamente en la escena que da lugar al encuentro amoroso entre los protagonistas.

En otras palabras, la trama de espionaje acaba en el momento en que la protagonista muestra su verdadera identidad, pero lo que sucede en la escena en que Ken y Regina se entregan a su deseo por el otro adelanta ese reconocimiento al espectador al tiempo en que lo superpone a otra revelación de diferente naturaleza, asociada no a la de identidad sino a la posibilidad. En ese instante en que Ken se anima a acercarse a Regina y ella baja la guardia, por obra del deseo, los personajes constatan que las circunstancias y la presencia del otro los ha llevado a encontrarse con otra versión posible de sí mismos, su mejor versión. Ese descubrimiento tiene lugar en el momento en que el rostro de Braga arma el cuadro que evoca su imagen más difundida en el imaginario brasileño e internacional, cuando su cabello es adornado por una flor.

3.4.1. *Sônia is the new Carmen: un star system brasileño*

Para reflexionar acerca del lugar que ocupó Sônia Braga en la industria cultural nacional y los caminos que construyeron su proyección como ícono femenino del Brasil en el exterior, resulta casi inevitable remitir a quien fuera su antecesora en ese puesto de categoría doble: Carmen Miranda, la actriz y cantante que en las décadas del treinta y cuarenta fue furor en Hollywood, fundando la imagen más expandida de la mujer brasileña en el mundo.

En 1939, con el filme musical *Banana da Terra* dirigido por Ruy Costa, Carmen Miranda lució por primera vez ataviada como una bahiana; su arreglo de frutas y flores en la cabeza pasó a ser un símbolo de Brasil que Hollywood se apropió e irradió luego como parte de las “Políticas de Buena Vecindad” que el Estado norteamericano promovía con los países de América Latina.⁴⁵⁴ Apodada “*brazilian bombshell*”, su llamativa aparición en escena estaba compuesta por un exotismo sensual configurado a partir de una abultada acumulación de adornos hechos de collares de enormes cuentas, telas brillantes, el infaltable turbante y un rostro maquillado. En esta dirección, la canción compuesta por Dorival Caymmi, “O que é que a baiana tem?”, que Miranda grabó y presentó en Broadway en el musical *The Street of Paris*, también de 1939, funcionaba como una suerte de écfrasis que explicaba la extranjería del sujeto representado: “*O que é que a baiana tem? / Que é que a baiana tem? / Tem torso de seda, tem / Tem brincos de ouro, tem / Corrente de ouro, tem / Tem pano-da-costa, tem / Tem bata rendada, tem / Pulseira de ouro, tem*”.⁴⁵⁵

⁴⁵⁴ La llamada “Política de la Buena Vecindad” promovida por Estados Unidos tuvo como objetivo el fortalecimiento de vínculos con países del continente para la consolidación de aliados en el marco de la Segunda Guerra Mundial. Como parte de esas políticas se llevó a cabo la producción de la película de Walt Disney, *Saludos Amigos*, de 1942, la que fue muy exitosa en la época y símbolo de este proyecto. Con ella fue creado el personaje Zé Carioca, un papagayo que acompañaba al Pato Donald en un recorrido por Río de Janeiro, en el que este último prueba la *caipirinha* y conoce los ritmos e instrumentos del samba. El día de turismo de Donald termina en el glamoroso casino Urca en cuyas ventanas se distingue su embriagada silueta bailando con Carmen Miranda.

⁴⁵⁵ “¿Qué tiene la bahiana? / ¿Qué tiene la bahiana? / Tiene el torso de seda, sí / Tiene aros de oro, sí / Cadena de oro, sí / Tiene paño de la costa, sí / Tiene camisola bordada, sí / Pulsera de oro, sí.”



Fotograma de Carmen Miranda interpretando “O que é que a baiana tem?” de Dorival Caymmi en el filme *Banana da Terra* (1939), dirigida por Ruy Costa y producida por Sonofilms.

Sobre este filme, Florencia Garramuño señala que la canción de Caymmi utilizada en el argumento para promocionar la venta de bananas, hacía que, al cantar, Miranda no estuviera sino “figurando [...] ella misma como producto publicitario”.⁴⁵⁶ Con esta observación, la investigadora argumenta sobre el carácter paradójal de algunas expresiones latinoamericanas que en los años veinte y treinta protagonizaron el proceso de modernización del arte, las que encarnaban la máxima condensación simbólica de lo nacional moderno construyendo su razón de ser en su primitivismo y convirtiéndose, a su vez, en los emblemas de lo civilizado tanto dentro de los límites del propio país como en el exterior. La autora denomina a estas formas culturales “productos anfíbios”, al mismo tiempo primitivos y modernos, representativos de lo nacional y aptos para integrarse a una industria cultural extranjera. Por eso, resulta central en el análisis de Garramuño que, al considerar las performances de Carmen Miranda como uno de esos productos que, en su caso, Hollywood reproduciría, advierta sobre el hecho de que su construcción y divulgación se había iniciado con el cine brasileño y también con la radio, donde desde 1933 bailaba y cantaba *marchinhas* de carnaval. Ahora bien, en lo que a ese inicio concierne, el camino fue también de doble dirección, ya que se puede percibir allí la presencia de un hibridismo entre la búsqueda de una fórmula enteramente nacional y la participación, en la misma, de modelos provenientes de la industria cultural internacional, asunto observable en los comienzos de la industria cinematográfica brasileña.

Cuatro décadas más tarde, Puig advertía esa virtud híbrida entre lo propiamente nacional y lo extranjero en la actriz Sônia Braga, quien había deslumbrado en la escena pública nacional e internacional desde mediados de la década del setenta. Benjamin Legg, en su ensayo, “*Sonia Braga in Brazilian and Northamerican Popular Culture*”, sostiene que:

Sônia Braga fulfills pre-established stereotypes for Latinas in North American culture but also represents a Brazilian discourse on the importance of sexuality in the articulation of national identity. While it may be tempting to dismiss the hypersexualized and exoticized reactions to Braga from North American critics as yet another example of the marginalizaion of Brazil by the global North, Braga in fact fits

⁴⁵⁶ Garramuño, Florencia. *Modernidades primitivas: tango, samba y nación*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 2007, p. 227.

*well within a certain mythos of Brazilian sexuality that has been propagated by Brazilian intellectuals and artists.*⁴⁵⁷

Con las películas comerciales de mediados de los setenta y los ochenta, un nuevo paradigma cinematográfico del Brasil desplazaba a la austera, incómoda y experimental propuesta del *Cinema Novo* por una imagen del pueblo a partir de la abundancia y el placer, en donde las injusticias eran sobrellevadas y contrastadas con una alegría espontánea y pícaro. En este marco, las películas protagonizadas por Braga y dirigidas por Barreto fueron el emblema de un país amigable, desinhibido, solidario, que hicieron de ella, al decir de Legg, una *sex symbol* y a la vez un producto bien brasileño.⁴⁵⁸ Se trataba de una mujer al mismo tiempo sumisa y salvaje, ama de casa ejemplar y amante desafortunada, que conectaba sin mediaciones los vapores que salían de sus ollas y el deseo sexual, articulando un erotismo de color local. La bahiana ataviada que representaba Carmen Miranda se trocaba en una mestiza magra, de cabellos desarreglados, cuya exuberancia se asentaba ahora en la desnudez.

Ya desde el título, el guion de Puig marca su filiación con el Hollywood dorado al remitir de manera inequívoca al filme protagonizado por Marlene Dietrich en 1940, *Seven Sinners*. En él, Dietrich es una cantante que vuelve a la exótica isla Boni Komba para realizar su espectáculo musical en el bar “*Seven Sinners*”, de donde ya ha sido echada una vez porque sus presentaciones producían disturbios entre los varones asistentes.⁴⁵⁹ El título del guion de Puig refiere también al nombre de un bar “*Os 7*

⁴⁵⁷ Legg, Benjamin. “The bicultural sexsymbol. Sônia Braga in Brazilian and North American Culture”, en “The bicultural sexsymbol. Sônia Braga in Brazilian and North American Culture”, en Albuquerque, Severino y Bishop-Sanchez, Kathryn (eds.). *Performing Brazil: Essays on Culture, Identity, and the Performing Arts*. Wisconsin: The University of Wisconsin Press, 2015, pp. 202-203 / “Sônia Braga cumple con los estereotipos preestablecidos para las latinas en la cultura norteamericana, pero también representa un discurso brasileño sobre la importancia de la sexualidad en la articulación de la identidad nacional. Si bien puede ser tentador descartar las reacciones hipersexualizadas y exotizadas hacia Braga por parte de los críticos norteamericanos como otro ejemplo más de la marginación de Brasil por parte del Norte global, Braga de hecho encaja bien dentro de cierto mito de la sexualidad brasileña que ha sido propagado por intelectuales y artistas brasileños”.

⁴⁵⁸ En lo que respecta a los intelectuales, Legg retoma los comentarios de Gilberto Freyre sobre Braga y el rol que le dio tanto al componente africano para pensar la sexualidad brasileña como a la sexualidad para pensar la identidad. Esto lo llevó a considerarla como “el ejemplo perfecto de la mujer brasileña”.

⁴⁵⁹ Protagonizada por Marlene Dietrich y John Wayne, la película despliega el romance fallido entre la glamorosa Bichou Blanche –Dietrich– y el teniente marítimo Dan Brent –Wayne– a quien conoce en el bar *Seven Sinners* donde la diva realiza sus presentaciones musicales.

pecados tropicais”, esta vez ubicado en lo alto de un morro en el barrio colonial y bohemio de Santa Teresa, donde se sugiere que ha tenido comienzo el conflicto que se desplegará luego. Recinto infranqueable del que procede el deseo, ese bar se evoca como si en él aún estuviera Bichou Blanche hipnotizando con su canto a los marineros de paso.

Como se vio más arriba, en el “Prólogo” a *La cara del villano/Recuerdo de Tijuana* firmado en 1985, Puig había recurrido a este filme como ejemplo para argumentar su inclinación por el cine de estudios norteamericano, ese que estaba bien contado y no tenía aspiraciones realistas. En este sentido, *Seven Tropical Sins* construye una imagen del pueblo brasileño en armonía con las representaciones de Brasil emanadas por el cine hollywoodense: lugar y circunstancia para la liberación del deseo erótico, provocada por la exuberancia del paisaje y el atractivo natural de sus habitantes. Los personajes de Braga provenientes de las expresiones que marcaron la modernización de la cultura brasileña en el ápice de su masificación comportaban ese carácter anfíbio que antes señalaba Garramuño respecto de Miranda, encarnando un símbolo brasileño para Hollywood: con doña Flor, Brasil viaja a Hollywood. Al escribir el guion *Seven Tropical Sins*, Puig trabaja en esa intersección entre la industria brasileña y la norteamericana, en un doble movimiento que convoca y esquiva a la vez, propuesta que había delineado ya en el argumento *The Good Luck Charm*. Así, interesa observar cómo las caracterizaciones realizadas por Braga en la industria cultural nacional encarnan y reformulan esa condensación exportable de la cultura brasileña y cómo estas, a su vez, son moduladas en este guion. Las páginas que siguen apuntan a mostrar de qué manera el guionista argentino pensó un filme para Braga en el que incorporó imágenes provenientes de los filmes de Barreto y de algunas series televisivas, sobre las que realizó desplazamientos que acercaran a la actriz a las *stars* de la era dorada hollywoodense. De este modo, viendo en Braga una nueva Carmen, el escritor buscó otorgar un brillo de glamour y un sello personal a su versión *for export* de Brasil.

3.4.2. Del turbante a la flor, del desnudo al pudor

Barreto anoche voló a Roma para organizar con Mastroianni el lanzamiento de 'Gabriela' en N.Y. Mejor que no fuimos me dijo Herman que es una pornografía pura.
Manuel Puig⁴⁶⁰

Eu vi um Brasil na tevê
Chico Buarque⁴⁶¹

Puig hizo referencia en innumerables ocasiones a la importancia que tuvieron las divas de Hollywood para la educación estética y sentimental de su infancia como espectador de cine en Villegas. En múltiples entrevistas, pero también en su escritura de ficción puede verse que su preferencia por las producciones norteamericanas de estudios, realizadas entre la década del treinta y cuarenta estaba ligada directamente a la presencia de las grandes *stars*, sobre todo femeninas. Tal es la fuerza que para Puig comportaron estas mujeres, que las creyó capaces de desplazar al director en la autoría de un filme. Al reflexionar sobre esos rostros únicos, se pregunta en “Una actriz y sus directores”, respecto de una de sus duplas preferidas, Von Sternberg-Dietrich: “¿Hasta qué punto la musa es la autora de la obra que inspira?”⁴⁶²

⁴⁶⁰ Carta desde Río de Janeiro, 15-9-1983. *Querida familia. Tomo II, op. cit.* p. 408.

⁴⁶¹ “Yo vi un Brasil en la televisión”, verso de “Bye bye Brasil”, canción interpretada por Chico Buarque para el filme homónimo y compuesta junto a Roberto Menescal y Dominginho.

⁴⁶² Este texto fue incluido en *Los ojos de Greta Garbo* y, según cuenta José Amícola en el prólogo, se trató de una conferencia que Puig leyó en Estados Unidos hacia 1975, dedicada a Dolores del Río (Puig, Manuel. *Los ojos de Greta Garbo*. Buenos Aires: Booket, 2012, p. 113). Respecto del lugar de las *stars* como eje vertebrador de las predilecciones cinematográficas de Puig cabe resaltar las observaciones realizadas por Speranza luego de relevar tanto las referencias a filmes en sus novelas como la videoteca personal del autor. Así, si al leer sus novelas puede llegarse a la conclusión de que el cine que más le interesó fue particularmente el de los años treinta y cuarenta, al mirar su videoteca se deduce que más que un género o estilo de un director, Puig se inclina por aquellos que dirigieron a grandes actrices: “El mundo sentimental femenino como tópico preferido y el gusto por las atmósferas irreales, los escenarios exóticos y el artificio derivan en la evidente predilección por Lubitsch, Sternberg, Ophüls, Borzage, Tourneur” (Speranza, Graciela. *Manuel Puig: después del fin de la literatura, op. cit.* p. 138). Respecto del género, tanto Speranza como Pollarolo señalan –la primera en las novelas y la segunda en los primeros tres guiones– el peso de lo que la investigadora Jeanine Basinger denominó *woman's film*. Este refiere a filmes, de la época dorada de Hollywood, cercanos al melodrama, pero no exclusivo de éste, donde las mujeres y el mundo femenino ocupan un lugar central y otorgan una óptica en la que, por el hecho mismo de ser ellas las protagonistas del conflicto, prima cierta ambigüedad moral subversiva, incluso aunque en la mayoría de los casos la trama recupere el orden preestablecido y las mujeres sean devueltas al mundo del hogar y el afecto marital. Sobre esta cuestión, Pollarolo realiza un análisis minucioso a lo largo de toda su tesis y Speranza lo apunta en el capítulo sexto de su libro, titulado “Josef

Los estudios críticos sobre la literatura de Puig nunca pasan por alto la presencia ni del cine ni de las divas del *star system* hollywoodense en su obra. Al respecto, José Amícola comenta:

La diva cinematográfica es descubierta, efectivamente, por el escritor como la encarnación viva de la encrucijada entre “un espíritu de época” y un logro artístico. Los rostros de las divas, propagados al infinito por la industria del cine, condensan así, para Puig, la magia de un tiempo perdido, que él sentía irreplicable, pero que buscaba apresar con la misma obsesión de aquel Proust que mojaba la magdalena en el té para recuperar las imágenes del pasado. Si el intento llevaba consigo la marca de una frustración, el logro trascendente ha sido su legado: una obra literaria que pertenece no a lo perdido, sino a lo transfigurado.⁴⁶³

Esta cita pertenece al prólogo que Amícola escribió por ocasión de la publicación en español de los textos que conformaron *Los ojos de Greta Garbo*, un compendio de pequeños relatos en italiano que Puig envió durante el año noventa a la revista *Chorus* en Italia, destinados a una sección dedicada al cine. En el fragmento se anudan varios de los sentidos ya sedimentados en la crítica en torno a la relación de Puig con el cine, los que permanecieron durante mucho tiempo sin ser cuestionados. Tres de ellos, quizás los más pregnantes, pueden ser enunciados de la siguiente manera: en primer lugar, el cine en Puig nunca superará el estatuto de una frustración pasada; en segundo lugar, el cine pertenece para Puig a un tiempo que es irrecuperable; y, en tercer lugar, la forma en que el cine resulta una ecuación victoriosa en la obra de Puig depende de su transfiguración literaria, más específicamente, de sus novelas.

Ahora bien, si se repara en la decisión de Puig de hacer un guion para Sônia Braga y, además, de enunciarla como producto de una voluntad que le vino al verla actuar en la televisión, se podrán ir despuntando zonas por donde desandar y desestabilizar esas cristalizaciones en torno a la relación del escritor con el cine y al lugar que ocupó en su producción. En este sentido, con Braga, Puig encuentra un rostro contemporáneo hacia el que orientar su deseo por el cine: el guion, *Seven tropical sins* y el hilo de su realización, por virtual que sea, despliega el vínculo que el escritor mantuvo con la escena cultural de los ochenta en Brasil, lo trae del anacronismo al que parece confinado y al que por momentos él mismo se lleva en la construcción de su

von Sternberg: el exceso camp”. Más adelante, las hipótesis de Basinger son retomadas en nota al pie.

⁴⁶³ Amícola, José. “Prólogo”, en Puig, Manuel. *Los ojos de Greta Garbo*, op. cit. pp. 14-15.

imagen, y lo devuelve a un presente en el que se relaciona con actores, productores y directores y, sobre todo, con las imágenes que ese presente produce y dispone.

Como se adelantó, en la década del ochenta tiene lugar la expansión de un consumo masivo de productos culturales moralmente distendidos. Entre estos últimos se encontraban las *pornochachadas*, un género cinematográfico de entretenimiento, basado en un humor ligero, que abusaba de las escenas de desnudos femeninos y cuya producción de bajo costo le permitió proliferar y ser “*responsável por levar as cinemas milhões de pessoas que nunca viam filmes brasileiros, geralmente oriundas das classes populares*”.⁴⁶⁴ En esta arena, las películas de Barreto protagonizadas por una Braga casi sin ropa, sin pertenecer estrictamente a este género, podían apelar a los mismos espectadores. Puig recogerá las imágenes por todos conocidas y, evocándolas, escribirá un guion en el que opere una conversión que haga de esta *sex symbol* una diva, al modo de las que tanto admiraba, logrando así una versión de *Brasil for export* diferente de la que había propuesto Barreto con las novelas de Amado.⁴⁶⁵

El instante condensador de esta operación tiene lugar en la escena del guion de Puig a la que se hizo referencia más arriba, aquella en la que Ken y Regina se unen. Durante la noche en que buscan a Ralph, luego de algunas escenas de acción, los protagonistas se detienen para escuchar una música proveniente de la *favela*, la que funcionará como preámbulo para el encuentro amoroso. En un gesto de tímido galanteo, Ken acomoda el cabello de Regina y le coloca una flor, tal y como le han dicho que lo usa Vanda. Enseguida, la impulsiva Regina se da cuenta de que el deseo de Ken está atravesado por la imagen idealizada de la amiga que ella misma ha creado como su contraposición, por lo que se lo reprocha, vuelve a desordenarse el cabello y se quita la

⁴⁶⁴ Napolitano, Marcos. *Cultura Brasileira: utopia e massificação (1950-1980)*, op. cit. p. 99 / “responsable por llevar al cine a millones de personas que no veían jamás filmes brasileños, generalmente oriundas de las clases populares”.

⁴⁶⁵ En términos generales, suele hablarse de dos etapas en la obra de Jorge Amado. Si bien en ambas se trata de una literatura realista que elige como escenario el nordeste latifundista de Brasil, a la primera se la vincula con la tradición de literatura Regionalista Nordesteña de los años treinta y más próxima de lo que se llamó Realismo Socialista, una literatura de denuncia; mientras que a la segunda, iniciada con la publicación de *Gabriela, cravo e canela* en 1958, se la caracteriza por mostrar una visión conciliadora, más pintoresquista y picaresca de la sociedad brasileña. El consenso crítico en torno a esta cuestión está hartamente difundido. El investigador Alfredo Bosi llamó a esta última novela y a *Dona Flor e Seus Dois Maridos*, “*crônicas amaneiradas de costumes provincianos*”. Bosi, Alfredo. *História concisa da literatura brasileira*. São Paulo: Cultrix, 2015, p. 434.

flor, aunque la conserva en la mano.⁴⁶⁶ Con esta doble faceta de Braga, el guion remite en la escena romántica a las imágenes más poderosas con las que esta *sex symbol* quedó plasmada en la cultura brasileña de los años ochenta.⁴⁶⁷ Por el hecho de hacer que Braga se represente a sí misma al mostrarla adornando su rostro con una flor, Puig no hace sino reconocer su lugar como *star* de cine;⁴⁶⁸ de modo tal que afirma una continuidad con la imagen cinematográfica de la mujer sensual símbolo del Brasil que antes encarnaba Carmen Miranda.

La remisión resultaría inequívoca para el espectador local y extranjero. La caracterización de su personaje Gabriela, tanto en la telenovela como en el filme, la mostraban con una salvaje y larga melena, adornada con una flor, el rostro lavado y una

⁴⁶⁶ “Regina’s hair is caught in a thorn bush. / REGINA: Oh, shit... / KEN: Don’t move, it has thorns. / He tries to untangle it; finally succeeds and arranges it for her. She resumes walking. / KEN (continuing): Stay put! / He finishes arranging it in a tidier way, curled in the tips over her shoulders, then sees a flower. / KEN (continuing): Wait a minute... / He plucks it and puts it in Regina’s hair, all done with typical Ken gaucherie. / REGINA: You’d rather be with Vanda, wouldn’t you? / KEN (caught in trouble): What a thing to say. / REGINA: This is the way she wears her hair. / KEN: How would I know? I’ve never seen her. / REGINA: But I told you that. Answer me. You really didn’t remember about her hair? / KEN: I didn’t. / REGINA: That makes even worse. It means it really sank deep in you. / She puts her hair back in the way it was but keeps the flower in her hand” (*Seven Tropical Sins*, pp. 70-71). “*El pelo de REGINA se engancha en un arbusto espinoso. / REGINA: Oh, mierda... / KEN: No te muevas, tiene espinas. (Trata de desenredarlo; finalmente lo logra y se lo arregla. Ella prosigue el camino.) ¡Quieta! (Termina de arreglárselo de una manera más ordenada, enrulado en las puntas por sobre los hombros y luego ve una flor.) Esperá un momento... (La corta y se la pone en el pelo, todo hecho con su típica torpeza.) / REGINA: Preferirías esta con Vanda, ¿no es cierto? / KEN (puesto en un aprieto): ¡¿Por qué?! / REGINA: Así usa ella el pelo. / KEN: ¿Y yo cómo iba a saberlo? Nunca la vi. / REGINA: Pero yo te lo conté. Decime, ¿en serio no te acordabas de su cabello? / KEN: No. / REGINA: Eso empeora las cosas. Significa que se te ha metido muy adentro. / Ella se arregla el cabello como lo estaba antes pero se queda con la flor en la mano”.* *Los 7 pecados tropicales*, op. cit. pp. 197-198.

⁴⁶⁷ Estas imágenes de Sônia Braga con una flor en el cabello, que la inmortalizaron en el personaje de Gabriela, provienen de la construcción del personaje que hizo Jorge Amado en la novela que tanto la serie televisiva como el filme adaptaron. En la novela de Jorge Amado existe un apartado dentro del capítulo tercero que se titula “Gabriela con flor”. En él, Gabriela se muestra por primera vez con la flor que luego la caracterizará. Allí, se describe exactamente el modo en que la usa: “Volvió, sin embargo, cogió una rosa del cantero del jardín, pasando el tallo por detrás de la oreja, sintiendo los pétalos velludos que le acariciaban levemente la mejilla”. Amado, Jorge. *Gabriela, clavo y canela*. Buenos Aires: Losada, 1981, pp. 184-185.

⁴⁶⁸ Retomo lo señalado por Walter Benjamin en su ensayo “La obra de arte en la época de la reproductibilidad técnica” respecto de las transformaciones de los actores de cine y su relación con el público. Benjamin apunta que, por la presencia del aparato, el actor así como también el gobernante en la sociedad de masas se separan del público y ahora –como quien se mira frente a un espejo– “se representan ellos mismos”. Los vencedores de este nuevo paradigma que representa el cine, dice en una nota al pie del ensayo, son la *star* y el dictador. Benjamin, Walter. “La obra de arte en la época de la reproductibilidad técnica”, *Estética y política*. Buenos Aires: Las Cuarenta, 2009, p. 110.

expresión al tiempo inocente y desafiante. Ese rostro despojado estaba acompañado de un cuerpo descubierto que mostraba piernas, brazos y escote, favoreciendo su exhibición con poses en cuclillas o inclinada, lo que sugería una sensualidad exagerada en su rusticidad. Puig escribe *Seven Tropical Sins* como una alegoría que establece un diálogo explícito con esas imágenes, al tiempo en que opera sobre ellas modulaciones que buscan evitar algunas características adheridas.

La descripción de dos escenas provenientes de estas adaptaciones de la novela de Amado permite advertir que Puig esquivo en su guion el erotismo de color local que en ellas era predominante. La primera de ellas focaliza precisamente en el rostro de Braga en las escenas en las que el personaje de Gabriela es vista por primera vez por quien será su marido. Tanto en la serie televisiva como en el filme, el personaje de Nacib encuentra a Gabriela en el mercado del pueblo mientras busca una mujer para emplear en su cocina. En esa circunstancia se topa con una *retirante*, que acaba de llegar a Ilhéus: la cámara –sobre todo en el filme– mostrará un primer plano del rostro apenas visible entre el enmarañado cabello y en cuya tez, como en sus ropas, se acumula una costra formada por el barro seco del trayecto, lo que simboliza el sufrimiento del nordestino en busca de agua.⁴⁶⁹ Solo después de que Gabriela tome un baño, Nacib notará su belleza, quedará encandilado pero luchará en vano por domesticar a esa mujer a la que no le gusta usar zapatos, trepa techos y salta tapias. En este sentido, la segunda referencia, perteneciente al personaje de Gabriela –también al de Doña Flor– está asociada a los momentos en que aparece realizando tareas en el hogar, en particular aquellas escenas en las que cocina. Con ropas que enfatizan las curvas de su figura y la piel húmeda de sudor, se la puede ver preparando platos típicos de la culinaria bahiana, aumentando las elevadas temperaturas del clima tropical con el calor

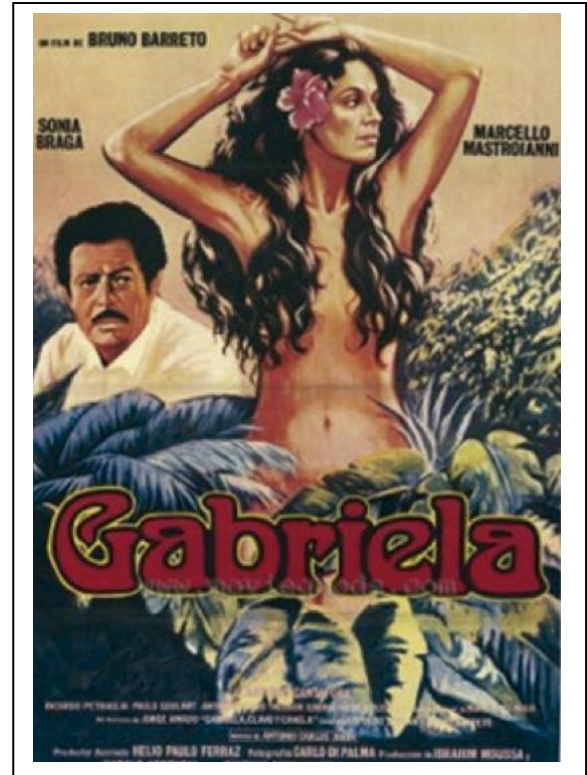
⁴⁶⁹ En la novela de Amado, la escena donde se encuentran en el mercado por primera vez Gabriela y Nacib se describe del siguiente modo: “Fue cuando surgió otra mujer, vestida con harapos miserables, cubierta de tanta suciedad que era imposible verle las facciones y calcularle la edad, con los cabellos desgredados, inmundos de tierra, y los pies descalzos” (Amado, Jorge. *Gabriela, clavo y canela, op. cit.* p. 142). Esto sucede en la segunda parte de la novela y en el capítulo 18 de la serie televisiva, mientras que en el filme tiene lugar en las primeras escenas en Ilhéus, lo que muestra que, entre una adaptación y la otra, el papel de Braga gana centralidad.



Fotograma de la serie televisiva *Gabriela* (1975), producida por Rede Globo.



Tapa de *long play* de la banda sonora.



Pósters de promoción de la película *Gabriela* (1983), dirigida por Bruno Barreto y protagonizada por Sônia Braga y Marcello Mastroianni.

del fuego de sus hornallas. El erotismo de estas escenas fusiona y traslada los aromas, colores y texturas de las preparaciones al cuerpo de Gabriela, cuya sensualidad como símbolo de la mujer brasileña queda vinculada a una sensorialidad doméstica y salvaje a la vez, tal como lo expresaban las canciones que acompañaban las producciones.

Si se vuelve al momento en que, en la nota del diario *Jornal do Brasil*, Puig dice haberse inspirado en la famosísima telenovela nacional *Dancin' Days*, puede intuirse en esa afirmación el gesto que la motiva: lograr despegar a su personaje del modo en que había sido caracterizado en los filmes de Barreto, sin correrlo totalmente de las imágenes que la habían popularizado.⁴⁷⁰ Ya con la breve reseña que se hace del guion en la nota, el lector puede advertir en la invitación de Puig a referenciar el nuevo protagonista de Braga con el que había tenido en la moderna *Dancin' Days*, encuentra su conexión en la composición de ambos personajes a partir de una duplicidad en el plano de las apariencias, pero que también los lleva hacia la ambigüedad. En la telenovela de la que habla Puig, Braga caracterizaba a Júlia, una ex convicta que al salir de la cárcel intentaba recomponer su vida e integrarse a la clase media brasileña, situación difícil, principalmente, por su propia vehemencia, que la llevaba a la bebida y a la expansión de

⁴⁷⁰ Para dimensionar el fenómeno de la expansión de la televisión en Brasil y particularmente de la telenovela resulta interesante traer a colación el filme escrito y dirigido por Carlos Diegues, *Bye Bye Brasil*, estrenado en 1979. Esta película, una de las pocas que, en sus cartas, Puig dice haber visto, relata la historia de la Caravana Rodilei con la que unos artistas callejeros recorren pequeños pueblos del interior brasileño llevando su humilde espectáculo de magia y danza. Su itinerario se trazaba guiado por la búsqueda de pueblos donde no hubieran llegado aún los “esqueletos de pez”, es decir, las antenas de televisión, puesto que de ser así los artistas no conseguían público que asista a sus presentaciones. Esto se ve cuando, al detenerse en uno de los poblados, una escena muestra a todos sus habitantes reunidos en la plaza para ver televisión. La toma capta los rostros impávidos de los pobladores iluminados por el reflejo de la pantalla, quienes miran a Sônia Braga en *Dancin' Days* y escuchan la música disco de la banda *As frenéticas*. Esta secuencia termina cuando los artistas de Rodilei generan un cortocircuito que hace estallar el aparato. En el final del filme, la solución que este grupo de artistas encuentra para acabar con su peregrinación de fracasos será el contrabando, lo que les ha permitido comprar una nueva caravana con luces de neón, que emite la glamorosa versión que grabó Frank Sinatra de la canción de Ary Barbosa, “Aquarela do Brasil”. La caravana ahora lleva un cartel en el que se lee “Rodiley”, modificación que inscribe en la grafía lo que el resto de los componentes anuncia: el triunfo de lo nacional a partir de su fusión con lo extranjero como forma de modernización. La *road-movie* de Diegues muestra las contradicciones de la modernización conservadora del régimen militar y su política de integración nacional, al tiempo en que declara fracasado el proyecto cultural de la izquierda del que el mismo Diegues había participado. Para un comentario de este filme en el marco de la actividad cultural de los años finales de la dictadura militar brasileña, proceso del que buscaba hacer en la ficción un balance histórico, véase en particular el capítulo octavo del ensayo de Marcos Napolitano: *Coração civil: a vida cultural brasileira sob o regime militar (1964-1985)*. São Paulo: Editora Intermeios, 2017.

una sensualidad poco conveniente. Pero, a pesar del rechazo de los demás y de las diversas trabas propias de un culebrón, Júlia mostrará, no sin provocación, que está en perfectas condiciones de pertenecer y deslumbrar en el mundo *chique* de los más acomodados, vistiendo a la moda europea y bailando música disco.

Esta duplicidad caracterizó también a otros personajes interpretados por Braga; Doña Flor, por ejemplo, era una ama de casa nordestina que se debatía con sus dos maridos entre una intensa vida sexual y la estabilidad de un matrimonio bien visto. Pero a diferencia de esta última, tanto Júlia como Regina, eran dos mujeres exageradas, mal afamadas, que rompían los esquemas convenientes a su género, pero, sobre todo, dos mujeres que podían volver deseable su desenfreno e incluso transformarlo en una nota de glamour: dos *femme fatale*. Como la mujer pantera que pudo haber sido en la película *Kiss of the Spider Woman*,⁴⁷¹ Puig retoma el lado indómito de los personajes de Braga –la tigresa que describió Caetano Veloso, una *beleza* que ha amado de más y esparcido mucho placer y mucho dolor–⁴⁷² y lo va deslizado desde lo *safado* a lo glamoroso y de la pasión instintiva a una entrega enternecedora, sin recurrir al barro en el rostro, las ollas de la cocina y mucho menos a las largas y repetidas escenas de sexo en estrambóticas posiciones.

La modulación que hace Puig del ícono sexual brasileño cubre al erotismo salvaje con un manto de pudor romántico propio de los *woman's film* de Hollywood que tanto lo conmovieron, películas en las que las *stars* son el centro del universo, mujeres hermosas, misteriosas, delicadas, potentes, por momentos disruptivas que ponen en escena toda su capacidad de vivir libremente y luego se rinden al amor por un hombre,

⁴⁷¹ *Cat people / La mujer pantera* (1942), filme de Jacques Tourneur, es el primero relatado por Molina dentro de la novela. El guion de la película de Babenco contemplaba su inclusión, pero esto no pudo llevarse a cabo porque Universal puso impedimentos legales.

⁴⁷² La canción “Tigresa” fue incluida en el disco *Bicho* de 1977.



Fotogramas de *Dancin' Days* (1978-1979), Rede Globo.

su verdadero destino.⁴⁷³ En este marco, puede leerse la distancia que instala Puig en su guion respecto de las caracterizaciones que había hecho Braga en los filmes de Barreto, en particular, en lo que respecta a los desnudos y las extensas y repetidas escenas de sexo explícito con las que había marcado su paso por las salas del cine brasileño como una actriz caracterizada por su osadía.⁴⁷⁴ Tal como puede leerse en el epígrafe con el que comienza este apartado, en una de las cartas que el escritor mandó a su familia en el momento en que estaba trabajando en *The Good Luck Charm*, se hacía eco de comentarios de otros que consideraban a la *Gabriela* de Barreto “pornografía pura”.⁴⁷⁵

En la escena de la flor, lo que hasta ahora ocurría entre los protagonistas como el tironeo de una incómoda tensión sexual se rinde a una suave entrega que abre paso al

⁴⁷³ “*Woman’s film*” es un término creado por la investigadora Jeanine Basinger para referir a un género transversal de películas realizadas por Hollywood en la edad dorada que tuvo como protagonistas a las grandes estrellas femeninas. Sus tramas estaban compuestas a partir de tres propósitos fundamentales: ubicar a la mujer como centro de todo, proveerla de una libertad temporal y reafirmar en el final que está destinada al amor. En este sentido, la duplicidad y el glamour forman parte esencial en la construcción de estos filmes con personajes capaces de encarnar estas paradójicas circunstancias. Este género se caracterizaría por expresar una paradoja en tanto “[i]t both held women in social bondage and released them into a dream of potency and freedom”. Basinger, Jeanine. *A Woman’s View: how Hollywood Spoke to Women, 1930-1960*. New York: Alfred A. Knopf, 1993, p.16 / “a la vez que mantuvo a las mujeres dentro de los límites de su rol social, las liberó en un sueño de potencia y libertad”.

⁴⁷⁴ Sobre el lugar de la desnudez en la cultura brasileña entre los años setenta y ochenta, Gonzalo Aguilar y Mario Cámara señalan que “el uso del cuerpo como herramienta liberadora es simultáneo a su descubrimiento como engranaje mercantil”; así, oscilando entre una forma de impugnación de la moral social y un objeto de explotación comercial, la visibilidad de los cuerpos sin vergüenza –entre ellos, sin duda, el de Braga en el cine– habría generado más de un malentendido (Aguilar, Gonzalo y Cámara, Mario. *La máquina performática: la literatura en el campo experimental*. Buenos Aires: Grumo, 2019, p. 31). La osadía sexual de Braga no es exclusiva del cine de Barreto, también está presente en los filmes *Dama da Lotação* (1978) de Neville De Almeida y *Eu te Amo* (1981) de Arnaldo Jabor. Resulta interesante señalar la escena de *Eu te Amo*, filme que ironiza la decadencia de una burguesía empresarial carioca, en la que Braga realiza una imitación paródico-absurda de Carmen Miranda que, en cierta medida, pone de manifiesto un vínculo obvio entre ella misma y Miranda, al tiempo en que enfatiza una distancia: una Braga desnuda, se coloca un racimo de bananas en la cabeza y habla con acento extranjero, tratando de aludir con esa imagen a Brasil, mientras come fruta y señala desde la ventana al morro Pan de Azúcar en un juego con su amante en el que ambos se fingen animalizados y sin lenguaje.

⁴⁷⁵ Una manera posible de indagar el modo en que Puig considera la desnudez y el sexo en el arte dramático en general puede seguirse a modo de contrapunto en dos crónicas incluidas en *Bye-bye, Babilonia*: “Los espectáculos turbios” y “Audacias en escena”. Mientras que en la primera critica la mala calidad de lo que denomina “sexplotación”, una proliferación de películas, revistas, diarios pornográficos y sin contenido a partir de la abolición de la censura en 1966; en la segunda elogia el “erotismo amistoso” del espectáculo *¡Oh Calcutta!* donde encuentra a la desnudez asociada al lirismo y a la poesía. Puig, Manuel. *Esteriores de una década*, op. cit. p.78.

más prístino e inocente de los romances. Como se dijo más arriba, para acercarse y conquistarla, Ken acomoda y adorna el cabello de Regina, quien enseguida desordena el peinado para recuperar la cifra salvaje de su aspecto. Pero a pesar de estos rodeos ariscos, el encantamiento ya ha tenido lugar y los amantes se unen. El guion describe la acción de la siguiente manera:

*Ken looks at her, can't help himself and kisses her. They embrace passionately. Nature finally takes its course. The music from the village continues from the ballad type samba. Now it goes into a more choral music, more animated, joyful and sensuous.*⁴⁷⁶

En esta escena de *Seven Tropical Sins*, con apenas unos gestos, se arma la imagen más poderosa de Braga, aquella en la que con una flor en el cabello propagaba hasta en las tapas de los *longplays* que se vendían de la banda sonora de la telenovela y en los pósters de la película de Barreto; sin embargo, el guionista argentino acabará desviando por completo el desenlace previsible. Para quien ha visto la película *Gabriela*, esta escena no puede sino generar la expectativa de una semejante al final filmado por Barreto, en la que el personaje de Mastroianni perdona a su infiel esposa en una pasional reconciliación a la luz de la luna. La misma comienza cuando Nacib llega a su casa tarde luego del trabajo y ve que su mujer lo observa del otro lado de la medianera en el jardín. La pasional Gabriela salta el tapial y se presenta ante él descalza y con un leve ajuar; al verla, el rencoroso marido se ve abrumado por el deseo que la presencia de esta mujer le despierta y con un abrupto ademán le arranca el vestido, dejándola completamente desnuda antes de tomarla en brazos. En esta desafortada escena amorosa, el cabello extremadamente voluminoso de Braga es una mata negra y espesa que con su movimiento enfatiza el desenfreno de los cuerpos.

Por su parte, en el guion de Puig, la escena amorosa en que la indómita Regina se entrega al amor se escribe a partir de un conjunto de sutiles indicaciones: un abrazo, el curso natural de las cosas, una sensualidad alegre, música e inmediatamente un corte al amanecer del día siguiente. Este recato en la escritura que evita mayores indicaciones o descripciones acerca de una posible escena de sexo opera quizá el desplazamiento más

⁴⁷⁶ *Seven Tropical Sins*, p. 72 / “KEN la mira, no puede evitarlo y la besa. Se abrazan apasionadamente. La naturaleza finalmente toma su curso. La música desde el pueblito sigue su samba en ritmo de balada. Ahora se transforma en algo más coral, más animado, alegre y sensual”. *Los 7 pecados tropicales*, op. cit. p. 199.

extremo respecto de las películas de Barreto que acaban de ser evocadas. De esta manera, se evidencia que Puig recorta la imagen que con ellas se ha estereotipado y elimina aquello que se corre de los parámetros de las *stars* hollywoodenses, aunque eso pudiera implicar prescindir de lo más esperado por el público: esa Braga que, sin reservas, mostraba su figura desnuda en extravagantes y animalizadas posiciones.⁴⁷⁷ De esta manera, el encuentro entre los amantes es descripto en el guion en el marco de la composición de una escena romántica con tonos del melodrama, para lo cual cobra un lugar de centralidad la música y su variación.

3.4.3. Banda sonora para el amor: *one guitar and a man's voice*

*E eu que era triste
Descrente deste mundo
Ao encontrar você eu conheci
O que é felicidade meu amor*⁴⁷⁸
Antônio Carlos Jobim

La telenovela *Gabriela* contó para su banda sonora con un conjunto de composiciones interpretadas por cantantes de altísima popularidad en Brasil, entre ellos Maria Bethânia, Moraes Moreira, Djavan, Alceu Valença y Gal Costa. Fue sobre todo esta última con su interpretación de “*Modinha para Gabriela*” de Dorival Caymmi –mismo

⁴⁷⁷ El vínculo entre glamour y pudor en tanto mutua implicación en el cine de Hollywood de los años dorados tiene una explicación histórica fundamentada en los parámetros establecidos por la censura de lo que se conoció como Código Hays (*Hays' Code*), un conjunto de reglas restrictivas que se aplicaron a la producción cinematográfica en los Estados Unidos desde comienzos de la década del treinta hasta fines de la década del sesenta. Creado por William Hays, el código velaba por establecer aquello que era moralmente aceptable de ser visto en los filmes. En este sentido, la mayoría de las películas que Puig adoró de niño y con las que formó su sensibilidad de espectador se movían en este marco que luego el escritor perpetuaría en sus guiones, no ya como restricciones sino como decisión estética. En particular, en lo que respecta a lo sexual, el código establecía que las escenas pasionales no podían ser explícitas, evitando mostrar besos y abrazos prolongados o sugerentes, así como también poses o gestos lascivos; la desnudez tampoco estaba permitida ni cualquier figuración grosera del cuerpo tanto femenino como masculino; así también, en la ficción debía castigarse al amor impuro o adúltero para así restablecer del orden.

⁴⁷⁸ “Y yo que estaba triste / Descreído del mundo / Al encontrarte conocí / Lo que es la felicidad, amor mío”. Letra de “Corcovado”, canción compuesta por Antônio Carlos Jobim y grabada por João Gilberto en 1960 para el disco *O amor, o sorriso e a flor*.

compositor de “*O que é que a baiana tem?*”–, quien quedó más asociada a la historia televisiva. La letra de la canción resaltaba la gracia indómita y única de Gabriela, cuyo nombre cerraba cada estrofa: “*Eu nasci assim / Eu cresci assim / E sou mesmo assim / Vou ser sempre assim / Gabriela! / Sempre Gabriela!*”.⁴⁷⁹ Cuando en 1983, Barreto estrene su versión cinematográfica, la banda sonora también tendrá como protagonista la voz de Gal Costa y, si antes la composición pertenecía a uno de los padres del samba nordestino, ahora estará a cargo de Antônio Carlos Jobim, el máximo referente del Bossa Nova y representante en la internacionalización de este estilo musical.⁴⁸⁰ Filme y música apuntaban a un mismo horizonte: elaborar y transmitir una imagen de lo nacional brasileño –sobre todo, de sus pasionales mujeres– deseable y competitiva en el mercado internacional.

En una famosa presentación en Los Ángeles en 1987, Costa junto a Jobim y otros músicos interpretaron en vivo las canciones de la película. En este glamoroso espectáculo se puede ver a la cantante vestida con lentejuelas y llevando una flor en el cabello, mientras interpreta, entre otras canciones, “*Origem*” acompañada por el cello de Morelembaum y el piano de Jobim. Si antes era un samba y ahora una bossa, sin embargo, letra y música recuperan el estribillo de la composición de Caymmi, a la que se le agregan unos versos que explicitan a Gabriela como símbolo de la cultura brasileña, una mujer mimetizada con la naturaleza de su tierra: “*Meu cheiro é de cravo / Minha cor de canela / A minha bandeira / É verde e amarela / Pimenta de cheiro / Cebola em rodela / Um beijo na boca / Feijão na panela / Gabriela! / Sempre Gabriela!*”.⁴⁸¹ A cada diva le corresponde un estilo musical y una canción que la caracteriza al tiempo que la explica como emblema de la mujer brasileña para el mundo y a partir de los rasgos que la vuelven irresistiblemente seductora en su exotismo.

⁴⁷⁹ “Yo nació así / Yo crecí así / Y soy mismo así / Seré siempre así / ¡Gabriela! / ¡Siempre Gabriela!”

⁴⁸⁰ Resulta pertinente destacar que el bahiano Dorival Caymmi fue una de las figuras más influyentes para la Bossa Nova, en particular para João Gilberto y Tom Jobim; luego también lo sería para el tropicalismo y para toda la música popular brasileña.

⁴⁸¹ “Mi aroma es de clavo / Mi color de canela / Mi bandera / Es verde y amarilla / Pimienta el aroma / Cebolla en rodajas / Un beso en la boca / Frijol en la olla / ¡Gabriela! / ¡Siempre Gabriela!”



Gal Costa interpretando las canciones del filme *Gabriela* (1983) junto a Tom Jobim en el concierto *Rio Revisited*, en Los Ángeles, 1987.

Si a Carmen Miranda le correspondía “*O que é que a baiana tem?*” mezcla de rumba y samba, cuando Puig le escribe un guion a Sônia Braga para el que era requerida la presencia de la música, acompañará la trama del repiqueteo de los tambores del carnaval, pero también le dará centralidad a la presencia de una canción de amor que se oye y traduce en la escena de la flor en el cabello. Con esta canción, cuyo género no se especifica, Puig parece apelar a la Bossa Nova, cuya propuesta estética puede percibirse esparcida en todo el guion. Si ya en *Gabriela*, a Braga le correspondía una conjunción entre el samba nordestino y el ritmo internacional del Bossa Nova, en el guion de Puig la canción central ya no se construirá en base a referencias culinarias ni invitará al requebrado, se tratará en cambio de una melodramática letra que envolverá a los amantes en una atmósfera romántica. En este sentido, Regina en esta escena se mostrará menos cerca de Gabriela y más próxima de la belleza simple y despojada propia de una *garota de Ipanema*, sobre la que Vinícius de Moraes optó por describir la sensación de bello encantamiento que producía en un hombre el paso de su cuerpo dorado hacia las elegantes playas de la zona sur de Río.⁴⁸²

Como pudo verse en el pasaje antes citado del guion, el encuentro amoroso entre Ken y Regina se fusiona con el entorno gracias a la presencia de la música, que en este caso se nombra como “*a ballad type samba*”. En la obra puigiana, tanto en sus novelas como en otros guiones y piezas dramáticas, desde *Boquitas pintadas* hasta *Gardel, uma lembrança* pasando por los guiones mexicanos, la música popular ocupa un lugar fundamental. Las letras de las canciones aparecen en títulos y epígrafes, forman parte de las reflexiones de los personajes, también se cantan y se bailan. En todos los casos, la presencia es la de la música de género –rancheras, tangos, boleros– evocada a partir de sus íconos más famosos –Carlos Gardel, Alfredo Le Pera, Elvira Ríos, Roberto Carlos, Agustín Lara⁴⁸³ y puede funcionar a diferentes niveles: por un lado, remitiendo a un imaginario y su moral –el machismo del tango, el melodrama del bolero– y, por otro, a

⁴⁸² “Garota de Ipanema” fue compuesta en 1962 con música de Tom Jobim y letra de Vinícius de Moraes, y grabada al año siguiente. También en 1963, fue traducida al inglés por Normal Gimbel e interpretada por Astrud Gilberto, Tom Jobim, João Gilberto y Stan Getz, entre otros, para el disco *Getz/Gilberto*, considerado como el álbum de jazz-bossa que popularizó mundialmente el nuevo estilo brasileño. En él se incluyó, entre otros temas, “Corcovado”, también con una parte de su letra interpretada en inglés.

⁴⁸³ Sobre la presencia del bolero en la obra de Puig producida en México, ver la tesis de Goldchluk, *El diálogo interrumpido. Marcas de exilio en los manuscritos mexicanos de Manuel Puig, 1974-1978*, citada más arriba.

nivel diegético, articulando la trama –las canciones de Gardel con las que se cuenta una biografía mitológica del cantante–.

De este modo, resulta al menos llamativo el grado de vaguedad con que se nombra la música que acompaña la escena central de *Seven Tropical Sins*. Aun así, a partir de todas las referencias anudadas antes en las películas de Barreto y, por contagio, en Braga, puede afirmarse que, si bien no hay ni un estilo ni un compositor o letrista que se señale, ni aquí ni en *The Good Luck Charm*, en ambos proyectos la estética que se le aproxima es la del Bossa Nova, en la combinación entre el despojo y la sofisticación.

La música cantada, en este guion como en el argumento, figura el pasaje entre el deseo primitivo y el amor romántico, cuyo correlato es el paso de un sonido inteligible de percusión a una melodía que con su letra ameniza la escena, baja el pulso del tiempo, detiene la acción y explica tanto lo que sienten los amantes como las sensaciones que la escena debe transmitir. Cuando en ambos textos una secuencia se construye acompañada por una pieza cantada, esta colabora en la composición de la escena romántica y su letra, una traducción que llevan adelante los protagonistas locales, funciona como posibilidad de articular una promesa amorosa que realizan frente a los extranjeros a quienes seducen. Por eso, si la música de los tambores es la amenaza de un devenir dominado por un deseo irracional y sexual, cuando ingresa la música cantada su aparición cambia el signo de ese devenir, precisamente para dar lugar al advenimiento del amor como oportunidad de ofrecerse como otros, una mejor versión de sí mismos.

La música aparece en el guion desde el momento en que el barco toca el puerto de Río:

*View of the liner approaching Rio Bay. Almost imperceptible samba music is heard in the distance, mainly drums, properly threatening background for the occasion. It's almost the fall of the night.*⁴⁸⁴

Los tambores del carnaval componen un trasfondo amenazador, como una suerte de devenir primitivo que va a perseguir a los protagonistas extranjeros en sus recorridos

⁴⁸⁴ *Seven Tropical Sins*, p. 14 / “Vista del crucero de línea acercándose a la bahía de Río. Se oye casi imperceptiblemente en la distancia música de samba, sobre todo percusión, un trasfondo apropiadamente amenazador para el momento. Es casi el final de la noche”. *Los 7 pecados tropicales*, op. cit. p. 161.

por el espacio urbano; son una pieza central de la composición del trópico como paisaje de pasiones donde reina un orden alternativo a la racionalidad.

Esta composición del trópico ya había aparecido en otras instancias dentro de la obra de Puig, siempre asociadas al cine. En su primer guion cinematográfico, cuya versión en inglés redactó en Londres en 1958, *Ball Cancelled*, el viaje al trópico es el relato que Cora le cuenta al joven protagonista para matar las horas de hastío durante los días en que este tiene que permanecer convaleciente. El pálido David le pide a la esposa de su primo, a quien visita en la campiña inglesa, que lo entretenga con esas historias de Brasil y el Caribe, ese excitante destino que “*makes the imagination run wild*”.⁴⁸⁵ En primera instancia, Cora le muestra los *souvenirs* que ha traído de regreso: libros con fotografías, corales, plumas de aves del paraíso, y su contemplación la lleva a afirmar que en ese viaje ella misma fue otra, una mujer diferente a la del presente, frígida y concentrada solo en el trabajo. Una tarde lluviosa de domingo, David vuelve a pedirle que le cuente acerca del viaje y, en esta ocasión, ella comienza a narrar a partir de unos croquis que realizó sobre las historias que escuchó estando allí. La elegida es la trágica leyenda de la esposa del dueño de unas plantaciones en Tobago que, en ausencia del marido, no pudo resistir su atracción por un forastero. Como puede verse, ya en este primer guion, Puig anunciaba varias cuestiones que en sus proyectos brasileños regresarían: el trópico como tierra de desenfreno y el *souvenir* como disparador de la narración.

Por su parte, en la novela *El beso de la mujer araña*, el trópico aparece cuando Molina le cuenta a Valentín su versión de la película de Jacques Tourneur, *I walked with a zombie*, en los capítulos nueve, diez y once. Tal como en *Ball Cancelled*, en la novela se recurre al poder encantatorio de las historias del trópico para pasar el tiempo y distraerse. Mientras Valentín, convaleciente como David, transita el proceso de recuperación de la salud física luego de la intoxicación que sufrió por la comida del penal, le pide a Molina que le cuente una película “del tipo de la mujer pantera”,⁴⁸⁶ ya que esa fue la que más le ha gustado de las que le ha contado su compañero de celda.

⁴⁸⁵ Puig, Manuel. *Ball cancelled, Materiales iniciales para La traición de Rita Hayworth*, *op. cit.* p. 36.

⁴⁸⁶ Puig, Manuel. *El beso de la mujer araña*. Edición crítica, *op. cit.* p. 142.

Este, entonces, se decide por *La vuelta de la mujer zombi*,⁴⁸⁷ una trama de amor que comporta misterio, suspenso y la presencia amenazante de un devenir otro de los personajes, consecuencia, tanto en esta como en la película de la mujer pantera, de una historia de maldiciones y hechizos de un mundo alternativo al orden civilizado.

En lo que cuenta Molina, una mujer neoyorkina llega a una paradisíaca isla del Caribe para casarse con el dueño de unas plantaciones de banana, sin saber que el hombre está signado por un pasado de hechicería vudú que un malvado brujo ha distribuido entre los nativos para armar un ejército de *zombies* con el que sostiene su poderío. Aquí, la peripecia se organiza en el contraste que vive la protagonista entre la felicidad que le brinda el amor conyugal y los tormentos de lo desconocido y oscuro que los acechan y que, a medida que la trama avanza, se van haciendo cada vez más evidentes. Entre un plano y el otro, Molina, como buen cinéfilo, da relevancia a reforzar ese contraste a través del modo en que varía la música que acompaña los hechos. Por un lado, a lo largo de la narración el batucar de los tambores es un sonido que viene de lo oculto y funciona como preparación del suspenso que advierte la presencia del mal. Ya desde la primera escena, con la llegada a las tierras tropicales, anuncian un porvenir de desgracias: “y se oyen los tambores de los nativos, y ella está como transportada, y el capitán entonces le dice que no se deje engañar por esos tambores, que a veces lo que transmiten son sentencias de muerte”.⁴⁸⁸ Por el otro, los momentos donde reina el orden, el bien y, por lo tanto, la felicidad aparecen acompañados por la música cantada. Esos momentos que Molina relata son dos: en el primero los protagonistas están semidesnudos en la playa luego de haber nadado en el mar y escuchan que “llegan las palabras de la canción, que dice que al amor hay que saberlo ganar, y que detrás de una senda oscura, llena de acechanzas, el amor espera a todos los que luchan hasta el fin por ganarlo”,⁴⁸⁹ en el segundo, una canción configura precisamente el *happy end* con el que el orden es reestablecido –gracias a que al brujo le “cae un rayo ensordecedor y lo

⁴⁸⁷ En la película norteamericana *I walked with a zombie* (1943), Frances Dee, una enfermera canadiense, es contratada por el Sr. Hollan, un terrateniente de una plantación azucarera en la isla antillana de San Sebastián, para que cuide a su esposa. Una vez allí, Betsy se entera de que los habitantes del lugar dicen que esa mujer enferma es en realidad una zombi. *I Walked with a Zombie* es una película de terror de serie B, que retoma un artículo publicado en *The American Weekly* y en la novela de Charlotte Brontë, *Jane Eyre*. La película fue dirigida por Jacques Tourneur y producida por Val Lewton.

⁴⁸⁸ Puig, Manuel. *El beso de la mujer araña*. Edición crítica, *op. cit.* p. 143.

⁴⁸⁹ *El beso de la mujer araña*. Edición crítica, *op. cit.* p. 150.

fulmina”– cuando la joven protagonista ya está de nuevo en el barco que la llevará a donde pertenece, contenida por el mismo buen mozo capitán que la había advertido al llegar. Desde el exterior de la nave ven al pueblo despedirla: “Los dos salen a la borda y escuchan un canto hermosísimo, y ven que son cientos de isleños que han llegado al muelle para cantarle a la chica, para despedirse con un canto de cariño y agradecimiento”.⁴⁹⁰ Tal como sucede en *Seven Tropical Sins* y también en *The Good Luck Charm*, a ese devenir de irracionalidad y desenfreno al que invitan “los tam-tam de la selva”⁴⁹¹ lo neutraliza, recomponiendo el orden, la música cantada.

En *Seven Tropical Sins*, el imaginario y la estética del Bossa Nova modulan en la música del guion el paso de una fuerza incontrolable que el erotismo salvaje de Braga encarna con su sola presencia a una escena enmarcada en los parámetros convencionales del amor romántico hollywoodense al estilo clásico. Esto, que ya fue descrito más arriba respecto de *The Good Luck Charm*, se introduce apenas unas líneas antes en la escena de la flor:

*Some music can be heard from the hill village. First it's been percussion, now just one guitar and a man's voice. Then it's a woman's. Ken and Regina walk in silence. The lyrics will be translated in subtitles, and their meaning will have nothing to do with the version that Regina is going to give of them shortly afterwards.*⁴⁹²

El fragmento citado articula la cadencia de ese pasaje que opera en la composición de la escena romántica y anuncia el cambio de actitud en los personajes que dará un giro a la trama. En la indicación “*one guitar and a man's voice*”, resuena el lema del bossa, “*um banquinho e um violão*”, la estética despojada y sutil de esos músicos que con solo una guitarra podían transformar el ritmo del samba en un *standard* de jazz y expresar con su melodía una vida feliz y relajada al pie del Corcovado. Así, entre el Carnaval y el Bossa Nova, Gabriela y Júlia, la aventura y el melodrama, Puig cumple al pie de la letra con el pedido que le había hecho Weisman cuando le encargó el guion: “*Sônia Braga e muita música*”.

⁴⁹⁰ *El beso de la mujer araña*. Edición crítica, *op. cit.* p. 191-192.

⁴⁹¹ *El beso de la mujer araña*. Edición crítica, *op. cit.* p. 170.

⁴⁹² *Seven Tropical Sins*, p. 71 / “Se escucha algo de música desde un pueblito en la colina. Primero ha sido la percusión, ahora es una guitarra sola y la voz de un hombre. Luego la de una mujer. KEN y REGINA caminan en silencio. La letra será traducida en los subtítulos, y su significado no tendrá nada que ver con la versión que Regina le va a dar”. *Los 7 pecados tropicales*, *op. cit.* p. 198.

KEN: That's beautiful... what are they saying?
REGINA: Well...it's a woman saying... that this is... her last samba. He's holding her in his arms...tight.
Ken is not ready to take the hint.
KEN (after a pause): So...
REGINA: And she says that she's dying. It's their last embrace, and...
KEN: Kind of depressing, isn't it?
REGINA: No, wait, it has a happy ending.
KEN: She died, what's so happy about that?
REGINA: Wait I said... She wants to die, just to come back to a life in a different way... Just the way he wants her to be.
KEN (mellowing rapidly): Nice woman.
REGINA: She's silly, she wants to please him.
*KEN: That's nice.*⁴⁹³

Sobre la música cantada, Regina realiza una traducción con la que expone ante Ken no tanto lo que siente por él, sino más bien la inminencia de una transformación que el amor la lleva a realizar. En tanto la transformación todavía no ha tenido lugar, la posibilidad de su aparición tiene lugar por la performatividad de la traducción que enuncia una promesa. Como en *The Good Luck Charm*, Puig hace de un acto traductivo la ocasión para que los personajes brasileños puedan prometer y prometerse ante el amado en otra versión de sí mismos, pero aquí da un paso más al desplegar el diálogo en la escritura del guion. En *Seven Tropical Sins*, esto que ocurre en la diferencia entre las lenguas habilita un engaño que se vuelve el centro de una revelación. En términos estrictos, Regina no “traduce” lo que dice la canción, no vuelve a decir en inglés lo que escucha en portugués, sino que hace de esa instancia una posibilidad para articular una nueva versión, despegada del sentido del original. Con este engaño, entre el registro del melodrama y una astucia pícaro, la protagonista brasileña se muestra y promete otra a los ojos del enamorado y diva a los del espectador; una mujer que muere por amor y para amar a un hombre, su único y verdadero destino. Al traducir, puede engañar para

⁴⁹³ *Seven Tropical Sins*, pp. 71-72 / “KEN: Es hermosa... ¿qué dicen? / REGINA: Bueno...es una mujer...cuenta que...éste...es su último samba. Él la tiene entre sus brazos...fuerte. / KEN (*no está preparado para captar lo insinuado, luego de una pausa*): Y después... / REGINA: Y ella dice que se muere. Es el 'último abrazo entre ellos, y... / KEN: Es triste, ¿no? / REGINA: No, esperá, tiene final feliz. / KEN: Ella se muere, ¿qué hay de feliz en eso? / REGINA: Lo que dije...Ella quiere morir, sólo para volver a la vida de una manera diferente...Justo de la manera en que él quiere que sea. / KEN (*suavizando su voz rápidamente*): Es una buena mujer. / REGINA: Es una tonta, solo quiere complacerlo. / KEN: Es lindo eso”. *Los 7 pecados tropicales, op. cit.* pp. 198-199.

prometer una verdad: que ama y que el amor la transforma. Los personajes extranjeros creen en esa versión en primer lugar porque también están enamorados y entonces todo lo que provenga del objeto amando les resulta una verdad que solo a ellos se les revela,⁴⁹⁴ pero sobre todo la creen porque expresa la posibilidad de una transformación que, aunque diversa a la de los brasileños, ellos mismos han experimentado esos días en el carnaval de Río de Janeiro.

Con el acto traductivo se escenifica el modo por el que lo verdadero puede aparecer a través de lo falso, ya que lo que cuenta como valor de verdad es la potencia de esa promesa de una vida feliz. Allí están las bases de la imagen de Brasil que Puig construye con estos proyectos brasileños: la propuesta no es representar la realidad brasileña tal cual es, sino poner en escena la fuerza de su experiencia, para lo cual la figura del turista cumple un rol fundamental. Con este, el escritor arma la perspectiva extranjera y hollywoodense sobre Brasil, en particular sobre la ciudad de Río de Janeiro, evita el arrogo de autoridad sobre la autenticidad de aquello que figura y convierte a ese paisaje, dispuesto en principio como un objeto de consumo, en la ocasión para una aventura.

⁴⁹⁴ Dice Barthes en la entrada “verdad” en *Fragmentos de un discurso amoroso*: “Verdad. Todo episodio de lenguaje llevado a la ‘sensación de verdad’ que el sujeto amoroso experimenta pensando en su amor, ya sea que crea ser el único en ver al objeto amado ‘en su verdad’ o bien que defina la especificidad de su propia exigencia como una verdad sobre la cual no puede ceder”. Barthes, Roland. *Fragmentos de un discurso amoroso*. Buenos Aires: Siglo XXI editores, 2018, p. 286.

3.5. Río en Hollywood: ciudad para la aventura

*Rio, lindo sonho de fada,
noite sempre estrelada de praias azuis.
Rio, dos meus sonhos dourados,
festa dos namorados, cidade da Luz
Rio, das manhãs prateadas
das morenas queimadas, ao brilho do sol
Rio, é cidade desejo exacista de um beijo,
Em cada redor.
João de Barro.⁴⁹⁵*

JC: Una última pregunta: ¿por qué el trópico es un tópico en tu obra?
MP: Sí, lo es porque yo siempre cuento la cuestión esta de la ausencia de paisaje en la pampa.
Para mí siempre la máxima aspiración era la de vivir en el trópico.
JC: ¿Un poco el paraíso localizado, no?
MP: Sí, sí, exacto.
Jorgelina Corbatta y Manuel Puig.⁴⁹⁶

La cidade maravilhosa en el cine

La relación entre el cine y Río de Janeiro como *ciudad maravillosa* símbolo del país ha sido muy estrecha, tanto en la industria brasileña como en la extranjera. En lo que respecta al cine nacional, sus primeros pasos tuvieron lugar precisamente allí, en la Bahía de Guanabara donde Affonso Segreto en 1898 tomó las primeras grabaciones de Brasil. Más tarde, a fines de la década del veinte, en la ciudad se fundó Cinédia, compañía que, buscando seguir los estándares hollywoodenses, realizó en 1933 un cortometraje musical protagonizado por Carmen Miranda titulado *A Voz do Carnaval*, que dispararía al estrellato en la pantalla a esta figura que la radio había popularizado. Con este filme se consolidaba el género denominado *chanchada*, caracterizado por un humorismo erótico, un tanto frivolidado y más bien simple, el que sería retomado y

⁴⁹⁵ “Río, lindo sueño de hada, / noche siempre estrelada de playas azules. / Rio, de mis sueños dorados, / fiesta de los enamorados, ciudad de la Luz / Rio de las mañanas plateadas / de las morenas bronceadas, al brillo del sol / Rio, es ciudad del deseo de un beso, / por todo alrededor”. “*Primavera no Rio*”, canción interpretada por Carmen Miranda en *Alô, Alô Carnaval!* de 1936.

⁴⁹⁶ Corbatta, Jorgelina. “Encuentros con Manuel Puig”, *Manuel Puig: mito personal, historia y ficción*. Buenos Aires: Corregidor, 2009, pp. 269-270.

transformado en muchas ocasiones a lo largo de la vida cinematográfica brasileña. Se trataba, con las *chanchadas*, de un cine comercial cuya popularidad se extendería hasta la década del cincuenta, y que lograba a la vez seguir y alcanzar los parámetros de modelos extranjeros del musical y la comedia y volverse “un género que poseía algo específicamente brasileño”.⁴⁹⁷

El carnaval de Río fue el escenario, el tema y la estética de este cine en el que el pueblo era representado con “*malícia ingênua, senso de humor `natural`, esperteza e dignidade diante dos desafios éticos e materiais da vida, solidariedade espontânea com os mais fracos, romantismo, mistura de crítica sutil e conformismo diante da ordem social*”.⁴⁹⁸ Hacia mediados de la década del setenta y continuándose en los ochenta, como se dijo más arriba, la *chanchada* volvió a cobrar fuerza en Brasil, esta vez, bajo el nombre de *pornochanchada*, una versión con un tono más elevado que también procuraba, con su desfachatez, hacer un poco de bullicio dentro de la moral acartonada que había sostenido durante años el régimen militar. La expansión de este género estuvo directamente asociada a la fundación de una empresa estatal, EMBRAFILME (Empresa Brasileña de Cinematografía) en 1969, encargada de la distribución y producción de una parte mayoritaria del cine nacional; entre ellos, casi todos los filmes de Braga.

El mismo año en que se estrenaba *A Voz do Carnaval*, Hollywood lanzaba el filme *Flying down to Rio*, un musical dirigido por Thornton Freeland y protagonizado por Fred Astaire, Dolores del Río y Ginger Rogers, con el que se inauguraba una larga tradición en la industria norteamericana en la que Río de Janeiro era representada como esa *cidade maravilhosa*, de clima cálido, playas de arena blanca y agua transparente, música vibrante, mujeres hermosas y hombres alegres. Desde las “Políticas de Buena Vecindad”, Río de Janeiro –en ese entonces la capital del país– funcionaba como metonimia del Brasil, en una evocación que lograba combinar un exotismo elegante que fusionaba en su paisaje la exuberancia natural con una arquitectura y un aire civilizado y

⁴⁹⁷ Schumann, Peter B. *Historia del cine latinoamericano*. Buenos Aires: Legasa 1987, p. 88.

⁴⁹⁸ Napolitano, Marcos. *Cultura Brasileira: utopia e massificação (1950-1980)*, *op. cit.* p. 16 / “malícia ingenua, sentido del humor `natural`, astucia y dignidad frente a los desafíos éticos y materiales de la vida, solidaridad espontánea con los más débiles, romanticismo, mezcla de crítica sutil y conformismo frente al orden social”.

cosmopolita, imagen de sí que la misma ciudad buscó emanar hacia el exterior desde comienzos de siglo XX, en la llamada Belle Époque Carioca.⁴⁹⁹

Si bien *Flying down to Rio* no fue rodada allí, se utilizaron tomas *in situ* que luego se montaron con las realizadas en el estudio. Uno de los momentos de este filme que inmortalizó la mirada hollywoodense sobre Río tiene lugar cuando un grupo de mujeres con Ginger Rogers a la cabeza realiza un show de bailes acrobáticos sobre unas avionetas que sobrevuelan la ciudad; las tomas muestran la playa, los morros, los edificios más imponentes de la zona sur y, también, la silueta de estas mujeres a las que el viento les vuela sus vestidos. Cincuenta años después, en 1984, se estrenó la película *Blame it on Rio*, una comedia romántica de la Metro-Goldwyn-Mayer, dirigida por Stanley Donen y protagonizada por Michael Caine, Joseph Bologna, Michelle Johnson y Demi Moore.⁵⁰⁰ En ella, dos hombres en sus cuarenta y en plena crisis matrimonial viajan junto a sus hijas a Río de Janeiro en busca de unos días de vacaciones relajadas y paradisíacas. Pero lo que comienza con un desayuno en el jardín de un caserón colonial, rodeados de plantas, frutas y papagayos termina transformándose en un enredo de mentiras y traiciones a partir del momento en que, tomado por la fuerza erótica que le despierta una celebración religiosa en la playa, Matthew –Caine– mantiene un *affair* con la hija de su amigo. Hacia el final de la estadía, la mentira saldrá a la luz, pero todos los involucrados decidirán que fue solo un desenfreno pasajero del que había sido responsable la ciudad, de ahí el título del filme. *Blame it on Rio* propone un diálogo explícito con el imaginario que el Hollywood dorado había creado sobre Brasil al intercalar escenas de *Flying down to Rio*.⁵⁰¹

⁴⁹⁹ El apelativo “*cidade maravilhosa*” tuvo origen en la mirada de una extranjera de origen francés, Jeanne Catulle Mendès, quien visitó Río en 1912 y escribió el libro *La ville merveilleuse*. En 1935, André Filho escribió y compuso una *marchinha* de carnaval a la que llamó del mismo modo, la que sería interpretada por Aurora Miranda en el filme *Alô, Alô Carnaval!*, estrenada el año siguiente dirigida por João de Barro, Wallace Downey, Alberto Ribeiro, producida por Cinédia y con el protagónico de Carmen Miranda. En la década del sesenta, la *marchinha* fue adoptada como himno de la ciudad.

⁵⁰⁰ La película es en realidad un *remake* de un filme francés *Un moment d'égarement*, de 1977, dirigida por Claude Berri y cuya ficción se emplazaba en la costa francesa.

⁵⁰¹ Antes de aterrizar en la ciudad, Caine mira por la ventanilla del avión y en ella ve las escenas de Ginger bailando, dejando claro que su visión sobre la ciudad está ya filtrada por las representaciones hollywoodenses.



Fotograma del filme *Flying down to Rio* (1933), dirigido por Thornton Freeland y protagonizado por Fred Astaire, Dolores del Río y Ginger Rogers

Esta película fue el centro de las críticas realizadas por el documental brasileño, *Olhar estrangeiro*, de 2006, dirigido por Lúcia Murat y basado en el estudio de Tunico Amâncio, *O Brasil dos gringos: imagens no cinema*. En él, la documentalista recorre y denuncia las falsas representaciones de Brasil que se han propagado desde la industria cinematográfica europea y norteamericana, apuntando a una serie de lugares comunes creados en torno al país y que Murat considera consecuencia del desconocimiento o del prejuicio.⁵⁰² En varios filmes, con la costa y el carnaval de fondo, el país y sobre todo Río se componen como espacio exagerado en su exotismo, propenso al libertinaje sexual y fuera de toda ley que, habitado por hermosas mujeres desinhibidas, acaba transformándose en el destino donde eligen refugiarse los traficantes y bandidos de toda clase. La perspectiva de Puig sobre las representaciones del trópico producidas por Hollywood se encuentra en las antípodas de la promovida por el documental y su ánimo acusador sobre un *falso* Brasil. Sin embargo, al recuperarla puede verse de manera más clara la cercanía de *The Good Luck Charm* y *Seven Tropical Sins* con la mirada que había construido la industria hollywoodense sobre Brasil.

Exotismo de consumo

Los proyectos que Puig diagramó con la industria brasileña, como se vio, componen una imagen de Río de Janeiro a partir de una mirada extranjera, la que se asume desde el comienzo con la elección de los protagonistas, encargados de otorgar el punto de vista. En el guion *Seven Tropical Sins* esta mirada se figura ya en la primera escena, cuando la ciudad es vista a lo lejos. Esta comienza con un diálogo *in media res* que recuerda la primera escena de *Kiss of the Spider Woman*: las voces en *off* de los dos protagonistas conversan en la cubierta del barco y con ellas se abre un *fade in* que deja ver, como una bruma que se extingue despacio, el relato de la última visita de Ralph a la ciudad: “EXT. – BEACH – NIGHT. View of Copacabana Beach on New Year. Macumba fires

⁵⁰² Tunico, Amâncio. *O Brasil dos gringos: imagens no cinema*. Niterói: Intertexto, 2000.

everywhere".⁵⁰³ Con la orilla como horizonte, Ralph recuerda la última vez que vio, hace un año, a esa mujer misteriosa que está yendo a reencontrar: "*We were laid over for two days and I took her to the beach. On New Years everybody throws something into the water, it's supposed to win protection from some kind of sea goddess*".⁵⁰⁴ Este primer cuadro a lo lejos sobre el que enseguida se proyectarán los créditos, según lo pauta el guion, compone una visión borrosa, mezcla de ensoñación, recuerdo y expectativa. De este modo, en la llegada se superponen pasado y presente, enmarcados en dos fechas que definen la temporada alta de turistas en esos parajes: *Reveillon* y *Carnaval*, sus dos festividades más importantes, en que la ciudad toda resulta un atractivo hecho de un encanto sincrético, que permea al espectáculo de un misticismo extraño a los ojos desprevenidos. La distancia borrosa de la toma figura, entonces, la mirada de este personaje, quien describe los ritos de ofrenda a Iemanjá, la diosa *orixá*, a partir de una retórica imprecisa: en año nuevo la gente tira *algo* al agua porque se *supone* que con ello se gana protección de *alguna especie* de diosa del mar.

La siguiente escena de este guion en la que Río vuelve a aparecer desde la mirada extranjera de sus personajes tiene lugar luego de que Ken se baja del barco para buscar a su amigo desaparecido. Al igual que Frances al salir del aeropuerto en *The Good Luck Charm*, este primer contacto con la ciudad se realiza desde un taxi que lo lleva, en este caso, en dirección al morro de Santa Teresa donde se ubica el recóndito bar "Sete". El recorrido visual ubica su lente en un espacio cerrado y separado, pero ahora el cuadro inmóvil del comienzo del guion es reemplazado por lo que la descripción del guion sugiere como tomas que siguen el movimiento vertiginoso del auto que sube y baja por las calles sinuosas atravesando el morro, con el sonido de los tambores como señal de acecho detrás de cada esquina:

The cab goes through a mysterious old section of Rio, the winding hilly road takes Ken closer and closer to the extraordinary music of an invisible samba street band, then the

⁵⁰³ *Seven Tropical Sins*, p. 1 / "Corte a EXT. – PLAYA – NOCHE. Vista de la playa de Copacabana en vísperas de Año Nuevo. Fogatas de Macumba a lo largo de la playa". *Los 7 pecados tropicales*, *op. cit.* p. 153.

⁵⁰⁴ *Seven Tropical Sins*, p. 2 / "El crucero hacía escala por dos días en Río y la llevé a la playa. En vísperas de Año Nuevo todos arrojan cosas al agua, se supone que reciben la protección de alguna especie de diosa del mar". *Los 7 pecados tropicales*, *op. cit.* p. 154.

*music loses volume. Soon there's another invisible band that seems to get close, but another turn of the road leaves behind.*⁵⁰⁵

Tanto las primeras descripciones como el medio por el cual estos personajes arriban y se desplazan en sus primeros contactos con la ciudad acercan la extranjería al paseo turístico. Con Frances esto era evidente en tanto se dice que lo que había planeado era un viaje a Río para ver el espectáculo del carnaval, pero en el caso de Ken, quien viaja como empleado en el crucero, el fin turístico aparece desplazado. El turismo se propone en las tramas filmicas como la vía de acceso a Río para los ciudadanos de clase media neoyorkina y, al mismo tiempo, como aquello de lo que los personajes se desvían constantemente: Frances se decide a viajar más por despecho que por voluntad propia y a las pocas horas de haber llegado ya se aleja del grupo y las actividades correspondientes al *pack* que había comprado; Ken, por su parte, viaja para alejarse de sus conflictos y solo baja del crucero a la fuerza para transitar una suerte de ruta alternativa para dar con su amigo desaparecido.

Si bien los protagonistas no expresan mayores expectativas sobre el destino que visitan por primera vez, los textos, sin embargo, no dejan de evocar imágenes propias del turismo brasileño que funcionan como filtro y marco reconocible. Todas las piezas que la componen antes nombradas –playas, morros, comparsas, hermosas personas– forman parte de un exotismo, al decir de Aira, “*ready-made*”, que apunta a y se sustenta en una “fetichización de la nacionalidad”.⁵⁰⁶ En este sentido, cabe mencionar la observación que realizó Goldchluk sobre los textos dramáticos que Puig escribió en México, entre ellos la comedia musical *Amor del bueno*, escrita en 1975, y el guion *Recuerdo de Tijuana*, con los que, según la investigadora, Puig ofrecía una suerte de *souvenir* del país, es decir, un objeto *kitsch* y símbolo reconocible de un lugar considerado turístico. Por su parte, el argumento y el guion analizados en este capítulo continúan esta línea en que la escritura dramática pone en escena la posibilidad de

⁵⁰⁵ *Seven Tropical Sins*, p.17 / “El taxi atraviesa una misteriosa sección vieja de Río. El tortuoso camino por los morros acerca a Ken más y más a la extraordinaria música banda callejera de samba; luego la música pierde volumen. Pronto surge otra banda invisible que parece aproximarse, pero otro giro del camino la deja atrás”. *Los 7 pecados tropicales*, p.163.

⁵⁰⁶ Aira, César. “Exotismo”, en *Boletín*, n° 3, 1993, pp. 74-75.

encontrar la singularidad de una verdad en un objeto de consumo masivo.⁵⁰⁷ No obstante, esta ocasión se diferencia de las anteriores por el hecho de que aquí Puig decidió hacer jugar ese encuentro con lo verdadero en personajes extranjeros. Los protagonistas neoyorkinos acceden al viaje desde el turismo y, sin contraponerse a él, lo llevan hacia su desborde, acontecimiento que tiene lugar por el advenimiento de la aventura amorosa en el trópico. Con ella, los personajes son arrastrados a un encuentro no con lo Otro –cultural–, sino con una versión otra de sí mismos. Así, la *verdad* del encuentro con Brasil adquiere su valor no a partir de una referencia a un mundo que le sería exterior, sino en tanto experiencia para los personajes y en el hecho de haber sido construidas para ser reconocidas por el espectador brasileño como propia y por el extranjero como deseable.

Las perspectivas antropológicas respecto de la experiencia del viaje suelen darle al turismo un lugar marginal y negativo, incluso remitir a él como el modo de la no-experiencia y del no-encuentro. Si el viaje se entiende como el traslado hacia un lugar desconocido para concretar una experiencia de encuentro con lo Otro, estas perspectivas entienden que el turismo, por el contrario, presupone un conocimiento previo sobre aquello que se visitará, para consumir sus paisajes, circuitos, actividades del modo en que han sido anticipados. El turista sería aquél para el que viajar resulta una experiencia no solo previsible sino además inteligible; las sensaciones que percibirá estarán presupuestas y no habrá arrojado hacia lo desconocido: verá cosas ya vistas y caminará rutas ya trazadas, las frutas serán frescas y habrá sol en la playa. En sintonía con esta percepción acerca del turista, la ya clásica tipología realizada por Tzvetan Todorov establece que este tipo de viajero “es un visitante apresurado que prefiere los monumentos a los seres humanos”, por lo que “dentro de la perspectiva de una relación con los representantes de otra cultura, produce resultados más bien pobres”.⁵⁰⁸ Con una visión cercana, Marc Augé sostiene que el sujeto que se desplaza por turismo realizaría una suerte de no-viaje –un “viaje imposible” o “encuentro improbable”– donde, por

⁵⁰⁷ Sobre esta cuestión, véase en la tesis de Goldchluk ya citada, *El diálogo interrumpido*, el capítulo cuarto “No tengo trono ni reina... (los otros manuscritos mexicanos)”, en el que, en coincidencia con lo aquí desarrollado, advierte una deconstrucción de la dicotomía exilio/turismo que comienza en *Pubis angelical* y que se continúa al observar los materiales, paisajes y personajes con los que Puig trabaja en los textos dramáticos que escribió durante su exilio en México.

⁵⁰⁸ Todorov, Tzvetan. *Nosotros y los otros. Reflexión sobre la diversidad humana*. México: Siglo XXI editores, 1991, pp. 388 y 389.

contraposición al viajero que experimenta la construcción de sí mediante el encuentro con los otros, en el “caleidoscopio ilusorio del turismo” tendría lugar un acto de preservación en pos de evitar cualquier transformación.⁵⁰⁹ Incluso, para Augé, la oposición es tal que, mientras el viajero produce experiencia –escritura–, el otro la consume, es decir, la borra: “El turista consume su vida, el viajero la escribe”.⁵¹⁰ Distante de estas perspectivas, con sus proyectos para cine Puig propone intersectar el turismo con el advenimiento de la aventura, no para volcarlos a una nueva forma de consumo, sino para mostrar, en los marcos de funcionamiento del primero, la posibilidad de aparición de la segunda. Los protagonistas, estos extranjeros que acceden a Río por el turismo y, en principio, preferirían mirar de lejos, se ven sacudidos por el temblor que les produce el encuentro con el amor por personajes que son, a su vez, una condensación de las características de ese espacio.

Este punto de contacto posible entre el turismo y la aventura aparece expresado en *Seven tropical Sins* en la escena en la que Ken toma la decisión que al parecer le cambiará la vida. Sobre el final, habiéndose vuelto a embarcar para seguir viaje en el crucero, resuelve impulsivamente bajarse para buscar a Regina y quedarse con ella en Río. La misma comienza un momento antes cuando, de nuevo en el barco, Ken escucha un diálogo entre una anciana y un oficial que la lleva del brazo hacia su camarote, preocupado por su salud al verla exhausta luego de la estadía en la ciudad:

ELDERLY LADY: Thank you, young man. (to Elderly man) I'm fine. Nothing to complain about. (to Officer) You now something, Officer? This afternoon I felt young again.

OFFICER: Really?

*ELDERLY LADY: I felt as if wondrous things could still happen to me. That's feeling young. Because something great happened to me today, at my age... So now I'm ready for some other great things, I'm not giving up.*⁵¹¹

⁵⁰⁹ Augé, Marc. *El viaje imposible. El turismo y sus imágenes*. Barcelona: Gedisa editorial, 1998, p. 16.

⁵¹⁰ Augé, Marc. *El tiempo en ruinas*. Barcelona: Gedisa, 2003, p. 76.

⁵¹¹ *Seven Tropical Sins*, pp. 108-109 / “MUJER MAYOR: Gracias, joven. (Al HOMBRE MAYOR.) Estoy bien, no tengo nada de qué quejarme. (Al OFICIAL.) ¿Sabe algo, Oficial? Esta tarde me sentí joven de nuevo. / OFICIAL: ¡Qué bien! / MUJER MAYOR: Me sentí como si todavía me pudieran pasar cosas maravillosas. Eso es sentirse joven. Porque algo importante me ocurrió hoy, a mi edad... Así que ahora estoy lista para otras grandes cosas, no me voy a entregar”. *Los 7 pecados tropicales, op. cit.* p. 220.

Las palabras de esta anciana expresan lo que él mismo ha sentido en esas intensas horas con Regina y lo animan a volver a buscarla. Con la música del samba de fondo, Ken lleva a cabo una apuesta imperiosa por esa experiencia que acaba de vivir. El exótico sonido que conecta la última escena con la primera, dibuja la zona por la que esta experiencia se ha movido: entre el turismo y la aventura, un corrimiento leve pero definitivo que, sin presentarlos como opuestos y aún menos como complementarios –no se trata, de ninguna manera del “turismo aventura”–, ha logrado aproximarlos.

Del turismo a la aventura

Los personajes de estas tramas a quienes el encuentro con la aventura hace temblar son presentados por Puig como diametralmente opuestos en su carácter a las formas cálidas y extrovertidas de los brasileños; estos neoyorkinos son fríos, calculadores y, sobre todo, están deprimidos. Antes de emprender el viaje, se dice de ambos que se encuentran atravesando el punto más bajo de la línea que sigue su vida. De mediana edad y relativo reconocimiento laboral, Ken y Frances llegan a Río no tanto motivados por el destino sino más bien espantados por su origen, buscando alejarse, de alguna manera, del oprobio de sus días. Ellos encarnan un estereotipo puigiano del ciudadano neoyorkino, cercano a Larry de *Maldición eterna a quien lea estas páginas*, quien, como Ken, es un profesor de historia que no puede disfrutar de su profesión y vive en una “tensión terrible”.⁵¹² Este estereotipo ya había sido construido por Puig antes, en una de las crónicas que escribió para la revista *Siete Días Ilustrados* a fines de la década del sesenta.

Titulada “Una revolución en las costumbres”, en ella reflexiona sobre las presiones cotidianas de los ciudadanos de Nueva York, en específico, el modo en que la sociedad de consumo y exigencia individual norteamericana no permite vivir otro tipo de experiencia que no sea la profesional, negando el espacio para el afecto o la emoción. Anticipo de lo que desarrollaría después en estos proyectos, los ejemplos de esta crónica son una secretaria soltera de mediana edad y un joven padre de familia. La primera

⁵¹² Puig, Manuel. *Maldición eterna a quien lea estas páginas*. Barcelona: Seix Barral, 1980, p. 35.

trabaja el día entero para poder triunfar, lo que equivale a “tener un coche de modelo reciente, tapado de visón y por lo menos una alhaja legítima”, al precio de llegar a su casa “con los nervios destrozados” y sin tiempo para disfrutar de aquello que la hace sentir una triunfadora;⁵¹³ el segundo hace horas extra para que su hijo tenga los juguetes que su clase dicta que todo niño debería tener, por lo cual, no tiene ocasión para estar con él. Así, los habitantes de la ciudad que no duerme viven atrapados sin salida en lo que Puig llama una “tensión neoyorkina”.⁵¹⁴ Como los ejemplos de la crónica, a Frances la exigencia laboral parece ir en detrimento de sus relaciones por fuera del trabajo y Ken está en guerra con su esposa y ya no habla con su hijo. Para estos neoyorkinos, el lapso de esos días en Río de Janeiro habrá sido capaz de transformar la sofocante tensión, no en una estadía tranquila de aguas tibias y cristalinas donde se relaja el turista, sino en una experiencia de una intensidad extrema.

A partir del evento azaroso que los arroja fuera del itinerario pautado, Frances y Ken pasan de un primer momento temeroso y distante, al comportamiento de un aventurero modelo: actúan sin pensar, se arriesgan dejándose llevar por el deseo. Tal es la opulencia de su comportamiento, que el lado del mal que los persigue se torna inofensivo y un tanto caricaturesco; matones que nunca los atrapan y mafiosos libidinosos se vuelven solo excusas para que tenga lugar el acontecimiento aventurero por antonomasia: la aventura amorosa.

La aventura, devenir feliz de un acontecimiento que ha implicado como su condición de posibilidad un arrojarse hacia aquello que no ofrece certezas, adquiere su singularidad a partir de su distinción respecto del sucederse de una vida. Su naturaleza no coincide con la de los “trozos de vida acumulada” por lo que conforma un “islote vital” que quiebra el *continuum*.⁵¹⁵ El tiempo cerrado de esta experiencia no está sin embargo desvinculado de aquello que da sentido a una vida; no se trata, al decir de Simmel, de un accidente, sino de una *tercera cosa*, ni incidental ni cotidiana, “entrelazada, sin necesidad de embarcarse en esa corriente, con los instintos más profundos y con la intención radical de la vida”.⁵¹⁶

⁵¹³ “Una revolución en las costumbres”, *Estertores de una década*, *op. cit.* p. 57.

⁵¹⁴ “Una revolución en las costumbres”, *Estertores de una década*, *op. cit.* p. 58.

⁵¹⁵ Simmel, George. “La aventura”, *Cultura femenina y otros ensayos*. Madrid: Revista de Occidente, 1934, pp. 125-126.

⁵¹⁶ Simmel, George. “La aventura”, *op. cit.* p. 132.

En el argumento y en el guion, la llegada a Río que habilita un encuentro con la aventura se presenta como lo inmediatamente posterior al desmoronamiento emocional de los personajes; lo interrumpe y su duración se restringe, sino al tiempo del viaje, sí al del conflicto que en él se desarrolla. La relación de la aventura con el núcleo duro de la vida es “misteriosa”,⁵¹⁷ su unión es un intervalo que la atadura de un hilo tenue separa y estrecha, y su fuerza radica en parte en el hecho de no revelar su significado. Con la aventura, Puig preservó sus figuraciones de Brasil de expresar una verdad exterior a ellas: si, por un lado, con la aventura el turismo pudo revelarse como experiencia novedosa y salirse de su confinamiento al consumo conservador, por otro, le guardó su enigma. En ellas no importa tanto que el Brasil representado se corresponda con el Brasil real, tampoco si los personajes optan por quedarse allí o regresan a su lugar de origen, lo central es que, lo que han vivido en el lapso breve de un par de días de carnaval, los ha revelado como otros para ellos mismos.

En su última novela, *Cae la noche tropical*, Puig vuelve sobre esta idea. Tal como se vio en el primer capítulo de esta tesis, Nidia, una anciana como la que escucha Ken antes de abandonar el crucero, deja a su familia en Buenos Aires para instalarse definitivamente en Río de Janeiro. Esta ciudad es nuevamente un espacio para experimentar otra forma de vida posible, en una renovación que lleva la vitalidad a su extremo letal. Ahora bien, si en la novela lo que se entrama a esa decisión es la cuestión del exilio, en *The Good Luck Charm* y *Seven Tropical Sins*, por su parte, es el turismo. En lo que habrá que reparar será de qué manera, una vez más, Puig se da el lujo de jugar con todas las categorías que pesan sobre los sujetos, opera sobre ellas leves pero radicales corrimientos y las abre, con toda la carga polémica que este gesto implica, a su encuentro. Con la misma sensibilidad que en su última novela, en una película de género plagada de estereotipos Puig hace aparecer una verdad intransferible en torno a la experiencia brasileña.

⁵¹⁷ Simmel, George. “La aventura”, *op. cit.* p. 126.

4. LITERATURA Y PERVERSIÓN: NÉSTOR PERLONGHER CONTEMPORÁNEO DE ROBERTO PIVA Y GLAUCO MATTOSO

encuentro de los excéntricos que diluyen y vacían el centro.
Néstor Perlongher⁵¹⁸

4.1. Hacer el mapa contemporáneo

Luego de haber llevado a cabo una lectura de las relaciones vía traducción con Haroldo de Campos, quien fuera la figura intelectual de mayor relevancia en el Brasil en que se exilió Néstor Perlongher, este capítulo dedicado a la obra del escritor porteño escrita entre el portugués y el español en vinculación con la escena literaria de los ochenta, se abocará a la indagación de un conjunto de producciones literarias que ligan al argentino con escritores que, a diferencia del poeta concreto, no ocuparon un lugar central en la literatura brasileña. A partir de un conjunto de textos que implican tanto la traducción de poemas como el ejercicio ensayístico sobre estos escritores pueden trazarse los recorridos que permiten continuar transitando los caminos que trazan su experiencia de exilio, así como también los avatares de su reflexión acerca de la literatura y lo político. Traducción y escritura en portugués mediante, Perlongher recurrirá a estos escritores para realizar operaciones críticas de lectura que le permitan continuar transitando la escena literaria brasileña de los ochenta, pero esta vez, por zonas marginales, habitadas por escritores excéntricos con los que desafiar la literatura consagrada, las morales políticas para la lectura y la escritura, los usos legítimos del cuerpo, los emplazamientos del goce e incluso las premisas de construcción de conocimiento.

Puede ensayarse una larga lista de escritores brasileños con los que Perlongher tomó contacto y sobre los que demostró interés a través de sus escritos y en diversas entrevistas y testimonios. En ella se encuentran el escritor neoconcreto Paulo Leminski; la poeta y traductora Josely Vianna Baptista; el autor de *Mar paraguayo*, novela escrita

⁵¹⁸ “Los devenires minoritarios”, *Prosa plebeya*, op. cit. p. 89.

entre el guaraní, el español y el portugués, Wilson Bueno; el poeta paulista maldito y de culto de los años sesenta Roberto Piva; el escritor y activista del grupo SOMOS, Glauco Mattoso, entre otros. Todos pueden ser considerados escritores jóvenes que practicaron una diversidad de formas de creación literaria que, ya sea ubicándose en la estela de la poesía concreta o acercándose a la poesía marginal, proponen modos de apropiación, tanto de la tradición literaria como de la literatura contemporánea, a partir de gestos de ruptura, distanciamiento, extremación.⁵¹⁹

Este capítulo se centrará en dos de ellos: Roberto Piva (1937-2010) y Glauco Mattoso (1951). La traducción y el uso del portugués será la huella a seguir, pero en esta ocasión el interrogante no se orientará a los modos en que Perlongher los tradujo, sino hacia el porqué de su incorporación en los textos del argentino: ¿por qué en los ensayos de Perlongher se encuentran citados determinados escritores brasileños? El poeta exiliado, el sociólogo universitario, el militante gay, será también un lector de otros escritores sobre los que escribió y cada incorporación funcionará a modo de un legado, pista póstuma que dejó para ser releído una y otra vez.

Reparar en estos escritores permite continuar figurando el paisaje literario en el que se insertó Perlongher, en tanto con ellos se amplían y diversifican sus intereses literarios. En este sentido, la cuestión barroca seguirá siendo el vector que rija su reflexión crítico-literaria, aunque, como se verá, de un modo diferente al que proponía, por ejemplo, en “Caribe transplatino”: ya no se trata de ubicar unas poéticas que puedan ser pensadas como un mapa latinoamericano de escrituras neobarrocas, sino que, anclado específicamente en el Brasil que habita, su escritura se despliega para captar otros escritores. Con ellos, Perlongher esbozará encuentros, filiaciones, acercamientos y se hará de unos contemporáneos, a través de un movimiento crítico que realizará en su escritura ensayística. Así, el poeta mirará hacia la producción brasileña de los ochenta para revisar sus propuestas artísticas, las consignas estético-políticas y los movimientos culturales provenientes de la década del sesenta y setenta –la militancia de izquierda y

⁵¹⁹ A pesar de una notable diferencia de edad entre los escritores, me refiero a todos ellos como jóvenes por dos motivos: el primero relacionado con una modalidad vitalista asociada tanto a su participación en el ambiente literario brasileño de los ochenta así como también a los modos en que se autofiguran en sus producciones literarias –particularmente en las leídas por Perlongher–; el segundo, en aras a ubicarlos en términos históricos como parte de una generación inmediatamente posterior a los escritores mayores, consagrados de las letras, intelectuales y académicos, lugar ocupado en Brasil por los poetas del concretismo y principalmente por los hermanos De Campos.

homosexual, las drogas, la psicodelia, entre otras manifestaciones contraculturales— para dar fuerza a un diálogo con el presente brasileño de reapertura democrática, entre los restos de la censura y la persecución del gobierno militar, y la emergencia de nuevos sentidos que disputan los modos de escribir literatura con la historia reciente.

Contemporaneidad y marginalidad

¿Cuál es el tiempo de Perlongher en Brasil? ¿Con qué coordenadas se calcula esa temporalidad? ¿En qué medida pensar los contemporáneos desde sus lecturas y escrituras en Brasil permite recalculan los tiempos del exilio? ¿Dónde empieza y dónde termina, cómo se extiende y con qué caminos ese Brasil de los ochenta que habita el exiliado?

Como se dijo, al desplegar sus lecturas en la escritura ensayística, el escritor exiliado se hizo de unos escritores contemporáneos que, como él, pertenecían al margen de la literatura nacional. Esa contemporaneidad no se justificaba en la concomitancia temporal entre las producciones del argentino y los brasileños, sino que fue el resultado de una operación por la cual se vinculó con unas escrituras que lograban desfasar y descomponer las cronologías, desagregando con su presencia la lisura de una época. Contemporaneidad y marginalidad, ser contemporáneo y ser marginal, se imbrican aquí de forma tal que un término depende del otro. Estos escritores se ubican al margen de quienes establecen los modos legitimados de escribir literatura y su literatura es además reconocida como marginal por los que comparten con ellos un tiempo y un código de lectura, al punto que se los ha asociado a la figura del “escritor maldito”, emparentándolos a Baudelaire o Sade.

El lazo entre contemporaneidad y marginalidad fue elaborado por Giorgio Agamben a partir de las *Consideraciones Intempestivas* de Friedrich Nietzsche. Según el filósofo italiano, lo contemporáneo es lo intempestivo en el sentido en que se piensa lo que va a contrapelo de lo que una época pretende instaurar como propio de sí. De cierta manera, quien es contemporáneo a su época, entonces, es aquel que no coincide a la perfección con su tiempo y le es inactual, cualidad que, sin embargo, le permitiría de

todos modos ser “más capaz que los otros de percibir y aferrar su tiempo”.⁵²⁰ La filiación de los contemporáneos se arma justamente allí, en el revés de las pautas y consignas; por eso, seguir su trama resulta complejo, puesto que necesariamente implica desplazarse, como dice Agamben, por la oscuridad de una época. Esa época, en el caso de Perlongher, se sobreimprime y desarticula sus años de exilio, en tanto se extiende desde los años sesenta hasta los ochenta por un Brasil que transitó el sueño revolucionario, el milagro económico, el endurecimiento dictatorial y un caótico proceso de reapertura democrática. Esto es así, en parte, porque en la década del ochenta tuvo lugar una revisión de lo sucedido en las dos décadas previas, de modo que estaban siendo repensadas y reformuladas a partir de una serie de transformaciones que cambiaron el paisaje social y artístico; lo que a grandes rasgos puede nombrarse como la transición democrática después del golpe que había comenzado en 1964 imponiendo un régimen autoritario y la suspensión de los derechos civiles, así como también la persecución sistemática de la disidencia –sexual, social y política– y sus consecuentes encarcelamientos, torturas, exilios y diversos modos de la censura; una efervescencia de rebeliones populares en los centros urbanos –cuyo hito serían los saqueos de 1983–, ocasionados por una fuerte crisis económica posterior –y contracara– al bienestar y desarrollo económico que acompañó los primeros años del régimen; una transformación de los modos de intervención política que pasa de la búsqueda de la realización de un futuro revolucionario y utópico movilizado por las masas a una politización del comportamiento individual –la consigna: “lo personal es político”– que encontraba en las expresiones contraculturales, lo que se conoció como *desbunde* y *curtição*, nuevos modos de rebeldía y contestación a las limitaciones sociales emanadas desde las instituciones estatales.⁵²¹

⁵²⁰ Agamben, Giorgio. *Desnudez*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo Editora, 2011, p. 18.

⁵²¹ Una lista de bibliografía esencial sobre la cultura brasileña y la política entre los años sesenta y ochenta, incluye entre sus títulos: Buarque de Hollanda, Heloísa. *Impressões de viagem. CPC, Vanguarda e Desbunde: 1960/1970*; Garramuño, Florencia. *La experiencia opaca. Literatura y desencanto*; Napolitano, Marcos. *Cultura e poder no Brasil contemporâneo (1977-1984)*; Pereira, Carlos Alberto Messeder. *Retrato de época: poesia marginal anos 70*; Ridenti, Marcelo. *Em busca do povo brasileiro: artistas da revolução, do CPC à era da tv*; ensayos de Silvano Santiago incluidos en volúmenes como *O cosmopolitismo do pobre: crítica literária e crítica cultural* y *Uma literatura nos trópicos: ensaios sobre dependência cultural*; Sussekind, Flora. *Papéis colados*; entre otros que serán citados a lo largo de estas páginas.

En este marco, las producciones de Glauco Mattoso y Roberto Piva abren una fisura con la que atraviesan casi tres décadas al escribir sus indecibles y realizar *lecturas perversas*. Con ellos, Perlongher buscó el modo de adherirse a su tiempo en el exilio junto a otros escritores que, como él, habitaban lo inhabitable y hacían del presente un tiempo otro a través de una literatura en la que el cuerpo y su erotismo funcionaron como una potencia destructiva que conseguía desbaratar los discursos que ordenaban los modos de leer, de gozar y de encontrarse con los otros.⁵²² Con estos escritores, en fin, pudo articular en Brasil una vía para dar cuenta del modo en que su presente en el exilio lo interpelaba a la vez en que contribuía a instalar ese tiempo heterogéneo.

Reescribir la tradición

La contemporaneidad se figura no solo como cuestión temporal sino también espacial; la cita que encuentra a los contemporáneos inactuales prevé un tiempo y un lugar, como se dijo: la fisura de una época. Esta figuración toponímica hace del margen no un lugar desplazado –lo marginal no es equivalente a lo marginalizado–⁵²³ sino una fractura, una instancia de resquebrajamiento. Así, para hilvanar los puntos de encuentro entre estos tres escritores, una vía posible puede buscarse en la operación de reescritura de las tradiciones literarias consolidadas: Mattoso y Piva lo hicieron desde sus manifiestos al reescribir las consignas tanto del modernismo como del concretismo y Perlongher en sus ensayos, como ya se mostró más arriba, confrontó tanto con la literatura realista como con la tradición instaurada en torno de la figura borgeana en una lectura que buscaba hacer espacio a otras literaturas asociadas al neobarroco. Con sus propuestas particulares, lo cierto es que en los tres casos existió una búsqueda por afirmar una

⁵²² Para un tratamiento sobre el lugar del cuerpo entre escritores brasileños entre la década del sesenta y del ochenta, que incluye un análisis de algunas zonas de la obra Mattoso y Piva, véase la tesis de Mario Cámara, *Cuerpos paganos: usos y efectos en la cultura brasileña (1960-980)*. Este ensayo propone abordar un conjunto de producciones artísticas, con especial atención a la literatura, en las que puede leerse una figuración del cuerpo como “potencia transgresora” con la que se puede revisar el relato totalizante y progresivo de la modernidad brasileña y, en ese marco, revisar críticamente las vanguardias de los años cincuenta. *Cuerpos paganos: usos y efectos en la cultura brasileña (1960-980)*. Buenos Aires: Santiago Arcos, 2011, p. 9.

⁵²³ No se diría “estar marginado” o “estar marginalizado”, ya que en el caso de estos escritores el margen es una opción a la que se inclinan y no un lugar obligado al que lo confinan otros.

tradicción marginal en sus respectivas literaturas nacionales. El cuerpo, en tanto presencia deseante, perturbadora y excesiva, será la fuerza que dispare esa afirmación marginal, impugnando las lecturas nacionalistas totalizantes y sus identidades resultantes que, tanto de un lado como del otro, tanto desde Brasil como desde Argentina, desde los veinte y reforzada en la década del cincuenta, la institución literaria había buscado asegurar.

En el caso de Glauco Mattoso y Roberto Piva esto puede verse, como se dijo, en la escritura de manifiestos.⁵²⁴ Con el “Manifiesto Coprofágico” (1977), publicado en el *Jornal Dobrabil*,⁵²⁵ Glauco Mattoso instala la fecalidad en el centro de su construcción poética, como una fuerza invasiva y subrepticia que recorre y deja sus rastros en la literatura nacional. El escritor va tras ese resto inasimilable de la modernización brasileña para revisar la tradición a partir de las heces que la antropofagia del veinte había arrojado en su digestión.⁵²⁶ Por su parte, Roberto Piva, con el manifiesto “A catedral da desordem” (1962), incluido dentro de *Os que viram carcaça*, reescribe el “Manifiesto Antropófago” de Oswald de Andrade remitiendo a materiales, experiencias, imágenes y poéticas omitidos por la tradición brasileña, todas las que a su vez ponen al cuerpo en estado de delirio y a la racionalidad en jaque: las drogas, el surrealismo, la sátira, el erotismo.⁵²⁷ El punto de encuentro entre las dos propuestas se dará, entonces,

⁵²⁴ Sobre esta cuestión y a partir de una lectura de sus manifiestos, Diana Klingler sostuvo que estos escritores retomaron las vanguardias a partir de un doble movimiento de parodia y homenaje, en pos de deconstruir la identidad nacional desde “la diversidad de lo particular”, donde el homoerotismo funciona como el dato diferencial y crítico frente a la sociedad y al canon. Klingler, Diana. “Dois antropófagos (des)viados: Glauco Mattoso e Roberto Piva”, en *Grumo*, n°2, 2003, p. 107.

⁵²⁵ El “Manifiesto coprofágico” fue publicado como hoja suelta del *Jornal Dobrabil* en 1977. Esta datación corresponde a la edición en libro del *Jornal*. Mattoso, Glauco. *Jornal Dobrabil*. São Paulo: Iluminuras, 2001, p. 11.

⁵²⁶ Los versos finales del manifiesto son los siguientes: “ó merda com teu mar de urina / com teu céu de fedentina / tu és meu continente terra fecunda onde germina/minha independência minha indisciplina / és avessa foste cagada de vagina / da américa latina”. Mattoso, Glauco. *Delirios líricos*. Buenos Aires: Eloísa Cartonera, 2006, p. 7 / “oh mierda con tu mar de orina / con tu cielo de `hedorina` / tú eres mi continente tierra fecunda donde germina / mi independencia mi indisciplina / eres invertida, fuiste cagada por la vagina / de américa latina”. La traducción al español pertenece a Mario Cámara y Luciana di Leone, quienes la incluyeron en la antología bilingüe *Delirios líricos*. Buenos Aires: Eloísa Cartonera, 2004, p. 7. Al respecto de la coprofagia, Mario Cámara sostiene que la misma es factible de ser pensada como un “retorno” dadaísta y satírico a los vacíos que dejaba el proyecto modernista. Cámara, Mario. *Cuerpos paganos*, op. cit. p.32.

⁵²⁷ “Só a desordem nos une. Ceticamente. Barbaramente, sexualmente. A nossa Catedral está impregnada do grande espectáculo do Desastre. Nós nos manifestamos contra a aurora pelo

en el cuerpo como instancia de desborde y exceso; un cuerpo deseante inclinado por lo bajo y lo extremo, para desde allí ironizar la gesta heroica que el modernismo y el concretismo intentaron crear a partir de un colectivo artístico y un proyecto nacional sin fisuras.

La máquina de lectura

A la hora de operar una relectura de la tradición argentina y escribirla en sus ensayos, Perlongher recurrió al barroco y su resurgimiento como una “máquina de lectura” que le permitía revisar, a partir de nuevos parámetros, aquello que las letras oficiales –la tradición realista y sobre todo la literatura borgeana– se disponían a suprimir de la historia de la literatura nacional. Del mismo modo, en la operación por hacerse de unos contemporáneos en la literatura brasileña, el argentino pondrá en funcionamiento esa maquinaria, puesto que es en el barroco y el neobarroco donde vislumbra en el cuerpo

crepúsculo, contra a lambreta pela motocicleta, contra o licor pela maconha, contra o ténis pelo box, contra a radio-patrolha pela Dama das Camélias, contra Váleriy por D.H. Lawrence, contra as cegonhas pelos gambás, contra o futuro pelo presente, contra o poço pela fossa, contra Eliot pelo Marquês de Sade”. Piva, Roberto. *Os que viram carcaça, Obras reunidas. Um estrangeiro na legião.* São Paulo: Globo, 2005, p. 139 / “Solo el desorden nos une. Escépticamente. Bárbaramente, sexualmente. Nuestra Catedral está impregnada por el gran espectáculo del Desastre. Nosotros nos manifestamos contra la aurora por el crepúsculo, contra la lambreta por la motocicleta, contra el licor por la marihuana, contra el tenis por el boxeo, contra el patrullero por la Dama de las Camelias, contra Váleriy por D.H. Lawrence, contra las cigüeñas por las comadreas, contra el futuro por el presente, contra el pozo por la fosa, contra Eliot por el Marqués de Sade”. Este manifiesto, como reescritura del Manifiesto Antropófago de Oswald de Andrade, retoma una retórica de la confrontación violenta y una sintaxis punzante. En el desplazamiento entre una y otra, Piva condensa gran parte de lo que luego podrá leerse en su poesía. En primer lugar, el escepticismo de una escritura que abandona cualquier forma de racionalidad y se mueve por la experimentación intensiva, por las sensaciones y la distorsión que producen las drogas. En segundo lugar, si la antropofagia oswaldiana buscó nombrar y dar una historia a la identidad cultural brasileña, por su parte, Piva da vuelta los valores establecidos por esa misma vanguardia y arma una suerte de contraparadigma compuesto por lo bajo, lo perverso, lo desagradable. Por último, tiene lugar un desplazamiento respecto de cómo referenciar la ciudad y más precisamente la capital paulista, en el que se va de los centros públicos, visibles y consagrados en los que intervenían los modernistas tanto del veinte como del cincuenta y se mueve hacia una San Pablo nocturna, marginal, pobre y delirante donde la poesía circula por fuera de los valores de cambio del mundo productivo y se consagra a partir de una economía del desborde, de la pérdida y del gasto. En el cierre del manifiesto, al Marqués de Sade se le suma Lautréamont, un maldito que la tradición antropofágica y concreta brasileña no pudo asimilar porque había decidido borrar al surrealismo de su historia.

una potencia desordenadora con la que mancomunarse. Es así que señalará a otros que, como él, deciden escribir con el cuerpo o, en sus propios términos, “escribir un cuerpo”:⁵²⁸ entre la poesía del libro *Paranóia* de Roberto Piva y la autobiografía sexual de Glauco Mattoso, entre un pederasta que, extático, recorre las plazas y un pedólatra que pega afiches en las cabinas telefónicas, existe un punto de encuentro en el cuerpo como instancia donde se experimenta la intensidad del desborde y con el que perderse en la ciudad guiado por el deseo. Esa máquina exploratoria de lectura se sustenta en una premisa que Perlongher escribe casi como una máxima en varios de sus ensayos: “La perversión –diríase– puede florecer en cualquier canto de la letra”.⁵²⁹ En ella se cifra de qué fuerza se trata y las dos dimensiones en las que opera: la lectura y la escritura. La fisura del tiempo del exilio se realiza con una *literatura perversa*, hecha de lectores y escritores perversos en cuya escritura el cuerpo, guiado por el deseo, opera descomponiendo los discursos que dominan los procesos de subjetivación para consolidar identidades fijas y normativizadas, así como también desbaratando las morales que rigen qué escribir y cómo leer en una época.

⁵²⁸ Un año antes de su muerte, 1991, Néstor Perlongher viajó a Buenos Aires para dictar un curso en el Colegio Argentino de Filosofía. El curso se denominó “Las formas del éxtasis” y su transcripción fue publicada en *Prosa plebeya* bajo el título “Antropología y éxtasis”. En él, en el marco de la presentación de la religión del Santo Daime, su historia en Brasil y sus formas rituales, Perlongher realiza una apreciación histórica respecto de lo que tuvo lugar entre las décadas del setenta y del ochenta –en Brasil en particular, pero también a Argentina–, lo que denomina un “desplazamiento” de un interés por la sexualidad hacia las drogas. Según él, en el cuerpo tiene lugar la continuidad entre ambas experiencias, en tanto buscan modos de salir de sí y abandonar el cuerpo personal. Esta lectura se sostiene a partir de una articulación, perceptible en sus ensayos sobre la religión del Santo Daime, que consiste en el enlazado de las tesis de Gilles Deleuze y Félix Guattari sobre el cuerpo y la subjetivación con las reflexiones de Georges Bataille sobre el “cuerpo místico” o una experiencia mística del cuerpo. Lo que interesa entonces es que aquí el cuerpo es el lugar de la continuidad posible de experiencias disímiles, pero igualmente intensas: “Ahora, entre el éxtasis y la sexualidad, esas dos experiencias aparentemente tan distantes, ¿cuál es el nexo? Pienso que el vínculo es intensivo; ambas son experiencias corporales intensas”. Perlongher, Néstor. “Antropología y éxtasis”, *Prosa plebeya*, *op. cit.* p. 192.

⁵²⁹ El enunciado “La perversión –diríase– puede asomar en cualquier canto de la letra” comporta una ambigüedad semántica legible en el término “canto” que puede señalar una emisión musical realizada con la voz, una composición poética o bien funcionar como sinónimo menos frecuente de los términos “rincón”, “esquina” e incluso “borde”. En este sentido, el portuñol aporta un plus, sino de significación, al menos de fuerza, en esa ambigüedad. En portugués, a diferencia del español, el término “*canto*” remite a esas tres acepciones en igualdad de condiciones, ya que es el término utilizado comúnmente para referir a un ángulo o esquina. De este modo, pensado desde el portuñol, la expresión “canto de la letra” acaba remitiendo más fuertemente a la idea de aquello que, en lo legible, se encuentra agazapado, escondido, marginado –es decir, su perversión– pero cuya inminencia no puede evadirse.

Con ellas, empiezan a sobreimprimirse mapas singulares creados por los recorridos del escritor por el espacio de exilio, en los que sus lazos e intereses van delineando los caminos. Se percibe así una grilla pautada por la experiencia académica y el trabajo de campo antropológico que recorta una circulación nocturna en la ciudad paulista, en las *bocas de lixo* con los *michês*, y otra diurna por los pasillos y cátedras de las universidades de Campinas y San Pablo, consultado bibliotecas, dialogando con estudiantes y profesores; superpuesta a la anterior, se va componiendo la cartografía literaria, de afinidades e intercambios, de escritos dedicados y traducciones que funcionan como citas, con los que señaló a quienes, como él, apostaban a una escritura poderosa, gozosa y sobre todo perturbadora y desafiante para su tiempo.

En las páginas que siguen, se abordará el encuentro entre estos tres escritores tomando como referencia aquellos escritos de Néstor Perlongher en los que dio cita a la literatura de los dos brasileños. En primer lugar, se tratará el ensayo “O desejo do pé” publicado en portugués e incluido a modo de postfacio para la primera edición en 1986 del libro *Manual do pedólatra amador*, de Glauco Mattoso. En segundo lugar, se leerá la inclusión de la traducción de poemas del libro *Paranóia* de 1963 de Roberto Piva, en dos ensayos que Perlongher publicó en el cambio de década, entre 1988 y 1991, “Los devenires minoritarios” y “Poética urbana”, y en su tesis de maestría *O negócio do michê/La prostitución masculina* publicada en Brasil en 1987 y en Argentina en 1993.

4.2. Perlongher y Mattoso: por una literatura perversa

En el “Homenaje a Néstor Perlongher” realizado por Jorge Schwartz en 2002 –al que se hizo referencia antes– se incluye un soneto de Glauco Mattoso dedicado a su amigo y escrito ese mismo año:

Soneto 434
A Néstor Perlongher

*Na frente esteve e está, depois ou antes.
Poeta já portento de portenho,
em Néstor o barroco ganha engenho
e os verbos reverberam mais brilhantes.*

*Da Frente mítico entre os militantes,
aqui tem maior campo seu empenho.
Da causa negra um dado a depor tenho:
tratou mais que os tratados dos tratantes.*

*Aos putos imputou novo valor.
Da língua tinha humor sempre na ponta.
Das classes, luta e amor, é professor.*

*Mediu o que a estatística não conta.
Territorializou do corpo a cor.
Deu tom de santa a tanta tinta tonta!*⁵³⁰

Soneto 434
A Néstor Perlongher

*Al frente estuvo y está, después y antes.
Poeta que fue asombro porteño
en Néstor el barroco gana ingenio
y los verbos vibran más brillantes*

*Del Frente mítico entre militantes,
aquí tiene mayor campo su empeño.
De la causa negra algo a decir tengo:
trató más que tratados de tratantes*

*A putos imputó nuevo valor.
De la lengua el humor siempre en la punta.
De clases, luchas y amor, profesor.*

Midió lo que los números no notan.

⁵³⁰ Mattoso, Glauco. “Soneto 434”, en Schwartz, Jorge (org.). *Homenaje a Néstor Perlongher*, op. cit. pp.11-12.

Del cuerpo territorializó el color.
¡Dio tono santo a tanta tinta tonta!

Este soneto, de modo semejante al poema de Haroldo de Campos incluido en el mismo número, recuerda al poeta a partir de un perfil facetado, heterogéneo, hecho de sus actividades, intereses y causas. Ese semblante móvil se va componiendo en el hilvanar de imágenes hiperbólicas de sus diferentes labores: la escritura barroca, el trabajo antropológico, la tarea docente, la militancia por las minorías sexuales y raciales. Como si se tratara de un prócer o de un mártir, el comienzo modula su homenaje en un tono de exaltación que se acerca al recitado escolar: “Al frente estuvo y está, después y antes / Poeta ya portento de porteño / en Néstor el barroco gana ingenio / y los verbos reverberan más brillantes”. La fuerza de elevación que propulsa al poeta se construye a partir de la hipótesis de la fertilidad de su presencia en tierra extranjera y se sostiene en una “retórica de la abundancia” que conecta al poema con una de las composiciones más famosas del romanticismo nacionalista brasileño, “*Canção do exílio*” de Antônio Gonçalves Dias.⁵³¹ Si en este último, la voz que enuncia el canto es un yo que, radicado en el exilio portugués, es tomado por un sentimiento de nostalgia desbordada que lo lleva a entonar unos versos laudatorios a la patria, para lo cual establece un contraste entre un Portugal/aquí/tierra de exilio/escasez/nostalgia y un Brasil/allí/tierra natal/abundancia/felicidad, en el soneto de Mattoso tiene lugar, sobre la base de ese mismo contraste, un juego de inversiones. Así, cuando Gonçalves Dias dice que las aves portuguesas no cantan como cantan las brasileñas o que los campos natales

⁵³¹ Antônio Gonçalves Dias, “*Canção do exílio*” de 1843, incluida en *Primeiros Cantos*: “*Minha terra tem palmeiras / Onde canta o Sabiá; / As aves, que aqui gorjeiam / Não gorjeiam como lá // Nosso céu tem mais estrelas, / Nossas várzeas têm mais flores, / Nossos bosques têm mais vida, / Nossa vida mais amores. // Em cismar, sozinho, à noite, / Mais prazer encontro eu lá; / Minha terra tem palmeiras; / Onde canta o Sabiá. // Minha terra tem primores, / Que tais não encontro eu cá; / Em cismar –sozinho, à noite– / Mais prazer encontro eu lá; / Minha terra tem palmeiras, / Onde canta o Sabiá. // Não permita Deus que eu morra, / Sem que eu volte para lá; / Sem que eu desfrute os primores / Que não encontro por cá; / Sem qu'inda aviste as palmeiras, / Onde canta o Sabiá*”. Gonçalves Dias, Antônio. *Cantos*. Leipzig: F.A. Brockhaus, 1865, pp. 3-4. Como explicó Antonio Candido en *Formação da literatura brasileira* (1949), el romanticismo brasileño formó parte de un esfuerzo por construir una cultura nacional en la segunda mitad del siglo XIX. En ese marco, la literatura de Antonio Gonçalves Dias, en la que Brasil se representa a partir de su idealización, es considerada por Candido como la producción que alcanza la consolidación de una literatura nacional; su poema “*Canção do exílio*” es la composición central en ese logro.

tienen más flores, Mattoso retoma el juego de las referencias, pero ahora enuncia desde Brasil para decir que allí el exiliado ha encontrado su tierra fértil: “Del Frente mítico entre militantes, / aquí tiene mayor campo su empeño”. Al desarmar la tónica de la enunciación del par opuesto exilio / Brasil y fusionarlas en la misma geografía, logra que el tono de nostalgia quede signado exclusivamente por la pérdida del amigo al tiempo en que, en diálogo con el poeta y el poema nacional del siglo XIX, desafía la idea de una relación de correspondencia entre la poesía y la patria.

Si se sigue lo que el poema expresa, la relación entre Perlongher y Mattoso parece trazarse a partir de una trayectoria que cruza en sus coordenadas la militancia con la literatura. En lo que refiere al primer término, junto con João Silvério Trevisan, Mattoso fue un referente de la militancia gay en San Pablo y Río de Janeiro hacia fines de la década de setenta y principios de los ochenta. La conexión de Perlongher con este grupo fue analizada por Cecilia Palmeiro en su tesis *Desbunde y felicidad. De la Cartonera a Perlongher*, donde postuló la importancia del argentino como un “contrabandista cultural”, traficante de ideas y experiencias militantes para Brasil, incluso antes de exiliarse. Para la investigadora, el accionar de Perlongher tuvo repercusiones inestimables para el grupo de escritores-activistas que se organizaban por primera vez en Brasil como una agrupación de afirmación gay.⁵³² Mattoso participó en la fundación de esa agrupación, llamada SOMOS en homenaje al Frente de Liberación Homosexual en Argentina, cuya publicación llevaba el mismo nombre.

Pensar el segundo término, por su parte, requiere al primero, puesto que en lo que respecta a la literatura tanto de uno como de otro escritor, la sexualidad, la disidencia y sus formas de vida y escritura resultan su centro y a la vez su encuentro. Así, antes de la escritura del postfacio que interesa a este capítulo, además de la participación de ambos en la revista *Lampião da Esquina*, existió un antecedente en la publicación en 1983 de “Evita vive”, el más polémico de los textos literarios de Perlongher, aparecido por primera vez en una antología de literatura gay que ideó el editor del periódico *Gay Sunshine*, Winston Leyland: *My Deep Dark Pain Is Love. A collection of Latin American Gay Fiction*.⁵³³ El libro reunió a quienes serían los escritores de la homoafectividad masculina más importantes en la década del ochenta.

⁵³² Palmeiro, Cecilia. *Desbunde y felicidad. op. cit.* p. 9.

⁵³³ Leyland, Winston (comp.). *My Deep Dark Pain Is Love. A collection of Latin American Gay Fiction*. San Francisco: Gay Sunshine Press, 1983.

Junto a Perlongher figuraban Manuel Puig, Reinaldo Arenas, Caio Fernando Abreu, Tulio Carella y también Glauco Mattoso. Esta fue la primera vez que Mattoso y Perlongher aparecieron juntos en un libro, la siguiente fue entonces tres años después con la publicación del *Manual*. Para considerar las implicancias de este segundo encuentro, entonces, puede tomarse como punto de referencia lo que Mattoso anotó en la segunda edición del libro *Manual do podólatra amator*, de 2006. Allí, en el marco de un relato sobre la recepción de su obra, afirmaba que, si su libro tuvo un lugar en el ámbito académico, más específicamente el de la crítica literaria sobre escrituras de la disidencia sexual en América Latina, esto estuvo directamente asociado al postfacio que escribiera Perlongher para la primera edición,⁵³⁴ el que habría repercutido no solo en Argentina, sino además en Estados Unidos. Con este señalamiento puede explicarse el último verso del poema homenaje: “¡Dio tono santo a tanta tinta tonta!”, lo que pone de manifiesto que el soneto acaba siendo, además, una suerte de agradecimiento por un gesto que el argentino tuvo con el brasileño y que fuera definitorio para su carrera literaria.

Ese postfacio entonces se tituló “O desejo do pé” y fue un ensayo extenso y detallado en el que Néstor Perlongher leyó y comentó *Manual do pedólatra amator. Aventuras & leituras de um tarado por pés*, la “autobiografía erótica” de un contemporáneo. Las páginas que siguen dedicadas a este texto proponen indagar en los puntos de encuentro que, a partir del ensayo de Perlongher, pueden figurarse entre la literatura de Glauco Mattoso, en particular el *Manual*, y la del escritor argentino, para así continuar tirando de ese hilo y explorar sus alcances.

⁵³⁴ “*Involuntariamente, preenchi os requisitos dum crivo crítico que conseguiu me enquadrar em parâmetros acadêmicos. Tudo começou com o próprio posfácio à primeira edição do livro, um ensaio de Néstor Perlongher intitulado ‘O desejo do pé’, hoje incorporado à obra crítica do argentino. Ainda em vida, Perlongher já era cultuado como poeta e pensado peculiar, carisma que cresceu após sua morte. O posfácio acabou repercutindo não apenas na Argentina, donde foi traduzido, mas também no States, onde chamou a atenção de hispanistas e brasilianistas*”. Mattoso, Glauco. *Manual do podólatra amator: aventuras & leituras de um tarado por pés*. São Paulo: All books, 2006, p. 243 / “Involuntariamente, completé los requisitos de un tamiz crítico que pudo encuadrarme en parámetros académicos. Todo comenzó con el postfacio a la primera edición del libro, un ensayo de Néstor Perlongher titulado ‘El deseo del pie’, hoy incorporado a la obra crítica del argentino. Aún en vida, Perlongher ya era objeto de culto como poeta y pensador peculiar, fama que creció después de su muerte. El postfacio terminó repercutiendo no solo en Argentina, sino también en Estados Unidos, donde llamó la atención de hispanistas y brasileñistas”. Es sabido que el polémico cuento de Perlongher “Evita vive” fue publicado primero en inglés 1983 y luego de más de seis años apareció por fin en español en la revista *El Porteño*, generando controversias y denuncias a la revista.

Antes, resta por señalar que a través de Perlongher, su ensayo y las revistas en las que participaba, Glauco Mattoso tuvo también una recepción en español en Argentina, en el circuito *underground*. En el número 30 de *Cerdos & Peces*, en septiembre de 1990, fue publicada parte del *Manual*. Si bien no se aclara quién estuvo a cargo de la publicación y de la traducción, el texto estuvo acompañado por un fragmento del ensayo de Perlongher, lo que genera una automática filiación para los lectores de la revista, que estaban habituados a encontrar en las páginas de la publicación la firma del argentino. De esta manera, la publicación de Mattoso en *Cerdos & Peces* no es sino una muestra más del modo en que Perlongher funcionó en Buenos Aires como articulador y difusor de cierta literatura brasileña. Sin dudas, una revista tan radical y al mismo tiempo marginal como fue esta publicación dirigida por Enrique Symms –en la que el erotismo, la droga, lo abyecto, filtrado entre el humor y la reivindicación, eran sus pilares más fuertes– resultaba el lugar adecuado para publicar y difundir el libro de Mattoso y, asimismo, para dar a conocer las lecturas de Perlongher en Brasil.

4.2.1. Perlongher lee a Mattoso

En 1986 se publicó *Manual do pedólatra amador. Aventuras & leituras de un tarado por pés*, editado en San Pablo por la Editora Expressão con el postfacio titulado “O desejo do pé”, firmado por el poeta y antropólogo argentino Néstor Perlongher. En esta “autobiografía erótica”, Glauco Mattoso, protagonista-escritor, narra en primera persona el desarrollo de una vida signada por un deseo erótico particular: el pie. El relato cronológico de esa vida es el de la formación de una sexualidad marginal, cuyo camino

BESOS EN LOS PIES

POR GLAUCO MATTOSO

¿Te fuste masajeador en los pies por una lengua humana? ¿Una lengua masculina? Probablemente no, pero no se trata de una innovación exquisita en el arte de explorar la sensibilidad del cuerpo en uno de sus regiones más despreciadas. El PIE.

Esta invitación no es un pretexto para la prestación de un servicio erótico remunerado. Más allá del aspecto fisiológico, el masaje lingüístico produce efectos relajantes, terapéuticos y psicológicos dependiendo de la necesidad del "paciente".

Si eres NEGRO podrás sacarte de encima el prejuicio viendo a un blanco humillado a tus pies como si fuera un perro.

Si eres un MUJER, podrás sentir el gusano de la superioridad viendo a un civil rebajado a tus pies más sumido que un resaca.

Si eres un ATLETA, podrás degustar el placer de la superioridad viendo a un intelectual sudando con su boca la parte del cuerpo que más usas para apoyarte en el piso.



Si eres un JOVEN INHIBIDO te sentirás más seguro viendo a un adulto perder el poder.

Para disipar de esa olvidada caricia bucal no precisa gastar dinero. Basta que me escribas y te daré un teléfono para establecer el contacto. Es importante que entiendas que me dedica a esta especialidad por puro placer y no por dinero.

Para que el masaje lingüístico cumpla sus finalidades es necesario que funcione como BANO DE SAUNA razón por la cual los pies no pueden estar lavados ni desodorados. Tienen que estar sucios y con el olor propio del exceso de calzado. Solo así la lengua podrá limpiar, relajar, estimular y satollar el tacto, la visión y la libido.

Mencione en su carta su edad, altura, peso, color de piel y de los cabellos y el tamaño del pie (Número de zapato que calza). Escríbame a:

GATO ZAPATO
Estrada postal 453388
01000 San Pablo Sp
BRASIL

GATO ZAPATO

Esé fue el texto íntegro que hice circular en hojas tamaño folio a partir de día 2 de abril último. Deberosamente omití los nombres, edades y masculinidades. Quien leyese podría a la vez implícito comprender a su propia cabeza. No podía ser un aviso clasificado por su extensión y por la inexistencia de prensa especializada. La precaución básica fue mantener en anonimato mi identidad. Seleccionaba muy bien la carta que me enviaban antes de establecer contacto telefónico. Mis prospectos no eran muy solícitos: un poco de paciencia para discurrir por la letra, por el vocabulario, por la procedencia de la carta, por los datos físicos y por el japo telefónico con quien me iba a encontrar. Llegué los primeros encuentros.

CASO Nº 1 Día 16 de abril
29 años
blanco
1.75 de altura
72 kilos
pie 40
Estado civil no confirmado. Nivel superior. Programador de computadores.

Como muchos otros casos, el "interesado" no llegó a completar el contacto ya que después de haber por teléfono desistido del encuentro. Los motivos de estos abandonos son varios: el miedo a la desconocida, el aparente elitismo imperante que espanta el erotismo, un miedo al SIDA, la desconfianza por la descripción de mi tipo físico, etc.

CASO Nº 4
27 años
mulato
1.70
67 kilos
Pie 41-42
Casado. Tres hijos, nivel de colegio primario, vigilante de banco.

En la primera entrevista yo mataba dos conejos: inquiría al cliente sobre sus problemas físicos y sus preferencias sexuales. Sugerencia por el elitismo (o mistificación) del masaje, yo me lograda prevenir sobre eventuales contagios y al mismo tiempo sabía sobre qué gustos arar.

El mobiliario de mi "consultorio" era un sillón donde el cliente se recostaba, un almohadón grande donde apoyaba los pies y un diván de almohadas blandas por el caso que el masaje cambiara de camino.

Dado las razones de salud (hemorroides, várices y dolores en el pie) el vigilante fue para el primer sillón. El vio mi boca contentándose sus zapatas y apoyándose en los puntos más dolorosos. Vio mis labios desatar los corones y abriendo la lengua. Poco a poco su fisiología fue cargándose de sonidos de asistatización. Su primer comentario, cuando el baño de saliva alcanzó sus dedos, fue "Pucha, es por eso mismo" Lami hasta que el膏 de su pie suca se confundió con el sabor de la propia saliva. Unos diez minutos en cada pie.

En un posterior visita, el vigilante contactó conmigo en sus várices y dolores. Me abasteció de comentarios en cuanto a esas afecciones.

MASOCH TOTAL:
Caso Nº 7
Blanco
1.55
65 kilos
Pie 39
Casado, nivel superior. Publicitario.

Al contrario del vigilante, que estuvo durante el masaje con la pija dura pero no giró ni se bajó los pantalones, este no dejó de manifestar que aquello lo excitaba. Obtuvo espontáneamente boca mi pajas y se fue masturbando a medida que mi lengua recorría sus callosidades. Al contrario, también, del vigilante que sentía la piel seca y suave, la del publicitario era sequísima. Puse bien la lena de saliva. Cuando comencé a chuparse los dedos, uno a cada vez, después de unos minutos, el gimio bajó y crepitó. La facilidad que tenía para gozar sin tocar mi pija impresionaba favorablemente a aquellos que dudaban de dejar a sus pies fuera. No se limpiaba el semen con toallitas de papel.

Caso Nº 8
19 años
Negro
1.84
82 kilos
pie 44
Estudiante de historia.

Fue el pie más grande que masajé. Me gustaba su forma de renegar las frases con la palabra "mí". "Yo estaba deshecho de experimentar este masaje, mío".

Esa "grina" malandera y exultante contrastó con su comportamiento apático durante el masaje. Se limitó a observar, no sonrió ni hizo "ah". Ni siquiera movió los dedos cuando drupé. Lo peor de todo era que ni siquiera tenía más olor en los pies.

Caso Nº 11
46 años
Rubio con canas
1.78
75 kg
pie 43
Hijo de un Rottenführer de las SS nazistas.

"Besos en los pies", *Cerdos & Peces*, n°30, septiembre de 1990, pp. 16-17.

EL DESEO DEL PIE

POR NESTOR PERLONGHER

El alemán vino a Brasil a los ocho años, había sin soubaque alemán. Tenía pies lechosos. Su rostro permaneció impasible todo el tiempo. No se sacó el pantalón pero dio para observar que estaba con la pija dura.

Caso Nº 15
Una curiosidad: este negrón tenía un pie de 42 pero su pija era minúscula. Fue el primero que masturbé. Le hice la puñeta batifandola entre el pulgar y el índice mientras él me masía los dedos de los pies bien adentro de la boca. Cuando le mostré mi porma bien dura fue que él acabó.

Caso Nº 18
La tardecita. Un telefonema.
—¿Quién está hablando?
—Soy Glauco
—Es la casa de Gato-zapato?
—Sí. Es el nombre de fantasía que uso. ¿Quién está hablando ahí?
—Aquí habla un tal Marcos.
—¿Qué es lo que quiere ese tal Marcos?
—Un masaje en el pie...
—¿Cuántos años tienes?
—16.
—Bien, pongamos una fecha.
—Tengo un problema... Tengo sifilis en el pie.
—No te hagas problema, la saliva cura todo...

Los efluvios—"una baranda que voltea"—impregnan y movilizan (flujo de una energía viscosa y deletérea) los estremecimientos, los temblores de quien se inclina. Esta transmisión gordurosa podrá operar una multiplicidad de microdispositivos, como la "madalena", célebre y masticosa, cuyo aroma crocante hundiendo-se en la cuchara devolvía a Proust la memoria afectiva de su infancia recuperando el sentido menos contaminado de todos: el olfato.

El hedor como forma vaporosa/ vaporal (recuerde usted a Vick Vaporub) de una energía fuertemente libidinizada que pone en movimiento máquinas de recuerdos, de pensamientos, de fantasías.

El aroma pútrido (chulé) que menciona Glauco Mattoso puede asociarse a los urinarios de mierda donde el filósofo Michelet se embriagaba para continuar deshilachando las contorsiones de su época.

Los besos en los pies son AL PEDO. Esa expresión rioplatense que significa "en vano" es obsesionalmente gráfica: desalojando el deseo de mierda de su futilidad fiatulenta.

El PIE, un fetiche Kitsch. La exaltación de la futilidad rocoocó adierta aquí su clima tentual en el éxtasis romántico.

"Usted camina y camina, y al final compra en Sadima" decía una estudiante publicista de mi infancia porteña. Hoy los pasos de ese caminar ya no son tan inocentes. Sadima era una fábrica de muebles. Ahora caminamos hacia un Mueble, es decir hacia un hotel.

No es un mero fetiche, para Glauco, el olor de los pies. No es algo frío e inerte para prender artificialmente o vacío de fantasías frustradas. Más que la suciedad reciente, más que la humedad del sudor o vestigio más palpable del erotismo era el OLOR, la unión espiritual entre el deseo y el cuerpo entero.

Esa identidad podriatira puede verse como un juego, una distribución siempre provisoria de posiciones en el juego voluptuoso. Pero, más duramente, puede ser representada como una especie de encarnación interior nacida de las recónditas oscuridades del ser.

—¿Cura todo?
—No quieres que sea tu penito adestrado?
—[Eso mismo] Tu me lo vas lamando lamando en todas partes... Vamos. ¡Aquél chico me hizo lamarme había el rabo! Lami y lami mientras él se masturbaba.

Caso Nº 40
26 años
mulato
pie 40

Lo consigno porque fue el último caso nuevo. A esta altura, los demás ya volvían reiteradamente. Como la mayoría, este hombre, que era colaborador de sabie, volvió para experimentar "el lado placentero de la cosa" y ya no para procurar el "tratamiento" o "cura" para cualquier enfermedad. Había logrado mi objetivo.

"El deseo del pie", *Cerdos & Peces*, n°30, septiembre de 1990, p. 18.

se da en un contrapunto entre vivencias y lecturas.⁵³⁵

En lo que respecta a las lecturas, esta actividad comporta un signo singular puesto que la funcionalidad que una formación vital parece exigirle a lo que se lee, es decir, su componente moralizante, es aquí su opuesta: las lecturas que despliega el manual mediante largas citas con comentarios manifiestan su selección en la búsqueda de excitación sexual. Esas lecturas de diversos géneros –novelas, ensayos, testimonios, manuales, textos religiosos, biografías– son recortados según lo que en ellas aparece tematizado: la violencia, el sometimiento, la sexualidad marginal o, sencillamente, el pie como objeto de deseo. Dos ejemplos resultarán ilustrativos: la lectura de los testimonios de la CONADEP, donde presos políticos y víctimas del terrorismo de Estado argentino narran sus días en los centros de detención clandestina, y de la novela del escritor romántico brasileño, José de Alencar, *A pata da gazela*, de 1870, en la que se narra una ridícula y pudorosa obsesión amorosa de un hombre por el pie de una muchacha. A lo largo de la autobiografía, Mattoso pone en funcionamiento su propia máquina perversa de lectura y la despliega en una operatoria irrisoria por desjerarquizante y políticamente incorrecta, en donde mezcla géneros, discursos, lenguas.

En cuanto a las vivencias, las mismas son nombradas en el título como “aventuras”, un término con cierto signo paródico en tanto los avatares que llevan al crecimiento del yo son en realidad momentos de una humillación de lo más terrible. El desarrollo vital del protagonista, desde su niñez hasta su presente de escritor, se pauta en

⁵³⁵ Mattoso, Glauco. *Manual do pedólatra amador. Aventuras & leituras de um tarado por pés*. São Paulo: Editora Expressão, 1986; Mattoso, Glauco, *Manual do podólatra amador: aventuras & leituras de um tarado por pés*. São Paulo: All Books, 2006. La obra de Glauco Mattoso puede entenderse según la división que él mismo realizó y defendió bien entrada ya su carrera como escritor, a partir de dos fases, una visual y otra ciega. Las mismas se corresponden con su condición física, más específicamente, con la pérdida progresiva e irreparable de la visión. Al mismo tiempo, ambas etapas refieren a opciones estéticas: mientras que la primera remite a los despliegues de la poesía visual realizada principalmente en el *Jornal Dobrabil*; la segunda fase, lo hace sobre todo a la producción de sonetos, forma a la que se abocó luego de perder la visión completamente en 1995 y cuya estructura de carácter fijo le permitió continuar escribiendo con ayuda de la memoria. En este marco, resulta interesante la presencia de un escritor y crítico argentino brasileño también cercano a Perlongher: Jorge Schwartz. Según relata en la segunda edición del *Manual*, al quedar ciego fue Schwartz quien le presentó al escritor argentino Jorge Luis Borges quien, como él, había estado frente al mismo obstáculo: escribir sin ver. Esto habría estimulado al brasileño al punto de haberse propuesto, junto con el crítico, traducir los poemas de *Fervor de Buenos Aires*. Esa tarea les mereció el prestigioso premio Jabuti en 1999 y gracias a él, Mattoso pudo comprarse una computadora parlante que le permitió abocarse de lleno a la escritura de sonetos, producción que ya supera los cinco mil poemas.

cuatro capítulos que conectan los recuerdos de infancia en la casa familiar y en el barrio, su pasaje por diferentes instituciones educativas, sus primeros enamoramientos y sus noviazgos más duraderos, su acercamiento a la militancia en Río de Janeiro en conjunción con sus primeras intervenciones literarias. Se trata, entonces, siguiendo los parámetros clásicos del género autobiográfico, de los episodios y recorridos centrales de la construcción de una personalidad.⁵³⁶ Ahora bien, paradójicamente, quien narra ocupará siempre un lugar marginal, no porque no sea el protagonista de su propia historia, sino porque es su historia la que está signada por la marginalidad; lo que permite, en este sentido, leer el relato como un *Bildungsroman* marginal. En los primeros años de infancia hará del juego “el policía y el ladrón” una instancia para tener relaciones con un amigo del barrio; en la primaria gozará cuando sufra el acoso y el maltrato de sus compañeros de curso; en la secundaria se pasará horas escondido en los vestuarios para sentir el olor a ropa transpirada; y en la universidad buscará estrategias para someterse por primera vez a la humillación pública. En este camino, alcanza su maduración en la medida en que se convierte en el escritor del *Jornal Dobrabil*. El *Manual*, en este sentido, resulta una parodia del género que duplica su efecto al superponerse con el género autobiográfico y la novela de aprendizaje, en los que alguien se dispone a contar “Cómo me convertí en escritor”: aquí no se enseña nada, no se dan las pistas para convertirse en alguien sino, más bien, se pone en escena un devenir en el que no parece haber habido, en principio, ninguna voluntad. Se trata así de un camino que el deseo lleva a transitar por los márgenes, donde la subjetividad va encontrando sus líneas de fuga.

En el momento en que el *Manual* sale publicado, mediados de los ochenta, Mattoso ya era una figura con cierta presencia en la escena literaria brasileña, principalmente, por su *Jornal Dobrabil*. Este “jornal” consistió en la publicación de una hoja mensual que él mismo reproducía en fotocopias y enviaba por correo a alrededor de cien destinatarios seleccionados. Esta intervención, ocurrida entre 1977 y 1981, le

⁵³⁶ Al referirme a las convenciones del género autobiográfico hago alusión –entre otras posibles– a la definición esbozada por Phillipe Lejeune en su ya clásico estudio “El pacto autobiográfico”: “relato retrospectivo en prosa que una persona real hace de su propia existencia, poniendo énfasis en su vida individual, y en particular, en la historia de su personalidad”. Lejeune, Phillipe. *El pacto autobiográfico y otros estudios*. Madrid: Megazul – Endimión, 1994, p. 50. Sobre el problema de la figura autoral en la autobiografía de Mattoso se hará referencia más adelante, de nuevo en nota al pie.

valió una doble vinculación por parte de la crítica: por sus características formales, con la vanguardia de los cincuenta, y por su modo de producción y difusión con el fenómeno reciente de la “poesía marginal”.⁵³⁷ Con ella también nace el pseudónimo de

⁵³⁷ “Poesía marginal” se denominó a un grupo heterogéneo de producciones poéticas que tuvieron lugar en los años setenta, fundamentalmente en Río de Janeiro, pero también en otros centros urbanos de Brasil, como San Pablo. Poetas jóvenes agrupados por proyectos decidieron, ante las dificultades o el rechazo para publicar sus textos en los sellos editoriales tradicionales o consagrados, poner en marcha un modo alternativo de producción y circulación. Con materiales precarios y métodos artesanales, estos poetas no solo escribieron, sino además encuadernaron y difundieron su literatura reproduciendo sus textos en fotocopadoras –por eso se los llamó también “*geração mimeógrafo*”–. De este modo, exigieron para sí un valor que no fuera comercial al tiempo que consiguieron escapar a los límites tanto del campo cultural consagrado como a los impuestos por la censura del Golpe de Estado que gobernada Brasil y que se había endurecido hacia fines de los sesenta. En este marco, la literatura de Glauco Mattoso estuvo asociada al fenómeno debido fundamentalmente a su carácter contracultural, entendiendo a este último como un modo de contestación política que logra moverse por los intersticios de las oposiciones institucionalizadas –la izquierda vs. la derecha, proletarios vs. burgueses–, al proponer una intervención basada en la disidencia comportamental que se afirma en valores alternativos como el rock, las drogas, el sexo. La asociación de Glauco a este grupo fue tal que tuvo a cargo la redacción del fascículo *O que é poesia marginal?*, para la colección *Primeiros Passos*, en 1981. Según Mattoso, el fenómeno de la poesía marginal se habría tratado sobre todo de “*um surto de produção poética mais ou menos clandestina, que os teóricos classificam ou não de marginal em função de fatores diversos: culturais (os autores assumem uma postura contestatória ou tematizam a contracultura), comerciais (são desconhecidos do grande público, e produzem e veiculam suas obras por conta própria, com recursos ora precários, ora artesanais, ora técnicos mas sempre fora do mercado editorial), estéticos (praticam estilos de linguagem pouco ‘literários’ ou dedicam-se ao experimentalismo de vanguarda), ou puramente políticos (abordam temática francamente engajada e adotam linguagem panfletária)*”. *O que é poesia marginal? Coleção primeiros passos*, n°43. São Paulo: Brasiliense, 1981, p. 20 / “un brote de producción poética más o menos clandestina, que los teóricos clasifican o no de marginal en función de factores diversos: culturales (los autores asumen una postura contestataria o tematizan la contracultura), comerciales (son desconocidos por el gran público, y producen y distribuyen sus obras por cuenta propia, con recursos a veces precarios, a veces artesanales, a veces técnicos pero siempre fuera del mercado editorial), estéticos (practican un lenguaje poco ‘literario’ o se dedican a la experimentación de vanguardia), o puramente políticos (abordan una temática francamente comprometida y adoptan un lenguaje panfletario)”. Mattoso toma posición respecto de la trascendencia de la poesía marginal en la historia del campo cultural brasileño y lo lee como un eslabón más en la historia de la poesía brasileña de vanguardia, no tanto por sus temas o procedimientos, sino más bien por el impacto que generó en el público: rechazo. En consonancia con los diálogos que le interesa mantener con la cultura desde la publicación del *Manifesto Coprofágico*, la poesía marginal debe entenderse en el marco general de la historia de la poesía brasileña leída a partir de los momentos en los que se cuestiona la institución poesía sostenida en un conjunto de principios definitorios de carácter intrínseco. La relación de la producción de Glauco Mattoso, en particular de *Jornal Dobrabil*, con la poesía marginal no ha sido entendida por la crítica siempre del mismo modo. Por un lado, Cecilia Palmeiro establece a la poesía marginal como la experiencia desde donde puede leerse la intervención de Mattoso en el campo cultural y político en Brasil, en un camino que comienza en Perlongher, al poner el eje de estas producciones, a partir de la fórmula deleuzeana, en la búsqueda de una fuga de los modos de subjetivación dominante. En la lectura de Palmeiro, Perlongher es vinculado con una política de la diferencia y, en ese marco, la poesía marginal es

quien en realidad se llamaba Pedro José Ferreira de Silva y había nacido en San Pablo: Glauco Mattoso, el cual hace referencia a una deficiencia física que será una marca definitoria según puede leerse en el *Manual* –un glaucoma que lo dejaría ciego más tarde– y que, al mismo tiempo, lo inscribe en la tradición barroca y satírica brasileña inaugurada con Gregorio de Mattos. Esa invención con la que firma las notas de su página resulta no solo un pseudónimo o un modo de mantenerse en la clandestinidad, sino que más bien puede pensarse como la operatoria central de lo que el *Jornal Dobrabil* proponía: un gesto único de apropiación aberrante y falsas atribuciones tanto de textos que provienen del mundo de la información y las noticias –de allí su nombre, referencia al *Jornal do Brasil*– como de textos y autores pertenecientes a la cultura occidental, que incluye a García Lorca, Oscar Wilde, Karl Marx, Adolf Hitler o Rafael Videla. Junto a esta operatoria que derriba y se burla de la idea de autoría de los textos, la fecalidad puede postularse como el vector de la publicación: es a la vez dirección y fuerza. El *Jornal Dobrabil* se escribe desde los mingitorios de la ciudad para nombrar justamente aquello que las formas bien de la ciudadanía –el poeta de vanguardia, el militar, el militante de izquierda y el hombre burgués– no están dispuestas a decir: que la fecalidad está allí y que, además, es atraviesa todo. De ahí que en el número cero de la revista, una de las primeras cosas que puede leerse, en un juego de disposiciones que en la página desordena la lectura tradicional, es “CAGAR É UM ATO POLÍTICO”.⁵³⁸

La presencia definitiva de Mattoso dentro de las letras brasileñas se advierte hacia 1981, cuando el *Jornal Dobrabil* se publica en una edición cuidada en formato

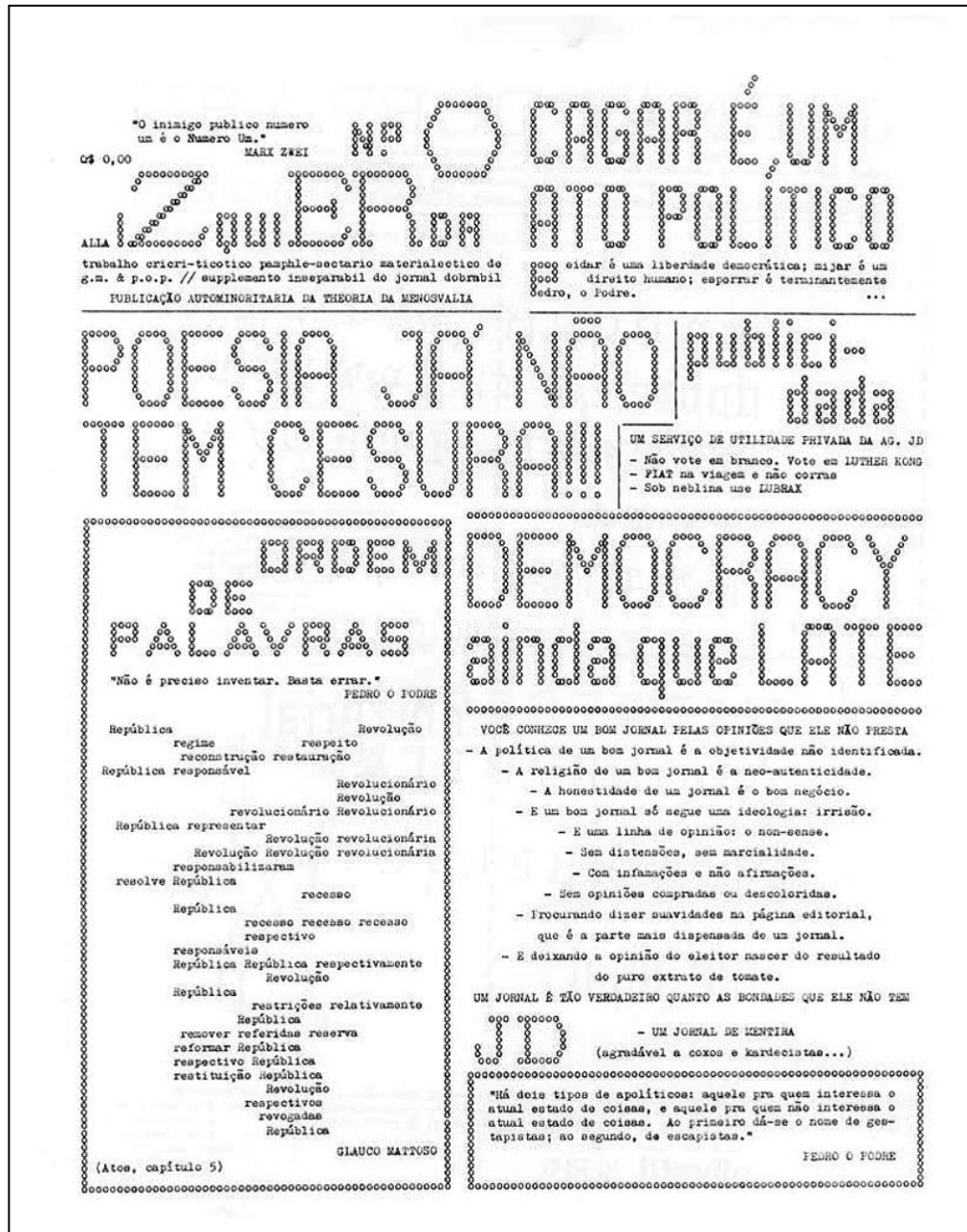
un acto de resistencia política: “Más que de un movimiento estético, se trata de la puesta en marcha de una ética y una estética de vida. Si la poesía marginal está al margen de la literatura, es porque su propuesta crítica intenta ir más allá de ella; un modo de vida, una fuga respecto de la subjetividad normalizada, a través de la experimentación de los límites del cuerpo en la sexualidad, el uso de las drogas y las comunidades experimentales”. *Debunde y felicidad, op. cit.* p. 93. Por su parte, Mario Cámara entiende que el mismo Mattoso vio esto de otra manera. Para Cámara, la propuesta de los poetas marginales, basada en una poesía de la inmediatez enunciada por un yo sincero y comunicativo en primer plano, al tiempo que recuperaba un gesto de ruptura proveniente de las vanguardias, ocupaba justamente el lugar de lo hegemónico en la cultura de Río de Janeiro en los años setenta. Para el investigador, quien se dispone a leer las relaciones y apropiaciones que Mattoso hizo del modernismo y con él del proyecto estatal de modernización autoritaria, el autor del *Manual* “rehuyó del gesto de ruptura y de la creencia en la sinceridad, al producir desde una clandestinidad sin remitente”. Cámara agrega, además, que en su libro sobre la poesía marginal Mattoso rechaza tanto el mote de “marginal”, así como las pretensiones rupturistas de los poetas. Cámara, Mario. “Algunos elogios posibles para Glauco Mattoso”, en *Cuadernos CILHA*, vol. VIII, n°8, 2007, p. 100.

⁵³⁸ “CAGAR ES UN ACTO POLÍTICO”

libro. Entre el humor y la pornografía, lo abyecto y lo cotidiano, la información y la alta cultura, el *Jornal* anticipa algunas de las claves para leer el *Manual* publicado cinco años más tarde.

Un ensayo sobre la pestilencia

¿Qué es lo que Perlongher lee en la literatura de Glauco Mattoso y que guía la escritura de un ensayo? ¿Qué de ese ensayo parece revelar un punto de encuentro entre Perlongher y Mattoso? O bien, ¿por qué Perlongher leyó a Glauco? ¿En qué medida el *Manual* se inserta en un universo literario de interés para Perlongher? En el ensayo “O deseo do pé”, Néstor Perlongher escribe unas “notas” al *Manual*, atendiendo principalmente a la cuestión de la perversión y al despliegue que ésta realiza en la creación literaria. En tanto lector de Mattoso, no se interesa tanto por lo que el texto dice, sino por aquello que del texto emana: un olor. Ese olor es la forma del deseo de Mattoso, sale de los pies que enfervorizan al pedólatra y de las letras del *Manual* que, movilizado por esa energía libidinal, pone en funcionamiento una memoria afectiva, tal como Proust con la *madeleine* –la comparación es de Perlongher–, que impulsa la deriva por episodios vitales y lecturas. El ensayista ubica en la pestilencia el poder perturbador de la escritura en tanto perversión: no solo porque allí quien escribe es un perverso guiado por el deseo, sino porque además produce deseo al pervertir lo que lee y a quien lo lee. La figura del escritor pedólatra es percibida así a partir de una perspectiva deleuzeana, es decir, buscando dar cuenta del modo en que consigue sustraerse de los procesos de subjetivación dominantes en la medida en que su deseo corroe las instituciones sociales al apropiarse y gozar con sus desechos y tabúes, “goce del desperdicio”. Perlongher observa la manera en que en la literatura de Mattoso se actualiza el poder del deseo abyecto para operar sobre los discursos del orden social, político, literario y sexual y “ultrajarlos”. De este modo, pone en marcha un movimiento doble simultáneo que el ensayista denomina como “espacialización” y “especialización”: el recorrido por la ciudad, la deriva del nómada y la singularización de su ser perverso en la repetición obsesiva de una búsqueda del goce. Por eso el episodio que anuda la potencia del manual es para el ensayista aquel en donde se cuenta



“Cagar é um ato político”, *Jornal Dobrabril*, nº0, em *Jornal dobrabil*. São Paulo: Iluminuras, 2001, p. 2.

que el protagonista intervino la ciudad dejando volantes con los que ofrecía masajes bucales para los pies. En este ensayo temprano –está fechado en septiembre de 1985–, Perlongher hace uso de los términos por los que continuarán transitando sus lecturas futuras: deseo, dominación, marginalidad, nomadismo, sexualidad, líneas de fuga, devenires, con los que consigue dar forma a un marco para desplegar sus ideas e intereses teóricos, políticos, literarios. De allí que su hipótesis principal se apoye en una opción de cuño deleuzeana factible de rastrear en gran parte de su producción ensayística: la sexualidad nómada como posibilidad de fuga de las fuerzas de sujeción dominantes. Así, el pedólatra es un marginal en el mapa de las coordenadas libidinales, es decir, “*com referência às regras que ordenam e classificam as paixões*”.⁵³⁹

Como se dijo, y siguiendo la lectura del ensayo, la autobiografía resulta para Perlongher un testimonio de los poderes de transgresión de la literatura en los dos planos con los que narración da cuenta de la formación de una vida en el encuentro con el deseo a través de la violencia. En uno de sus planos, el de las aventuras, el personaje descubre su fetiche –los pies– y busca las estrategias para repetir las ocasiones de goce sometándose a diversas instancias de humillación pública y clandestina; el otro plano, el de las lecturas, en cierta medida, repite esta estrategia, ya que, la voluntad de leer la humillación ajena o bien la representación de su fetiche, está promovida por el deseo por repetir ese encuentro con lo gozoso. Con esta disposición, Mattoso va dando cuenta en su literatura de los modos en que pueden transgredirse las instancias de organización corporal y social del deseo, particularmente, tal como percibe Perlongher, al poner de

⁵³⁹ Perlongher, Néstor. “O desejo do pé”, en Mattoso, Glauco, *Manual do pedólatra amador. Aventuras & leituras de um tarado por pés*. São Paulo, Editora Expressão, 1986, p. 170 / “con referencias a las reglas que ordenan y clasifican las pasiones sociales”. En adelante se consignará la traducción de este ensayo incluida en *Prosa Plebeya* y titulada “El deseo del pie”. Perlongher, Néstor. “El deseo del pie”, *Prosa plebeya, op. cit.* p.137. El mensaje de la autobiografía como búsqueda y construcción de una subjetividad sería más ambiguo de lo que incluso el mismo Perlongher desea: el yo manifiesta una tensión en la que el errante parece guiarse por un ideal establecimiento monogámico. La advertencia de Perlongher sobre esta tensión no lo lleva sin embargo a caer en la tentación de la desambiguación: más bien afirma que habría que preguntarse “*até que ponto a procura sempre renovada desse amor impossível não anima, na verdade, dilatando o encontro fabuloso, o frenesi da própria procura*”. “O desejo do pé”, *op. cit.* p. 175 / “hasta qué punto la búsqueda siempre renovada de ese amor imposible no anima, dilatando el encuentro fabuloso, el frenesí de la propia búsqueda”. “El deseo del pie”, *op. cit.* p. 143.

manifiesto que la violencia no es su opuesto, sino más bien un camino que el deseo recorre en sus búsquedas.

El punto en que goce y violencia se unen en la literatura –narrado como aventura o como experiencia de lectura– es lo que hace que Perlongher se interese por Glauco Mattoso y en particular por el *Manual*, y es también la clave de lectura de su ensayo. En el encuentro entre goce y violencia, el deseo da lugar a lo político como potencia, como poder de contestación y suspensión de los discursos sociales imperantes que producen identidades hegemónicas y dejan fuera modos de vida disidentes.

Asimismo, esa unión sobre la que Perlongher se centra en su lectura del *Manual* será el punto de conexión con el neobarroco, tal y como lo comenzaba a pensar en sus ensayos.⁵⁴⁰ En términos generales, en sus escritos sobre neobarroco, el ensayista delineó un origen, una historia, unas características, un modo de vinculación y un poder para estas escrituras.⁵⁴¹ Tal como se lee en los ensayos a los que se hizo referencia más arriba, el neobarroco se considera como un resurgimiento más de un estilo transhistórico, ocurrido alrededor de la década del sesenta en América Latina, imbricado con eventos históricos como la Revolución Cubana o publicaciones como *Paradiso* (1966) de Lezama Lima o *El Fiord* (1969) de Osvaldo Lamborghini. Se caracteriza, en su forma, por un trabajo con la materialidad de la lengua que busca obturar el encuentro con un sentido único y, por tanto, propiciar una experiencia de lectura inestable y de pura superficie generada por una proliferación de significantes. Las diversas escrituras neobarrocas se vinculan entre sí por medio de remisiones clandestinas y lazos que se escabullen; no se subsumen a una consigna que las homogenice porque justamente su literatura se singulariza en la búsqueda de corrosión de las consignas en dos sentidos:

⁵⁴⁰ El primer ensayo de Perlongher publicado sobre el neobarroco es del mismo año que el postfacio a Mattoso. Se trata del ya referido “O neobarroco e a revolução”, de 1986.

⁵⁴¹ El uso que se hará a lo largo del capítulo de la noción de “poder de la literatura” no se vincula con ninguna forma de sujeción o dominio. Diferentemente, se trata de una fuerza o potencia sin finalidad, cuya ocurrencia logra, momentáneamente, arruinar las formas en las que se extiende el poder tal y como lo entiende, por ejemplo, Michel Foucault, es decir: se trataría, de alguna manera, de un poder –el de la literatura– contra el poder, entendiendo a este último como el conjunto de relaciones emanadas desde las instituciones del Estado para la administración de la vida y la producción de subjetividades. Sobre el final de este capítulo, las relaciones entre poder y saber serán retomadas, para lo cual las tesis de Foucault funcionarán –aunque no se retomen explícitamente– como el conjunto de supuestos a partir de los cuales se dará lugar a la reflexión.

por un lado, corroen lo que Perlongher llama “los estilos oficiales del bien decir”; por otro, esa corrosión se extiende a un modo de entender la relación entre literatura y política en el plano la creación literaria, según el cual la literatura neobarroca consigue transgredir los discursos formadores de sentidos fijos y hegemónicos, es decir, todo enunciado que funcione como un mandato. En este punto, el neobarroso, la flexión rioplatense de la literatura neobarroca, cuyo máximo exponente será Osvaldo Lamborghini, cobra un lugar central. Con él, Perlongher distingue una territorialidad y delinea los caminos por los cuales la literatura contesta y socava esos discursos, ubicando allí al cuerpo como su catalizador principal. Así, establece que “[a]s condições da relação entre a língua e o corpo, entre a inscrição e a carne, admitem tensores diferentes no neobarroco contemporâneo”,⁵⁴² en cuyos extremos se encuentran dos escrituras: el tatuaje de Severo Sarduy y el tajo de Lamborghini. Ellos expresan dos modos –polos de esa tensión– de inscribir en los cuerpos la mutua implicación entre el goce y la violencia: en ambas escrituras, la inscripción se pone en juego el exceso, pero, mientras en el primero el trazado sobre la piel remite al ornamento que decora al cuerpo como añadidura, en el segundo, en cambio, la rasgadura epidérmica es la puesta en acto de una destrucción de ese cuerpo, exaltando su violencia.

Esta exaltación de la violencia en el goce y del goce en la violencia como resto inasimilable de los discursos totalizadores funciona como el terreno común de exploración donde ubicar la literatura de Mattoso en la propuesta de Néstor Perlongher. Si se vuelve sobre las preguntas antes enunciadas, aparece aquí una posible respuesta: en el camino que abre la reflexión sobre el neobarroco y neobarroso, lo que el exiliado parece haber leído en la literatura de su contemporáneo y, particularmente en el *Manual*, no fue un trabajo formal con el lenguaje cercano al realizado por los poetas transplatinos que antologó, sino una misma apuesta por un poder de la literatura radicado en su perversión.⁵⁴³

⁵⁴² “Caribe transplatino”, *op. cit.* p. 23 / “las condiciones de la relación entre la lengua y el cuerpo, entre la inscripción y la carne, admiten tensores diferentes”. “Caribe Transplatino”, *Prosa plebeya*, *op. cit.* p. 129.

⁵⁴³ En *Tres ensayos de teoría sexual*, de 1905, Sigmund Freud entiende la perversión como una disposición original de la pulsión sexual de todos los seres humanos, la cual en el curso de la maduración se desarrolla, gracias al conjunto de inhibiciones morales y sociales –asco, vergüenza, dolor–, hacia una conducta sexual “normal”, es decir, hacia una organización genital. En este sentido, la perversión solo se vuelve patológica cuando consigue suplantar la meta sexual genital –los casos serían el fetichismo, el sadismo, el masoquismo, el voyeurismo y

Ese encuentro entre la literatura de Néstor Perlongher y Glauco Mattoso puede interrogarse a partir de dos ejes, tal como en el *Manual: las vivencias y las lecturas*. En lo que respecta al primero, el de las vivencias, este puede percibirse en dos episodios relatados en el libro de Mattoso, en tanto “escenas iniciación” de una sexualidad perversa (la primera en la edición para la que Perlongher escribió el postfacio y la segunda en una edición posterior, ampliada).⁵⁴⁴ Con la primera escena, el encuentro infantil del protagonista con el objeto de su deseo, se manifiesta el modo en que se pone en funcionamiento la lectura de Perlongher a partir de la máxima que guía sus búsquedas: “La perversión –diríase– puede asomar en cualquier canto de la letra”, en tanto en el relato el desvío de la sexualidad ocurre a partir de un equívoco. Para esto, el ensayista retoma eso que sucede a nivel del significante y arma en la escritura de su

el exhibicionismo–. De este modo, en tanto la organización genital instauro la norma al unificar la sexualidad y subordinar las pulsiones parciales, la perversión es considerada una desviación respecto de ella. Entonces, según escribe Freud, las perversiones son: “a) *transgresiones* anatómicas respecto de la zona del cuerpo destinada a la unión sexual o b) *demoras* en relaciones intermedias con el objeto sexual, relaciones que normalmente se recorren con rapidez como jalones en la vía hacia la meta sexual definitiva” (Freud, Sigmund. *Tres ensayos de teoría sexual, Obras completas VII*. Buenos Aires: Amarrortu, 1992, p. 136). La concepción de perversión utilizada por Perlongher se detalla más adelante y, al modo de las propuestas de Deleuze y Guattari en el *AntiEdipo*, opera un desplazamiento respecto del psicoanálisis freudiano, al intentar seguir la potencia de la perversión en el funcionamiento de producción de deseo. La relación de Perlongher con el psicoanálisis está atravesada por las lecturas de Deleuze y Guattari, a quienes leyó y citó en la mayoría de sus ensayos. En esta línea, además, se muestra como central en las tesis de Perlongher el texto-manifiesto de Guy Hocquenghem de 1972, *El deseo homosexual*, en el que señala: “recién descubierta la universalidad de la ‘perversión’, Freud la encierra, ya no geográficamente sino históricamente, en el sistema edípico” (Hocquenghem, Guy. *El deseo homosexual*. Buenos Aires: Melusina, 2009, p. 55). Fuera del marco de referencias de Perlongher, resta por señalar la aparición en 1980 del importante ensayo de Julia Kristeva, *Poderes de la perversión*. Se trata de un escrito sobre literatura moderna que considera lo abyecto como una dimensión de horror ubicada en una memoria arcaica, previa al establecimiento del sujeto –y su diferencia respecto del objeto, del Otro, de lo animal– que, asimismo, continúa operando como una fuerza que convoca y persiste, de manera tal que “perturba una identidad, un sistema, un orden” (*Poderes de la perversión. Ensayo sobre Louis-Ferdinand Céline*. Buenos Aires: Siglo XXI editores, 1988, p. 11); pero que al mismo tiempo resulta un acto de carácter expulsivo, capaz de levantar una barrera que reestablece el orden a través de la sublimación. Si lo abyecto muestra “el reverso de los códigos religiosos, morales, ideológicos, sobre los cuales se funda el reposo de los individuos y las treguas de las sociedades” (p. 179), el poder de la literatura radica precisamente, para Kristeva, en ser el lugar privilegiado para que lo abyecto sea al develarse pueda ser sublimado; idea, esta última, que, como se verá, difiere rotundamente del lugar que le da Perlongher a la literatura en relación con la perversión.

⁵⁴⁴ Si bien, esta última no fue leída por el escritor del postfacio, será abordada aquí, puesto que lo que se propone en estas páginas no es una lectura corroborativa de “O deseo do pé”, sino hacer dialogar estas escrituras en la consideración de las operaciones desarrolladas en el ensayo.

ensayo un movimiento semejante donde la deriva por las superficies habilita la aparición del deseo por lo abyecto. Por su parte, con la segunda escena, en la que el protagonista es sometido a una humillación que entrelaza de manera definitiva el goce y la violencia en el acto sexual, el *Manual* puede encontrarse también, por efecto de la lectura que propone Perlongher como “poética del tajo”, con la literatura de Osvaldo Lamborghini, más precisamente en un paralelo entre la escena de iniciación y el cuento “El niño proletario”. Seguir la pista de la lectura de Lamborghini habilita, a su vez, una deriva por algunas zonas de la escritura de Perlongher en las que se propaga la unión entre el goce y la violencia: “Matan a una marica”, “Deseo y violencia en el mundo de la noche” y un poema de su libro *Hule* donde reaparece el rastro de la huella olfativa que dejó la literatura de Mattoso en la escritura del argentino.

En lo que respecta a las lecturas, por su parte, en “O deseo do pé”, Perlongher realiza una caracterización del modo en que Mattoso llevaba a cabo esa actividad como “leer al revés”, y así da cuenta de cómo las lecturas realizadas por el pedólatra y referenciadas en la autobiografía, en tanto tienen como función la excitación, logran pervertir aquello que se lee, al mismo tiempo en que operan sobre la institución literaria generando un canon aberrante y desbaratando las morales literarias de la época.

Asimismo, en el ensayo de Perlongher tiene un lugar central la intervención realizada por Mattoso en San Pablo con el volante de masajes linguopedales, en tanto escenifica y condensa la potencia de la deriva sexual y el nomadismo, y hace de la ciudad, tal como la veía el argentino, una condición de posibilidad para que el encuentro erótico ocurra de manera casual y furtiva. En este marco, “O desejo do pé” introduce a Baudelaire leído por Benjamin y, con él, la figura del *flâneur*. Con este último gesto crítico, comienzan a trazarse las líneas que ligan, desde la perspectiva de Perlongher, a Mattoso con la poesía de Roberto Piva.

4.2.2. ¿Cómo volverse un pedólatra? Violencia y goce, la fuga del deseo

Primera escena: del equívoco a lo abyecto

Si a alguien se le escapa un pedo,

La primera escena de iniciación ancla su potencia en un corrimiento de la letra. Narrada en el primer capítulo del *Manual*, “Dos significados insignificantes”, la escena describe el primer encuentro sexual del protagonista a los cinco años con un amigo de la infancia, dos años mayor que él. En el marco de un juego infantil, “Inimiginho” –así refiere al amigo– le hace una propuesta a la que accede: “*vamos fodê?*” / “¿vamos a coger?”. Sin embargo, según se relata, lo que escuchó fue otra cosa: “*vamos fedê?*” / “¿vamos a heder?”, y es a partir de ese equívoco, en el espacio en el que se intercambian los significantes “e” y “o”, donde el pedólatra acaba por instalar su deseo, haciendo del acto de oler una instancia de goce. Así es como se inicia en una sexualidad desviada en la letra y en el cuerpo, encontrando su goce en un objeto imprevisto:

Com os pés, então, foi uma festa. Descobri que a mesma parte do corpo, que ele usava pra me chutar a canela quando brigávamos, poderia servir pra eu pôr a boca; a mesma parte que ele apoiava no carrinho do rolemã, no patinete, no pedal do velocípede ou da bicicleta, servia também pra apoiar na minha cara; a parte que ele passava no pano de chão antes de entrar na sala encerada, servia pra passar na minha língua. Aquilo era fabuloso, porque parecia tão absurdo... e ao mesmo tempo não exigia tanto sacrifício. Na verdade, só seria “feio” se alguém visse. Por isso ficava tão gostoso de fazer. Era a liberdade de experimentar aquilo que ninguém provaria. De provar o gosto do mijo, o cheiro do cu, o calor do hálito.⁵⁴⁶

De este modo, en el significante mal oído se anuncia la relación del cuerpo con el deseo; se concibe el acto sexual a partir del pie y sobre todo de su olor, el “*chulé*”, en lo que en aquel hay de más abyecto. En su ensayo, Perlongher realiza un gesto que en cierta medida repite lo que ha tenido lugar en esta escena a la que refiere como un

⁵⁴⁵ “Matan a una marica”, *Prosa plebeya*, op. cit. p. 47.

⁵⁴⁶ Mattoso, Glauco. *Manual do pedólatra amador*, op. cit. p. 17 / “Con los pies, entonces, fue una fiesta. Descubrí que la misma parte del cuerpo, que usaba para patearme las canillas cuando peleábamos, podría servir para que yo pusiera la boca; la misma parte que apoyaba en el monopatín, en la patineta, en el pedal de triciclo o de la bicicleta, servía también para apoyarla en mi cara; la parte que pasaba en el felpudo antes de entrar a una habitación encerada servía para pasarla por mi lengua. Aquello era fabuloso, porque parecía tan ridículo...y al mismo tiempo no exigía tanto sacrificio. La verdad, solo era ‘feo’ si alguien lo veía. Por eso era tan lindo hacerlo. Era la libertad de experimentar aquello que nadie probaría. De probar el gusto del pis, el olor del culo, el calor del aliento”.

momento de “fusión semiótica” entre heder/coger por la cual se abre el espacio a una instancia de transgresión.

Al pedo. Estas notas de rodapé são notas al pedo. A expressão rioplatense –que usa o peido para significar “em vão”, “à toa”– é obscenamente gráfica: deslocamento do desejo da merda à sua futilidade flatulenta, descartável.⁵⁴⁷

Es precisamente el lugar del significante el que le sirve de piedra de toque para dar comienzo a su comentario. Perlongher reproduce el gesto y su movimiento: el equívoco que sucede en el significante hace aparecer en el plano sexual y escriturario lo abyecto, el “chulé” y el “pedo”. En particular, como poniendo su marca personal, recurre a esa confusión en el plano de la superficie textual para evocar la potencia que esta adquiere en la puesta en funcionamiento del portuñol, en una oscilación que se desplaza desde una escritura banal para desembocar en el perverso deseo de lo abyecto. La expresión en español “al pedo” que abre el ensayo ingresa por su proximidad paronomástica con la “pedolatría”, es decir el término híbrido –compuesto por “*pedis*”/pie, de origen latino, y “*latría*”/adoración, del griego– que Mattoso inventa para referirse a su afición por los pies. Entre una expresión y la otra, lo que emana de la letra es el mal olor, lo desagradable, lo bajo y es precisamente eso lo que a Perlongher le interesa evocar.⁵⁴⁸ Al

⁵⁴⁷ “O desejo do pé”, *op. cit.* p. 166 [Resaltado en el original] / “*Al pedo*. Estas notas a pie de página son notas al pedo. La expresión rioplatense –que usa el pedo para significar “en vano”, “à toa”– es obscenamente gráfica: dislocamiento del deseo de la mierda a su futilidad flatulenta, descartable”. “El deseo del pie”, *op. cit.* p.133 [Resaltado en el original].

⁵⁴⁸ Entre la primera edición del libro y la segunda ocurre un cambio de título: en 2006 el libro se publica como *Manual do podólatra amador*. En el primer capítulo de esta segunda edición se aclara el porqué de ese cambio. Titulado irónicamente “Dos significados insignificantes”, allí Mattoso cuenta cómo crea un nuevo término a partir de la hibridación de las lenguas griega y latina: “*Meio salto, meio sola; meio sapato, meia meia. Pedo (pé) vem do latim, pedis; latría (adoração), do grego*” (Mattoso, Glauco. *Manual do podólatra amador*, *op. cit.* p. 15) / “Medio taco y medio chato; medio zapato y media media. Pedo (pie) viene del latín, pedis; latría (adoración), del griego” y agrega que los pedólatras brasileños se cansaron de ser confundidos con los pedófilos, motivo por el cual resolvieron adoptar la grafía “podólotra”, moción a la que adhiere. Entre la primera y segunda edición tendrán lugar varios cambios, entre ellos, la desaparición del postfacio de Perlongher. Este llama a la pedolatría de aberrante neologismo y monstruo bilingüe. Resulta importante señalar que en la traducción del ensayo de Perlongher que se publica en *Prosa Plebeya*, el traductor decidió reemplazar todas las apariciones del término “pedolatría” por “podolatría”. Así, ese corrimiento, aunque mínimo no es leve, puesto que hace que se pierda la lectura también aberrante de Perlongher cuando en su reflexión lo hace dialogar con la expresión rioplatense “al pedo”. El componente “pedo” desaparece del título del ensayo y, con él, lo bilingüe del término que antes remitía a dos instancias, al origen

tiempo que el “pedo” remite al pie por el olor, la cadena de asociaciones continúa para designar el estatuto de su propia escritura, del pie a las notas al pie: “Estas páginas al pie de página son notas al pedo”. Desde el español y el portugués, llega al mismo punto de encuentro: la irrupción de un elemento menor que sin embargo no acaba de disiparse y queda en el aire.⁵⁴⁹ De un significante a otro, Perlongher pone en juego esos flujos y olores del cuerpo para realizar su comentario crítico al libro de Mattoso y encontrarse con el autor brasileño en “una baranda que voltea”,⁵⁵⁰ que está en los pies, en los baños públicos y que también sale de la letra. La expresión “al pedo” comporta así dos dimensiones: la de la inutilidad y la de la abyección, y será con esta última alusión a las heces que atará la producción de Mattoso a la apuesta por la coprofagia que realiza en *Jornal Dobrabil*, para decir que éste último funcionó más bien como una vehiculización hacia un deseo más radical, el de los pies, que solo aparecería con la llegada del *Manual*.

Tal como puede leerse en la autobiografía de Mattoso, su deseo del pie no es el deseo por cualquier pie, el requisito es que el pie sea un territorio bajo del cuerpo y que su olor funcione como un punto de fuga, de allí que Perlongher haga énfasis en la cuestión del olor. Cuanto más grande y transpirado, cuanto más cerrado sea el zapato y sucia esté la media, cuanto más desagradable y penetrante sean sus emanaciones, más goza el pedólatra. La zona de contacto entre los cuerpos será entonces entre el pie y el rostro, como observa Perlongher, la deficiencia corporal hace su aporte a la acrobacia amorosa; al no ver bien, el pedólatra se inclina para mirar de cerca y alcanzar la microscopía de sus “repulgues y repliegues”, donde la piel se dobla y muestra territorios inauditos: “*Assim, o glaucomatoso significa o gozo onde socialmente só está instalado, reconhecido, legitimado, o desprezo e o asco*”.⁵⁵¹

Por la deficiencia, entonces, entre el rostro y el pie se produce un uso diferencial de los cuerpos provocado por una búsqueda de goce que acaba reconfigurando las

híbrido del griego y latín y a la posibilidad de hacer una lectura en español desde los fluidos corporales.

⁵⁴⁹ “O desejo do pé”, *op. cit.* p. 166 / “El deseo del pie”, *op. cit.* p. 133.

⁵⁵⁰ La expresión es una reformulación de unos versos de Oliverio Girondo a los que Perlongher recurre en más de una oportunidad: “un pedazo de mar / un olor a sexo que desmaya” de “Paisaje bretón”, incluido en *Veinte poemas para ser leídos en el tranvía* (1922).

⁵⁵¹ “O desejo do pé”, *op. cit.* p. 169 / “Así, el glaucomatoso significa el goce donde socialmente solo está instalado, reconocido, legitimado, el desprecio y el asco. Goce de desperdicio...”. “El deseo del pie”, *op. cit.* p. 136.

disposiciones establecidas de los encuentros sexuales. En ese acto se encuentra la potencia capaz de producir lo que Gilles Deleuze y Félix Guattari llaman “Cuerpo sin Órganos”,⁵⁵² término que instala una distinción entre cuerpo y organismo, para decir de este último que se trata del producto de un fenómeno que le impone “organizaciones dominantes y jerarquizadas, trascendencias organizadas para extraer de él un trabajo útil”.⁵⁵³ Así, la escenificación de un Cuerpo sin Órganos –un encuentro sexual que descubre y crea zonas erógenas inéditas– desarticula los parámetros hegemónicos que han distribuido y jerarquizado una única forma de producción del goce en y con el cuerpo. De esta manera, se pone en funcionamiento un programa de experimentación y un campo de inmanencia del deseo, es decir, un proceso de producción sin referencia a ninguna instancia externa, ningún discurso organizador. Tal como afirma Perlongher en su ensayo, el mal entendido de la escena infantil que sucede al nivel del significante entre *foder* y *feder* resulta clave como desarticulador fortuito pero certero de los discursos: quien comienza desoyendo los discursos es capaz de ubicar el deseo en zonas incorrectas, deslegitimadas o prohibidas, reinventando a su vez los puntos de contacto en los intercambios eróticos.

Desde el pie pueden descentralizarse los otros órganos del eje corporal biologicista, también heteronormativo y reproductivo, y dedicarse al goce de lo bajo.⁵⁵⁴ En la descripción de ese objeto de deseo realizada en el *Manual*, Mattoso separa a la

⁵⁵² Deleuze, Gilles y Guattari, Félix. “Cuerpo sin órganos”, *Mil mesetas. Capitalismo y esquizofrenia*. Valencia: Pre-textos, 2002. El olor del pie puede ser entendido en el sentido en que Deleuze y Guattari piensan las continuidades y los agenciamiento del cuerpo; el pie y su olor están también en la zapatilla, en la media, en la suela porque todo esto forma parte de los agenciamientos corporales. Coincidentemente, para Jean-Luc Nancy, el cuerpo se continúa en todas las formas en que es capaz de plegarse y desplegar; así, el olor como las palabras son compuestos del cuerpo: “[l]as palabras son todavía efluvios del cuerpo, emanaciones, pliegues ligeros del aire salido de los pulmones y calentado por el cuerpo”. Nancy, Jean-Luc. *Corpus*. Madrid: Arena Libros, 2016, p. 106.

⁵⁵³ Deleuze, Gilles y Guattari, Félix. “Cuerpo sin órganos”, *op. cit.* p. 164.

⁵⁵⁴ También para Georges Bataille en la entrada “Dedo gordo” de su “Diccionario crítico”, en el pie y en el barro que pisa se figura la abyección del cuerpo, asociada a la muerte y a la descomposición: “Los callos en los pies difieren de los dolores de cabeza y de muelas por su bajeza, y sólo son ridículos en razón de una ignominia explicable por el barro donde los pies se sitúan. Como por su actitud física la especie humana se aleja *tanto como puede* del barro terrestre [...] se piensa que un dedo del pie, siempre más o menos deforme y humillante, sería análogo psicológicamente a la caída brutal del hombre, vale decir, a la muerte. El aspecto repulsivamente cadavérico y al mismo tiempo llamativo y orgulloso del dedo gordo corresponde a ese escarnio y le da una expresión agudizada al desorden del cuerpo humano, obra de una discordia violenta de los órganos”. Bataille, Georges. *La conjuración sagrada: ensayos 1929-1939*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo Editora, 2003, pp. 47-48 [Resaltado en el original].

pedolatría del fetichismo, argumentando que para la primera el objeto es más específico y además que en la primera ingresan otras derivaciones asociadas al objeto que la segunda ignora: “*pois se refere tanto ao próprio pé como ao calçado, ao ato de pisar, de caminhar, de agredir ou humilhar*”.⁵⁵⁵ El hecho de “transar o pé”, no implica –como sucede en el caso del fetichismo– una desagregación del pie respecto del resto del cuerpo; por el contrario, propone una instancia de relectura del cuerpo que a su vez evidencia el carácter arbitrario de cualquier organización posible. El deseo del pie pone de manifiesto que el orden del cuerpo es el producto de una puja, lo que Bataille denomina “la discordia violenta de los órganos”,⁵⁵⁶ que la perversión del pedólatra puede desarticular poniendo él también en juego la violencia a través de la humillación. De cierto modo, el deseo es la condición de posibilidad de esa violencia que une al goce con la muerte. Es ese punto lo que la segunda escena de iniciación muestra.

Segunda escena: la humillación gozosa

En su ensayo, Perlongher repara en una escena del capítulo “Dos objetos abjetos” en la que se narran acontecimientos que tuvieron lugar durante la formación de Mattoso como bibliotecario. Una tarde, el protagonista presencia cómo un grupo de veteranos de ingeniería –estudiantes avanzados– de la escuela Mackenzie, somete a un ingresante de primer año a ofrecerse para lustrar botas a cambio de unas monedas. Lo que llama su atención de ese “*show de humilhação*” es el hecho de que, quien oficiaba de lustrabotas, por tener sus manos atadas, debía hacer la tarea con su lengua. Luego de presenciar el hecho, el pedólatra Mattoso se rapa la cabeza para parecer un novato y ser sometido a ese sacrificio público, estrategia que da buenos resultados ya que así consigue lamer, bajo el escarnio de los mismos estudiantes, más de veinte pares de zapatos: “[*c*]ada um daqueles pares renderia muitos e muitos orgasmos”.⁵⁵⁷

⁵⁵⁵ Mattoso, Glauco. *Manual do pedólatra amador, op. cit.* p. 45 / “pues se refiere tanto al propio pie como al calzado, al acto de pisar, de caminar, de agredir o de humillar”.

⁵⁵⁶ Bataille, Georges. *La conjuración sagrada, op. cit.* p. 48.

⁵⁵⁷ Mattoso, Glauco. *Manual do pedólatra amador, op. cit.* p. 59 / “[*c*]ada uno de aquellos pares me rendiría muchos y muchos orgasmos”.

Con esta escena Perlongher figura las estratagemas para que este “tarado”⁵⁵⁸ encuentre en la casualidad “*modalidade de atualização duma fantasia*”,⁵⁵⁹ de manera que la reiteración en la autobiografía de cada escena/vivencia de iniciación por la cual se capta y provoca el momento en que la violencia se transmuta en goce por obra del deseo, puede ser leída como ritual de pasaje –o punto de fuga– en la formación marginal del perverso, quien encuentra en estas prácticas veladas o públicas de cada institución una maniobra para continuar gozando.

Esa potencia percibida por Perlongher en la literatura de Mattoso habilita el nexo con el neobarroco, y particularmente con Osvaldo Lamborghini, quien, vale aclarar, no aparece referenciado en “O desejo do pé”. Como se dijo, para Perlongher en la literatura de Lamborghini se articulaba la relación entre violencia y goce a partir de lo que denominó una poética del “tajo”. Diferente de otras inscripciones corporales de la letra, como el tatuaje de Sarduy, esta escritura del tajeo señala una intensidad extrema del erotismo, que rompe los límites del cuerpo. Para dar cuenta de esta poética del tajo, Perlongher suele recurrir al final del cuento “El niño proletario”:

Entonces todas las cosas que le hice, en la tarde de sol menguante, azul, con un punzón. Le abrí el canal de doble labio de la pierna izquierda hasta que el hueso despreciable y atorrante quedó al desnudo. Era un hueso blanco como todos los demás, pero sus huesos no eran huesos semejantes. Le rebané la mano y vi otro hueso, crispados los nódulos – falanges aferrados, clavados en el barro mientras Esteban agonizaba a punto de gozar.⁵⁶⁰

La literatura de Lamborghini es un punzón que inscribe la violencia como goce que abre la carne para encontrar, en el rojo espesor de la sangre, el brillo de un mortífero y “despreciable” hueso. Así, lo que el tajo figura es que para “hacer un

⁵⁵⁸ En portugués “tarado/a” refiere a aquel o aquella que es imperfecto o defectuoso, pero, además, en su uso habitual e informal carga un componente que asocia ese defecto a la manía y, en general, a la manía sexual. Por eso es que también se dice del tarado que es alguien capaz de cometer un delito o crimen obedeciendo a su propia obsesión sexual. En otras palabras, el tarado es un perverso, un desviado.

⁵⁵⁹ “O desejo do pé”, *op. cit.* p. 171 / “una modalidad de actualización de la `fantasía””. “El deseo del pie”, *op. cit.* p. 138.

⁵⁶⁰ Lamborghini, Osvaldo. “El niño proletario”, *Novelas y cuentos I*. Buenos Aires: Mondadori, 2010, pp. 59-60. Esta cita está incluida en varios escritos de Perlongher; entre ellos, “Caribe transplatino”, “Neobarroso transplatino”, “Ondas en *El Fiord*. Barroco y corporalidad en Osvaldo Lamborghini”, “Nuevas escrituras transplatinas”, “Neobarroco y revolución”, como epígrafe al quinto capítulo de *La prostitución masculina*. La diferencia entre tajo y tatuaje también aparece en otros ensayos como “A paisagem dos corpos”, texto que Perlongher escribe para el libro de Josely Vianna Baptista. *Corpografia*. São Paulo: Iluminuras, 1992.

cuerpo” con la escritura, primero hay que destruirlo, violentar todos los estratos que lo componen. La consigna de Nancy: “Escribir: tocar el extremo”⁵⁶¹ resulta productiva para entender esa diferencia en la que se posiciona Perlongher respecto de otras escrituras neobarrocas: solo la escritura del tajo toca el cuerpo –y cuando toca se goza con el dolor– transformándolo, haciéndolo, porque allí escribir –o leer– es llegar al extremo. Lo que el tajo dispone es una hendidura, como la zanja donde agoniza el niño proletario, es decir, un espacio abierto al transitar y al devenir. Se trata de una abertura que ocurre en el cuerpo y en el sentido; no se busca con el tajo la profundidad de un significado oculto, lo que su daño manifiesta es que todo está compuesto de una misma materia factible de ser plegada y desplegada en la superficie movediza –barro para el chapoteo–.⁵⁶² Lo que esos cuerpos exponen en estas escenas es su potencia para fracturar todo discurso que se jacte capaz de alcanzar un sentido definitivo a su existencia. Los mecanismos escritura/lectura como exposición del cuerpo suponen en su violenta apertura la imposibilidad de un cierre de toda significación, la proliferación de un sinfín de lecturas y escrituras.

Con el tajeo de Lamborghini puede leerse, asimismo, otra escena de iniciación del manual. En ella se relata el momento en que Mattoso, quien era marginado en la escuela por su aspecto físico, principalmente por los llamativos anteojos que debía usar por causa del advenimiento de la ceguera, es obligado por unos compañeros de curso a chupar las suelas de sus zapatos. Momentos después de sucedido el vejamen y como en todas las otras ocasiones, el protagonista recordará lo sucedido y gozará con ese recuerdo. Si bien esta escena fue incluida sólo posteriormente, en la edición ampliada que el autor publicó veinte años después de la que Perlongher leyó para hacer el postfacio, como pudo verse, el episodio en que el protagonista es obligado a chupar el zapato o el pie de uno o varios que lo humillan, como esquema de acción necesario para el goce, se repite en muchas de sus aventuras y es el motor tanto de la primera como de la segunda edición.⁵⁶³ En esta escena, el pedólatra relata:

⁵⁶¹ Nancy, Jean-Luc. *Corpus, op. cit.* p. 13.

⁵⁶² Dice Nancy sobre la piel: “Es, eso sí, una piel diversamente plegada, replegada, desplegada, multiplicada, invaginada, exogastrulada, orificiada, evasiva, invasiva, tersa, relajada, excitada, confundida, ligada, desligada”. Nancy, Jean-Luc. *Corpus, op. cit.* p. 16.

⁵⁶³ A los fines de este trabajo, en lo que respecta a las diferencias entre la primera y la segunda edición puede marcarse como de mayor relevancia la ya mencionada sobre el cambio de título entre “pedólatra” (1986) y “podólatra” (2006). Asimismo, Mattoso adiciona para la segunda

*Da primeira vez, tomaram-me a fatia de quebra queixo comprada na porta da escola com o suado trocado que mamãe relutava em dar de quando em quando. Depois de mordido por todos, o doce foi jogado por terra, pisado por tênis surrados e pés descalços, e eu tive que lambar aquele bagaço, mastigá-lo e engoli-lo, misturado ao pó, desgrudando-o da sola dum quichute sem usar as mãos. A partir daí a molecada se animou com a cena da minha língua sendo emporcalhada, e passei a lambar e chupar solas descalças.*⁵⁶⁴

En el camino que va de la escuela a la casa, el protagonista debe pasar por un eucaliptal, un territorio desolado que lo deja librado al encuentro con un grupo de muchachos mayores que, como al niño proletario, lo interceptan para llevar su cuerpo a “*mergulhar num lodaçal*”. En tanto escena de iniciación, ella incorpora a la primera el sometimiento y el dolor, lo que será luego determinante para el comportamiento sexual del protagonista: “*Tudo na balança, o medo pesava mais que o nojo e, nos posteriores*

edición un capítulo más, el último, titulado “Do pré-pé ao pós-pó”, donde realiza una retrospectiva de su obra –sobre todo de su recepción y su vinculación con otros escritores– ya siendo un poeta ciego. Además, agrega comentarios nuevos a episodios que ya estaban presentes o incorpora nuevos pasajes. Con estos pasajes, según comentan Barroso Filho y Caixeta, lo que se observa también más adelante en este escrito, Mattoso acrecienta sus posibilidades de autoficción, ya que agrega una dimensión más a lo que realiza en el *Manual*, corroborando o instalando dudas acerca de la veracidad de los episodios que narra, al tiempo en que va construyendo una imagen pública autoral. Por último, en la segunda edición los paratextos que acompañan la publicación son otros. Ver: Barroso Filho, Wilson y Caixeta, Ana Paula Aparecida. “Glauco Mattoso em *O Manual do Podólatra Amador*: a identidade estética do autor-narrador-personagem”, en *Pensardiverso*, n° 6, 2018, pp. 10-26. El armado y desarmado de la figura autoral y del género autobiografía en el marco del manual, en términos de la puesta en cuestión de una subjetividad única, total y dueña de la verdad proferida en la escritura –estrategia central también en *Jornal Dobrabil*– es un tema de interés para la crítica sobre la obra de Mattoso. Entre los que se detienen en esta cuestión puede nombrarse además de los trabajos Cámara, Palmeiro, Barroso y Caixeta ya citados, la tesis de Rafaella Lemos dos Reis Sousa, quien lo aborda particularmente en los sonetos. Ver: Lemos dos Reis Sousa, Rafaella. *Glauco Mattoso: escrita e transgressão*. Tesis de Maestría. Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Instituto de Letras, 2010. URL: <https://docplayer.com.br/117181084-Rafaella-lemos-dos-reis-sousa-glauco-mattoso-escrita-e-transgressao.html>

⁵⁶⁴ Mattoso, Glauco. *Manual do podólatra amador*, op. cit. p.40. “La primera vez, me sacaron la porción de *quebra queixo* que había comprado en la puerta de la escuela con las sudadas monedas que mi madre se resistía a darme de vez en cuando. Después de que todos ellos lo hubieran mordido, el dulce fue tirado a la tierra, pisado por zapatillas gastadas y pies descalzos, y yo tuve que lamer el resto, masticarlo y tragarlo, mezclado con polvo, despegándolo de la suela de un botín sin usar las manos. A partir de ahí, los muchachos se sintieron animados con la escena de mi lengua emporcada, y pasé a lamer y chupar suelas descalzas”.

momentos de punheta, o tesão pesava mais que o medo, deixando-me dividido entre procurar fugir e querer ser pego”.⁵⁶⁵

Como en el cuento de Lamborghini, esta escena de abuso infantil repite el esquema de violencia en el que el sometimiento grupal al más débil –social o físicamente– deja una marca corporal: “*O pivete pisou na minha boca, esbofeteou-me dos dois lados com a sola e o peito do pé, chutou-me a testa e deixou cicatriz da unhada, sempre rindo, repetindo aqueles bordões provocativos e cutucando meu nariz com a ponta dos dedos em cada pergunta*”.⁵⁶⁶ La intensidad de la agresión emparenta ambas escenas y justifica la narración del acto. En el cuento de Lamborghini, tres niños burgueses entre los que se encuentra el narrador violan, destrozan y estrangulan el cuerpo de ¡Estropeado!, el niño proletario. Allí, el goce que aflora del acto de violencia es narrado por parte de quien lo perpetra, mientras que en esta escena de *Manual* el goce está del lado de quien recibe la violencia en su cuerpo; pero ese cambio de perspectiva no hace sino corroborar que lo fundamental es la existencia misma de la violencia y que, en todo caso, la cuestión de los roles es circunstancial.

Estas escenas ponen en juego el erotismo tal y como fue pensado por Bataille, en tanto aprobación de la vida hasta la muerte. Mattoso es capaz de gozar con el dolor que

⁵⁶⁵ Mattoso, Glauco. *Manual do podólatra amador*, op. cit. p. 40 / “Puesto todo en la balanza, el miedo pesaba más que el asco y, en los momentos de paja posteriores, la excitación pesaba más que el miedo, dejándome dividido entre intentar huir y querer ser atrapado”.

⁵⁶⁶ Mattoso, Glauco. *Manual do podólatra amador*, op. cit. p. 41 / “El mocoso pisó mi boca, me cacheteó los dos lados con la planta y el empeine, me pateó la frente y me dejó la cicatriz del rasguño, siempre riendo, repitiendo aquellos insultos provocativos y empujando mi nariz con la punta de los dedos en cada pregunta”. Más adelante en el *Manual*, Mattoso realizará un irónico comentario al respecto, al referirse a la literatura de tortura: “*Não tive maiores chances de insistir no tema, mas o espaço do Pasquim me instigou a incursionar num departamento muito mais público & notório do sadismo: a tortura. Foi quando comentei o assunto pra dizer que já não me satisfazia lendo depoimentos de torturados e só um depoimento de torturador poderia conter pormenores suficientes pra me interessar. Ora, como nenhum torturador publica suas memórias, eu ficava na mão e tava condenado a ler perpetuamente o Marquês de Sade...*” (pp. 122-123) [Resaltado en el original] / “No tuve mayores oportunidades de insistir en el tema, pero el espacio del *Pasquim* me instigó a incursionar en un departamento mucho más público & notorio que el sadismo: la tortura. Fue cuando comenté el asunto para decir que ya no me satisfacía leyendo testimonios de torturados y solo un testimonio de torturador podría tener los pormenores suficientes para interesarme. Ahora bien, como ningún torturador publica sus memorias, me quedaba más a mano y estaba condenado a leer perpetuamente al Marqués de Sade...”. Sobre Glauco como lector de literatura de tortura se trabajará más adelante en este escrito. Asimismo, la referencia al sadomasoquismo es fundamental dentro de las reflexiones y lecturas que despliega el manual, donde Mattoso aclara que toda pedolatría implica sadismo. Y si bien, continúa, el sadismo puede incluir pedolatría, no es el pie, sino la fecalidad, lo que más parece interesar al Marqués de Sade.

otros le perpetrar en un episodio que lo mantiene tensionado entre la fascinación y el terror, una escena vivida como límite por el personaje. En ese límite de la vida, que al mismo tiempo no es otra cosa que una experiencia de muerte, como explica Bataille, tiene lugar una transgresión que, por un lado, evidencia la violencia en la que se funda toda prohibición –la prohibición, por ejemplo, del deseo por los pies– y, por otro, es capaz de alcanzar una disolución de las formas constituidas, “de esas formas de vida social, regular, que fundamentan el orden discontinuo de las individualidades que somos”.⁵⁶⁷ Así, entre lo prohibido y la transgresión se organiza toda la vida social, de modo que el erotismo, como experiencia de límite que logra cuestionar esa organización, deviene en una instancia de recuperación de la soberanía a través de la violencia. El pedólatra es un soberano que pone a prueba su propia integridad, sacrifica el propio cuerpo, lo expone a la violencia y paga el precio de la experiencia transgresora y con ello produce deseo, cuerpo y escritura. Aquí es entonces, donde la literatura se encuentra con la política, cuando tiene el poder de desplegar la potencia de ese acto de violencia que levanta –aunque sea por un momento– las leyes que ordenan la sexualidad y le otorgan un sentido único.

Propagaciones de un olor

Hay algo de pringoso en ese olor
Néstor Perlongher.⁵⁶⁸

El hilo que se desprende de “O deseo do pé” permite continuar leyendo otros textos de Perlongher –ensayos sobre literatura que son ejercicios de crítica literaria o sobre prostitución que acaban adquiriendo el tono de una denuncia, así como también su escritura literaria, ya sea en la ficción en prosa como “Évita vive” o en su poesía–, de

⁵⁶⁷ Bataille, Georges. *El erotismo*. México: Octaedro, 2003, p.17. En el acto erótico se pone en juego un levantamiento de la prohibición a través de la transgresión: “La transgresión organizada forma con lo prohibido un conjunto que define la vida social” (p. 65). Según explica Bataille, en la relación interdeterminada entre la prohibición y la transgresión tiene lugar lo sagrado, como esfera unificada de lo puro y lo impuro.

⁵⁶⁸ “El palacio del cine”, *Alambres, Poemas completos, op. cit.* p.68.

modo tal de percibir cómo, esa articulación entre goce y violencia en los cuerpos, se propaga en sus reflexiones a lo largo de los años ocupando un lugar central.

En “Caribe Transplatino”, Perlongher sostiene que con *El Fiord* nace, paralela al parto que tiene lugar en el texto, una escritura. El ensayo donde trata más profundamente este texto de Lamborghini y, por tanto, de manera más sistemática su literatura, será “Ondas en *El Fiord*. Barroco y corporalidad en Osvaldo Lamborghini”,⁵⁶⁹ de 1991 –vale enfatizar, alrededor de seis años después del ensayo dedicado a Mattoso– y uno de los últimos en publicarse en vida del escritor. La hipótesis que guía la argumentación sostiene que la literatura de Lamborghini y sobre todo *El Fiord* pueden ser leídos desde el neobarroco, ya que allí lo grotesco formaría parte de una carnavalización general cuyo objetivo es generar un efecto de barroquización que se percibe a nivel de la lengua en la mezcla de códigos: “Digamos que *El Fiord* está al servicio de la subversión del lenguaje; y que la perversión es un recurso al que la empresa subversiva acude”.⁵⁷⁰ Proponiéndose por tanto como “trampolín” para saltar a las “ondas” (olas, la palabra está en portugués), desde Brasil, Perlongher desarrolla una lectura provocativa e intensiva de la poética de Lamborghini, sondeando los impulsos que la promueven, analizando los modos en que se desenvuelve su escritura y ubicándola además en el marco de la tradición literaria argentina. Tal como expresa el título del ensayo, lo que se busca es realizar con *El Fiord* una operación de lectura por la que el barroco de toda la obra de Lamborghini es comprendido como consecuencia de una apropiación deseosa de la violencia, en la que convergen una serie sexual y una serie política.⁵⁷¹ Esa convergencia se da en lo que Perlongher, de nuevo con Deleuze, nombra como “el plano de consistencia del deseo”,

⁵⁶⁹ Publicado originalmente en *Cuadernos de la Comuna*, n°33, Puerto General San Martín, Santa Fe, en noviembre de 1991. También fue publicado en *Diario de Poesía* en 1995. Aquí se cita la versión publicada en *Prosa Plebeya*, *op. cit.* pp. 119-131.

⁵⁷⁰ “Ondas en *El Fiord*”, *op. cit.* p.167. A Lamborghini, Perlongher dedicó además el texto “Una saga de la desobjetivación. Lectura de ‘Los Tadeys’ de Osvaldo Lamborghini”, presentado para una beca universitaria en la USP, publicado en el 2000 por la revista *Tsé-Tsé*, n°7/8.

⁵⁷¹ En su tesis, David Oubiña, al igual que Perlongher, le concede a *El Fiord* la centralidad en la obra de Lamborghini. Lee este texto desde una *modalidad de manifiesto*, puesto que considera que allí ya está toda la obra de Lamborghini en tanto esta configuraría su matriz escrituraria. Con la transgresión como primer motor, *El Fiord* “es la guía que protege al escritor a través de la planicie de la destrucción. Esa obra primera es la extraña matriz rota que no dejará de producir los textos destruidos que escribe Lamborghini.” Oubiña, David. *El silencio y sus bordes: modos de lo extremo en la literatura y el cine*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 2011, p. 316.

el que “enloquece y desmelenan la escritura, llenándola de vericuetos, de recovecos, transformándolo en un tapiz tan denso que nunca se redonda, cada frase remite a otro rincón, como si hubiese una avidez desesperada por atar los hilos de la red a la mayor cantidad de elementos posibles”.⁵⁷² Esta lectura coloca al texto de Lamborghini en una saga de “sexualización de la escritura” que se enlaza con otros escritores del grupo en torno a la revista *Literal*, Germán García y Luis Gusmán, más específicamente con sus novelas *Nanina* y *El frasquito*.⁵⁷³ Así, a partir de la explicación de cómo se origina aquello que despeina la lengua, Perlongher realiza una lectura del barroco en Lamborghini para señalar el modo en que esta literatura –y por extensión el neobarroso del que Lamborghini sería fundador– consigue desbaratar el orden del discurso. Es exactamente allí donde la figura del tajo, como escenificación de la inscripción de la letra sobre los cuerpos, despliega su fuerza centrípeta para incluir otras escrituras. De nuevo, lo que esta hipótesis sostiene es que la barroquización de la escritura sucede por su despliegue del plano del deseo que actúa sobre y en toda violencia y que de este modo logra pervertir todo discurso que, con esa violencia, se jacte de claro, ordenador y monosémico.⁵⁷⁴ Se trata de una *literatura perversa*, que hace del deseo su fuerza. Así como Perlongher se preguntaba en su ensayo “¿Es Lamborghini barroco?”, aquí cabe la pregunta: ¿Es Mattoso un escritor perverso, como lo fue Lamborghini y como también

⁵⁷² “Ondas en *El Fiord*”, *op. cit.* p. 165

⁵⁷³ Julio Premat en “El escritor argentino y la transgresión. La orgía de los orígenes en *El Fiord* de Osvaldo Lamborghini”, a partir del acontecimiento de la reedición de *El Fiord* en España en 1988, reflexiona acerca del carácter fundacional del texto –en tanto ficción de origen– y de la figura de Lamborghini en el marco de la construcción de una tradición nacional: “Junto con el proceso de canonización de Borges el luminoso, la Argentina de los 90 se descubre, feliz asimetría, poseedora de un antepasado sombrío, de un escritor maldito” (Premat, Julio. “El escritor argentino y la transgresión. La orgía de los orígenes en *El Fiord* de Osvaldo Lamborghini”, en *América: Cahiers du CRICCAL*, n° 28, 2002, p. 116). De la cita se pueden señalar principalmente dos cuestiones: por un lado, el apelativo “escritor maldito” con el que Premat remite a una tradición oscura y marginal en las letras argentinas y que se juega en el texto en el poder de un escritor para leer “al pie de la letra” y subvertir los discursos nacionales totalizadores. Por otro lado, a raíz de esta cuestión, sobre todo en lo que refiere a la oposición a Borges, puede empezar a delinearse la importancia de las lecturas de Perlongher –junto con las de Pauls, Kamenszain o Ludmer– respecto de este lugar de maldito para Lamborghini, que implica, en sus términos, una reivindicación. De hecho, “Ondas en *El Fiord*, barroco y corporalidad en Osvaldo Lamborghini”, forma parte de la bibliografía del texto de Premat.

⁵⁷⁴ Sobra decir que el texto de Perlongher, incluso su esquematización a partir de las series de la política y la sexualidad, se sostiene en un diálogo estrecho con las tesis de Foucault. En particular, a ello referimos cuando decimos que Perlongher busca entrever cómo es que alguna literatura puede tajar/desbaratar/desarticular el orden del discurso, entendiendo a este último como parte de la maquinaria de legitimación de un poder de dominación. Ver: Foucault, Michel. *El orden del discurso*. Barcelona: Tusquets, 1975.

lo fue el mismo Perlongher? Por lo que puede leerse en el ensayo, la lectura *Manual do pedólatra amador* va hacia una respuesta afirmativa y es precisamente en esa perversión que el texto del brasileño interesa a su contemporáneo. Así, el ensayo “O desejo do pé” de 1985 puede pensarse como un ejercicio de lectura temprano para lo que luego será el centro de la escritura ensayística de Perlongher, como lo fue, su lectura de la obra de Lamborghini junto con la diagramación de su proyecto continental de literatura neobarroca, “Caribe transplatino”.

Puede leerse en Mattoso y en Lamborghini, desde la operación que realiza Perlongher, un modo en que la política en América Latina se inscribe en los cuerpos. El texto de Lamborghini, dice, *huele* anticipadamente el torbellino del horror que llegará a la Argentina con la dictadura; la autobiografía del brasileño, por su parte, se encargará de releer perversamente los “ultrajantes hedores” del horror brasileño, para desafiar las contorsiones de su época.⁵⁷⁵ Tanto en *El Fiord* como en el *Manual*, lo político es un plano al que se accede por el desbarajuste que produce el deseo. Si en el primero el deseo se modula en lo que Perlongher llamó una “libidinización del simulacro militante”,⁵⁷⁶ una transformación de las consignas de la militancia en directivas para operar en el cuerpo, gozarlo y hacerlo gozar con la violencia;⁵⁷⁷ en el segundo se

⁵⁷⁵ Aunque evidente, resulta productivo señalar que la abyección —el “chulé” de Mattoso— presente en el encuentro entre violencia y goce, también lo está en la literatura de Lamborghini; en *El Fiord*, el mal olor figura ya desde el comienzo, cuando es relatado el parto de Carla Greta Terón: “Yo me cubrí con las sábanas hasta la cabeza y me fui retirando, reptando, hacia los pies de nuestro camastro. Una vez allí aspiré hondamente el olor de nuestros cuerpos, que nunca lavamos”. Lamborghini, Osvaldo. *El Fiord*. Buenos Aires: Editores Argentino, 2013, p. 19.

⁵⁷⁶ “Ondas en *El Fiord*”, *op. cit.* p. 170.

⁵⁷⁷ Esa operación sobre los discursos sería el vértice del encuentro. Pero ¿qué es lo que la habilita?: la presencia del deseo o “el plano de la consistencia del deseo”, es decir, “un hiato que alumbra, entre la humareda assembleística de los metalúrgicos, remitentes al vandomismo, la profundidad piruetesca de lo irreductible” (“Ondas en *El Fiord*”, *op. cit.* p. 165). Se trata entonces de una apropiación deseosa de la doctrina: “Golpear primero, negociar después”, la que en Perlongher y Lamborghini podría leerse como “Golpear primero, gozar después”. Dice Perlongher en una entrevista con Luis Chitarroni: “En Osvaldo Lamborghini, en cambio —a pesar de que él practica también un labrado—, hay un cierto desdén por las palabras, tal vez un poco la ilusión rioplatense por el sentido, por la profundidad —aunque no se trata de ninguna profundidad—, que hace que el labrado se ponga en juego para herir, para desagarrar. Porque a pesar de que ninguna textura es menos densa que la siguiente, y cada palabra está puesta al lado de la otra con un gran cuidado, de repente aparece algo, una consigna: ‘ningún trapo rojo...’, por ejemplo. Hay que romper, hay que labrar para desagarrar. Y donde queda más claro, me parece, es el ‘El niño proletario’” (Chitarroni, Luis. “Un uso bélico del barroco áureo”, en *La Papirología*, n°3, 1988. Reproducido en: Perlongher, Néstor. *Papeles insumisos*, *op. cit.* pp. 309-310). Ese corrimiento es el mismo que está en el cuento “Evita vive”, que no es otra cosa que

diseminará desde el plano de la anécdota personal hacia los discursos políticos expresados en cierta literatura nacional, la que también puede ser entendida como simulacro.

El nudo entre horror y fascinación es lo que sienten las locas y los prostitutas de Perlongher, así como también el pedólatra de Mattoso, cuando exponen sus cuerpos excesivos sacrificándose para instalar la continuidad en el deseo, entre la muerte y la sexualidad. Tal como sucede en la crónica “Matan a una marica”⁵⁷⁸, estos cuerpos indeseables de la ciudad llevan al ensayista a preguntarse: “Transformación, entonces, de un *estado de cuerpos*. ¿Cómo se pasa de una orilla a la otra? ¿Cómo puede el deseo desafiar (y acaso provocar) la muerte? ¿Cómo en la turbulencia de la deriva por la noche, aparece la trompada adonde se la quiso –sin restarle potencia ni espanto– tomar caricia?”⁵⁷⁹ La clave está en los guiones de la pregunta, en aquello que es necesario aclarar para que lo que funciona como un reverso no se confunda como contrario: la intensidad, esa potencia del espanto, esa violencia que es puesta en juego tanto en la trompada como en el abrazo, todo es, para Perlongher, “volutas y voluptas” de intensidad.⁵⁸⁰

El lazo que une estas experiencias de límite es también el centro de indagación del ensayo “Desejo e violencia no mundo da noite”. Aquí, recuperando lo que ha observado en el trabajo de campo sobre la prostitución masculina en el centro de la

una apropiación deseosa y profanatoria de la consigna del Movimiento de Inquilinos Peronistas “Evita vive en cada hotel organizado”.

⁵⁷⁸ Publicado originalmente en *Fin de Siglo* n°16, octubre de 1988. Reproducido en *Prosa plebeya*, *op. cit.* pp.43-49.

⁵⁷⁹ “Matan a una marica”, *Prosa plebeya*, *op. cit.* pp. 43-44 [Resaltado en el original]. En su libro *Sueños de exterminio: homosexualidad y representación en la literatura argentina contemporánea*, Gabriel Giorgi analiza el modo en que la literatura argentina de mediados de los sesenta incorpora discursos de exterminio en los que el cuerpo homosexual funcionó como “caja de resonancia”. En esos discursos la homosexualidad fue constituida como identidad para ser aniquilada –puesto que su propagación amenaza la continuidad de la humanidad– y eso se gestionó como parte de la administración de la vida colectiva, en términos biopolíticos, entre lo social y lo biológico. En el corpus de su trabajo de investigación se encuentra la literatura Perlongher, en tanto en ella se conjugan fórmulas del exterminio con inscripciones del deseo homosexual. En este sentido, la loca perlonghereana, explica Giorgi, se figura con su cuerpo homosexual constantemente amenazado y expuesto, como una parte residual y a la vez constitutiva del orden social. Según el investigador, el cuerpo de la loca sería la materia en la que puede inscribirse “un orden en el que sexualidad y violencia se leen en continuidad”. Giorgi, Gabriel. *Sueños de exterminio: homosexualidad y representación en la literatura argentina contemporánea*. Rosario: Beatriz Viterbo Editora, 2004, p. 153.

⁵⁸⁰ “Matan a una marica”, *op. cit.* p. 44.

ciudad de San Pablo, Perlongher destaca dos tensiones superpuestas: por un lado, la tensión entre una configuración territorial, con su respectiva clasificación de los márgenes sociales, y un impulso de fuga que pudo observar en las trayectorias de sus entrevistados; y, por otro, la tensión que hay también entre la presencia simultánea de una violencia visceral, que se expande en toda la sociedad en el formato de una guerra generalizada, y el deseo de goce. A partir de esto, el ensayo denuncia los hechos de violencia en los que homosexuales son asesinados, al mismo tiempo en que no renuncia a la indagación entre violencia y deseo, entre el erotismo y la muerte desde una perspectiva batailleana al afirmar que “*também essa violência é desejada*”.⁵⁸¹ La hipótesis que sostiene el artículo propone que la violencia es fundante en los lazos sociales y no se restringe ni a una zona, ni a un grupo social; violencia y goce serían un mismo impulso que recorre los márgenes sociales y sus códigos de disputa, pero también las familias burguesas bien intencionadas y sus códigos de convivencia.

Lo anterior está presente también en su escritura poética, ya desde sus primeros poemarios, tal como puede verse en el poema “Canción de amor para los nazis en Baviera”, incluido en *Austria-Hungría* (1987), con su estribillo entre melodramático e irónico: “*Oh no no no es cierto que me quieras / Ay ay ay me dabas puntapiés*”.⁵⁸² En *Hule*, su tercer poemario publicado y segundo que escribe desde Brasil, de 1989, Perlongher incluye un poema titulado “El hule”, en el que cruza en las coordenadas del deseo y la violencia, en particular la perpetrada durante el golpe militar, con la presencia de un olor abyecto. El hule es la materia gomosa *leit motiv* de todo el poemario, y en este poema toma la forma de una capa de látex que intenta impedir el paso del olor de los cuerpos descompuestos de las víctimas de la violencia estatal y así maniobrar sobre la memoria: “Ahora desean que el olvido baje sus cortinillas de hule”.⁵⁸³ Esa operación profiláctica ejercida sobre la memoria individual y colectiva figura en el poema mediante una disposición visual que corta la prosa e interrumpe en el verso a la palabra

⁵⁸¹ “Desejo e violência no mundo da noite”, en *Cidades, Folha de São Paulo*, 14 de agosto de 1987, p.10. Una traducción de este texto fue publicada como “Deseo y violencia en el mundo de la noche” en *Prosa plebeya, op. cit.* p.50-52.

⁵⁸² “Canción de amor para los nazis en Baviera”, *Austria-Hungría, Poemas completos, op. cit.* p. 19.

⁵⁸³ Probablemente se trate de una referencia a las leyes de Punto Final y Obediencia Debida, establecidas por Raúl Alfonsín en 1986.

“inclinación” para agregar, por efecto del juego con el significante, un suplemento de sentido:

incli
nación

Con esta escisión, no solo se hace presente la subyugación implicada en el autoritarismo estatal, sino que también, por obra de la disposición de las letras en la página, se visualizan los cuerpos sometidos a una contorsión. Esa cortina de olvido que cubre las imágenes del horror y protege a sus perpetradores, “blindados los soldados”, no impide, sin embargo, que en el poema crezcan de manera espeluznante los ribetes de una escena infernal de cuerpos hacinados:

donde las moscas (a fuer de fieras, atrapadas) rezumaban delicuescente goce de tonturas, la obsesión de los cuerpos, de las partes, en números de manos degolladas pezcuellos aherrojados en chapa, y la mampostería del mamporro, las tortas de rehilado rayón en el estómago, el hule les cubría, ese *chulé* de paso ponzoñoso.⁵⁸⁴

En ese cuadro de miembros lacerados, digno de una pintura de El Bosco, aparece la lengua portuguesa en la palabra *chulé*, término que, como se vio con Glauco Mattoso, hace referencia al hedor de los pies y es el objeto de deseo del pedólatra. La lengua portuguesa señala allí algo que se escapa a la cortina gomosa y opaca que se quiere imponer; lo mal oliente, aunque ocultado, es señalado por esas moscas que avisan que algo, bajo el manto de olvido, persiste en su putrefacción.

4.2.3. Pervertir la lectura, leer al revés

Al volver sobre el modo en que Glauco Mattoso construye su relato autobiográfico en el *Manual*, su *Bildungsroman* marginal, como ya se adelantó, podrá figurarse el zurcido extenso y paciente, metódico y exhaustivo, del anecdotario con una serie de lecturas. Si la organización cronológica y la disposición de los capítulos que dan cuenta del transcurrir de esa vida que se cuenta se pautan en función de la inserción del pedólatra

⁵⁸⁴ “El hule”, *Hule, Poemas completos, op. cit.* p. 111 [El resaltado es mío].

en las diferentes instituciones formativas –familia, escuela, agrupación política, trabajo–, por su parte, las lecturas ingresan mediante dos operaciones: la copia de extensos trechos o la referencia; algunas de ellas son concomitantes y forman parte de la vivencia que se está narrando, otras se introducen como soporte en la argumentación de algunas de las reflexiones sobre sexualidad por las que Mattoso discurre la relación entre el sadomasoquismo y la pedolatría, entre otras.⁵⁸⁵

El aprendizaje del margen zigzaguea por esos dos carriles para parodizar algunos supuestos del género autobiográfico vinculados a la figura del escritor: si este último funciona seleccionando los episodios de una vida en pos de dar cuenta de la construcción de una identidad única y sobresaliente –lo que justifica la legitimidad de la existencia misma de la autobiografía–, en el texto de Mattoso, el tono irónico, el carácter humillante de sus experiencias y, sobre todo, los fines para los que lee, acaban por desarmar cualquier tentativa de afirmación identitaria y descartar la posibilidad de cualquier rasgo de ejemplaridad moral.

Asimismo, la reproducción de esos extensos fragmentos, acompañados de comentarios acerca de la relación entre lo leído, el deseo y la práctica pedólatra, resulta una provocación con la que se pone a prueba al lector al tiempo en que se lo invita a adopte el mismo modo de lectura: la perversión. Mattoso lee buscando excitación, de modo que su criterio de selección está regido por una funcionalidad prosaica y abyecta:

⁵⁸⁵ La transcripción de largos fragmentos de sus lecturas tiene lugar principalmente entre el primer y el tercer capítulo, y cada uno de ellos se corresponde con la temática abordada que se explicita en la presentación. Así, en el capítulo primero, dedicado a presentar las particularidades de la pedolatría, se incluyen los primeros impactos producidos en la infancia frente a determinadas lecturas, tales como un manual de anatomía, o bien ante la película *La naranja mecánica* de Stanley Kubrick. A partir de esta última, el relato ingresa en la relación entre dolor y goce, motivo por el cual incorpora lecturas de torturas como el libro de la CONADEP, literatura de cárcel con Genet, de guerra con Hassen e inclusive el famoso ensayo de identidad nacional brasileña de Gilberto Freyre, *Sobrados e mucambos*, para encontrar allí relatos de maltrato a los esclavos, entre otros libros de historia. El segundo capítulo, por su parte, reflexiona acerca de las cercanías y distancias con el fetichismo, de modo que incorpora largas citas de literatura brasileña, en prosa y verso, sobre la atracción por los pies, entre las que incluye textos de Manuel Bandeira, Joaquim Manuel de Macedo, José de Alencar, Manuel Antônio Álvares de Azevedo, Raduan Nassar. Y, en el capítulo tercero, donde pone en funcionamiento una disquisición de la intrincada relación entre la pedolatría y el masoquismo, incorpora al Marqués de Sade, a Leopold von Sacher-Masoch, pero también a todo un mundo de *magazines*, de origen mayormente norteamericano, dirigido al público gay y de carácter confesional. Ya a partir de los capítulos siguientes, en tanto en términos biográficos Glauco se refiere a la propia carrera de escritor, incluye otros escritores cercanos, como Trevisan, o bien su propia literatura.

masturbarse. El protagonista se masturba leyendo manuales de higiene, novelas burguesas del romanticismo brasileño, ensayos de identidad nacional, clásicos de la literatura erótica como *120 días de Sodoma* del Marqués de Sade o libros histórico-testimoniales como el publicado la Comisión Nacional sobre la Desaparición de Personas (CONADEP). Con su abanico de lecturas, el pedólatra arma un canon aberrante en el que la literatura se mancilla al entrar en contacto con textos pertenecientes a otras esferas e imponerle, a modo de profanación, un criterio completamente ajeno al que la institución literaria supone ostentar. Su erotismo transgresor encuentra en los más diversos tipos y géneros textuales el elemento de su excitación, por eso, el acto es completamente diferente al de leer literatura erótica; se trata, en cambio, de leer el erotismo en la letra.

En “O desejo do pé”, Perlongher señala el modo en que se lee en el manual:

[A] excentricidade do perverso remete à sua proximidade/contiguidade/proclividade com um ponto de ruptura da ordem social –neste caso, no plano diretamente sexualizado das normas que regulam as trocas eróticas. Certo repúdio a essas regras pode especularizar-se na inversão: as coisas se tomam ao revés, peño reverso. Esta reversão era já praticada pelo pequeno Glauco, quando lia “ao revés” (à procura de excitação) os canhestros canhenhos de “higiene sexual” do Dr. Carpio.⁵⁸⁶

El contagio por contigüidad ocurre en dos planos simultáneos y tienen el mismo punto de partida, la marginalidad del perverso; esos planos son los de las normas que organizan los modos hegemónicos de unión entre los cuerpos –qué cuerpos y cómo– y los criterios que regulan cuáles son y cómo se agrupan los textos que pertenecen al canon literario. Al leer a los autores más representativos de la literatura nacional y nacionalista para excitarse con las descripciones de los pies de un personaje y al pasar de eso a la lectura de un libro de medicina, por la aberración del objetivo y por la heterogeneidad de los textos el perverso no hace sino levantar las normas que regulan la institución literaria. El desplazamiento que ocurre entre “*foder*” y “*feder*” contagia también al acto de leer; estas actividades se vuelven idénticas e intercambiables, ya que

⁵⁸⁶ “O desejo do pé”, *op. cit.* p. 170 / “[L]a excentricidad del perverso remite a su proximidad/contigüidad/proclividad con un punto de ruptura del orden social –en este caso, en el plano directamente sexualizado de las normas que regulan los intercambios eróticos. Cierta repudio a esas reglas puede especularizarse en la inversión: las cosas se toman al revés, por el reverso. Esta reversión ya era practicada por el pequeño Glauco, cuando leía ‘al revés’ (buscando excitación) los *aviesos avisos* de ‘higiene sexual’ del Dr. Carpio”. “El deseo del pie”, *op. cit.* p. 138.

están orientadas un mismo fin: gozar. Lo que las hace idénticas, tal como advierte Perlongher, es la posición que se adopta para llevarlas a cabo: de abajo para arriba, al revés. En este sentido, el ensayista toma al pie de la letra el término *perverso* para señalar cómo lee Mattoso: al revés. El término pervertir es tomado desde su raíz latina *perverter* y usado de manera literal, para figurar la lectura como el acto de poner lo de abajo arriba y lo de arriba abajo, dar vuelta algo para verter su contenido, derramar algo, trastornarlo. Con ese trastrocamiento, a la selección de textos le corresponde un modo de lectura que da vuelta también la premisa de la literatura realista: la literatura es la imagen que devuelve el espejo invertido, el reverso perverso de toda representación. En un movimiento doble, entonces, el pedólatra pervierte literalmente el cuerpo al tomarlo al revés, por su parte más baja, los pies, y pervierte a la literatura al leer el reverso gozoso en la representación. Este segundo movimiento va a tener un punto de particular interés al iluminar nuevamente el diálogo que se estrecha entre Glauco Mattoso y Néstor Perlongher, para quienes, literatura y política se enlazan en una libidinación de la representación.

Dentro de las lecturas del manual, el gesto más radical por políticamente incorrecto es el que realiza con los relatos de torturas perpetradas en contextos de violencia histórica para realizar una apropiación deseante de esas instancias de opresión y de sus discursos. Este modo de leer la historia se acerca tanto a la escritura como a la lectura de Perlongher, quien desde *Austria-Hungría* escribe tomando a la historia del nazismo como una ocasión para hacer aparecer el deseo homoerótico entre soldados y víctimas, nombrando al propio ejercicio de lectura bajo la fórmula “leer y alucinar”:

Siempre leí de todo, las cosas más heterodoxas. Leía a veces esos textos históricos como una técnica: leer y alucinar. Leía y leo textos de historia argentina, textos políticos, documentos. Podría decirse que esa cuestión se resuelve, si racionalizamos un poco, entre el deseo y la historia, entre el deseo y lo social. Entonces habría que ver un poco la emergencia del deseo en los textos más hostiles.⁵⁸⁷

Leer y alucinar o leer y gozar, la clave está en percibir en el canto –poesía, pero también rincón, escondite, zona oscura– de la letra más horrorosa el deseo perverso emergiendo. En esa línea, la conjunción del poder en el dolor y el goce es precisamente donde Perlongher lee a Mattoso:

⁵⁸⁷ Chitarroni, Luis. “Un uso bélico del barroco áureo”, *op. cit.* p.315.

Glauco nos estaria sugerindo: os mecanismos sociais de poder, de opressão e de repressão, não seriam mais, em última instância, que caminhos que o gozo percorre para realizar-se. As cenas voluptuosas da prisão, da tortura, da humilhação, desvelam o lado libidinal das coisas.

Y continúa:

*Afirmar esse gozo da dor em sua potência de direito ao prazer não irá contribuir necessariamente para reforçar as cadeias escravistas, mas também uma certa forma de desapropriação desejosa desse vínculo convencionalmente opressivo.*⁵⁸⁸

El discurso que se pervierte es justamente el discurso totalizante formador de versiones monolíticas acerca de los acontecimientos históricos y de las identidades políticas, ya sean provenientes de la izquierda o de la derecha. Con la lectura gozosa del horror se neutraliza la efectividad ideológica del discurso del odio, a la vez que se desrealiza la empatía con los testimonios de los torturados como víctimas. Así, Glauco Mattoso pervierte lo que lee en tanto puede gozar con la narración del sufrimiento, logrando además con ello transgredir las morales de la literatura brasileña de los años del Golpe y las preferencias del público lector brasileño.

Al referirse a lo que sucede con la literatura brasileña luego de comenzado el golpe de Estado en 1964, Flora Sussekind sostiene que las producciones en prosa tomaron fundamentalmente dos caminos, que en cierta medida la encerraron, “de un lado el naturalismo evidente de las novelas reportaje o el disfrazado de las parábolas y narrativas fantásticas; del otro, la ‘literatura del yo’ de los testimonios, de las memorias y de la poesía biográfico-generacional”.⁵⁸⁹ Este panorama, cuyo punto de clivaje la autora ubica en la publicación en 1981 de la novela de Silviano Santiago, *Em liberdade*, se caracterizaría entonces por una literatura cuya búsqueda habría radicado en remitir a la realidad político-social a partir de una demanda de *mea culpa* por parte del público o

⁵⁸⁸ “O desejo do pé”, *op. cit.* pp.173-174 / “Glauco nos estaría sugiriendo: los mecanismos sociales del poder, de opresión y de represión, en última instancia, no serían más que caminos que el goce recorre para realizarse. Las escenas voluptuosas de la prisión, de la tortura, de la humillación, develan el lado libidinal de las cosas. [...] Afirmar ese goce del dolor en su potencia de derecho al placer no contribuirá necesariamente a reforzar las cadenas esclavistas, sino también a una cierta forma de reapropiación deseosa de ese vínculo convencionalmente opresivo”. “El deseo del pie”, *op. cit.* p.141.

⁵⁸⁹ Sussekind, Flora. *Vidrieras astilladas*, *op. cit.* p. 63.

bien en pos de encontrar una certeza que pudiera zurcir los destrozos que los acontecimientos de la historia reciente habían realizado en la experiencia común. En este sentido, advierte, existía una inclinación por la lectura de los sufrimientos ajenos como un modo de “hacer penitencia ficcionalmente mediante la repetida lectura de sus consecuencias”.⁵⁹⁰ Así, una parte importante de la producción literaria, inclinada por una estética naturalista, declamatoria y personalista, opta por negar el propio carácter ficcional para proponerse como verdad, en una operatoria peligrosamente conservadora reproductora de las lógicas totalitarias del régimen. Las lecturas necesarias parecían ser entonces aquellas que abogaran por encontrar una certeza acerca del horror y a las que Sussekind adjudica “funciones compensatorias”:

Esto es: decir lo que la censura le impedía decir al diario, haciendo en el libro los reportajes prohibidos en los medios masivos de comunicación; producir ficcionalmente identidades allí donde dominan las divisiones, creando una utopía de nación y otra de sujeto, capaces de atenuar la experiencia cotidiana de la contradicción y de la fractura.⁵⁹¹

Este fenómeno, acentuado a mediados de la década del setenta, encuentra su mayor exponente en el libro de Fernando Gabeira, *O que é isso companheiro?*, publicado en 1979, en el que el autor y narrador se centra en armar un relato de sus años en la lucha armada con fines didácticos y destinado a las nuevas generaciones.⁵⁹²

El libro de Gabeira es leído en el *Manual* en un marco que comprende la literatura testimonial de los horrores del exterminio en el contexto latinoamericano y mundial. Pero el movimiento va en una dirección diferente a la funcionalidad de esta literatura señalada por Sussekind. Cuando el perverso lee las torturas para masturbarse rompe con las lógicas de una economía de la compensación al realizar con ese discurso una actividad de gasto, exceso y desperdicio. Si lo que se busca leer en esta literatura es la intensidad como experiencia de límite que otorga la narración de la violencia y de la destrucción del otro, la compensación operaría en un sentido contraproducente puesto

⁵⁹⁰ Sussekind, Flora. *Vidrieras astilladas*, op. cit. p. 65

⁵⁹¹ Sussekind, Flora. *Vidrieras astilladas*, op. cit. p. 88.

⁵⁹² El libro del periodista, escritor y militante Fernando Gabeira narra en primera persona la historia de la resistencia de la lucha armada contra la dictadura militar en Brasil y se enfoca en el secuestro del embajador estadounidense Charles Burke Elbrick en 1969, en el que Gabeira había participado como miembro del MR-8. Esta participación le costó la cárcel y el exilio posterior en Europa. Su testimonio fue escrito y publicado luego de su retorno al país, con el comienzo de la amnistía en 1979, y obtuvo un gran éxito de ventas.

que sería un modo de hacer desaparecer el deseo. Cuando escribe en su autobiografía que se masturba leyendo a Gabeira –o el libro de la CONADEP–, el perverso convierte a la función moral de una literatura que se dispone a la creación de una verdad histórica en puro deseo; lee sin culpa y movido por la excitación, de modo que desactiva en su lectura las funciones compensatorias de la literatura brasileña y desbarata asimismo los valores morales que establecen los modos legítimos en que la literatura deviene en un acto político. El lector se mueve por las entrelíneas de la literatura hegemónica buscando los cantos donde pueda aflorar la perversión. Así, la política de la literatura de Mattoso es una política del deseo:

A literatura de cárcere vai do depoimento forense à autobiografia maneirinha, passando pela reportagem romanceada. Sob o tom de denúncia ou confidência, nas suas entrelinhas pululam lances como aquele que Gabeira não soube aproveitar. A partir da morte de Herzog, quando a situação do preso político ensejou verdadeira avalanche de testemunhos até o pós-anistia, quando tais testemunhos viraram gênero literário, tratei de ler tudo que saía, a ver se pintavam detalhes sadomasoquistas. Mas não me satisfiz.⁵⁹³

A continuación, cita un fragmento de *O que é isso, companheiro?* para redoblar su apuesta; reproduce el pasaje exacto en el que el autor omite lo que al perverso más le hubiera interesado leer –una descripción detallada de la tortura– y lo acusa de no haber sabido aprovechar literariamente lo que había presenciado:

À esquerda, havia um corredor onde funcionava a sala de tortura e, no fundo, estavam as celas individuais. No corredor algumas pessoas eram forçadas pelos torturadores a lamber o chão e a parede. Tentei acompanhar o espetáculo, discretamente, mas levei uma porrada nas costas.⁵⁹⁴

⁵⁹³ *Manual do pedólatra amador, op. cit.* p. 31 / “La literatura de cárcel va de la declaración forense a la autobiografía ligera, pasando por el reportaje novelado. Bajo un tono de denuncia o confidencia, en sus entrelineas pululan ocasiones como aquella que Gabeira no supo aprovechar. A partir de la muerte de Herzog, cuando la situación del preso político trajo una verdadera avalancha de testimonios hasta la postaministía, cuando esos testimonios viraron en género literario, traté de leer todo lo que salía, para ver si pintaban detalles sadomasoquistas. Pero no me satisfizo”.

⁵⁹⁴ Gabeira, Fernando. *O que é isso, companheiro?* Rio de Janeiro: Codecri, 1979, citado en el *Manual de pedólatra amador, op. cit.* p. 23 / “A la izquierda había un pasillo donde funcionaba la sala de tortura y, al fondo, estaban las celdas individuales. En el pasillo algunas personas eran forzadas por los torturadores a lamer el piso y la pared. Intenté acompañar el espectáculo, discretamente, pero me llevé un golpe en la espalda”.

En seguida, Gabeira es llamado, con ironía, “*príncipe dos ex-exilados*” y el perverso redobla la intención irreverente de su intervención: no solo afirma haber leído *O que isso companheiro?* para masturbarse, sino que además dice que, de todos modos, no lo satisfizo.⁵⁹⁵ Con desapego respecto del relato, el perverso no hace más que aumentar el desmerecimiento respecto de las capacidades de esta literatura escrita por Gabeira para ostentar algún poder de intensidad. Las dos líneas de este “*reportagem romanceada*” tienen sabor a poco si quien lee es un perverso que goza en la prolongación del sufrimiento y busca aplazar la amenaza de una culminación de modo de mantener el deseo intacto el mayor tiempo posible.⁵⁹⁶ Al leer para derrochar, Mattoso realiza una erotización de la violencia histórica al tiempo en que acusa de anestésica a la literatura

⁵⁹⁵ Dice Sussekind sobre el libro de Gabeira: “En este relato, se usa abundantemente el condicional; no se describe precisamente una escena de tortura; se la sugiere. Se arma un interrogatorio, o varios potenciales. Las frases cortas, la dicción periodística, el tono casual bloquean la deseada catarsis de quien lee. Menos ingenuo, Gabeira trata de descartar el horror ornamental, esa retórica del exceso tan característica de las novelas políticas del período. Pero, aun tratando de evitar el camino fácil del martirio y del heroísmo revolucionario del personaje central, Gabeira no puede evitar la pasión del lector brasileño por las escenas teatralmente dolorosas, por la exhibición literal, alegórica o entrecortada de sus llagas políticas recientes” (*Vidrieras astilladas*, *op. cit.* p.67). Más allá de las especificaciones de Sussekind, Mattoso dice más adelante en el *Manual* que llegado un punto se decide a dejar de leer los testimonios de los torturados para comenzar a recolectar relatos de los torturadores, los que acabarían formando parte, entre otros proyectos, de su libro *O que é a tortura?* publicado en 1986 por la editorial Brasiliense para la colección *Primeiros Passos*. En este marco, Glaucio expresa: “*De fato, o que há muito me irritava era a enxurrada de livros de ‘memórias’ de vítimas da repressão, que pretendiam denunciar as violências sofridas, mas que, por pudores moralistas ou escrupulos ideológicos, se auto-censuravam justamente no momento de descrever as cenas de tortura, sobretudo os lances sexuais implícitos ou explícitos, os quais acabavam sistematicamente omitidos ou eufemizados*”. *Manual do pedólatra amador*, *op. cit.* p. 123 / “De hecho, lo que hacía tiempo me irritaba era la avalancha de libros de ‘memorias’ de víctimas de la represión, que pretendían denunciar las violencias sufridas, pero que, por pudores moralistas o escrupulos ideológicos, se autocensuraban justamente en el momento de describir las escenas de tortura, sobre todo en los tramos sexuales implícitos o explícitos, los cuales acababan sistemáticamente omitidos o eufemizados”.

⁵⁹⁶ Según Deleuze y Guattari, el cuerpo del masoquista es uno de los cuerpos en los que tiene lugar una práctica del Cuerpo sin Órganos: “El masoquista utiliza el sufrimiento como un medio para constituir un cuerpo sin órganos y asilar un plan de consistencia del deseo”. En este sentido el placer es lo que necesariamente debe ser aplazado porque de otra manera interrumpiría el proceso continuo del deseo positivo: “El sufrimiento del masoquista es el precio que tiene que pagar, no por alcanzar el placer, sino por romper la pseudounión del deseo con el placer como medida extrínseca” (Deleuze, Gilles y Guattari, Félix. “Cuerpo sin órganos”, *op. cit.* p.160). En torno al placer, Deleuze encuentra en este una diferencia radical respecto del deseo, por considerar que el primero “interrumpe el proceso inmanente del deseo” que sería el del flujo, la desterritorialización, el acontecimiento. Para Deleuze el término placer representa la devolución del deseo al territorio de la ley y por lo tanto la suspensión de su desborde. Deleuze, Gilles. *Deseo y placer*. Córdoba: Alción Editora, 2006, p. 29.

comprometida producida luego de la amnistía, gesto que se proyecta a toda una literatura que desde la década del sesenta hegemonizó los modos de escribir y leer literatura en Brasil.⁵⁹⁷

Asimismo, los abusos físicos y de poder perpetrados por las autoridades estatales también forman parte de las aventuras narradas en el *Manual*. En el capítulo “*De cheiros chulos*”, el personaje relata un acontecimiento que tuvo lugar cuando se encontraba deambulando una noche por la ciudad de Río de Janeiro, más precisamente, por las zonas frecuentadas por homosexuales en el barrio de Lapa –como la plaza Tiradentes y el cinema Iris– con miras a provocar un encuentro furtivo. A pesar de ser algo que acostumbraba hacer, en una ocasión, en medio de una *razzia*, mientras caminaba desprevenido por la vereda, fue llevado por unos policías, quienes lo metieron de forma repentina en un furgón. Junto con otras personas apresadas, Mattoso es obligado por quienes se autoproclamaban como parte de una organización paramilitar, “*Esquadrão da morte*”, a realizar una “*prece comunitária*”,⁵⁹⁸ en la que, de rodillas, debía abrir su boca para que los uniformados fueran introduciendo, en lugar de una hostia, su picana. En este episodio, parte del capítulo en que se incluyen las lecturas de Massoch y del Marqués de Sade, se discurre sobre la diferencia entre el sadismo y el masoquismo, para inclinarse por el segundo. De este modo, se asegura que toda pedolatría supone el sadomasoquismo y refuerza el vínculo entre violencia y goce, la humillación y la excitación. Es por esto que, una vez terminada la anécdota, se la completa agregando aquello que fue la motivación real de la narración: como en otras ocasiones, a pesar del miedo y de su imposibilidad de expresar su excitación en el momento, una vez en su casa, el recuerdo traumático aparecía para erotizarlo: “*Horas*

⁵⁹⁷ En diálogo con las ideas de Flora Sussekind, el ya ineludible ensayo de Roberto Schwarz “Cultura e política, 1964-1969” viene, de alguna a manera, a reforzar las lecturas que aquí se están haciendo. En este ensayo, escrito entre 1969 y 1970, Schwarz señala que, a pesar de la dictadura militar de derecha, a mediados de los sesenta había una relativa hegemonía cultural de izquierda. Esta afirmación explicaría que durante el gobierno de Castelo Branco lo cercenado fuera el contacto directo de los artistas e intelectuales con las masas obreras y campesinas, pero que, sin embargo, siguiera siendo el ideario izquierdista el de mayor pregnancia y presencia en el campo cultural brasileño, al menos hasta 1968, momento en que el régimen se endurece a partir del Acto Institucional Número 5. Ver: Schwarz, Roberto. “Cultura e política, 1964-1969”, *As ideias fora de lugar*. São Paulo: Penguin Classics Companhia das Letras, 2014, pp. 7-47.

⁵⁹⁸ “Plegaria comunitaria”.

mais tarde, na cama, tentei lembrar do gosto daquelas picas e da porra que tivemos de engolir”.⁵⁹⁹

Esta escena de maltrato policial no solamente figura esa erotización de la violencia, sino que además, en diálogo directamente con lo que unas páginas más atrás le reclamaba a Gabeira, y ataca la literatura testimonial de la dictadura en su propósito de crear una verdad acerca de la experiencia dictatorial apoyándose en la legitimidad que les otorgaba haber sufrido en carne propia la represión, el encierro y la tortura. Esto es completado en la publicación de la edición aumentada cuando al final del episodio agrega:

*Confesso mais: falei que estive naquele camburão por solidariedade para com as fraternas bocas estupidadas, das quais ouvi aquela história que (asseguram elas) é rigorosamente verdadeira. Nunca duvidei, até porque disso dependia muita bronha. Prefiro continuar acreditando que escapei daquilo por pura loteria. Até hoje, aliás, não ganhei sequer uma rifa de peão de porta de prédio.*⁶⁰⁰

El primer término del párrafo, “confieso”, condensa la violencia irónica de este ataque al cambiar su proposición: lo que se confiesa al testimoniar es la invalidez de su propio testimonio y por tanto lo que se afirma es que, en tanto testigo, quien testimonia, miente. Así, el maltrato policial deviene fantasía erótica y el testimonio no es más que una excusa para que aparezca el goce. De este modo, la potencia de la literatura perversa acaba por eclosionar las bases de la literatura testimonial para revelar lo que en verdad estaba haciendo: cambiar un relato totalizador por otro. De un lado el autoritarismo de las imposiciones del gobierno de facto; del otro, la hegemonía de una literatura de izquierda y su moral literaria, uno y otro sostenidos y sosteniendo discursos sobre una identidad nacional necesaria y única. El perverso escribe sus lecturas y libera a la literatura de sus funciones compensatorias o pedagógicas, para mostrar sus poderes para transgredir, vía el deseo, los discursos sociales.

⁵⁹⁹ *Manual do podólatra amador*, op. cit. p. 110 / “Horas más tarde, en la cama, intenté recordar el sabor de aquellas picanas y de la mierda que nos tuvimos que tragar”.

⁶⁰⁰ *Manual do podólatra amador*, op. cit. p. 111 / “Confieso más: dije que estuve en aquel furgón por solidaridad con las fraternas bocas violadas, de las cuales escuché esa historia que (aseguran) es rigurosamente verdadera. Nunca dudé, incluso porque de ello dependían muchas pajas. Prefiero continuar creyendo que escapé de aquello por pura lotería. Aún hoy, además, no gané siquiera una rifa de portero de edificio”.

El poder de la literatura para Mattoso y para Perlongher se inscribe en el instante en que algo puede transformarse, por exceso, en su reverso, dando lugar a una perversión que recorre un camino de doble vía: revierten el exterminio para convertirlo en goce al tiempo que hacen ver el goce puesto en juego en el exterminio. Así, la perversión desoculta el deseo en todo discurso y logra mostrar la diferencia que guarda toda literatura respecto de sí misma. Se trata, entonces, de dos lectores que, haciendo de la lectura una experiencia de pura intensidad, logran fracturar cualquier discurso totalitario y cualquier utopía aplanadora de las singularidades.⁶⁰¹

⁶⁰¹ También en diálogo con Flora Sussekind, pueden leerse varios escritos de Silviano Santiago. En primer lugar, el ensayo temprano sobre la censura que escribió en 1979, “Repressão e censura no campo das artes na década de 70”, donde anota observaciones similares a las de Sussekind sobre las tendencias de la literatura de la década del setenta –cierto realismo mágico y novelas-reportaje– y donde, como ella, señala también un vacío cultural que estaría no tanto del lado del arte como del lado de un público que cada vez sería menor y menos crítico. De este modo, Santiago corre el eje del debate del escritor al público y afirma que la censura no habría ni menguado ni dañado el arte, sino que la verdadera víctima del crimen cultural habría sido el público. Dice: “*O que me constrange ao repensar o período é a absoluta falta de interesse e curiosidade culturais que a obra de arte teve que enfrentar, pois a censura antes de mais nada castrou, esfriou, neutralizou, embotou a sensibilidade e o pensamento crítico do público*”. Santiago, Silviano. *Vale quanto pesa: ensaios sobre questões políticas e culturais*. Rio de Janeiro: Paz e terra, 1982, p. 54 / “Lo que más me preocupa al representar el período es la absoluta falta de interés y curiosidad culturales que tuvo que enfrentar la obra de arte, pues la censura sobre todo castró, enfrió, neutralizó, embotó la sensibilidad y el pensamiento crítico del público”. Aquí, Santiago trata una zona de la literatura brasileña que siguió al golpe de 1964 en la que percibe un corrimiento respecto de la que se había producido en los años inmediatamente previos. Tal corrimiento es descripto, en primer término, como un cambio en la temática, la que pasa de centrarse en la explotación del hombre por el hombre, para encargarse ahora de realizar un ataque radical a cualquier forma de poder autoritario. Esto está enmarcado en un fenómeno más amplio que es el del posmodernismo, protagonizado por una juventud descendiente de los sucesos de E.E.U.U. y Francia en los últimos años de esta década, determinada a manifestarse contra el *status quo* y marcar su impronta. En términos de Santiago, “la buena literatura brasileña” enfrentó el poder militar autoritario sin pararse en el discurso resentido de la izquierda, la que se figuraba para estos artistas e intelectuales como parte del mismo engranaje de poder, aunque con otro signo. Por eso su manifestación, dice Santiago, parte no del pesimismo sino de la alegría, haciendo referencia a la canción con la que se presentó Caetano Veloso y, con él, el Tropicalismo, en 1967, generando el rechazo de la juventud de izquierda y, paradójicamente, dos años después, su exilio por mandato del gobierno militar de derecha. Santiago afirma entonces que el grito de alegría en la cultura brasileña fue “*um grito dado no momento mesmo em que o corpo do artista era dilacerado pela repressão e a censura*” de modo que “*a alegria desabrochou tanto no deboche quanto na gargalhada, tanto na paródia e no circo quanto no corpo humano que buscava a plenitude de prazer e gozo na própria dor*”. Santiago, Silviano. “Poder e alegria: a literatura brasileira pós-64 – reflexões”, *Ensaaios antológicos*. São Paulo: Nova Alexandria, 2013, pp. 114-115 / “un grito dado en el mismo momento en que el cuerpo del artista era dilacerado por la represión y la censura [...] la alegría afloró tanto en el desenfreno como en la carcajada, tanto en la parodia y en el circo como en el cuerpo humano que buscaba la plenitud del placer y el goce en el propio dolor”. Resulta

4.2.4. Derivas del deseo por la ciudad: el volante

El perverso recorre la ciudad y la necesita, porque caminarla, distraídamente, es la manera en que ocasiona el encuentro furtivo con otro que, si no es como él, gracias al anonimato que la urbe provee, es capaz de jugar su juego al menos un rato. El pie es la condición de posibilidad del encuentro sexual y cumple entonces una función doble: el pie pisa al amante y la calle, y en ese trayecto encuentra las líneas de fuga.

Desde la segunda escena de iniciación referida más arriba, el recorrido por los márgenes se presenta como la posibilidad transgredir las formas institucionalizadas de comportamiento social y sexual. El eucaliptal donde es capturado el pequeño Glauco al salir de la escuela figura los futuros recorridos del pedólatra, que intentará encontrar y ser encontrado siempre como si estuviera desprevenido.

Ya avanzada la autobiografía, comienza un relato de su juventud y formación como escritor y militante, configurada entre dos ciudades: Río de Janeiro y San Pablo.

interesante tener en cuenta esta lectura porque es justamente el encuentro entre el dolor y el goce, el punto donde el poder –como perpetrador de un *status quo*– puede ser atacado por prácticas disidentes respecto de los modos de entender el arte y el comportamiento ciudadano en general, y en cuyo centro está el cuerpo y su sensualidad. Sobre el lugar del cuerpo en la propuesta tropicalista, es decir, como instancia articuladora de una continuidad entre arte y vida, véase de Silviano Santiago “Caetano Veloso enquanto superaastro”, *Uma literatura nos trópicos*. Rio de Janeiro: Rocco, 2000, pp. 146-163. Otro ensayo de Santiago incluido en *Vale quanto pesa* que puede leerse en sintonía con los anteriores se titula “A literatura e as suas crises”. En él, el crítico brasileño escribe sobre las tendencias de la literatura de los años setenta en Brasil y señala la primacía de novelas que declaran para sí la función de decir aquello que los medios de comunicación no enuncian sobre la situación política nacional del presente. Según Santiago, estas literaturas, atendiendo a la urgencia y crisis sociopolítica, se desentienden de las crisis propias de la literatura en la modernidad; no solo no cuestionan el lenguaje de los medios y el lenguaje en general, sino que lo reproducen casi sin conflicto, a la vez que su éxito se debe “*mais à situação gerada pelo autoritarismo e pela repressão do que propriamente pela pertinência e justiça com que os problemas sociais, políticos e económicos se encontram levantados e dramatizados no livro*”. Santiago, Silviano. “A literatura e as suas crises”, *Vale quanto pesa: ensaios sobre questões político-culturais*, op. cit. p. 131 / “más a la situación generada por el autoritarismo y por la represión que por la propia pertinencia y justicia con que los problemas sociales, políticos y económicos se encuentran figurados y dramatizados en el libro”. Finalmente, en sintonía con lo planteado por Sussekind, resta por mencionar otro escrito de Santiago, “Prosa literária atual no Brasil”, donde el ensayista continúa pensando en las tendencias de la literatura brasileña entre los años setenta y ochenta, y agrega a este primer diagnóstico la observación del crecimiento del éxito de mercado de una literatura autobiográfica y testimonial cuyo fin sería la concientización política del lector. Esta tendencia habría crecido, en particular, a partir de las narrativas de los exiliados que regresaron luego de declarada la amnistía. Ver. Santiago, Silviano. “Prosa literaria atual no Brasil”, *Nas malhas da letra: ensaios*. São Paulo: Companhia das letras, 1989, pp. 24-37.

A la primera se traslada en 1975 para oficiar como bibliotecario y allí tendrá tres experiencias fundamentales. En primer lugar, aprenderá que con el deambular urbano pueden tener lugar los encuentros casuales, la forma de sociabilidad preferida por los habitantes de la ciudad de Rio –“*Ali todos acham mais `natural' que os encontros pintem como por acaso*”–⁶⁰² a la vez que percibe que lo casual es en realidad instancia ocasionada y hasta simulada –“*Na verdade todos frequentan os mesmos lugares e já esperam se encontrar. É só decorar o script dessa comédia e qualquer um pode ser carioca adotivo*”–,⁶⁰³ en segundo lugar, comenzará a frecuentar a los poetas marginales, cuyas ideas serán luego centrales para la composición de su *Jornal Dobrabil*, lo que a su vez, vía el poeta Paulo Augusto, lo acercará a su tercera experiencia fundamental vinculada al contacto con quienes serán luego sus amigos e iniciadores en el activismo homosexual, Leila Mícolis⁶⁰⁴ y Marcello Liberalli. En la casa de la pareja, conocerá a João Silvério Trevisan, y todos ellos serán esenciales para su participación tanto en el grupo SOMOS –de cuyo nombre Mattoso fue responsable y cuyo atractivo parece estar en que se trata de un término palíndromo, es decir, factible de ser leído del derecho y del revés– y particularmente en su publicación *Lampião da esquina*.⁶⁰⁵ En 1977,

⁶⁰² Mattoso, Glauco. *Manual do pedólatra amador*, op. cit. p. 97 / “Allí a todos les parece más `natural' que pinten encuentros como de casualidad”.

⁶⁰³ Mattoso, Glauco. *Manual do pedólatra amador*, op. cit. p. 98 [Resaltado en el original] / “En realidad, todos frecuentan los mismos lugares y esperan encontrarse. Se trata solo de recordar el guion de esa comedia y cualquiera puede ser carioca adoptivo”.

⁶⁰⁴ Leila Mícolis (1974) fue una escritora carioca y una referente del activismo feminista y lésbico durante las décadas del setenta y ochenta. Fue incluida en la antología de poesía *26 poetas hoje*, organizada por Heloísa Buarque de Hollanda y publicada en 1975.

⁶⁰⁵ El grupo SOMOS, fundado en 1978, fue la primera formación del activismo homosexual en Brasil y, como ya se dijo, adoptó su nombre como homenaje al Frente de Liberación Homosexual argentino, que sería para ellos un referente fundamental. Las figuras centrales de este grupo fueron Leila Mícolis, Glauco Mattoso y João Silvério Trevisan, con quienes Perlongher se había vinculado. Su publicación, *Lampião da Esquina*, fue una de las intervenciones impresas más importantes de la contracultura brasileña, con treinta y siete números entre 1978 y 1981. Para un desarrollo de este tema ver el libro de Cecilia Palmeiro antes citado. Resulta pertinente destacar la centralidad de João Silvério Trevisan en este grupo y de su literatura para la de Glauco Mattoso. En 1983, Trevisan publicó *Em nome do desejo*, una novela en la que el protagonista regresa a las instituciones de su infancia (un seminario donde estudió) para dar con el encuentro de lo que en su memoria se presenta como su deseo: un compañero, Abel. Según afirma Palmeiro: “Se trata así de una novela de afirmación de una identidad gay, que da cuenta de una experiencia generacional en la que la homosexualidad pasa de ser un trauma a un modo de vida, algo que hay que lograr”. *Desbunde y felicidad*, op. cit. p. 123. En su tesis, *O risco à beira do abismo: homoafetividade e crítica da cultura em João Silvério Trevisan*, Rosamário da Costa Cruz dedica algunas páginas al vínculo entre Perlongher y João Silvério Trevisan, e incluye a Roberto Piva. Su escrito se centra en la cuestión biográfica

Mattoso retorna a San Pablo, comienza a involucrarse de lleno en el activismo y alcanza cierto reconocimiento por el *Jornal*, el que crecerá luego de su publicación en formato libro en 1981. En este marco del relato autobiográfico, la figura del escritor se delinea con más fuerza y comienzan a cruzarse las experiencias sexuales no tanto con la lectura de otros y sí en mayor medida con el relato sobre la propia trayectoria literaria, la que habría alcanzado su apuesta definitiva unos años antes de la publicación del *Manual*. Se trata de la realización de un volante fotocopiado que él mismo empieza a esparcir por la ciudad a partir del 2 de abril de 1985 y con el cual ofrecía masajes en los pies realizados con su boca y de forma gratuita. Con esta intervención, toca el ápice de su formación como escritor y arma una suerte de lectura que sintetiza lo que había hecho con el *Jornal*, por su formato y su sistema de reproducción y distribución, y la escritura epistolar mantenida durante años en el correo sentimental de revistas eróticas por medio de las cuales concretaba encuentros sexuales.

El criterio adoptado para su distribución fue el del olvido intencional en distintos puntos estratégicos de la ciudad. Dobladas en cuatro y con chinchas en los extremos, el volante era “olvidado” en escaleras, pasillos, vitrinas, mostradores, asientos, como si hubieran caído accidentalmente. Para que el encuentro “*disfarçadamente*” fortuito tuviera lugar era necesario un solo recaudo fundamental: no ser confundido con la basura. Su tono publicitario suponía una paradoja: el servicio era completamente gratuito, puesto que lo que se ofrecía no era sino una experiencia con mejores resultados “psicológicos” que físicos. De ahí que los destinatarios fueran ciudadanos varones con algún rasgo minoritario, el negro, el joven tímido, el soldado raso,⁶⁰⁶ a los que invitaba a fugarse de

y en las relaciones de Trevisan con la escena cultural a partir lo que denomina “*práticas de políticas homoafetivas*”, considerando en estas su carácter transgresor e irreverente. Si bien este trabajo es un antecedente crítico sobre los vínculos entre Trevisan y Perlongher, lo cierto es que los análisis que realiza de los modos en que cada escritor, y en particular Perlongher, entendió la política resultan superficiales, de modo que la tesis reconstruye un mapa de posiciones simplificado. Véase, sobre esto en específico, su apartado titulado “Entre amigos” (pp. 109-125). Da Costa Cruz, Rosemário. *O risco à beira do abismo: homoafetividade e crítica da cultura em João Silvério Trevisan*. Tesis de Maestría. Universidade Federal da Bahia, Instituto de Letras, 2007.

⁶⁰⁶ Sobre las relaciones de poder enmarcadas en las instituciones sociales y su relación con el acto sexual que implica una puesta en juego de roles de autoridad, Mattoso afirma: “[O] ato de transar o pé extrapola as relações pessoais para sugerir sujeição a instituições mitificadas, como a autoridade militar, a hegemonia política, a ascendência social ou a superioridade racial”. Mattoso, Glauco. *Manual do pedólatra amador*, op. cit. pp. 45-46 / “[E]l acto de tener sexo con el pie extrapola las relaciones personales para sugerir la sujeción a instituciones

los modos hegemónicos de subjetivación: durante la sesión, la pedolatría abre un devenir y los clientes, con un pie sobre el rostro del masajista, podían gozar humillando y así desarticular las relaciones de poder a las que se ven sometidos.

Massagem linguopedal (para homens)

Você já foi massageado nos pés por uma língua humana? Uma língua masculina? Provavelmente não, pois trata-se duma inovação na arte de explorar a sensibilidade do corpo, numa de suas regiões mais menosprezadas: o pé.

Este convite não é um daqueles pretextos para uma prestação de serviço erótico remunerado. É realmente uma massagem, embora possa ter suas funções eróticas. Tão científica quanto o do-in ou o shiatsu, a massagem linguopedal produz efeitos relaxantes, terapêuticos ou afrodisíacos, conforme a necessidade e a predisposição do “paciente”.

Além do aspecto fisiológico, a massagem linguopedal acrescenta algumas compensações psicológicas. Por exemplo:

Se você é negro, poderá desferrar do preconceito vendo um branco másculo humilhado a seus pés, mais vergonhosamente que um cachorro;

Se você é um militar, poderá ter seu próprio revanchismo vendo um civil másculo rebaixado a seus pés, mais submisso que um recruta em posição de rastejo;

Se você é um atleta, poderá comemorar o gostinho da superioridade vendo um intelectual másculo se sujeitando com a boca à parte do corpo que você mais usa se apoiar no chão;

Se você é um jovem inibido, poderá se sentir mais seguro de si vendo um culto másculo perder o pudor e o nojo na sua frente e abaixo de você;

E assim por diante.

Para desfrutar dessa aliviadora carícia bucal, você não precisa fazer altas despesas em casas de massagem, nem se expor à insalubridade ou à indiscrição dos ambientes promíscuos, como saunas ou boates. Basta me escrever, e fornecerei um telefone para contato, através do qual combinaremos reservadamente a ocasião e o local mais convenientes para a primeira sessão de massagem.

É importante frisar que me dedico a esta especialidade por puro prazer e não por dinheiro. Em face disso, desenvolvi a capacidade de apreciar aquilo que para outras pessoas seria motivo de nojo ou vergonha: o suor e o cheiro dos pés.

Para que a massagem linguopedal tenha plenamente a sua finalidade, é necessário que funcione como um banho de saliva, razão pela qual os pés não podem estar lavados nem desodorizados, e sim cansados e abafados pelo calçado. Só assim a língua poderá executar a sua tarefa com eficiência, isto é, limpar, relaxar, estimular e satisfazer ao tato, à visão e a libido...

mitificadas, como la autoridad militar, la hegemonía política, la ascendencia social o la superioridad racial”.

Mencione na carta sua idade, altura, peso, cor da pele e dos cabelos e tamanho do pé (número que calça). Remeta para:

*“GATO SAPATO”
Caixa Postal (...)
01000 São Paulo SP⁶⁰⁷*

Masaje linguopedal (para hombres)

¿Ya fue usted masajeador en los pies por una lengua humana? ¿Una lengua masculina? Probablemente no, pues se trata de una innovación en el arte de explorar la sensibilidad del cuerpo, en una de sus regiones menospreciadas: el pie.

Esta invitación no es un clásico pretexto para la prestación de un servicio erótico remunerado. Es realmente un masaje, aunque pueda tener sus funciones eróticas. Tan científico como el do-in o el shiatsu, el masaje linguopedal produce efectos relajantes, terapéuticos o afrodisíacos, conforme a la necesidad y a la predisposición del “paciente”.

Además del aspecto fisiológico, el masaje linguopedal posee algunas compensaciones psicológicas. Por ejemplo:

Si usted es negro, podrá vengarse del prejuicio viendo a un macho blanco humillado a sus pies, más vergonzosamente que un perrito;

Si usted es militar, podrá tener su propio revanchismo viendo a un macho civil rebajado a sus pies, más sumiso que un recluta cuerpo a tierra;

Si usted es un atleta, podrá recordar el gustito de superioridad viendo un macho intelectual sujetándose con la boca a la parte del cuerpo que usted usa para apoyarse en el piso;

Si usted es un joven inhibido, podrá sentirse más seguro de sí viendo un macho cultivado perder el pudor y el asco frente y bajo usted.

Y así...

Para disfrutar del alivio de esta caricia bucal, no precisa hacer costosos gastos en casas de masajes, ni exponerse a la insalubridad o indiscreción de los ambientes promiscuos, como saunas o clubes. Basta con escribirme y ofreceré un teléfono de contacto, a través del que combinaremos reservadamente la ocasión y el lugar más convenientes para la primera sesión de masajes.

Es importante destacar que me dedico a esta especialidad por puro placer y no por dinero. Teniendo en cuenta eso, desarrollé la capacidad de apreciar aquello que para otras personas será motivo de asco o de vergüenza: el sudor y el olor de los pies.

Para que el masaje linguopedal alcance plenamente su finalidad, es necesario que funciones como un baño de saliva, razón por la cual los pies no pueden estar lavados ni desodorizados, y sí cansados y sofocados por el calzado. Solo así la lengua podrá ejecutar

⁶⁰⁷ Mattoso, Glauco. *Manual do pedólatra amador*, op. cit. pp. 137-138.

su tarea con eficiencia, es decir, limpiar, relajar, estimular y satisfacer al tacto, a la visión y a la libido.

Incluya en la carta su edad, altura, peso, color de piel y de cabellos y tamaño del pie (número de calzado). Remita a:

“GATO SAPATO”
Código Postal (...)
01000 San Pablo SP

La ciudad, que ya había tenido un lugar de relevancia en el *Jornal Dobrabil*,⁶⁰⁸ es ahora el terreno indispensable de la acción. San Pablo, la gran urbe, es la condición de posibilidad para el experimento del volante, en el que el anonimato, lo imprevisto y la futilidad del encuentro son sus componentes fundamentales. Lo fortuito tiene lugar en y por el desorden, de él viene y en él se oculta; de allí que la gran ciudad, con sus recovecos oscuros y su multitud, sea el territorio ideal para dar con el objeto de deseo. En este punto, donde ciudad y sexualidad se encuentran y ocurren por y desde el margen, Perlongher deposita su mayor interés y quizás el hilo conductor de su ensayo: la deriva por la ciudad, las fugas que el nómada realiza con sus movimientos. El ensayista, luego de establecer el estatuto de su propia escritura como “al pedo” –menor, fútil y abyecta–, continúa:

*O caminho de Glauco, ia dizendo eu para iniciar o verso (ou melhor, o reverso) de estas notas. Caminho que percorre, canino, as casinhas de uma prosternação. Mas algo cheira mal neste começo: é que o caminho evoca o pé que o palmilha. É tal vez disso que se trata, mais precisamente. De que o texto cheira mal, de que o caminho se enlameie, da sola encardida, do catarro aderido ao salto gasto e lambuzado.*⁶⁰⁹

⁶⁰⁸ Son varios los motivos por los cuales se puede sostener que la ciudad, a pesar de no aparecer representada, ocupa un lugar central entre los vectores compositivos del *Jornal Dobrabil*. Solo por nombrar someramente dos, en primer término, la idea de “Jornal”, como formato y discursividad que la intervención parodia, es inseparable de la idea de ciudad moderna y sus medios de comunicación: en el campo literario particularmente y en el proceso de profesionalización de la escritura, el diario y la ciudad son dos elementos inseparables; en segundo término, la ciudad, y más específicamente sus márgenes, funcionan como el *locus* de enunciación del *Jornal*, tanto es así que Augusto de Campos denominó a su poesía como “dactylogramma de mingitorio”, expresión que cruza la tradición del concretismo –también fuertemente urbana y modernizadora– con una escritura de origen satírica y popular, que evoca las inscripciones anónimas en las paredes y puertas de los lugares públicos. Sobre esta última cuestión, véase la tesis de Mario Cámara, citada más arriba.

⁶⁰⁹ “O desejo do pé”, *op. cit.* p. 165 / “El camino de Glauco, iba diciendo para iniciar el verso (o mejor el reverso) de estas notas. Camino que recorre, canino, las casitas de una prosternación. Pero algo huele mal en este comienzo: es que el camino evoca el pie que en él se apoya. Quizás de eso más precisamente es de lo que se trata. De que el texto huele mal, de que el camino se

Ese recorrido por el barro que el pie traza en busca del goce habilita las ya nombradas estrategias de espacialización en tanto “trayectoria por los territorios y los cuerpos” y la especialización como “erección de un punto ideal y máximo de gozo”, o, lo que es lo mismo, espacio desterritorializado y especie perversa. El juego de interdeterminación entre el deseo –en el umbral entre el goce y la violencia– y la ciudad, como instancias necesarias la una a la otra, es el motor de esa escritura y encuentra en el volante, según Perlongher, su punto de “culminación experimental”.⁶¹⁰

En esa conjunción entre ciudad, deseo y escritura resuenan también las lecturas que Benjamin hiciera de la poesía de Baudelaire: “Lo extraordinario en la poesía de Baudelaire es que las imágenes de la mujer y de la muerte se entrelazan en una tercera, la de París”.⁶¹¹ En la cita, el objeto de deseo y su presentificación como una experiencia de límite se anudan en la ciudad, la que un sujeto camina en busca de lo intempestivo. En el ensayo “O desejo do pé”, se señala esa cercanía entre el volante de Mattoso y lo que Benjamin percibe en Baudelaire, por eso, el escritor argentino decide llamar al pedólatra *flâneur*. Soberano en la gran ciudad, el *flâneur* instala destiempos y contrarrecorridos, encuentra en ella lo impensado y la hace funcionar a favor de su goce, ya que de esto depende su escritura. Entre el nómada y el *flâneur*, el manual y el volante de masajes linguopedales, Perlongher especifica su lectura y señala el momento de máxima potencia cuando alcanza a ver y a poner en movimiento formas diferenciales de la ciudadanía que habitan las zonas oscuras y los márgenes estéticos y libidinales. Dice en “O desejo do pé”:

*Lemos e escrevemos num estado de exacerbação quase histérica. De novo Benjamin (comentando o poema “A uma que passa”, de Baudelaire): ‘O que contrai convulsivamente o corpo – ‘crispé comme un extravagant’, é dito na poesia– não é a felicidade de quem é invadido pelo Eros em todos os recantos de seu ser, mas antes um quê de perturbação sexual que pode surpreender o solitário’.*⁶¹²

embarre, de la suela percutida, del catarro adherido al taco laminado y gastado”. “El deseo del pie”, *op. cit.* p. 132.

⁶¹⁰ “El deseo del pie”, *op. cit.* p. 135.

⁶¹¹ Benjamin, Walter. *El París de Baudelaire*. Buenos Aires: Eterna Cadencia, 2012, p.157.

⁶¹² “O desejo do pé”, *op. cit.* p. 167 [Resaltado en el original] / “Leemos y escribimos en un estado de exacerbación casi histérica. De nuevo Benjamin (comentando el poema ‘A una paseante’, de Baudelaire): ‘Lo que contrae convulsivamente el cuerpo – ‘crispé comme un extravagant’, está dicho en la poesía– no es la felicidad de quien es invadido por Eros en todos

La ciudad hace al perturbado sexual y lo protege, lo deja actuar y lo esconde, procediendo directamente sobre su cuerpo, sacudiéndolo violentamente. Así, Perlongher lleva la indagación al encuentro entre la literatura del *flâneur* y del pedólatra, entre Baudelaire y Mattoso. Esa perturbación sexual que los singulariza puede explicarse retomando a Benjamin, en su diferenciación entre Baudelaire y el hombre de la multitud de Poe:

Baudelaire no compuso historias de detectives porque, según su estructura pulsional, identificarse con el detective era imposible. El cálculo, el momento constructivo, se hallaba en él del lado de lo asocial: está completamente introducido en la crueldad. Baudelaire fue un lector demasiado bueno de Sade como para poder competir con Poe.⁶¹³

Lo que evidentemente distingue a Baudelaire, y por contagio promovido por Perlongher a Mattoso, puede señalarse en tres puntos encadenados de la cita anterior: en primer lugar, un posicionamiento que se encuentra en las antípodas de la ley, representada en la cita por el detective; en segundo lugar, si la ley se rige por el cálculo y la racionalidad, el pedólatra y *flâneur* van por la suspensión de sus lógicas a partir del encuentro con lo incalculable, eso que crispa el cuerpo, de allí su pulsión hacia lo excesivo, destructivo y asocial;⁶¹⁴ finalmente, en tercer lugar, ese camino los ubica en una tradición signada por la crueldad, una tradición maldita, que en el comentario de Benjamin tiene un origen: leer a Sade.⁶¹⁵ Goce y dolor perviven en el plano de inmanencia del deseo que el cuerpo intersecta al crisparse en la caminata por la ciudad y en sus derivas lectoras; en esa conjunción están Mattoso y Baudelaire en una filiación

los pliegues de su ser, sino un acoso de perturbación sexual que puede sorprender al solitario”. “El deseo del pie” *op. cit.* p. 135 [Resaltado en el original].

⁶¹³ Benjamin, Walter. *El París de Baudelaire*, *op. cit.* p. 108.

⁶¹⁴ La crispación del cuerpo como manifestación de un encuentro con lo incalculable remite al esquema por el cual Mattoso entendió la base de la tortura: “*A tortura é antes de tudo um choque, uma surpresa. Por mais que você pense estar preparado para uma situação dessas, vai estranhar logo de cara o ambiente. Para que o ambiente seja estranho ao máximo, é preciso que não saiba exatamente onde está. Daí o primeiro fator comum à maioria dos depoimentos: o olho vendado*”. Mattoso, Glauco. *O que é a tortura? Coleção primeiros passos*, n°73. São Paulo: Brasiliense, 1986, p. 12 / “La tortura es, antes que nada, un shock, una sorpresa. Por más que se piense estar preparado para una situación como esa, lo extraño aparece en el ambiente. Para que un ambiente sea extraño al máximo, es necesario que no se sepa exactamente dónde se está. De ahí el primer factor común a la mayoría de los testimonios: los ojos vendados”.

⁶¹⁵ Benjamin agrega en nota al pie una cita de Baudelaire: “Siempre hay que... recurrir a Sade para explicar el mal”.

que se emparenta además con el malditismo literario, zona a la que también se acercan Lamborghini y él mismo. Aquí, con el mal, también se nombra esa potencia subversiva de algunas literaturas que Perlongher encuentra en un arco que va del simbolismo francés al neobarroco latinoamericano, y que lo lleva interesarse y escribir sobre algunos escritores brasileños. En esta ocasión, la lectura es la de Glauco Mattoso pero, siguiendo la pista baudelaireana-benjaminiana, podrá unirse la lectura de otro escritor urbano y nómada de San Pablo: Roberto Piva.

4.3. *Pe de moleque: de Mattoso a Piva*

En el capítulo “*Dos versos perversos aos palavrões de ordem*”, Mattoso recuerda el momento en que, luego de haberse trasladado a San Pablo en 1978, se involucra con el grupo de escritores activistas de la comunidad gay paulista.

*Back in Paulicéia [...] dois meses após da chegada entrei de cabeça na comunidade guei, ao participar da fundação do grupo Somos. Pra dizer a verdade, o que eu queria era entrar de sola, mas tive que usar a cabeça porque a conscientização era a grande bandeira que se desfraldava.*⁶¹⁶

En este cuarto capítulo, agregado en la segunda edición del *Manual*, historiza – con sus ideas, personajes y avatares– su trayectoria como militante en el Grupo SOMOS. Dentro de esta agrupación se reunían varias figuras de una militancia homosexual brasileña de sesgo intelectual y fuertemente vinculadas al círculo universitario. En ese marco, este episodio de su vida se configura en el relato como la primera vez en la que su subjetividad atisba una articulación –siempre discreta y siempre irónica– de inclusión en una comunidad de pares, constituida a partir de unas ideas y una lucha política compartida.

El recuerdo de este período se modula no solo como momento de formación, sino también en términos afectivos, ya que en esa comunidad, sobre todo, hay amigos.⁶¹⁷ Así, señala la marca que le dejó haber conocido a dos escritores “*cantores do amor do homem pelo homem*”: el ya nombrado João Silvério Trevisan y el poeta paulista Roberto Piva.⁶¹⁸ Estos escritores son, para Mattoso, dos solitarios y al mismo tiempo dos amigos en esa forma de vida que se figura como una comunidad sostenida

⁶¹⁶ *Manual do podólatra amador, op. cit.* p. 107 [Resaltado en el original] / “Back in Paulicéia [...] dos meses después de mi llegada entré de cabeza en la comunidad gay a participar de la fundación del grupo Somos. A decir verdad, lo que yo quería era entrar de pie, pero tuve que usar la cabeza porque la concientización era la gran bandera que despleaban”.

⁶¹⁷ En relación con esta resistencia a tomarse en serio su pertenencia al grupo SOMOS en este capítulo en particular y a lo largo del manual en general, puede observarse que Mattoso evita sistemáticamente identificarse o ser *identificado* como homosexual. De hecho, si bien aclara que comprobó más de una vez su predilección por lo pies masculinos por sobre los femeninos, lo cierto es que esa preferencia estaba determinada por el mayor tamaño y el olor más intenso que encontraba en los pies de los hombres, y no por el hecho de que estos últimos *fuera*n o no hombres.

⁶¹⁸ *Manual do podólatra amador, op. cit.* p. 169 / “cantores del amor del hombre por el hombre”.

no a partir de valores como la identidad o la esencia, tampoco cohesionada o eficiente, sino a través de la escritura como un modo de habitar, vincular y gozar del cuerpo.

A Trevisan lo considera su antecesor literario directo, ya que, con sus novelas “semi-autobiográficas”, *En nome do desejo* (1983) e *Vagas notícias de Melinha Marchiotti* (1984), había logrado quebrar la resistencia editorial a la temática homosexual. A su vez, a la construcción de un referente se le sobreimprime el recuerdo de una amistad:

*Nele achei um amigo leal, e a través de sua cabeça saquei que o corpo era algo mais político (e, conforme o caso, mais democrático ou mais subversivo) que qualquer partido, sindicato, gabinete ou presídio.*⁶¹⁹

En cuanto a Roberto Piva, “*esse mixto entre António Botto & Allen Ginsberg brasileiro*”,⁶²⁰ Mattoso cuenta que compartía con él cierta afición por el olor de los pies, pero en su caso, por el proveniente de los adolescentes. Esta coincidencia los había impulsado a diseñar un proyecto conjunto:

*Com Piva cheguei a planejar um livro a quatro mãos, que se chamaria Pé de moleque. Ele, que também é chegado num chulezinho adolescente, entusiasmou-se pela idéia. Mas seu ritmo de vida é pirado demais pra entrar num esquema de trabalho conjunto, e o livro continua na pauta...*⁶²¹

De ese proyecto inconcluso no se da ninguna otra especificación ni pormenor salvo el título que llevaría: *Pé de moleque* –pie de muchachito si se lo translitera al español–, nombre que remite a una golosina casera, barata y de consumo popular en Brasil, suerte de turrón, hecho con agua, azúcar y maní que comercializan vendedores ambulantes en las estaciones de tren, en las puertas de los cines, en los puestos de diario. El encuentro se juega en la literalidad de los significantes, ya que ellos remiten

⁶¹⁹ *Manual do podólatra amador, op. cit.* p. 111 / “En él encontré un amigo leal, y a través de su cabeza entendí que el cuerpo era algo más político (y, según el caso, más democrático o más subversivo) que cualquier partido, sindicato, gabinete o presidio”.

⁶²⁰ *Manual do podólatra amador, op. cit.* p. 130 / “esa mezcla entre António Botto & Allen Ginsberg”.

⁶²¹ *Manual do podólatra amador, op. cit.* p. 169 / “Con Piva logré planear un libro a cuatro manos, que se llamaría *Pé de moleque*. Él, que también es aficionado del *chulezinho* adolescente, estaba entusiasmado con la idea. Pero su ritmo de vida es demasiado loco para ser parte de un esquema de trabajo conjunto, y el libro permanece en agenda...”.

sin mediaciones a sus singulares predilecciones: el pie para Mattoso y los *moleques* para Piva; gesto que señala con provocativa inocencia un deseo doblemente perverso, pederasta y pedólatra a la vez, revelando su posible comunión en la literatura.

Aquí pueden terminar de calibrarse los impulsos, las huellas que dieron lugar a las lecturas que Néstor Perlongher realizó de estos dos escritores brasileños. Los textos en los que escribió sobre Mattoso y Piva, en tanto su literatura pone en escena usos inéditos del cuerpo en función del deseo, operan, no completando aquello que quedó sin realizar –el proyecto de una escritura a cuatro manos–, sino señalando en primer lugar que allí existió y existe un encuentro y, en segundo lugar, mostrando que también él puede devenir, por efecto y defecto de la lectura, un contemporáneo y un amigo entre amigos.

En una entrevista publicada en la revista francesa *Gai Pied* en 1981, Michel Foucault reflexionó sobre la amistad como un modo de vida entre varones homosexuales, corriendo el eje de la pregunta por la identidad: ya no se trata, dice, de preguntarse ¿quién soy? sino “qué relaciones se pueden establecer, inventar, multiplicar, modular a través de la homosexualidad”.⁶²² La amistad como forma de vida sería para Foucault la posibilidad del devenir más inquietante y perturbador para la mirada que busca institucionalizar las relaciones entre los hombres. El modo en que Foucault formula su potencia arroja una pista acerca de cómo entramar a Perlongher en una red de contemporáneos que él mismo armó en su escritura y que de cierta manera testifican el Brasil de la década del ochenta en el que vivió: no como parte de un conjunto orgánico de escritores que le habría despertado cierto sentido de la pertenencia, una identidad homosexual común, ni siquiera una coalición donde militar, sino más bien desde una escritura que se inclina a leer y escribir sobre aquello que lo convierte a él también en un escritor: la potencia perversa de la literatura.⁶²³

⁶²² Foucault, Michel. “La amistad”, en *El Porteño*, año IV, n°40, abril de 1985, p. 63.

⁶²³ También, Giorgio Agamben en su ensayo “El amigo”, a partir de una lectura de Aristóteles, propone una reflexión sobre la amistad como existencia fundada no en el compartir de algo o en la participación de una sustancia común, sino en un convivir sin objeto: “La amistad es el compartir que precede a toda división, porque lo que tiene que repartir es el hecho mismo de existir, la vida misma”. *¿Qué es un dispositivo?* Buenos Aires: Adriana Hidalgo Editora, 2014, p.40. Por su parte, también Derrida, en una línea nietzscheana, realiza una lectura filosófico-política de la amistad como encuentro con el otro que no tiene lugar a partir de la mismidad –es decir, cualquier forma de identidad– sino como aquel con el que necesariamente me reconozco en cruce y, por lo tanto, al mismo tiempo que forma parte de mí, me descentra. La cuestión de la amistad en la filosofía y en la teoría literaria está fuertemente ligada a la cuestión de la

4.4. El discurso de las ciencias sociales: Roberto Piva en los ensayos de Perlongher

“Los devenires minoritarios”

En 1982, por invitación de la analista brasileña Suely Rolnik, Félix Guattari realizó una gira por algunas ciudades de Brasil. A partir de la experiencia de esta visita, el filósofo francés sostuvo que, en ese país, una potencia económica incorporada al “orden mundial capitalista”, se desataba una “crisis de los modos de subjetivación” en ese mismo orden. Esta crisis de organización de la sociabilidad estaba vinculada, según él mismo había podido observar, a un “estallido de las minorías” (negros, mujeres, indios, homosexuales), las que se encargaron de desencadenar una “revolución molecular” e implosionaron los paradigmas normativos de la personalidad social brasileña. Así, durante el período de apertura democrática, entre la amnistía de 1979 y las primeras elecciones a gobernadores en 1982, señala Guattari, las minorías buscaron “crear sus propios modos de referencia, sus propias cartografías, [...] inventar su praxis de manera que produzcan aperturas en el sistema de subjetividad dominante”.⁶²⁴ El conjunto de

comunidad, es decir, en torno a la pregunta acerca de cómo vivir juntos o bien cómo recibir al otro en su otredad. Sobre el debate acerca de la posibilidad de una vida en común véase: Agamben, Giorgio. *La comunidad que viene*. Trad. José Villacañas y Claudio La Rocca. Madrid: Pre-Textos, 1996; Blanchot, Maurice. *La comunidad inconfesable*. Trad. Isidro Herrera. Madrid: Arena Libros, 2002; Cragolini, Mónica. “El sexto siempre vuelve: sobre el problema de la comunidad sin fundamento”. En: *Otra parte*, n°18, 2009, pp. 20-24; Esposito, Roberto. *Communitas: origen y destino de la comunidad*. Buenos Aires: Amarrortu, 2003; Nancy, Jean-Luc. *La comunidad inoperante*. Trad. Juan Manuel Garrido. Santiago: LOM Ediciones: Universidad ARCIS, 2000; Nancy, Jean-Luc. *La comunidad enfrentada*. Trad. Juan Manuel Garrido. Buenos Aires: La Cebra, 2007. Todas estas perspectivas resultan, además, productivas para movilizar el debate en torno al exilio. En ellas, el problema de la constitución de una comunidad sin objeto ni fundamento necesariamente pone en cuestión cualquier debate cuyo eje gire en torno a la identidad de los sujetos sostenida en la noción de Estado-nación. El exiliado viene, precisamente, a hacer temblar las comunidades que se autorrepresentan completas y cerradas sobre sí mismas; es una figura no de exclusión sino de insistencia, que con su sola presencia expone que la cohesión ha fallado e indefectiblemente continuará haciéndolo y, por lo tanto, que aquello que se representa como una esencia originaria del individuo y de la comunidad no está sino ya desgarrada por la presencia del otro en su extrañeza.

⁶²⁴ Rolnik, Suely y Guattari, Félix. *Micropolítica. Cartografías del deseo*. Buenos Aires: Tinta Limón Ediciones, 2006, p. 70. Durante los dos meses en que Guattari recorrió algunas ciudades brasileñas, participó en presentaciones, reuniones, mesas redondas y hasta tuvo una entrevista

estas observaciones y el registro de ese viaje sería luego publicado en el importante libro: *Micropolítica. Cartografías del deseo* en 1986.

Bajo el título “Los devenires minoritarios”,⁶²⁵ Néstor Perlongher publicó en 1991 un ensayo que tomaba las observaciones de Guattari como punto de partida. Con este, el argentino hace aparecer la pregunta que orienta su escrito y que apunta a indagar en las transformaciones sociales que, según él, habían tenido lugar en el trecho que separa la visita de Guattari y el presente de su escritura, es decir, entre 1982 y alrededor de 1988. Su hipótesis sostiene, entonces, que el cambio ocurrido a lo largo de esos años tiene que ver principalmente con el comportamiento colectivo de las minorías y sus consecuencias políticas. El texto despliega su argumentación entre la antropología y la etnografía, y el peso de la reflexión sobre las herramientas y perspectivas de análisis es el mismo, sino mayor, que el de las conclusiones a las que arriba. En este sentido, el ensayista busca ubicarse en la estela de Guattari y Rolnik, con ellos actualizar y dar continuidad a su investigación, para lo cual cree necesario discurrir y tomar posición respecto de la adecuación teórica y metodológica para el abordaje de los fenómenos a los que se aboca.

El ensayo se detiene en los términos centrales para el seguimiento de la exploración de Guattari y Rolnik; prioriza la definición de la noción “cartografía deseante” –los objetivos de su trazado y el perfil de quien realiza la tarea–, y otras categorías que la orbitan: “devenir”, “procesos de singularización”, “producción de subjetividad”, “individuación”, “marginalización”, “minorización”, “agenciamientos colectivos de deseo”, “revolución molecular”, “líneas de fuga”. Toda esta batería teórica había sido leída y estudiada por Perlongher en los volúmenes *El AntiEdipo* y *Mil mesetas*, y formaban parte fundamental de las herramientas de las que disponía para

con Lula da Silva, en ese momento, referente del PT (*Partido dos Trabalhadores*), partido con mayor representatividad en el marco del proceso de democratización que el país vivió luego de veinte años de dictadura militar. Todo el archivo de su visita fue reunido y organizado en el libro a partir de ejes tales como “Deseo e historia”, “Subjetividad e historia”. En este libro, cuyo foco está puesto en la relación entre deseo, subjetividad y política en la contemporaneidad, se incluye parte de una entrevista que realizó Perlongher a Guattari para el periódico *Inimigo do Rei* y la transcripción de un fragmento de una reunión en la sede del “Grupo de Acción Lesbos-Feminista” que incorpora una intervención de Perlongher.

⁶²⁵ Publicado en Ferrer, Christian (comp.). *El lenguaje libertario 2*. Montevideo: Nordam, 1991. Se toma aquí su publicación en *Prosa plebeya*. Perlongher, Néstor. “Los devenires minoritarios”, *op. cit.*, pp. 80–93.

escribir sobre las formas inéditas de habitar las ciudades, y en particular acerca de eso que llamó “otro Brasil”.⁶²⁶

Una vez planteado el marco, entonces, “Los devenires minoritarios” delinea su propia hipótesis sobre los cambios ocurridos a lo largo de la década del ochenta a partir de una observación que ha ido modulándose también en los escritos de Perlongher sobre homosexualidad: la transformación de esta experiencia intensiva que fueron los “procesos de singularización” llevados adelante por las minorías con los que se proponían desestructurar del orden social que rige sobre los cuerpos en la consolidación de una identidad tranquilizadora; es decir, el desplazamiento hacia un modelo de sexualidad normativizada según las relaciones sociales hegemónicas –en particular la monogamia– y por el que los homosexuales se verían reducidos a un *gueto* identificable.⁶²⁷ La argumentación sostiene que ese tránsito hacia la búsqueda de una

⁶²⁶ La visita de Félix Guattari a Brasil movilizó en Perlongher la escritura de otros ensayos además del que forma parte del corpus de análisis de este capítulo. Me refiero a “Política y deseo” y “¿A qué vino de París Mr. Guattari?”, publicados en la revista *Persona*, año III, n° 14, 1983 y *Tsé-Tsé*, n°7/8, 2000, respectivamente, ambos posteriormente incluidos en *Papeles insumisos*. En estos textos, Perlongher muestra un especial interés por la articulación que promueve Guattari entre esas minorías que provocaron las revoluciones moleculares y el partido recientemente conformado PT, teniendo en cuenta, por un lado, las estructuras sindicales –jerárquicas, patriarcales, autoritarias– y la presencia, en las filas del PT, de la Iglesia Católica. Ambas cuestiones resultan, a los ojos de Perlongher, incompatibles con las propuestas y reivindicaciones de las minorías. Esta apreciación parece estar vinculada a la experiencia del Frente de Liberación Homosexual y su relación con las filas del peronismo en Argentina en los setenta.

⁶²⁷ Siguiendo a Guattari en *Micropolítica. Cartografías del deseo*, la “identidad” sería un dispositivo para la circunscripción de la subjetividad a cuadros de referencias previos, mientras que los “procesos de singularización” que estarían experimentando esas minorías suspenden los modos de producción de subjetividad propuestos por la identidad y su codificación preestablecida. Así, los procesos de singularización, como la homosexualidad en tanto forma de vida, representan una reapropiación disidente. El devenir identidad de la disidencia y por tanto la pérdida de su potencia intensiva, Perlongher lo percibía respecto de la adopción del modelo de identidad *gay* proveniente de Estados Unidos. Así también, la cuestión de la normativización de la conducta homosexual y la exigencia de una identificación en el orden social fueron puntos clave de su reflexión sobre el Sida, al margen de las transformaciones que su opinión sobre la enfermedad haya tenido a lo largo de los años. Véase, a modo de ejemplo, el artículo “La desaparición de la homosexualidad”, su último ensayo publicado en la revista *El Porteño*, en noviembre de 1991. Allí percibe lo que denomina una “siniestra coincidencia”: “Con el Sida se va dando, sobre todo en el terreno homosexual (pienso en el caso brasileño, muy avanzado, ello es, donde se llegó a un grado de desterritorialización considerable en las costumbres; en otros países menos osados ese proceso de reflujo tal vez no se pueda ver con tanta claridad; es que esta desaparición de la homosexualidad está siendo discreta como una anunciación de suburbio, a muchos lugares la noticia tarda un poco en llegar, aún no se enteraron...), otra vuelta de tuerca del propio dispositivo de la sexualidad, no en el sentido de la castidad, sino en el sentido de recomendar, a través del progresismo médico, la práctica de una sexualidad limpia, sin riesgos,

afirmación de la identidad puede pensarse en términos de una “ruptura del orden [que] va a transformarse en una demanda de conocimiento por y en ese mismo orden”.⁶²⁸ De esta manera, se pone en escena una reflexión que se vuelve a la vez una observación antropológica y una discusión epistemológica acerca de los modos de inteligir en el Brasil contemporáneo esa retracción de las fuerzas disruptivas del orden social.

La noción misma de “identidad” en las ciencias sociales comporta, continúa Perlongher, o bien un “contrabando ideológico” –en tanto que, si se hiciera una arqueología, se encontraría el componente operador de la exclusión y eliminación de las diferencias–, o bien, un etnocentrismo que reconoce la diferencia solo con el fin normalizador de traducirla a parámetros propios. Si bien es cierto que las minorías y su estallido, según su hipótesis, fueron de hecho las que lograron que la apertura tuviera lugar y aún seguían funcionando como detonadoras del orden social a partir de un accionar micropolítico, en el orden del discurso –y aquí adhiere a la visión de Trevisan en *Devassos no paraíso*– habría “cierto endurecimiento compensatorio que tiende a cortar los lazos con las experimentaciones mutantes y pasa a girar sobre sí mismo, en el confort de los enunciados oficiales u oficiosos”.⁶²⁹ De allí una segunda hipótesis: evidentemente el discurso de las ciencias sociales –ya sea más menos marxista o estructuralista–, en su pulsión categorizadora y ordenadora, deja fuera de sus análisis sobre el comportamiento colectivo de las poblaciones urbanas la circulación de una energía intensiva que le resulta “incomprensible”.⁶³⁰ A pesar de este pesimismo inicial, el ensayo se dirige a enfatizar microfenómenos de fuga e instancias de resistencia a estos intentos de los discursos de aplanar las singularidades. Así, a la vez que advierte esta transformación de la diferencia en identidad, sostiene que, aunque eso se cumpla,

desinfectada y transparente”. “La desaparición de la homosexualidad”, en *El Porteño*, año X, n°119, noviembre de 1991, pp. 13-14.

⁶²⁸ “Los devenires minoritarios”, *op. cit.* p. 87.

⁶²⁹ “Los devenires minoritarios”, *op. cit.* p. 90.

⁶³⁰ Uso este término para referenciarlo con el modo en que lo utiliza Gilles Deleuze –en la traducción en español–; es decir incomprensible a unas determinadas coordenadas, que podrían especificarse en este caso como “epistemológicas”. Deleuze utiliza este adjetivo cuando comenta eventos operadores de subjetivación que resultaron novedosos y que funcionaron como catalíticos fundamentales para los sucesos que tuvieron lugar en Francia en 1968: “[j]ustamente porque eran incomprensibles, justamente porque no eran directamente interpretables en las coordenadas políticas de la época, en las coordenadas sindicales, en las coordenadas grupusculares, crearon ese efecto de ruptura que debía desembocar en lo que el propio De Gaulle llamó ‘despelote’”. Deleuze, Gilles. *La subjetivación. Curso sobre Foucault. Tomo III*. Buenos Aires: Cactus, 2017, p. 160.

habrá, en cada hecho caótico de la ciudad, un impulso deseante que, obstinado, opere una fisura que puede y debe ser percibida.

Posicionado en términos teórico-metodológicos por el posestructuralismo francés, Perlongher se pregunta: ¿dónde buscar en las discursividades producidas en Brasil la afirmación de aquella fuerza que silenciosa pero persistentemente continúa trabajando en el tejido social?, ¿en qué escrituras encuentra voz esa “muda pasión”? La respuesta es categórica: “No más que poetas como Roberto Piva se muestran capaces de ver –en versos como ‘adolescentes maravillosos incendian reformatorios’– el contenido deseante de esas fugas”.⁶³¹ Esta apuesta por la literatura como la única escritura capaz de captar, en algún lugar de la letra, la obstinación del deseo busca trazar un vericuetto dentro del discurso de las ciencias sociales, acusadas de evadir o suprimir ese deseo en función del éxito de sus propios esquemas de inteligibilidad. Ahora bien, no se trata de toda la literatura, sino de una en particular.

Para incluir en este escrito una cita de Roberto Piva, Perlongher realiza una traducción y un recorte de dos versos de “Paranóia em Astrakan”, poema del primer libro del escritor paulista, *Paranóia*, de 1963. En él, el título ya anuncia una desterritorialización de São Paulo, a la que se sobreimprime una ciudad del sur ruso conocida por explotar la piel del cordero recién nacido. El poema despliega a través de una primera persona, con la que comienza el primer verso “*Eu vi uma linda cidade cujo nome esqueci*”, una percepción delirante y pesadillesca del espacio urbano en doce pares de versos encabezados por la preposición “donde”. Entre ellos se encuentra el que Perlongher cita, traduce y transforma: “*onde adolescentes maravilhosos fecham seus cérebros para os telhados/estéreis e incendiam internatos*”.⁶³² En la traducción incluida en el ensayo se omite un fragmento y se realiza una condensación que focaliza en los elementos que interesa hacer resonar: qué motiva la destrucción. Solo la literatura puede ver en la ciudad y mostrar en la letra el punto justo en el que goce y violencia se encuentran por obra del deseo, la fuerza que guía la insurgencia social. En los poemas de Roberto Piva, como se verá, esto sucede porque una *flânerie* pederasta, ese “yo” con

⁶³¹ Los devenires minoritarios”, *op. cit.* pp. 90-91. En el ensayo se referencia del siguiente modo la cita del verso: Piva, Roberto. *Antologia poética*. Porto Alegre: L&PM, 1985.

⁶³² Piva, Roberto. “Paranóia em Astrakan”, *Paranóia. Fotografado e desenhado por Wesley Duke Lee*. São Paulo: Instituto Moreira Salles, 2000, pp. 27-31 / “Yo vi una linda ciudad cuyo nombre olvidé [...] donde adolescentes maravillosos cierran sus cerebros a los tejados/estériles e incendian reformatorios”.

el que comienza el poema, es capaz de percibir y escribir el propio goce en ese escenario de destrucción.

Dos mapas, dos literaturas

A esta altura, resulta productivo volver al comienzo de “Los devenires minoritarios”. En el primer apartado, Perlongher se propone definir la noción de “cartografía deseante”, retomada por Guattari y Rolnik en referencia a los estudios geográficos y poblacionales. El cartógrafo deseante, comenta, es aquel que lleva adelante una apuesta teórico-metodológica por la que, en vez de fijar puntos en un mapa definitivo y desde un eje nodal, busca captar las fuerzas y las fugas que van reconfigurando constantemente un mapa múltiple, heterogéneo y simultáneo de una ciudad que el cartógrafo mismo recorre para crear nuevos territorios. Ese mapa será:

Carta, si se quiere, de navegación, kayak inestable sobre la turbulencia del torrente por las vicisitudes de las peregrinaciones nómades, los avatares de los impulsos de fuga, los (corto) circuitos de los afectos desmelenados.⁶³³

De modo que, propone el ensayista, así como el etnógrafo, cuando la literatura se dispone a cartografiar tiene dos alternativas posibles: expresar esas fugas del deseo donde se encuentran los “afectos desmelenados” o enunciar una grilla que establezca identidades, zonas, comportamientos y sentidos, una grilla incorpórea y mental que aplaque las fuerzas irracionales y sensuales. Si Perlongher encuentra en la literatura de Piva una apuesta por la primera opción, para la segunda el ensayista propone a la literatura de Jorge Luis Borges. A pesar de que resulte, a primera vista, evidente e insalvable la brecha que separa y hasta contrapone las ciudades orilleras del escritor de *Fervor de Buenos Aires*, habitadas en el silencio del atardecer por hombres cavilosos, y los oscuros recovecos de las megalópolis de intercambios masculinos carnales y afectivos que le interesan a Perlongher, no es este el camino que elige para distanciarse de quien en otras ocasiones ha referido como “la sombra ciega” de la literatura argentina.

⁶³³ “Los devenires minoritarios”, *op. cit.* p. 81.

En el primer párrafo del ensayo se lee lo siguiente: “En un cuento de Borges, el emperador de un país imaginario ordena realizar una cartografía tan exacta y mimética, una reproducción en tamaño natural del territorio, que, lanzada la población a esa tarea, la vida social se paraliza”.⁶³⁴ Se trata de una referencia –sin nombrarla– a una brevísima ficción titulada “El rigor de la ciencia”, incluida en *El hacedor*, falsamente atribuida por Borges a Suárez Miranda.⁶³⁵ El relato, leído en su totalidad, es más bien una parábola en la que se narra la anécdota de esta monumental y al tiempo absurda tarea. En ella, el “Arte de la Cartografía” se encuentra con su límite al llevar al extremo sus operadores básicos, es decir, las mediciones y los cálculos de proporciones. Por ese motivo el mapa se vuelve completamente inútil y, de allí, su penoso final:

las Generaciones Sigüientes entendieron que ese dilatado Mapa era Inútil y no sin Impiedad lo entregaron a las Inclemencias del Sol y los Inviernos. En los desiertos del Oeste perduran despedazadas Ruinas del Mapa, habitadas por Animales y por Mendigos; en todo el País no hay otra reliquia de las Disciplinas Geográficas.⁶³⁶

Pero Perlongher, para armar su ensayo y posicionar a Borges del lado de esa absurda y estéril ciencia rigurosa, decide ignorar por completo el carácter irónico del relato borgeano al omitir el final –el destino de la empresa–, y reduce la anécdota a la voluntad que da pie a la narración, es decir, la de hacer un mapa que aluda a un territorio en términos de una representación idéntica, punto por punto. De este modo, más que debatir la pertinencia de la anécdota, el ensayista realiza una operación de lectura por la cual ubica a Borges en un segundo mapa –esta vez, literario– que ha venido realizando en otros ensayos.⁶³⁷ En él, el escritor centro y faro de las letras argentinas deviene representante de una literatura logocéntrica, bienpensante y racional que Perlongher confronta con aquella literatura que, como la de Roberto Piva, consigue captar la potencia disruptiva que habita cualquier configuración social, la inminencia de un

⁶³⁴ “Los devenires minoritarios”, *op. cit.* p. 80.

⁶³⁵ La lectura de Perlongher sobre la obra de Borges y la disputa por una tradición literaria puede verse en el segundo capítulo de esta tesis. Evidentemente, Perlongher tiene a Borges más presente de lo que suele notarse, particularmente en su producción ensayística. El cuento “El rigor de la ciencia”, atribuido por Borges a Suárez Miranda, *Viajes de Varones Prudentes*, Libro Cuarto, Cap. XLV, Lérida, 1658, fue incluido en el apartado “Museo” en *El hacedor*.

⁶³⁶ Borges, Jorge Luis. “El rigor de la ciencia”, *El hacedor (1960), Obras Completas 1923-1972*. Buenos Aires: Emecé Editores, 1974, p. 847.

⁶³⁷ En particular, en el ensayo “Nuevas escrituras transplatinas”, publicado en *Papeles insumisos*.

desborde demencial en cualquier esquina. Al ensayo antropológico le interesa incorporar esta última justamente porque la considera capaz de funcionar como puerta de entrada para señalar a las ciencias sociales, en particular aquellas guiadas por un afán hermenéutico ordenador, lo que nunca llegarían a percibir.

Así como en lo que refiere al discurso de las ciencias sociales Perlongher opta principalmente por la matriz de pensamiento que le ofrece el postestructuralismo francés de Deleuze y Guattari, en tanto buscan señalar las fugas moleculares que intensivamente recorren el *socius*, en la literatura se inclina por aquellas escrituras en las que detectó una *potencia perversa*, correlato para captar en la escritura a esa misma intensidad. Las páginas que siguen, dedicadas a los ensayos antropológicos en los que incluyó la poesía de Roberto Piva, buscan percibir el modo que en ellos se repite el mismo movimiento antes descrito en “Los devenires minoritarios”, donde, como se vio hasta ahora, el ensayista intenta mostrar cómo pueden entrelazarse y con qué fin los discursos de las ciencias sociales y la literatura.

En lo sucesivo, se indagará la hipótesis que sostiene que, cuando Perlongher tradujo e incorporó a Roberto Piva en sus ensayos de antropología, lo hizo en función de dar cuenta de una de sus convicciones centrales: la literatura es dueña de un poder capaz de desestabilizar los discursos que comprenden, administran y destinan a los sujetos y su comportamiento social. Esta literatura, como la de Glauco Mattoso, puede denominarse como *perversa*, ya que en ella el cuerpo deviene la instancia para la suspensión de los sentidos establecidos, a partir de una experiencia excéntrica y extrema del espacio que transita. En los poemas de Piva, un pederasta guiado por el deseo escribe una San Pablo habitada por jóvenes que son ángeles sexuales y estatuas griegas desbordantes de sensualidad; con una visión delirante y junto a una comunidad de marginales, se apropia, soberano, de la grilla pública, transgrediéndola y transformándola en un territorio erótico. Así, la escritura poética afirma esa potencia disruptiva que habita todo orden posible: la perversión. Eso es lo que percibió Perlongher y lo que lo llevó, por medio de la traducción y la cita, a hacer de este poeta surrealista y de culto de la década del sesenta su contemporáneo en la urbe paulista en la que vivió y sobre la que escribió dos décadas después.

Además del ensayo comentado en el apartado anterior, “Los devenires minoritarios”, la poesía de Piva fue incorporada por Perlongher en sus textos sobre la

ciudad y las fuerzas que la subvierten en dos ocasiones más: en el ensayo “Poética urbana” y en su tesis de maestría *O negócio do michê/La prostitución masculina*. En ambos, el poema “*Visão de São Paulo à noite*” del libro *Paranóia* aporta un saber suplementario sobre ese territorio y ciertos modos de habitarlo que ponen en jaque y desarticulan los discursos de las ciencias sociales que se disponen o bien a negar la existencia de fugas deseantes o bien a codificarlas en los parámetros del propio paradigma para suprimir su incómoda diferencia. En “Poética urbana”, el ensayista recurre al poema de Piva para proponer, dentro de la temática que lo convoca —la urbanidad—, acercarse al saber sobre la ciudad a partir del cuerpo y del perderse. Como se verá, a partir de un trabajo detenido sobre el poema, lo que allí se escribe sobre San Pablo sintoniza con descripciones y abordajes que realiza Perlongher de esa ciudad en otros textos de su autoría: “El síndrome de la sala”, “La fuerza del carnavalismo” y “La explosión de los travestis”. Por su parte, las referencias al poeta en la tesis de maestría se encuentran diversificadas y su presencia es oblicua, emergiendo en un epígrafe o en una nota al pie. Ahora bien, allí Perlongher incluye un extenso poema escrito por un anónimo en el que pueden advertirse unas características compositivas próximas a las de Piva. Con este poema, “SUMMER 77”, el antropólogo termina de delinear esa interacción entre saber y literatura como una “vacilación”. A partir de esta observación, finalmente, se buscará aquí retomar la persistente discusión en la crítica especializada acerca del modo en que se relacionan la antropología y la literatura en su obra.

4.4.1. Un contemporáneo en la metrópolis paulista

Piva: poeta de los sesenta

Uno de los primeros interrogantes a plantear sobre la incorporación de Roberto Piva en el ensayo anterior tiene que ver con las temporalidades y las cronologías. Si, como se dijo, el ensayo se propone responder a la pregunta sobre cómo pervive hacia fines de la década del ochenta la conflictividad social que dio comienzo al movimiento de apertura democrática, ¿por qué es que Perlongher elige un poema de los sesenta?, ¿por qué en un

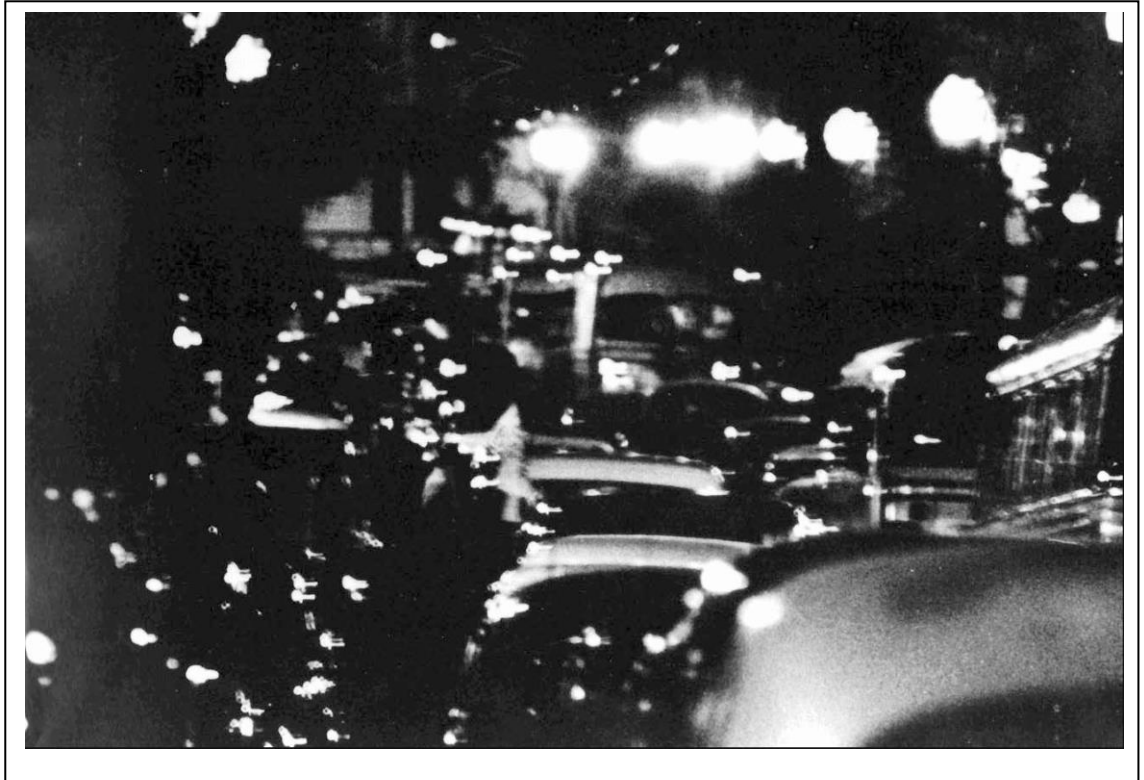
ensayo escrito hacia 1988 que se refiere a un libro publicado en 1986 pero que versa sobre una experiencia que tuvo lugar alrededor de 1982 el ensayista elige un poema aparecido en libro de 1963?

Cuando se publica *Paranóia*, su primer poemario, el poeta paulista Roberto Piva apenas contaba con veinticinco años. Su editor fue Massao Ohno, una de las figuras de mayor peso para la difusión de la nueva poesía joven de San Pablo, quien se encargaba de gestionar ediciones cuidadas que se volvían inmediatamente objeto de culto por su evidente contraposición al formato comercial. Con este editor, Piva ya había participado en la antología de poesía titulada *Antologia dos novísimos*, de 1961, con la que se señaló la existencia de una generación de poetas paulistas. En el caso de *Paranóia*, el libro incluía un conjunto de fotografías realizadas por Wesley Duke Lee, quien había tomado esas imágenes de la ciudad de San Pablo luego de leer los poemas. En las páginas, las fotos funcionaron unas veces como referencias directas y otras como metonimias oblicuas, ofreciendo panoramas amplios o bien recortando detalles de los espacios por donde transitaba el poeta; casi todas contaron con la presencia de dos personajes fundamentales del libro: la ciudad y los muchachos. Para respetar el formato fotográfico y en armonía con la extensión de los versos, el libro tuvo formato de cartón postal.

El grupo de lectores de la poesía de Piva estuvo conformado inicialmente por sus amigos y algunos otros selectos que seguían el proyecto cultural de Ohno. Sérgio Cohn recuerda que el libro fue recibido con escándalo por su “*linguagem antipoético e pornográfico*”, que además entraba en cortocircuito con la edición sumamente cuidada,⁶³⁸ y, para Cláudio Willer, en un ambiente conservador e impregnado de *belletrismo*, la recepción fue un “*silêncio total*” justificado no tanto en el vocabulario como en su carácter no discursivo.⁶³⁹

⁶³⁸ Cohn, Sérgio. “Apresentação”, *Roberto Piva por Sérgio Cohn. Coleção Ciranda da poesia*. Rio de Janeiro: EdUERJ, 2012, p. 14.

⁶³⁹ Willer, Cláudio. “Uma introdução à leitura de Roberto Piva”, en Piva, Roberto. *Um estrangeiro na legião. Obra reunida volume 1*. São Paulo: Globo, 2005, p. 153.



Fotografias de Wesley Duke Lee que acompañaron el poema "Visão de São Paulo à noite. Poema antropófago sob narcótico", *Panaróia*. São Paulo: Instituto Moreira Salles, 2000, pp. 34-35.

Una década más tarde, en 1976 con la publicación de la antología *26 poetas hoje*, realizada por Heloísa Buarque de Hollanda, Piva fue incluido dentro de lo que se denominó más tarde como poesía marginal.⁶⁴⁰ Más allá de cuán certera o forzada pudo haber sido su inclusión –basada evidentemente en el componente contracultural– dentro de este grupo de poetas bastante más jóvenes que él y en su mayoría de Río de Janeiro, lo que se pone en evidencia es la resistencia a la lectura de Piva para una década como la del sesenta, donde el arte solo se concebía como una forma legítima a partir de los

⁶⁴⁰ Los poemas incluidos fueron “Praça da República dos meus sonhos”, “A piedade”, “Poema de ninar para mim e Bruegel”, “Visão de São Paulo à noite”, “Visão 1961”, todos ellos pertenecientes al libro *Paranóia*. En este sentido, puede verse que el fenómeno de la poesía marginal, asociado a la contracultura, toca de cerca la historia de la recepción de la poesía de Roberto Piva y, en particular, *Paranóia*. En 1976, Heloísa Buarque de Hollanda publicó la antología *26 poeta hoje* como una respuesta a la creencia acerca de un “vacío cultural brasileño” –expresada por Zuenir Ventura– producto de los años negros de la dictadura. Con esta publicación, la investigadora dio cuenta de la existencia de lo que llamó “surto poético” –lo que podría traducirse como “asalto poético”–, lo que venía a mostrar no solo la presencia de la poesía en el panorama cultural, sino, además, su primacía. El libro es considerado un catalizador de las lecturas crítico historiográficas sobre la década del setenta y si bien la antología no decía ser específicamente de “poesía marginal”, lo cierto es que fue leída como el mapa de este fenómeno. Como ya se dijo, estos jóvenes poetas, ubicados por fuera de los circuitos de consagración, buscaban bajar a la poesía de la torre de marfil para reestablecer el vínculo entre poema y vida, generando así una nueva concepción de la escritura poética y un nuevo tipo de lectores, producto de una relación cercana con el público. En ese marco, será la coloquialidad, retomada del modernismo del 22, según Buarque de Holanda, lo que aúne todas estas poéticas. Tal como lo expresaba en su prólogo, la unión entre poesía y vida se daría en las posibilidades de una lengua para decir el absurdo cotidiano, para fragmentarse y mostrar instantes de banalidad e incluso darse el espacio para referir al momento político, de lo que resultaba la recuperación del humor, la alegría y el desenfado. Cuando, en 1998, la investigadora escribe un postfacio a una nueva edición de la antología, afirma: “[o] tema principal era grave: o ethos de uma geração traumatizada pelos limites impostos a sua experiência social pelo cerceamento de suas possibilidades de expressão e informação através da censura e do estado de exceção institucional no qual o país se encontrava”. Buarque de Hollanda, Heloísa. *26 poetas hoje*. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2007, p. 257 / “[el] tema principal era grave: el ethos de una generación traumatizada por los límites impuestos a su experiencia social por el cercenamiento de sus posibilidades de expresión e información, a través de la censura y del estado de excepción institucional en el cual se encontraba el país”. ¿Qué es lo que motiva la inclusión de Roberto Piva en la antología? No solo existía una diferencia etaria –todos los poetas eran mucho más jóvenes que él– y geográfica –casi todos eran de Río Janeiro y él de San Pablo–, sino que, además, y quizás esté aquí la pista, existía un desfase temporal entre el momento de producción de los poemas de *Paranóia* –anteriores a 1963– y los de la poesía marginal –producto del acontecimiento histórico que, en palabras de la misma Heloísa, marcaba el ethos de esa generación: la dictadura militar brasileña de 1964–. De ahí que el movimiento crítico merezca ser percibido como algo más que un acercamiento entre Piva y esta generación por la reivindicación contracultural, para ser entendido, en cambio, como un gesto de anacronismo que busca las pautas y continuidades entre una sociedad pacata y conservadora a la que Piva enfrentaba en la línea de lo que la dictadura enfatizó. Así, leído desde el reverso, la poesía de estos jóvenes contraculturales habilitó un parámetro de lectura para que un maldito, un ilegible pornográfico, pueda ser incorporado a la cultura de la contestación.

parámetros del compromiso político que grupos artísticos como los CPC habían instalado o bien de la hermética y fría exigencia formal de la vanguardia concreta que había conquistado el centro del panorama literario brasileño unos años antes.⁶⁴¹ En este sentido, Piva puede considerarse un representante de la “Generación del 60” que escapaba de las demandas de las instituciones literarias bienpensantes o biencomportadas –fueran estas de izquierda o de derecha, revolucionarias de la forma o del mensaje–, y en la que para muchos el surrealismo era una marca fundamental.⁶⁴²

Así, la poesía de Piva forma parte de la producción de una generación que leyó y reescribió con devoción al surrealismo francés, en cruce con una recepción muy temprana y también apasionada de los escritores de la generación Beat norteamericana. Una lista que contenga los nombres de los diversos autores que funcionan como alusiones y con los que se establecen diálogos debe incluir a Bretón, Artaud, Lautréamont, Baudelaire, Rimbaud, Burroughs, Ginsberg, Kerouac, a los que se suman el Marqués de Sade, García Lorca, Rilke, Withman, Pessoa, poetas brasileños surrealistas como Jorge de Lima y Murilo Mendes, los modernistas Mário y Oswald de Andrade, entre otros.⁶⁴³ De este modo, si bien puede decirse que el principal intertexto

⁶⁴¹ CPC son las siglas de los denominados Centros Populares de Cultura, a las que se hizo referencia en el capítulo anterior. Fueron organizaciones artísticas y políticas de izquierda que se proponían llevar el mensaje de un arte comprometido a las clases populares (urbanas y rurales) para su concientización en pos de una inminente revolución y toma del poder. Estos grupos fueron los encargados durante la mayor parte de la década del sesenta de modular la articulación entre arte y política. Se trataba de un arte con fines pedagógicos que, como observa Heloísa Buarque de Hollanda, con su concepción de “pueblo”, termina “*homogeneizando conceitualmente uma multiplicidade de contradições e interesses*” (Buarque de Hollanda, Heloísa. *Impressões de viagem. CPC, vanguarda e desbunde: 1960/1970*. São Paulo: Brasiliense, 1980, p.19). Para los integrantes de los CPC, no hay arte posible por fuera de la revolución; así lo expresaron en su manifiesto del año 1962: “fuera del arte político no hay arte popular”.

⁶⁴² Willer, Cláudio. “Houve ‘geração 60’ de poetas paulistas?”, en *Academia.edu*. URL: https://www.academia.edu/36633191/Houve_gera%C3%A7%C3%A3o_60_de_poetas_paulista_s. Como se dijo, Piva fue un autor de culto y *Paranóia* no se volvió a publicar hasta que logró una segunda edición realizada por el Instituto Moreira Salles en el año 2000. Sobre su lugar en el panorama de poético de la San Pablo de los años sesenta, véase el documental *Assombração urbana com Roberto Piva*, dirigido por Valesca Canabarro Dios, en el que distintos artistas y críticos entre los que se encuentran el dramaturgo José Celso, el escritor João Silvério Trevisan, el poeta Fernando de Franceschi, el crítico Davi Arrigucci entre otros, resaltaron el modo en que Piva supo intervenir como figura de transgresión y provocación.

⁶⁴³ Además de estas filiaciones textuales, Piva formó parte de un grupo de jóvenes contemporáneos para quienes la poesía y la vida eran una misma cosa, una misma actitud contracultural con la que hacerle frente al sistema establecido y opresor. Para el momento en que publica *Paranóia*, Piva ya había intervenido la ciudad en dos oportunidades: distribuyendo

son *Los cantos de Maldoror* de Lautréamont, también es cierto que el poemario puede leerse como una actualización de *Paulicéia desvairada* (1922) de Mário de Andrade, el primer canto modernista a la ciudad de San Pablo que inauguró una retórica del delirio sobre la experiencia urbana paulista con una primera persona testigo y protagonista de esos cambios. Así, puede decirse que, entre las imágenes yuxtapuestas, de Mário a Piva, se va de los veinte a los sesenta, de los arlequines domadores a los vándalos queribunes.⁶⁴⁴

Paranóia es, entonces, un poemario sobre la experiencia en la ciudad paulista de la década del sesenta, cuyos versos recorren el mundo nocturno y velado de una megalópolis industrial, alucinándola. Avenida São Luís, Rua das Palmeiras, Praça da República, Largo de Arouche, Parque Ibirapuera son algunos de los puntos centrales en los que el mapa imaginario se superpone con la grilla establecida y donde se vislumbra un territorio propicio para nuevos devenires posibles para quien se deja perder en las derivas del deseo. El yo lírico atraviesa sus calles cantándole a sus personajes en un transitar regido por la intensidad sensorial que desarticula los usos previstos del espacio público y del cuerpo, en la medida en que con su recorrido transforma el mármol de las

un largo poema titulado “Ode a Fernando Pessoa” que hizo circular en formato plaqueta en 1961 y, en 1962, con la difusión mimeografiada de los manifiestos “Os que viram carcaça”, escritos por él, pero firmados colectivamente. Ese colectivo estaba compuesto, entonces, por este grupo de jóvenes artistas que se consideraban marginales, excéntricos, una “periferia rebelde” que circulaba por la urbe nocturna en busca de experiencias lisérgicas, lecturas compartidas, encuentros inesperados: Cláudio Willer, António Fernando de Franceschi, Roberto Bicelli y Rodrigo de Haro, entre otros. Ver: Souza Chaves, Reginaldo. “Roberto Piva, periferia-rebelde e estética da existência”, en *Vozes, Pretérito & Devir*, 2014. Ser un poeta rebelde implicaba, a su vez, ser un solitario, diferente de la comunidad legitimada de poetas, tal como afirmaba Piva en una entrevista con Floriano Martins: “*Não tenha dúvida, o poeta é um solitário. Poeta que não é solitário são os poetas oficiais, professores universitários bem situados, casados direitinho*”. Martins, Floriano. “Roberto Piva: o banquete do poeta”, *O começo da busca: surrealismo na poesia de América Latina*. São Paulo: Escrituras, 2001, p. 246 / “No tenga dudas, el poeta es un solitario. Los poetas que no son solitarios son los oficiales, profesores universitarios bien ubicados, felizmente casados”.

⁶⁴⁴ Referencia al poema “O domador”, incluido en *Paulicéia desvairada*, cuyos versos iniciales son los siguientes: “*Alturas da avenida. Bonde 3. / Asfaltos. Vastos, altos repuxos de poeira / Sob o arlequinal céu puro-rosa-verde... / As sujidades implexas do urbanismo. / Filets de manuelino. Calvícies de Pensilvânia*”. De Andrade, Mário. *Paulicéia desvairada*. São Paulo: Novo Século Editora, 2017, p. 43 / “*Alturas de la Avenida. Tranvía 3. / Asfaltos. Vastos, altos surtidores de polvo / bajo el cielo oro-rosa-verde arlequinal... / La enmarañada suciedad del urbanismo. / Filets de manuelino. Calvícies de Pensilvania*”. Edición en español por Beatriz Viterbo Editora, Rosario, 2012, p. 55, con traducción a cargo de Arturo Carrera y Rodrigo Álvarez. La crítica (Pimentel, Cohn, Willer) se ha referido en más de una ocasión al interés de Piva por la poesía de Mário de Andrade y, en particular, por recuperar un perfil de sensibilidad homoerótica del poeta.

estatuas en las plazas y el plástico de los maniqués en las vidrieras en imágenes sensoriales que, en contacto con el cuerpo erizado, se erotizan.⁶⁴⁵

Ese deseo tiene una predilección: los cuerpos de jóvenes lumpenizados, referidos como ángeles, queribunes, efebos que lustran botas en las esquinas o planean su próximo desastre. Piva es el poeta pederasta y su escritura perversa le otorga al poema una potencia política transgresora al tiempo en que ubica al yo lírico dentro de un colectivo signado por la marginalidad. Ese colectivo ya había sido presentado en un poema de 1961: “*Vamos, o subúrbio da cidade espera nossa aventura [...] Nós, tenebrosos vagabundos de São Paulo, te ofertamos em turíbulo para uma bacanal em espuma e fúria [...] Todos os desconhecidos se aproximam de nós. / Ah, vamos girar juntos pela cidade, não importa o que façás ou quem sejas, eu te / abraço, vamos!*”⁶⁴⁶ Se trata de la pandilla de amigos degenerados, consumidores de droga, ladrones de baja estofa, cuya unión se encuentra en las antípodas de una cohesión social organizada a partir de una identidad reglada por el poder estatal; sus uniones son frágiles e intensifican una experiencia que tiene lugar en un efímero comportamiento colectivo, generando el caos en la oscuridad de una esquina o callejón. De esta manera, la turba desacatada se distingue de los ciudadanos del trabajo, detentores de la moral burguesa y cristiana, como los personajes evocados en el poema “A piedade”: las señoras católicas, los comerciantes y los comunistas; todos ellos son los piadosos de los que se diferencia del yo lírico: “*se eu fosse piedoso meu sexo seria dócil e só se ergueria aos sábados à noite*” y más adelante “*iria a bailes onde eu não poderia levar meus amigos pederastas*”.⁶⁴⁷ El sexo indócil de pederastas mancomunados caracteriza un modo de vida alternativo, esa “forma de vida” de la que habla Foucault al referirse a la amistad entre homosexuales varones como el lazo más perturbador del orden social, la de

⁶⁴⁵ A esta altura, resulta interesante remarcar el hecho de que para Deleuze y Guattari, el cuerpo drogado es considerado otro de los modos de practicar el Cuerpo sin Órganos.

⁶⁴⁶ Piva, Roberto. “Ode a Fernando Pessoa”, *Um estrangeiro na legião*, op. cit., p. 21 / “Vamos, el suburbio de la ciudad espera nuestra aventura [...] Nosotros, tenebrosos vagabundos de San Pablo, te ofrecemos un incensario para una bacanal de espuma y furia [...] Todos los desconocidos se acercan a nosotros. / Ah, vamos a girar juntos por la ciudad, no importa lo que hagas o quien seas, yo te / abrazo, ¡vamos!”

⁶⁴⁷ Piva, Roberto. “A piedade”, *Paranóia*, op. cit. p.48-94 / “si yo fuera piadoso mi sexo sería dócil y solo se erguiría los sábados a la noche [...] iría a bailes a donde no podría llevar a mis amigos pederastas”.

aquellos que no respondiendo a un uso normado y productivo del cuerpo –el trabajo, la procreación–, mantienen una intensidad afectiva inesperada e inasimilable.

En el postfacio a su segundo libro de poemas *Piazzas*, Roberto Piva afirmaba:

*Contra a inibição de consciência da Poesia Oficial Brasileira a serviço do instinto de morte (repressão), minha poesia sempre constituiu num verdadeiro ATO SEXUAL, isto é, numa AGRESSÃO cujo propósito é a mais íntima das uniões.*⁶⁴⁸

La de Piva es, como afirma Mario Cámara, una escritura “libertina y libertaria”,⁶⁴⁹ una letra perversa que entre el sexo y la violencia, figura el goce de una experiencia extrema que lleva al cuerpo al encuentro con su propio límite y lo convierte en un territorio para la suspensión de los discursos que reglan el ordenamiento urbano y libidinal. Entre ellos están los discursos de las ciencias sociales –la antropología, la sociología– que buscan rastrear, catalogar, interpretar, contener e incluso prever los flujos que vinculan a los sujetos en la ciudad. De allí que la poesía de Piva, en particular “Visão de São Paulo à noite”, le interese a Perlongher como instancia reveladora de aquello que estas disciplinas no pueden ver. En su labor como antropólogo, procurará dar cuenta de esa experiencia erótica transgresiva que se da en el contacto entre los cuerpos en la grilla urbana y encontrará en la inclusión de la poesía de Piva un modo de revelarla. De ahí que el gesto anacrónico de elegir un poema escrito en los sesenta en sus ensayos producidos en la década del ochenta decante en dos movimientos imbricados: el primero enfatiza el carácter insistente e irreductible de la presencia de esa potencia en el espacio que él mismo habita y el segundo hace de Piva un contemporáneo con el que comparte una visión y una escritura del Brasil.

⁶⁴⁸ Piva, Roberto. “Postfácio”, *Um estrangeiro na legião*, *op. cit.* p. 129 / “Contra la inhibición de consciencia de la Poesía Oficial Brasileña al servicio del instinto de muerte (represión), mi poesía siempre constituyó un verdadero ATO SEXUAL, es decir, una AGRESIÓN cuyo propósito es la más íntima de las uniones”.

⁶⁴⁹ Cámara, Mario. “En los bordes internos de San Pablo: una lectura de *Paranóia* de Roberto Piva”, en Nanne Timmer (ed.). *Ciudad y escritura: imaginario de la ciudad latinoamericana a las puertas del siglo XXI*. Leiden: Leiden University Press, 2013, p. 162. Mario Cámara se destaca como el crítico argentino que ha demostrado mayor interés por mostrar los vínculos estéticos y políticos entre Perlongher y la escena cultural brasileña, incluyendo al argentino en una “tradición de la crueldad” que incluye a Roberto Piva, Glauco Mattoso, Glauber Rocha, José Celso Martínez Correia, Hélio Oiticica, Caetano Veloso, Oswald de Andrade. Ver de Cámara: “Néstor Perlongher, yo mismo”, en Patiño, Roxana y Cámara, Mario (eds.). *¿Por qué Brasil, qué Brasil? Recorridos críticos. La literatura y el arte brasileños desde Argentina*. Villa María: Editorial Universitaria Villa María, 2017, pp. 259-269 y “Néstor Perlongher, un destino brasileño”, en *Hispanamérica*, vol. XLV, n°133, 2016, pp. 3-11.

Por una poética del deseo urbano

Perlongher acude nuevamente a la poesía de Roberto Piva en 1989, cuando lee en Buenos Aires en el “Coloquio Internacional Creatividad, Arquitectura, Interdisciplina” un ensayo titulado “Poética urbana”, el que aparecería publicado dos años después en la revista *La letra A*.⁶⁵⁰ La exposición comienza enunciando el tema: “Perderse en la ciudad”; las comillas de la versión escrita señalan el enunciado como un tópico al que se apela como marco de indagación. Entre otras, la apoyatura teórica de la que se sirve mayoritariamente para proponer su lectura es una vez más la elaborada por Guattari y Deleuze,⁶⁵¹ lo que es puesto de manifiesto al incluir una larga cita de *Mil mesetas*.⁶⁵² Allí se sostiene que, mientras el sedentario circula en función de los puntos que trazan el mapa establecido cuyas estrías son marcadas por el poder estatal en la ciudad, las tribus nómades se valen de un trayecto en tanto lo transitan; el nómada arma una “cartografía intensiva”, un terreno indeterminado, deseante y errático que corroe la cuadrícula y la transforma en una madeja entreverada de líneas de fuga.⁶⁵³

La ciudad, propone el ensayista, se *conoce* con el cuerpo, por las sensaciones – olores, temperaturas, texturas, colores, ruidos– que lo hacen vibrar, entrar en un estado

⁶⁵⁰ La revista *La Letra A*, de cuño anarquista y de la que participaba el sociólogo y amigo de Perlongher, Christian Ferrer, se publicó entre 1990 y 1994. El artículo “Poética urbana” se publicó en el año II, n°2, de 1991, pp. 9-13. La revista publicó además “Poesía y éxtasis” en el n°3 de ese mismo año y un homenaje al escritor en el n°5/6 de 1993.

⁶⁵¹ Junto a Deleuze y Guattari, otro de los pensadores que ocupa un lugar central fue Michel Maffesoli, en particular, en lo que respecta a sus ideas sobre el modo de circulación del deseo en la ciudad –sobre todo, el concepto de “errancia sexual”– y la conformación de tribus urbanas.

⁶⁵² En el capítulo “Tratado de nomadología. La máquina de guerra”, Deleuze y Guattari retoman los aportes del antropólogo francés Pierre Clastres, quien realizó una crítica a la perspectiva de la antropología evolucionista que consideraba al nomadismo como un estadio previo al sedentarismo. En este último se daría, según esta perspectiva, la conformación comunitaria a partir de estructuras urbanas jerarquizadas y centralizadas por el aparato estatal, lo que generaría la organización de las metrópolis del progreso. En la propuesta de Clastres, las sociedades nómadas serían, en tanto eximidas del orden estatal, más igualitarias. A partir de esta crítica, los escritores de *Mil mesetas* consideran que el nomadismo no sería una instancia precedente en la evolución, sino más bien una forma de resistencia –“máquina de guerra”– a ese modo hegemónico de considerar las disposiciones y circulaciones urbanas. Deleuze, Gilles y Guattari, Félix. *Mil mesetas*, *op. cit.*

⁶⁵³ Perlongher se vale, en esta ocasión como en otras, de una consigna peronista: “De la casa al trabajo y del trabajo a la casa”, para dar cuenta del modo en que ese ordenamiento se figura en los discursos y, en particular, en los que provienen del orden estatal.

extático. En este sentido, la perspectiva que desarrolla en el ensayo se encamina, de nuevo, como un desafío a las disciplinas encargadas de inteligir y planear la ciudad:

Pensar (o tal vez delirar) la ciudad no podrá limitarse a las construcciones físicas que conforman su espacio, ni a una sociología convencional de sus poblaciones; habrá necesariamente que disponerse a captar las tramas sensibles que la urden y escanden, las `condensaciones instantáneas' que entretejen el (corto) circuito emocional. Los climas, las atmósferas, los afectos, los sentimientos.⁶⁵⁴

Ni planeamiento ni estudios estadísticos, acercarse a un saber sobre la ciudad no tendrá que ver con un estudio sobre datos fácticos dispuestos para un desarrollo calculado y previsible de la urbanidad. Se trata, casi como un negativo de esta aproximación, de un saber corporal y colectivo de una ciudad sensual y sensitiva capaz de crear nuevas imágenes sobre ella. Así, inmediatamente, Perlongher agrega a su propuesta teórica, una metodológica: a la pregunta por dónde encontrar la materia capaz de dar cuenta de ese saber, responde con la poesía.

Vivir la ciudad es sentirla, y en ese sentimiento inventarla. No es una invención individual subjetiva, sino colectiva, “impersonal” y se transmite, a la manera de un contagio entre cuerpos en contorsión tremolante, a través de un plano de percepción que es el de la intuición sensible. El carácter poético de la intuición que sería, por así decir, la manera de percepción de lo sensible.⁶⁵⁵

Sobre el final del párrafo la poesía es postulada como la *via regia* para acceder a un conocimiento “sensorial”, “intuitivo” –y no racional, hermenéutico– de la experiencia urbana: la ciudad genera imágenes poéticas que solo la poesía puede captar sensiblemente o, a la inversa, la poesía es la única capaz de generar imágenes poéticas sobre la ciudad que expresan una experiencia sensible.

A esta altura, Perlongher introduce en su ensayo dos referentes: Charles Baudelaire y Roberto Piva, el simbolismo francés y el surrealismo-beat brasileño, para proponer un punto de encuentro –tal como lo había hecho en su ensayo sobre Mattoso– a partir de la cita de Benjamin en la que se describe lo que le sucede al cuerpo del *flâneur* en la ciudad parisina:

⁶⁵⁴ Perlongher, Néstor. “Poética urbana”, en *La letra A*, año II, n°2, 1991, p. 10.

⁶⁵⁵ “Poética urbana”, *op. cit.* pp. 10-11.

Lo que contrae convulsivamente el cuerpo – ‘crispe comme un extravagant’, se dice en la poesía– no es la felicidad de quien es invadido por el Eros en todos los rincones de su ser, sino, antes bien, un qué de perturbación sexual que puede sorprender al solitario.⁶⁵⁶

Pareja a la operatoria realizada por Benjamin con Baudelaire, Perlongher traducirá la poesía del brasileño Roberto Piva, en particular, su poema “Visão de São Paulo à noite”, para incluirla en su ensayo, puesto que en ella se figura ese clima –no solo su representación, sino también las fuerzas que la atraviesan– de la ciudad a la que refiere, pero que solo nombra al final del ensayo: San Pablo.

Poema de Roberto Piva incluido en *Paranóia*:

Visão de São Paulo à noite
Poema Antropófago sob Narcótico

*Na esquina da rua São Luís uma procissão de mil pessoas
ascende velas no meu crânio
há místicos falando bobagens ao coração das viúvas
e um silêncio de estrela partindo em vagão de luxo
fogo azul de gim e tapete colorindo a noite, amantes
chupando-se como raízes
Maldoror em taças de maré alta
na rua São Luís o meu coração mastiga um trecho da minha vida
a cidade com chaminés crescendo, anjos engraxates com sua gíria
feroz na plena alegria das praças, meninas esfarrapadas
definitivamente fantásticas
há uma floresta de cobras verdes nos olhos do meu amigo
a lua apóia em nada
eu não me apóio em nada
sou ponte de granito sobre rodas de garagens subalternas
teorias simples fervem minha mente enlouquecida
há bancos verdes aplicados no corpo nas praças
há um sino que não toca
há anjos de Rilke dando o cu nos mictórios
reino-vertigem glorificado
espectros vibrando espasmos
beijos ecoando numa abóbada de reflexos
torneiras tossindo, locomotivas vivando, adolescente roucos
enlouquecidos na primeira infância
os malandros jogam ioiô na porta do Abismo
eu vejo Brama sentado em flor de lótus
Cristo roubando a caixa dos milagres
Chet Baker ganindo na vitrola
eu sinto o choque de todos os fios saindo pelas portas
partidas do meu cérebro
eu vejo putos putas patacos torres chumbo chapas chopos*

⁶⁵⁶ “Poética urbana”, *op. cit.* p. 12.

vitrinas homens mulheres pederastas e crianças cruzam-se e
 abrem-se em mim como lua gás rua árvores lua medrosos repuxos
 colisão na ponte cego dormindo na vitrina do horror
 disparo-me como uma tómbola
 a cabeça afundando-me na garganta
 chove sobre mim a minha vida inteira, sufoco ardo flutuo-me
 nas tripas, meu amor, eu carrego teu grito como um tesouro afundado
 quisera derramar sobre ti todo meu epiciclo de centopéias libertas
 ânsia fúria de janelas olhos bocas abertas, torvelins de vergonha,
 correrias de maconha em piqueniques flutuantes
 vespas passeando em volta das minhas ânsias
 meninos abandonados nus nas esquinas
 angélicos vagabundos gritando entre as lojas e os templos
 entre a solidão e o sangue, entre as colisões, o parto
 e o Estrondo⁶⁵⁷

Traducción de Néstor Perlongher incluida en el ensayo “Poética urbana”, publicado en *La letra A*:

VISIÓN DE SAN PABLO A LA NOCHE
Poema Antropófago bajo el efecto de Narcóticos

por **ROBERTO PIVA**

En la esquina de la calle San Luis una procesión de
 [mil personas enciende velas en mi cráneo
 hay místicos diciendo estupideces al corazón de las
 [viudas
 y un silencio de estrellas parte en un vagón de lujo
 un fuego azul de gin y alfombra colorea la noche,
 [los amantes chúpense como raíces
 Maldoror en copas de alta marea
 en la calle San Luis mi corazón mastica un trecho de
 [mi vida
 la ciudad de crecientes chimeneas, ángeles lustrabotas

 [con su jerga
 [feroz en la plena alegría de las plazas, niñas
 [desharrapadas
 [definitivamente fantásticas
 hay una floresta de víboras en los ojos de mi
 [amigo
 la luna no se apoya en nada
 yo no me apoyo en nada

 soy un puente de granito sobre ruedas de garajes
 [subalternos

⁶⁵⁷ Piva, Roberto. “Visão de São Paulo à noite. Poema antropófago sob narcótico”, *Paranóia*, *op. cit.* pp. 33-45.

En el título se anuncian los ejes en torno a los cuales se compone del poema: las operaciones formales de las que se sirve, la sensorialidad que busca generar, la tradición literaria con la que dialoga y el modo en que lo hace. En “Visão de São Paulo à noite. Poema antropófago sob narcóticos”, el yo poético y la ciudad son una y la misma cosa en una mutación vertiginosa hacia lo que parece ser su propia destrucción. El poema escenifica una violencia destructiva en tanto contingencia que dura lo que se extiende la visión. En este sentido, la palabra “Visión” más que poner en juego una voz apodíctica acerca del trágico final hacia el que se encaminaría la moderna ciudad de San Pablo, lo que anuncia es un estado de la percepción con el que se experimenta la noche paulista: el delirio que desplaza la razón. Bajo el efecto narcótico, el yo lírico, un transeúnte errático, percibe aquello que otros no pueden ver y, sobre todo, no pueden sentir: el presente ruinoso alojado en rincones turbios que el día y la racionalidad de la ciudad “de crecientes chimeneas”, solo interesada por lo que se mueve en dirección a lo que considera su progreso, tapan en función de su productividad. El cuerpo ingresa en un estado de trance al que se somete para hundirse en y con la ciudad, para transformar sus dimensiones y armar la escena donde las multitudes pasan: “En la esquina de la calle San Luis una procesión de mil personas enciende velas en mi cráneo”. Esa multitud anónima genera el clímax: la imagen de un magma ondulante de cuerpos que caminan sobre otros es construida en el poema generando una continuidad entre la calle y el cráneo del poeta, suerte de fusión que a lo largo del poema se mostrará como un movimiento de doble vía. El cuerpo del yo lírico se fusiona con la ciudad, al tiempo en que la ciudad misma adquiere una forma corpórea: “soy un puente de granito sobre ruedas de garajes subterráneos”, “hay bancos verdes aplicados al cuerpo de las plazas”. El que ve y lo visto forman parte de un mismo paisaje en el que no hay distancia ni diferencia entre sujeto y objeto: “la luna no se apoya en nada/yo no me apoyo en nada”. En las zonas precarias, iluminado a medias por velas frágiles e incandescentes, lo otro sale a transitar la calle y la plaza para apropiarse del espacio público masivamente. El yo lírico arma su canto en una pendulación –cercana a la figura del *flâneur* según la descripción de Walter Benjamin– entre una mirada solitaria y escondida en la multitud, a la que agrega la inscripción en una comunidad de amigos: mendigos, delincuentes, prostitutas y una figura cuyo poder de atracción absorbe al que mira, la de los adolescentes pobres, los “ángeles lustrabotas”.⁶⁵⁹

⁶⁵⁹ El cuerpo del ángel, como evocación de lo armónico y celestial, resulta una figura de colisión

La imagen poética se arma a partir de una enumeración que va cambiando el ritmo en la medida en que se sirve de diferentes herramientas retóricas.⁶⁶⁰ Entre ellas se distinguen como propias de la poética de Piva, el uso de la anáfora tanto para el armado del paisaje a partir de construcciones impersonales “*hay ángeles de Rilke culeando en las letrinas*” como en versos que enfatizan la presencia de un yo testigo⁶⁶¹ para el que ver y sentir forman parte de un mismo proceso. Así también, verbos en presente y gerundios plagan el poema y señalan las múltiples y simultáneas acciones que otorgan vitalidad y fuerza a lo que habita el espacio: mientras unos están “culeando”, “glorificando”, “vibrando”, un cuerpo se abre y dice “ardo”, “fluctúo”, “me sofoco”. El cuerpo en estado de máxima alucinación se flagela con la ciudad para entregarse a ella y vivir una experiencia extrema, de goce y violencia.

Por su parte, el subtítulo “*Poema antropófago sob narcótico*” anuncia el cruce entre dos temporalidades y dos propuestas estéticas presentes en todo el poemario: por un lado, la década del veinte y la vanguardia modernista, los poetas Oswald y Mário de Andrade en sus cantos de admiración y horror, pero también de desenfado e ironía, a la pujante ciudad de rascacielos; por otro, la década del sesenta en esa misma ciudad y la recepción del surrealismo imbricada con la literatura *beat* por parte de poetas jóvenes

con la agobiante urbe; sin embargo, su imagen no se despega de la dinámica general: en la visión epifánica, no son entes celestiales sin sexo, por el contrario, son seres deseantes y deseados que “culean” y donde ellos están “*se escuchan besos*”. Tal como afirma Gláucia Pimentel, el mundo angelical está lejos de expresar un deseo puro por la perfección y se desplaza hacia una transgresión del tabú que erotiza el cuerpo angelical y empuja ese mismo deseo hasta la destrucción de lo angelical en sí. En referencia al poema “Anjos de Sodoma” también incluido en *Paranóia*, cuyos versos finales dicen “*Eu vi anjos de Sodoma inventando a / loucura e o arrependimento de Deus*” (“Anjos de Sodoma”, *Paranóia*, op. cit. p. 106) / “Yo vi a los ángeles de Sodoma inventando la / locura y arrepentimiento de Dios”, la investigadora comenta: “*Os muitos anjos que riscam, cortam, sobrevoam e habitam a degradada metrópole carregam a candura e o erotismo do efebo, mas escondem também, sob suas belas e prodigiosas asas, a destruição, a ruína da cidade...*”. Pimentel, Gláucia Costa de Castro. *Ataques e utopias – Espaço e corpo na obra de Roberto Piva*. Curitiba: Appris, 2012, p. 145 / “Todos esos ángeles que rasgan, cortan, sobrevuelan y habitan la degradada metrópoli cargan la candidez y el erotismo de efebo, pero también esconden, bajo sus bellas y prodigiosas alas, la destrucción, la ruina de la ciudad...”. Los ángeles de Sodoma vienen a invertir el relato bíblico del castigo divino sobre la ciudad pecaminosa. San Pablo es Sodoma, ciudad del caos; allí habitan los ángeles que se han revelado contra la autoridad divina y cuya potencia destructiva es tan extrema que Dios acaba sufriendo el castigo.

⁶⁶⁰ En general, la crítica ha asociado la creación de imágenes por elementos dispares en contigüidad en la poesía de Roberto Piva con el surrealismo y Lautréamont.

⁶⁶¹ Se trata de un “yo” / “eu” acompañado por los verbos ver y sentir. El pronombre solo está presente en la versión en portugués, puesto que en español Perlongher lo eliminó, preservando solo los verbos conjugados en primera persona: “veo”, “siento”.

asociados a la contracultura durante un segundo momento de modernización de Brasil. La preposición “*sob*” / “bajo” determina el modo en que una propuesta se vincula con la otra: la experiencia modernista, contradictoria pero optimista, culta y centro de la literatura brasileña –sobre todo luego de la lectura que de ella hicieron en los cincuenta los integrantes del movimiento concreto– se profana mediante el uso de drogas y la apropiación por parte de un lumpen que ha transformado la fantasía del progreso en un delirio pesadillesco.

La cartografía de San Pablo que elabora la poesía de Roberto Piva, como propone Perlongher, puede pensarse en términos deleuzeanos. En ella se contrastan y superponen dos mapas, uno real y extensivo, oficial y diurno que el yo poético transita para armar otro que lo desplaza de forma constante, imaginario e intensivo, oculto y nocturno, donde una “constelación afectiva”⁶⁶² de lazos siempre abiertos y provisorios entre lúmpenes perversos se despliega trazando nuevos recorridos posibles a partir de un deambuleo deseante.⁶⁶³ Este “mapa intensivo”, deseante, que en el caso de Piva es producto de un efecto alucinógeno y está atravesado por una estética surrealista que sobredimensiona y vuelve el paisaje un escenario de piezas grotescas, se acerca a la visión de Brasil que le interesaba a Néstor Perlongher y que había expresado no solo en “Poética urbana”, sino

⁶⁶² La concepción cartográfica en torno a la determinación entre los trayectos y la subjetividad que Deleuze desarrolla oponiéndose a la arqueología del psicoanálisis en su ensayo “Lo que dicen los niños”, dice al respecto de la dinámica por la que se vinculan los mapas trazados por los recorridos: “Los mapas no sólo deben entenderse en extensión, respecto a un espacio constituido de trayectos. Hay también mapas de intensidad, de densidad, que se refieren a lo que llena el espacio, a lo que sustenta el trayecto. [...] [E]l mapa de intensidad reparte los afectos, cuyos vínculos y valencia constituyen cada vez la imagen del cuerpo, una imagen siempre retocable o transformable a la medida de las constelaciones afectivas que la determinan”. Deleuze, Gilles. *Crítica y clínica*. Barcelona: Editorial Anagrama, 1996, pp. 102-103.

⁶⁶³ Sobre la relación entre el deambuleo y formas disidentes de utilización del cuerpo en Brasil en los años del golpe, resulta interesante traer a colación un pasaje del libro de James Green, *Além do carnaval*, en el que realiza una historización de las interacciones eróticas, románticas y sexuales entre hombres en Brasil a lo largo del siglo XX, específicamente en las ciudades de San Pablo y Río de Janeiro. Dice Green: “*A prostituição em si não era considerada crime no Brasil. Contudo, a polícia podia acusar seus praticantes de vadiagem, perturbação da ordem pública ou prática de atos obscenos em público, a fim de controlar os travestis que se prostituíam. A acusação mais comum era a de vadiagem*”. Green, James. *Além do carnaval: a homossexualidade masculina no Brasil do século XX*. São Paulo: Editora Unesp, 2000, p. 404 / “La prostitución en sí no era considerada un crimen en Brasil. Sin embargo, la policía podía acusar a sus practicantes de vagabundeo, perturbación del orden público o práctica de actos obscenos en público, con el fin de controlar a los travestis que se prostituían. La acusación más común era la de vagabundeo”.

además en otro conjunto de ensayos dedicados a Brasil, “El síndrome de la sala”, “La fuerza del carnavalismo” y “Brasil: la explosión de los travestis”; todos ellos orientados a dar cuenta de su perspectiva sobre el país que habitaba como un contemporáneo más.⁶⁶⁴ En estos, fusionaba la descripción barroca de algunas escenas con la utilización de herramientas teóricas para articular sus apreciaciones antropológicas, a lo que sumaba un tono testimonial que, vinculado con la observación participante propia de la investigación, acercaba sus escritos a la retórica de la crónica.

En “El síndrome de la sala”, una breve nota que publicó en la sección “*Cidades*” del diario *Folha de São Paulo* en 1988, Perlongher realiza una reflexión sobre la desigualdad social brasileña a partir de los límites de circulación de una clase media acomodada y un sector popular cada vez más abandonado. Quien enuncia aclara que se trata de un argentino que mira la sociedad brasileña y oscila entre el extrañamiento y la familiaridad, para realizar una crítica al orden arbitrario e impuesto sobre los modos de vida domésticos. La argumentación se sostiene en la observación de que, en Brasil, existirían para estas dos poblaciones zonas restringidas y delimitadas, definidas por la oposición entre lo pulcro y lo sucio. La primera se aloja en un ridículamente cuidado espacio interior kitsch y la segunda en un exterior donde los cuerpos se pudren con el paisaje. El contraste es así generado por la distancia y la fuerza de dos descripciones contrapuestas, donde la pesadilla se vive en ese afuera, el espacio público: “*Lá fora, na rua, massas de nómades jogados no lixo apodrecem entre nuvens de fuligem e detritos*

⁶⁶⁴ En el corpus de ensayos y crónicas dedicados a la cultura y la política brasileña, Perlongher escribió sobre una variedad de temas entre los que se encuentran el carnaval, el candomblé, la prostitución masculina, la religión del Santo Daime, el proceso de reapertura democrática, la situación de los homosexuales; todos ellos pensados en términos de las posibilidades de la minorías y marginalidades para llevar adelante, en términos deleuzeanos, procesos de singularización en agenciamientos colectivos; es decir, las posibilidades de establecer modos alternativos de habitar el espacio y de usar y vincular sus cuerpos, para, minoritariamente, poner en entredicho las fuerzas productoras de subjetividades cristalizadas en identidades fijas y hegemónicas. La resistencia a estos procesos productores de identidades que aparece en el plano de lo social en Brasil, que le interesa a Perlongher percibir y expresar en sus ensayos, como se dijo, fue percibida también por Félix Guattari y por Gilles Deleuze. Si el primero lo deja claro en su visita por el país en 1982, el segundo también lo señaló en 1986, al ver en ese país “una especie subjetivación colectiva insólita, asombrosa”. Deleuze, Gilles. *La subjetivación. Curso sobre Foucault. Tomo III, op. cit.* p. 144.

deletérios”.⁶⁶⁵ Como los ángeles de Piva, esa masa de marginados que Perlongher llama nómades señala con los cuerpos degradados que la componen aquello que persiste en la ciudad y que, en su lugar de reverso indeseable, amenaza el frágil umbral que separa esa pequeña sala donde las instituciones –el trabajo, la familia, el consumo– se resguardan.

En un ensayo anterior a este, “Brasil: la explosión de los travestis”, publicado en el suplemento *Cerdos & Peces* de *El Porteño* en 1985, escribe acerca de la relación existente entre lo que se conoció como el *desbunde* brasileño, particularmente la militancia gay en ese contexto, y la irrupción masiva de travestis en la ciudad, que incluso habrían desplazado a las prostitutas al invadir sus territorios. El ensayo comienza con una descripción descarnada de una escena nocturna de una *boca de lixo* paulista:

Una teta de descomunal prestancia, circuída apenas por un echarpe de tul lila, se refriega en la ventanilla de un automóvil Passat. El avisgado conductor, avieso, baja el vidrio del coche y engancha el pezón fosforescente, para mejor lamerlo con una lengua baboseante. La escena, por sorprendente que parezca, es cotidiana en las calles de San Pablo, y en general en las Bocas (versión local del bajo porteño) de las grandes ciudades brasileñas. El atrevido travesti no está solo (ni sola): se desliza, acechante, entre una multitud de compañeras, una más extravagante que la otra.⁶⁶⁶

En ella, lo que se escenifica es un encuentro, furtivo, entre un travesti y su cliente; algo de lo que Perlongher ha estado muy cerca y que ha visto reiteradas ocasiones debido a su trabajo de campo iniciado en Buenos Aires y continuado en San Pablo para la realización de su tesis de maestría. Aquí, la estética de lo visto y las imágenes generadas juegan un lugar central. Entre la exuberancia del cuerpo del travesti y el gesto obsceno del cliente, la escena despliega un impacto comparable con las pinturas de El Bosco y con el surrealismo:

Un verdadero desfile de modas fantásticas, salidas al parecer de una pesadilla de Hyeronimos Bosch o de un folletín de sexualidad surrealista (por eso el surrealismo no prendió en Brasil; no hacía falta, este es un país surrealista): muestrario de modas delirantes, marcan, en su ampuloso derrengar, el acceso (envaselinado) a un paraíso diabólico, a un abismo de goces infernales.⁶⁶⁷

⁶⁶⁵ Publicado como “A síndrome da sala”, en *Cidades, Folha de São Paulo*, 11 de agosto de 1988, p. 2 / “Allá afuera, en la calle, masas de nómades tirados en la basura se pudren entre nubes de smog y detritus deletéreos”. “El síndrome de la sala”, *Prosa Plebeya*, *op. cit.* p. 78.

⁶⁶⁶ Perlongher, Néstor. “Brasil: la explosión de los travestis”, en *El Porteño*, año IV, n°44, *Cerdos & Peces*, año II, n°18, agosto de 1985, p. 11.

⁶⁶⁷ “Brasil: la explosión de los travestis”, *op. cit.* p. 11.

Llama la atención en la cita anterior la aclaración que ubica entre paréntesis. En ella, el tono irónico con que se refiere a la pregnancia del surrealismo en Brasil da vuelta la premisa que la crítica literaria y los escritores consagrados de ese país sostenían: que el surrealismo no había hecho escuela allí, ni durante el primer modernismo del veinte y aún menos durante el modernismo racionalista de los cincuenta, cercano al constructivismo. Una vez más, entonces, Perlongher vuelve a acercarse a Roberto Piva, esta vez, mediante la apuesta por el doble margen estético y social: el surrealismo y la disidencia sexual, donde se asoma la perversión.⁶⁶⁸

Finalmente, en “A força do carnavalismo”, artículo escrito junto a Suely Rolnik para el diario *Folha de São Paulo* el 16 de febrero de 1988, Perlongher ve otra manifestación de la cultura brasileña contemporánea en la que tiene lugar una fuga posible del orden de los cuerpos y el deseo, fiesta pagana de arrebatos, desborde y uniones “quase orgiástico” donde “corpos que se enlaçam, se deixando, levar pela irresistível percussao de um batuque”.⁶⁶⁹ Aquí, los ensayistas vuelven a desafiar y distanciarse de los modos en que las ciencias sociales –no se incluye ninguna referencia en particular– suelen llevar adelante el análisis en torno al carnaval.⁶⁷⁰ Según afirman, estas últimas lo abordan desde una “óptica de lo negativo”, es decir, una intelección del

⁶⁶⁸ La cuestión de la recepción del surrealismo en Brasil está signada principalmente por las lecturas de la tradición que hicieran los poetas concretos, en cuya apropiación de las vanguardias históricas primó el constructivismo. Basado en otras lecturas, sin embargo, el crítico Jorge Schwartz en su artículo “¿Surrealismo en Brasil? Décadas 1920 y 1930” llega a conclusiones similares cuando recupera el viaje que realizara Benjamin Perét entre 1929 y 1931. A partir de su figura, Schwartz continúa en la línea de los hermanos De Campos y sostiene que la presencia de Perét “no hizo escuela”, por lo que “[m]ás que una producción coherente, lo que vemos son instancias surrealizantes, estilemas surrealistas en algunas etapas de producción de buena parte de los artistas del período”. Schwartz, Jorge. *Fervor de las vanguardias*. Beatriz Viterbo Editora: Rosario, 2016, p. 54. Por su parte, el poeta Cláudio Willer buscó mostrar la existencia de un surrealismo brasileño, historizando no solo sus manifestaciones literarias sino además los intentos de parte de la crítica literaria brasileña por visibilizar su existencia. Para Willer, fue con la generación del sesenta que la poesía se impregnó de surrealismo y sobre todo en “o mais radical desses poetas, Roberto Piva”. Ver: Willer, Cláudio. “Surrealismo no Brasil – rebelião e imagens poéticas”, en *Revista Agulha*, n°27, 2002. URL: <http://www.jornaldepoesia.jor.br/ag27willer.htm>

⁶⁶⁹ “A força do carnavalismo” [con Suely Rolnik], en *Tendências e debates, Folha de São Paulo*, 16 de febrero de 1988, p. 3 / “cuerpos se entrelazan, dejándose llevar por la irresistible percusión de un batuque”. “La fuerza del carnavalismo”, *Prosa plebeya, op. cit.* p. 75.

⁶⁷⁰ Si bien no aparece ninguna referencia en particular, puede pensarse que en el texto sobrevuela una crítica al ensayo de Roberto DaMatta, *Carnaval, malandros e heróis. Para uma sociologia do dilema brasileiro*, publicado en 1979.

mismo como espejismo falso y efímero que mantiene al deseo que supuestamente se libera atado a la ley, reafirmando el *status quo* al final de la celebración. La hipótesis que se sostiene en la nota apunta, en cambio, a encontrar allí la posibilidad afirmativa de otra lógica posible.

*Ao invés de considerar o Carnaval como uma mera inversão do estabelecido, é preciso vê-lo como manifestação de toda uma estratégia diferente de produção do desejo, que, transcendendo a fugacidade das serpentinas, escande e perturba constantemente o tecido social.*⁶⁷¹

Eso posible que el carnaval escenifica sería una modalidad minoritaria de producción de deseo, la que anuncia otro orden no como revés utópico, sino como persistencia que habita la ciudad, aunque la moral ciudadana, oficial y autoritaria se niegue a verlo o incluso se proponga extinguirlo. El carnaval es una visión al modo de Roberto Piva, un trance sensorial donde el cuerpo vibra con otros cuerpos y la percepción deseante habilita otras formas vida. Es esa *otra lógica* la que percibían Perlongher y Piva en las vinculaciones entre una masa de marginados –travestis, prostitutas, *michês*, homosexuales, pederastas, ángeles, buscavidas– que habitaban la urbe fugándose de sus grillas y normas mediante un uso alternativo del cuerpo para urdir nuevos territorios existenciales.

4.4.2. O negócio do michê: el objeto de una tesis

En la tesis de maestría que realizó en el programa de posgrado en antropología social de la Universidade Estadual de Campinas, Perlongher también incluyó a Roberto Piva.⁶⁷² Elaborada a partir de un trabajo de campo que tuvo lugar en el centro de la ciudad de San Pablo entre 1982 y 1985, estuvo enmarcada dentro de los estudios de la

⁶⁷¹ “A força do carnavalismo”, *op. cit.* p. 3 / “Al revés de considerar el Carnaval como una mera inversión de lo establecido, es preciso verlo como una manifestación de toda otra estrategia de producción de deseo, que, trascendiendo la fugacidad de las serpentinas, escande y perturba constantemente el tejido social”. “La fuerza del carnavalismo”, *op. cit.* p. 76.

⁶⁷² Perlongher defendió su tesis en 1986 frente a una mesa examinadora en la que participaba, entre los jurados, Peter Fry.

antropología urbana y fue llevada a cabo con una metodología predominantemente cualitativa que buscaba privilegiar los espacios intermedios de la experiencia cotidiana.

O negócio do michê, lo que en español se tituló *La prostitución masculina*,⁶⁷³ se dedica a observar un grupo de trabajadores sexuales que se caracterizan dentro de la prostitución homosexual por ofrecer su cuerpo a partir de la exaltación de sus rasgos masculinos. Se trata de hombres jóvenes, entre 15 y 25 años, en general de extracción social baja y residentes en la periferia, que circulan por algunas zonas del centro de la ciudad. Los mismos no se identifican como homosexuales, puesto que pertenecerían más bien a una “subespecie”, la de “macho” o “bofe” / “chongo”, la cual, “*sem abrir mão do protótipo másculo, nem necessariamente se prostituir, se relaciona sexualmente com bichas (ou seja, homossexuais afeminados)*”.⁶⁷⁴ La tesis busca dar cuenta del territorio por el que estos *michês* se mueven en la urbe paulista, para figurar una grilla compuesta por focos como bares, cines, discotecas y, a su vez, por trayectos intermedios donde tienen lugar sus deambuleos: plazas, callejones y baños. A partir de un despliegue categorial que organiza a los sujetos investigados, Perlongher señala una tendencia a la proliferación que pone en cuestión esas mismas categorías y que estaría asociada al ejercicio de una deriva guiada por el deseo de un encuentro sexual, más allá de la paga.

Así, la indagación se orienta hacia el funcionamiento de eso que se urde “*num território ambíguo, nas margens do corpo social, a cavalo entre o desejo e a morte, entre a disrupção passional e a submissão ao sistema de regras e preços do mercado*”,⁶⁷⁵ es decir, en la conexión y contigüidad de flujos de dinero y deseo, de goce y violencia, de códigos sociales y sensaciones corporales, de cuerpos de clientes y cuerpos de prostitutos, ambos marginalizados, los primeros por el estigma que pesa sobre la homosexualidad y los segundos por la miseria.

Ahora bien, ¿por qué y cómo incluir la poesía y a los poetas dentro de una tesis de maestría sobre la prostitución masculina? Como ya se ha mencionado, no son pocas

⁶⁷³ Perlongher, Néstor. *O negócio do michê. Prostituição viril em São Paulo*. São Paulo: Brasiliense, 1987 y *La prostitución masculina*. Buenos Aires: Ediciones de la Urraca, 1993.

⁶⁷⁴ *O negócio do michê*, op. cit. p. 22 / “sin renunciar al prototipo masculino, ni necesariamente prostituirse, se relaciona sexualmente con `maricas’”. *La prostitución masculina*, op. cit. p. 12.

⁶⁷⁵ *O negócio do michê*, op. cit. p. 256 / “un territorio ambiguo, en las landas del *socius*, a caballo entre el deseo y la muerte, entre la disrupción pasional y la sumisión a las reglas y precios del mercado”. *La prostitución masculina*, op. cit. p. 132 [Resaltado en el original].

las ocasiones en las que la crítica especializada se ha encargado de explicar, ordenar, interpretar y hasta jerarquizar los modos en que se relacionan las diferentes prácticas escriturarias en la obra de Perlongher. Muchas veces las conclusiones a las que arriban los especialistas dependen de las coordenadas desde donde se realiza el ejercicio crítico: si es en Brasil entonces se tratará de una lectura centrada en el antropólogo que también escribía poesía; en cambio, si es en Argentina, se hablará del poeta neobarroco que hizo una tesis de antropología en Brasil. El peso de su experiencia como militante o activista irá variando y podrá tener el lugar del comienzo y fuente de toda su producción o simplemente de un avatar más en las búsquedas que atraviesan todas sus actividades. Las lecturas dedicadas a la obra de Perlongher y atentas a su heterogeneidad se han visto, además, impelidas a incorporar en las inflexiones del propio discurso, tal como lo hiciera Rosa en primer lugar, las singularidades de la lengua perlonghereana, a veces con éxito, otras veces no. No obstante la variedad del espectro, no ha sido considerada esa relación entre poesía y antropología en vínculo con el marco de las transformaciones que estaban teniendo lugar en la crítica académica de Brasil en la virada de los setenta a los ochenta y, en un contexto más amplio, las que atravesaba la cultura brasileña luego de transitar los años más rígidos del gobierno militar.⁶⁷⁶

En el ensayo “Democratización del Brasil 1979-1981”,⁶⁷⁷ Silviano Santiago analiza la salida de la cultura brasileña de los años de dictadura y la inauguración de

⁶⁷⁶ Algunos trabajos de la crítica literaria argentina optan por pensar la figura de Perlongher desde lo que sucede en el contexto nacional argentino en los ochenta y las transformaciones de sus paradigmas sociales, culturales y políticos. Dentro de esos trabajos puede considerarse el realizado por Alejandra Minelli, quien considera a Perlongher un intelectual en el marco de la reconfiguración que esta *praxis* había sufrido en la Argentina luego de las décadas del sesenta y el setenta. La crítica, atenta al contexto de publicación de los escritos de Perlongher en Buenos Aires, apunta a la presencia de elementos extraños a las formas conocidas del género ensayístico –entre ellos, la voz marica–, las cuales contribuyen a “convulsionar la especificidad y legitimidad prescriptas tradicionalmente para el discurso intelectual” (Minelli, Alejandra. “Cortado al bies, un borde de brocato”, en *Cuadernos del Sur*, n°34, 2004, p. 58). Esta perspectiva no necesariamente contradice lo que se proponen estas páginas, sin embargo, hace de Argentina y, particularmente de Buenos Aires, el único interlocutor del escritor y desoye el contexto de producción que, no siendo determinante, está estrechamente vinculado a los caminos de la escritura ensayística y de investigación de Perlongher.

⁶⁷⁷ En términos históricos, el período que traza Santiago, esos tres años entre 1979 y 1981, recorren la apertura democrática que había comenzado con el gobierno de Geisel (1974-1979) y que Figueiredo continuaría (1979-1985). En los extremos de esas fechas se encuentran, en 1979, la Ley de Amnistía –que delineaba un modo para el futuro retorno de la democracia a partir de una “desmemoria”, como lo refiere Santiago– y, en 1981, lo que Santiago denomina como un clivaje en torno a los modos de entender el arte en relación con los discursos de la política. Es el

nuevas modalidades de reflexión sobre el arte y la cultura en general, al que entrama en un diagnóstico acerca de un desplazamiento que va de la crítica literaria a la crítica cultural. Lo que definiría la finalización del siglo XX en Brasil, proceso que se acompaña al de la democratización, sería para Santiago no solo el fin de un luto impuesto por las izquierdas ortodoxas que unos años antes habían visto fracasar el sueño revolucionario, sino y sobre todo el ingreso de figuras radicales de la cultura, unos “desmemoriados” e “impotentes” que patearon la puerta para entrar a escena, creadores de manifestaciones artísticas que unían el arte con la vida diaria, interesados en abolir las divisiones entre crítica literaria y crítica cultural, entre arte erudita y cultura popular, para reclamar un propio aquí y ahora. En ese marco, la aparición en 1981 del libro *Retrato de época: poesía marginal años 70* del entonces joven antropólogo Carlos Alberto Messeder Pereira, en el que la vida cultural brasileña empezaba a ser vista y analizada a partir de un proceso de “politización de lo cotidiano”, resulta fundamental, en tanto, sostiene Santiago, ponía de manifiesto un malestar de los intelectuales con respecto a la propia práctica académica.⁶⁷⁸ En este sentido, la antropología, a diferencia de la sociología clásica o de corte marxista, se erigía por esos años como la disciplina capaz de mapear y analizar de modo renovado los fenómenos culturales de la transición democrática. Ahora bien, para que eso ocurriera, señala Santiago, tuvo que tener lugar

año en que Heloisa Buarque de Hollanda publica su lectura sobre la tesis de Messeder Pereira – el artículo “Bandeiras da imaginação antropológica” – a la que Santiago hace referencia y que viene a poner bajo aviso la caducidad de los discursos de izquierda empeñados en comprender la historia reciente con los mismos patrones con los que se había entendido la política en la década del cincuenta y con los que se había consolidado como resistencia durante los años sesenta y parte de los setenta. Señala Santiago: “Como narradores castrados por los mecanismos de la represión, como pequeños héroes con los ojos vueltos hacia un pasado doloroso, como fiscales dispuestos a colocar en el banquillo de los acusados a los que por derecho allí debían estar para siempre, la mayoría de los personajes públicos entrevistados en 1979-1980 quieren contar una historia de vida”. La lectura de Heloisa Buarque de Hollanda en referencia a lo que realiza Messeder Pereira es el anuncio en 1981 de una fisura, una impotencia en esos modos de entender la relación entre el arte y la política. Al año siguiente ocurren las elecciones municipales y provinciales, primer paso para las elecciones nacionales legislativas y marco para llevar adelante el reclamo democrático mediante la campaña “*Diretas já*” que comenzaría en 1984. Santiago, Silvano. *O cosmopolitismo do pobre: crítica literária e crítica cultural*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2004, pp. 134-156. Se toma en nota al pie la versión en español “Democratización del Brasil 1979-1981: (cultura versus arte)”, López Segrera, Francisco (ed.). *Los retos de la globalización. Ensayo en homenaje a Theotonio Dos Santos*. Caracas: Ed. UNESCO, 1998, s/n. URL:

<http://bibliotecavirtual.clacso.org.ar/ar/libros/unesco/santi.rtf>

⁶⁷⁸ Pereira, Carlos Alberto Messeder. *Retrato de época: poesía marginal años 70*. Rio de Janeiro: Funarte, 1981, p. 32.

una osadía metodológica, precisamente, la que había realizado Messeder Pereira al indistinguir entre la entrevista y el poema. Así, el antropólogo concibió todo lo que tuvo a su alcance como material para su estudio y puso en cuestión la especificidad de la literatura al tiempo en que hizo del poema un mediador cultural: “*O texto poema passa a funcionar como um depoimento informativo e a pesquisa de campo é analisada como texto. O paladar metodológico dos jovens antropólogos não distingue à plebeia entrevista do príncipe poema*”. A lo que agrega más adelante: “*Esvaziar o discurso poético da sua especificidade [...] tudo isso corresponde ao gesto metodológico de apreender o poema no que ele tem de mais efêmero. Ou seja, na sua transitividade, na sua comunicabilidade com o próximo que o deseja para torna-lo seu*”.⁶⁷⁹

Lo que señala Santiago respecto de la irrupción en la academia de la tesis antropológica de Messeder Pereira permite empezar a delinear unas condiciones de posibilidad metodológicas y de enunciación para el trabajo de Perlongher, volviéndolo un discurso enmarcado en un contexto de producción y recepción, es decir, la universidad brasileña de principio de los ochenta. Como se verá, esas condiciones, al tiempo que habilitan la enunciación son mostradas por la operatoria realizada por Perlongher como insuficientes: si con Messeder Pereira la literatura entra en la

⁶⁷⁹ El ensayista está pensando en la poesía marginal a la que se refiere Messeder Pereira. Santiago, Silviano. *O cosmopolitismo do pobre*, op. cit. pp. 135-136 / “El texto del poema pasa a funcionar como una declaración informativa y la investigación de campo es analizada como texto. El paladar metodológico de los jóvenes antropólogos no hace distinciones entre la entrevista plebeya y el poema príncipe. [...] Despojar el discurso poético de su especificidad, [...] todo eso corresponde al gesto metodológico de aprehender el poema en lo que él representa de más efimero. O sea, en su transitividad, en su comunicabilidad con lo próximo que desea convertirlo en suyo”. Santiago, Silviano. “Democratización del Brasil 1979-1981: (cultura versus arte)”, op. cit. En el marco de la reflexión en torno a los cruces entre literatura y antropología a la que invita el texto de Santiago, puede resultar productivo remitir al ensayo “El artista como etnógrafo”, incluido en *El retorno de lo real* (1996), donde Hal Foster propone observar en el arte contemporáneo, a partir de la década de los noventa, lo que denominó como “giro etnográfico”. En su ensayo, Foster señala una tendencia en las búsquedas de varios artistas, quienes recurren a prácticas vinculadas a la etnografía para realizar sus proyectos (el desplazamiento a un sitio, inserción en una comunidad a la que considera otra en términos culturales, el desarrollo de cierto mapeo). En este sentido, si tal como lo propone Santiago puede pensarse lo que sucede con la antropología cuando se dispone a incorporar a la literatura como objeto de estudio a partir de la tesis de Messeder Pereira, también se podría considerar una suerte de revés a esa formulación y con Foster abrir la posibilidad de pensar la poesía de Perlongher a partir de su trabajo etnográfico en el marco de las transformaciones en el arte contemporáneo, es decir, el modo en que su práctica etnográfica ingresa en su producción poética, y no solamente sus trabajos con la prostitución masculina, sino también con sus incursiones en los ritos del Santo Daime. Ver: Foster, Hal. “El artista como etnógrafo”, *El retorno de lo real: la vanguardia a fin de siglo*. Madrid: Akal, 2001, pp. 175-208.

antropología y esta se toca con los estudios culturales, con *O negócio do michê* la literatura, más que incorporarse a, viene a señalar ahora desde adentro aquello que el discurso antropológico no puede decir, para así corroerlo. No se trata de declararlo inútil, sino de señalarle otros devenires posibles; así como tampoco de reducir los poderes de impugnación ni la singularidad de una literatura en función de su intelección en el marco de un saber.

La evocación de Roberto Piva tiene lugar dentro de la tesis en dos oportunidades. La primera ocurre en el segundo capítulo, titulado “Transformaciones en el espacio urbano: el gueto gay paulista entre 1959 y 1984”, dedicado a realizar una historización de la región gay a partir de fuentes históricas y de los testimonios de sus protagonistas. En este, Perlongher considera los momentos de auge de esa zona, sus avatares con la represión policial tomando como referencia el pulso de la dictadura militar brasileña, la conformación de una conciencia de las minorías y finalmente la llegada del *desbunde*. Allí un fragmento del poema “*Visão de São Paulo à noite*” funciona como epígrafe, lo que provoca una correlación inmediata entre los ángeles y los *michês*, y traslada el clímax del poema al de la ciudad a describir en el desarrollo del capítulo.⁶⁸⁰ La segunda oportunidad tiene lugar en el comienzo del capítulo cuarto, “Deriva y devenir”, en el que se indaga sobre la relación entre la circulación de los *michês* y el deseo, lo que se denomina como deriva, un modo de “errancia sexual” en busca de clientes,⁶⁸¹ que estaría además fuertemente atravesada por las condiciones históricas de marginación y clandestinidad de los contactos homosexuales. Se trata de un vagabundeo en banda a partir de conexiones entre los cuerpos marcada por una “*preponderância do acaso, expectativa de aventura (acontecer na rua) prática da promiscuidade, tendência à orgia, frequência de relações impessoais e anónimas (parciais)*”.⁶⁸² Esas derivas territoriales –nomadismos– son también derivas

⁶⁸⁰ El fragmento que funciona de epígrafe es el siguiente: “*Maldoror en copas de alta marea / en la calle San Luis mi corazón mastica un trecho de mi vida/la ciudad de crecientes chimeneas, ángeles lustrabotas con su jerga feroz, / en la plena alegría de las plazas, niñas desharrapadas/definitivamente fantásticas / hay una floresta de víboras verdes en los ojos de mi amigo/la luna no se apoya en nada / yo no me apoyo en nada*”. *La prostitución masculina*, op. cit. p. 37.

⁶⁸¹ Nuevamente, Perlongher incluye aquí la cita de Benjamin a la que había recurrido tanto para el ensayo “O desejo do pé” sobre Glauco Mattoso como para el ensayo “Poética urbana” donde incluyó el poema “*Visão de São Paulo à noite*” de Roberto Piva.

⁶⁸² *O negócio do michê*, op. cit. p. 189 / “preponderancia del azar, expectativa de aventura (*acontecer en la calle*), práctica de la promiscuidad, tendencia a la orgía, frecuencia de

existenciales o “devenires” posibles, es decir “*processos de desterritorialização dos sujeitos que saem de identidades personológicas familiares, institucionais, etc., rígidas, para entrar em `linhas de fuga` da ordem social*”.⁶⁸³ Allí, entonces, se incluye la letra de una canción de Johny Alf, una referencia a la década del sesenta, que, aclara, fue una gentileza de Roberto Piva. La canción, que expresa en primera persona lo que podría denominarse como una filosofía malandra, cruza varios de los ejes que encuentran las hipótesis de la tesis con la poesía de Roberto Piva: desde el escenario nocturno, la afirmación de la juventud del protagonista, la deriva y la oposición a una moral del trabajo en la que la supervivencia se sostiene a partir de las extremadamente frágiles pero intensas redes erótico-afectivas tramadas en la sociabilidad del nómada.⁶⁸⁴

Si bien, a lo largo de la tesis, las referencias a la literatura son muchas y variadas, solo un poema anónimo es reproducido por completo.⁶⁸⁵ Está ubicado a modo

relaciones impersonales y anónimas, parciales”. *La prostitución masculina, op. cit.* p. 93 [Resaltado en el original].

⁶⁸³ *O negócio do michê, op. cit.* p. 173 / “procesos de desterritorialización de los sujetos que salen de identidades personológicas, familiares, institucionales, etc., rígidas, para entrar en líneas de fuga del orden social”. *La prostitución masculina, op. cit.* p. 85 [Resaltado en el original].

⁶⁸⁴ En los versos del samba de John Alf hay una clara afirmación de una filosofía malandra en términos de una risueña reivindicación de una vida guiada por la falta de moral, en la que el cantor se mueve en el vaivén del bien y el mal. El término *malandra* refiere a un arquetipo de conducta ampliamente representado por la literatura y la música brasileña. Un ensayo fundamental sobre esta figura es “Dialéctica del malandrado”, de Antonio Candido. En este, Candido encuentra en el análisis de la novela de Manuel Antônio de Almeida, *Memórias de um sargento de milicias*, una escritura en la que un tercer elemento puede articular los polos que regulan las jerarquías sociales: “En su estructura más íntima y en su visión latente de las cosas, este libro expresa la amplia acomodación general que disuelve los extremos, interpreta el significado de la ley y del orden, manifiesta la penetración recíproca de los grupos, de las ideas, de las actitudes más dispares, creando una especie de tierra de nadie moral, donde la transgresión es apenas un matiz en la gama que desde la norma va hasta el crimen”. Candido, Antonio. “Dialéctica del malandrado (caracterización de las *Memorias de un sargento de milicias*)”. *Crítica radical*. Caracas: Biblioteca Ayacucho, 1991, p.174. Ahora bien, a pesar de esta referencia al malandrado y a este ensayo son insoslayables para pensar la relación entre marginalidad y literatura en el contexto brasileño, la figura del malandra tal como la piensa Candido y la del pederasta, tal como lo expresa la poesía de Roberto Piva, retomada luego Perlongher para pensar en el *michê*, no son homologables. Si bien es cierto que tanto el pederasta como el malandra se encuentran fuera de la moral hegemónica, mientras el primero tiene un lugar de relativa aceptación en la cultura brasileña y su lo discolorado de su posición tiene que ver principalmente con la moral burguesa del trabajo y la meritocracia; por su parte, la figura del pederasta encarna su marginalidad en las coordenadas sexuales y se encuentra lejos de cualquier tipo de aceptación.

⁶⁸⁵ Tal como se puede ver en la bibliografía al final de *O negócio do michê*, en el escrito se evoca, entre otros, a Roberto Echavarrén, Jean Genet, José Donoso, Manuel Puig, Osvaldo Lamborghini, José Lezama Lima, João Silvério Trevisan.

de epígrafe en el capítulo que abre la investigación, “Etnografía das margens”, donde Perlongher define el objeto de estudio. Aquí da cuenta del lugar de la perspectiva etnográfica para la realización de la investigación y delinea los conceptos clave para su trabajo: la idea de gueto gay –“*sujeitos envolvidos no sistema de trocas do `mercado homossexual` (Hooker) e aos locais onde as atividades relacionadas com sua prática sexual (geralmente existencial) se exercitarem com freqüência consuetudinária*”⁶⁸⁶ y los procesos de territorialización y desterritorialización, abordados a partir de un doble movimiento de espacialización correspondiente a las características nomadológicas de estos grupos: ya sea como “zonas morales” dentro de esa grilla urbana –“deriva”– o bien como trayectos entre el centro, donde trabajan como prostitutas, y la periferia, donde tienen sus hogares –“micromigraciones”–. En este marco, se incluye un poema titulado “SUMMER 77”, que en la versión brasileña de la tesis está acompañado por la imagen con la que fue publicado en la revista paulista *O Corpo*, n° 6, 1984.

Entre paréntesis se especifican los datos de la publicación y se adjudica la autoría a “F.”, que más que una referencia, funciona como una marca que enfatiza el anonimato de quien escribe. Sin embargo, como si quisiera dar una pista, quizás no para sugerir que el poema pertenece a Piva pero al menos sí para asociarlo a él, unas líneas más adelante, Perlongher dice: “*A paranoia impregna o `clima` do relato*”.⁶⁸⁷ El poema, de carácter narrativo, funciona como el relato posible de un *michê* sobre su rutina nocturna en la ciudad de San Pablo.

A simple vista, para un lector interiorizado con la poesía de Piva, “SUMMER 77” posee demasiados puntos en común con los poemas de *Paranóia*: su extensión –cuarenta y ocho versos largos y cuatro pies quebrados–; la presencia de personajes entre los que se incluyen ángeles y estatuas griegas que sensualizan el espacio público; el clima de una perturbada ensoñación nocturna y una primera persona fuertemente marcada en la construcción anafórica creada a partir de la expresión “yo veo”, que hace del yo poético una figura capaz de percibir lo que otros no pueden –“*Eu vejo funcionários públicos / levemente maquiados*”–; el encabalgamiento de los versos que acelera el ritmo de lectura y crea una sensación de velocidad y vértigo asociadas a la

⁶⁸⁶ *O negócio do michê*, op. cit. p. 66 [Resaltado en el original] / “sujetos intervinientes en las transacciones del mercado homosexual y a los lugares donde las actividades relacionadas con su práctica se ejerzan consuetudinariamente”. *La prostitución masculina*, op. cit. p. 35.

⁶⁸⁷ *O negócio do michê*, op. cit. p. 43 / “La paranoia pringa el clima del relato”. *La prostitución masculina*, op. cit. p. 25

Etnografia das margens

SUMMER 77

(ao Gustavo)

*Atarantado pelos automóveis,
meus olhos são varados pelo néon
degusto minhas doses de cinismos nos
balcões molhados pelo vácuo.
As mariconas fustigam meu corpo com
olhares sórdidos, cada olhada fere
fundo e cria crostas que se
endurecem, até a noite acabar estes
olhares superpostos me tornarão
imune. Avenida São Luís e seus anjos
turvos, supermarketing de pupilas
frenéticas, sob as árvores o poder
acarícia e intumescce caralhos
lânguidos.
Há pelos corpos em fila uma náusea
imprecisa, eu vejo uma sinfonia de
cusparadas e aprendo acordes
sombrios com os quais devo ornar
minhas pernas metidas num
blue-jeans rasgado.
Meu camarada uns passos à frente
negocia sua boca de estátua grega
perfumada por conhaque e baforadas
com um pederasta untuoso que pilota
uma reluzente máquina.
Nós viemos do subúrbio numa
progressão eufórica, bebemos várias
cachaças & nossos corações
acossados pela média preferem a
autocorrosão, mas é assim que a
cidade nos gosta.
Eu vejo funcionários públicos
levemente maquiados.*



“Etnografia das margens”, *O negócio do michê*. São Paulo: Brasiliense, 1987, p. 40.

ciudad; la figuración de una lógica expulsiva donde los marginados –aquí aparece junto al *michê*, el pederasta– van al centro a generar el caos y luego vuelven, en comunidad, hacia la periferia.

*...Avenida São Luís e seus anjos
turvos, supermarketing de pupilas
frenéticas, sob as árvores o poder
acaricia e intumesce caralhos
lânguidos.
Há pelos corpos em fila uma náusea
imprecisa, eu vejo uma sinfonia de
cusparadas e aprendo acordes
sombrios com os quais devo ornar
minhas pernas metidas num
blue-jeans rasgado.
Meu camarada uns passos à frente
negocia por sua boca de estátua grega
perfumada por conhaque e baforadas
com um pederasta untuoso que pilota
uma reluzente máquina.⁶⁸⁸*

El recorte topográfico, la calle São Luís, que ya aparecía en “*Visão de São Paulo à noite*”, es el punto para que lo que el poema describe se vuelva una pieza clave de aquello de lo que la tesis de Perlongher busca dar cuenta, puesto que esta referencia es un lugar emblemático de la cartografía de la prostitución masculina, del territorio que creó Perlongher con su investigación. Entre São Luís y el suburbio, ida y vuelta, en ese trayecto tiene lugar el devenir posible de la prostitución masculina como instancia de fuga de los jóvenes lúmpenes estudiados en la tesis.⁶⁸⁹

⁶⁸⁸ *O negócio do michê*, op. cit. p. 40 / “...Avenida San Luis y sus ángeles / torvos, **supermarketing** de pupilas / frenéticas, bajo los árboles el poder / acaricia y entumece vergas / lánguidas. / Hay por los cuerpos en fila una náusea / imprecisa, veo una sinfonia de / escupitajos y aprendo acordes / sombríos con los cuales debo ornar / mis piernas metidas en un / **blue jean** rasgado. / Mi camarada más al frente / negocia su boca de estatua griega / perfumada por cognac y acre vaharadas / con un pederasta untuoso que pilotea / una reluciente máquina”. *La prostitución masculina*, op. cit. p. 23 [Resaltado en el original].

⁶⁸⁹ Basándose principalmente en los ensayos sobre San Pablo que Perlongher escribió durante sus años de exilio, Mario Cámara realiza una lectura en conjunto de la ciudad presentada por Perlongher y por Roberto Piva bajo la premisa de que en ambas San Pablo no es representada como sede del progreso, sino a través de otras cartografías, de orden intensivo. Cámara sostiene que en la San Pablo de Piva hay una superposición entre una ciudad real, construida a partir de referencias precisas, y una ciudad sexual, que erotiza a la primera; mientras que en Perlongher esas referencias puntuales de San Pablo estarían ausentes, de modo que lo que el argentino construye sería una “*cenografía dispersa*”, a partir de la cual emergería una ciudad “*mais antiga e arcaica, mais tribal e nómade*”. Cámara, Mario. “São Paulo, a cidade das sobrevivências de

*Logo mais, de madrugada ejacularei
catarro, voltarei no ônibus com
meu amigo, adentraremos em
silêncio o subúrbio sabendo que
algo em nós foi destruído.*⁶⁹⁰

Saliendo de sus barrios y merodeando en el centro, exhibiendo su masculina complejidad, los *michês* intercambian sexo por dinero, pero en esa transacción tiene lugar algo más, un erotismo puesto en juego en el encuentro de los cuerpos cuando, entre goce y violencia, se habilitan líneas de fuga deseantes. Todo ese proceso ocurre no solo en esa grilla de la ciudad, sino además en el trayecto que va del suburbio al centro y luego de nuevo al suburbio, de donde cada noche el *michê* logra escaparse en un ómnibus.

Perlongher le otorga una nomenclatura a este poema y lo denomina “crónica poética”, relato capaz de dar cuenta –“desde dentro”– de la circulación homosexual. Esa intención de nombrar el género híbrido de este escrito enfatiza su utilidad para los estudios antropológicos, en tanto discurso de carácter testimonial. Ahora bien, si en la edición en español de la tesis se aclara que a la virtud literaria del poema se le suma su utilidad metodológica, en la versión en portugués se agrega una aclaración más que remarca un *locus* de enunciación que no puede sustraerse a la tensión necesaria entre la literatura y los discursos sociales en el abordaje antropológico:

*Essas operações não se consumam no vazio, mas num locus social no qual cada corpo
luz suas tatuagens. Lugar social que é também um lugar discursivo: multiplicidade de
discursos que referem e encarnam o real desde óticas diferentes, vacilando entre a
literatura e o saber, entre a alucinação e a objetividade, entre a imediatez do verbal e o
estranhamento da escritura.*⁶⁹¹

Roberto Piva a Néstor Perlongher”, en Dalcastagné, Regina y Barral, Gislene (orgs.). *Literatura e cidades*. Porto Alegre: Zuok editôra, 2019, p.175. Ahora bien, si se incluye en el análisis la tesis de Perlongher, la hipótesis necesariamente varía, en primer lugar, porque en ella, el antropólogo hace un especial esfuerzo por diagramar la ciudad ante los ojos del lector, con mapas y descripciones, y, en segundo lugar, porque las referencias de la ciudad que aquí aparecen coinciden casi punto por punto con las que Piva incluyó en su poesía.

⁶⁹⁰ *O negócio do michê, op. cit.* p.41 / “Poco después, de madrugada, eyacularé / gargajos, volveré en el ómnibus con / mi amigo, penetraremos en / silencio en el suburbio sabiendo que / algo en nosotros fue destruído”. *La prostitución masculina, op. cit.* p. 24.

⁶⁹¹ *O negócio do michê, op. cit.* p.41 [Resaltado en el original] / “Esas operaciones no se consuman en el vacío, sino en un *locus* social en el cual cada cuerpo luce sus tatuajes. Lugar social que es también un lugar discursivo: multiplicidad de discursos que refieren y encarnan lo

Este párrafo retoma el lugar de la literatura y nuevamente le adjudica una potencia que la lleva a hacer vacilar los discursos del saber, señalándoles aquello a lo que no pueden acceder o se niegan a hacerlo. La literatura propicia un movimiento suplementario, que no implica la destrucción o la clausura de esos saberes, sino el tránsito hacia una posibilidad nueva producto de su contagio y que el término “crónica poética”, creado por Perlongher para referirse a “SUMMER 77”, buscar figurar: el devenir antropología del poema y el devenir poema de la antropología.

Para finalizar, entonces, interesa retomar el ya ineludible ensayo de Jorge Panesi, “Marginales en la noche”, donde afirmó sobre *O negócio do michê* que, dentro de la producción de Perlongher, la misma “se lee como el comentario narrativo a la obra poética”.⁶⁹² Esta idea fue citada en reiteradas ocasiones y puede ser pensada como una suerte de parteaguas respecto de cómo abordar la heterogeneidad de textos que conforman esa producción. No obstante, la hipótesis de Panesi resulta sugerente, más que por revelar una jerarquía oculta o un don de oficio mejor desarrollado que otro –ser poeta o ser antropólogo–, sobre todo porque en ella, si se continúa leyendo, logra anunciar el lugar insistente y central de la literatura, que desestabiliza los géneros haciéndolos mezclarse y salirse de sus casillas.

No es el trabajo de campo el que lo encabeza, sino un poema tomado de un boletín paulista de circulación restringida, cuyas cualidades literarias se alaban. No parte Perlongher de la empiria, sino de una crónica poética escrita por un michê, cuyo *plus de significación irreductible* lo obliga al comentario crítico, a la lectura o la crítica literaria de sesgo antropológico.⁶⁹³

real desde ópticas diferentes, vacilando entre la literatura y el saber, entre la alucinación y la objetividad, entre la inmediatez de lo verbal y el extrañamiento de la escritura”.

⁶⁹² Resulta interesante agregar que “Marginales en la noche” no es un texto de crítica literaria acerca de Perlongher, sino que, en el camino inverso, la tesis de Perlongher funciona como estado de la cuestión para un proyecto que el mismo Jorge Panesi se dispone a presentar. En él, a la manera de un antropólogo o un etnógrafo, Panesi se propone recolectar relatos y ficciones de taxi-boys porteños acerca de su propio territorio de acción, su zona de circulación nocturna. La tesis de Perlongher resulta además un caso productivo para la reflexión sobre el modo en que se vincula la literatura con los discursos disciplinares ya sea la teoría literaria, la crítica, los estudios culturales o la sociología, lo que Panesi llama “algunos discursos consolidados del saber”.

⁶⁹³ Panesi, Jorge. “Marginales en la noche”, *op. cit.* p. 334 [El resaltado es mío].

Si se quisiera conducir la sugerencia de Panesi hacia una suerte de intento por verificar el hecho de que en la tesis se parte o no de la empiria, además de ser una apuesta improbable, el razonamiento conduciría a pensar los términos literatura y antropología como un par de polos opuestos, discursivos y epistemológicos, entre los que optar. El camino, en cambio, parece señalarlo otro momento del ensayo de Panesi, cuando afirma sobre el poeta que en su tesis “[a]simila lo inasimilable de los intercambios y paradójicamente los muestra como inasimilables”.⁶⁹⁴ Esta última observación, que refiere a lo que Perlongher hace al analizar las negociaciones de la prostitución masculina paulista, puede desplazarse y estirarse para sostener que, como entre los *michês* y sus clientes, entre literatura y antropología tiene lugar un intercambio paradójico en el que, la escritura, por obra de la inclusión de la poesía de Roberto Piva, pone a funcionar un flujo que circula entre una y la otra. La literatura se incorpora a la antropología para ser en ella una presencia insistente e inasimilable, que desestabiliza sus poderes de intelección y ordenamiento; el poema entra, no para ser un discurso otro, sino para mostrarse como lo otro del discurso antropológico, una presencia amenazante que viene a señalarle a las ciencias sociales sus límites y sus perturbadoras posibilidades.

Así, lo señalado por Silviano Santiago permite establecer las condiciones de posibilidad de la tesis; esta puede ser entendida como un discurso académico producido dentro de los estudios antropológicos que hacía apenas unos años la universidad brasileña había abierto a la incorporación de producciones literarias como parte de su objeto de estudio —en un movimiento que volvía a esta última un producto cultural entre otros—. Ahora bien, al tiempo en que estos nuevos protocolos admitieron el ingreso de la poesía de Piva y otros escritores a sus tesis, Perlongher, por su parte, acabó usándolo para señalarle a esos saberes su insuficiencia y su fragilidad frente a la potencia de la literatura —que rebasa siempre las formas culturales o las formas de la Cultura—. En el discurso académico de las ciencias sociales con el que se hizo un lugar en la universidad y en la intelectualidad brasileña, Perlongher hizo ingresar una escritura perversa hecha por un contemporáneo y marginal, anacrónico y excéntrico, para mostrar aquello que, irreductible a cualquier afán interpretativo, tiene lugar cuando los cuerpos, entre el goce y la violencia, se entregan a la intensidad del erotismo furtivo en la ciudad.

⁶⁹⁴ Panesi, Jorge. “Marginales en la noche”, *op. cit.* p. 344.

RECAPITULACIÓN Y CONCLUSIONES

*Flor do Lácio
Sambódromo
Lusamérica
Latim em pó
O que quer
O que pode esta língua?
Caetano Veloso⁶⁹⁵*

A lo largo de estas páginas, lo que se ha denominado como *escritura entre lenguas* abrió un camino a través del cual se pudo abordar el impacto que tuvo en la producción escrita de Manuel Puig y Néstor Perlongher su llegada a Brasil a comienzos de los años ochenta. Así, se fueron trazando las vías para transitar una multiplicidad de textos – novelas, ensayos, poemas, traducciones, guiones–, en cuyo entramado emergieron nuevas lecturas posibles de estos dos escritores. La huella escrita de ese contacto entre el portugués y el español propició la figuración de la impresión intransferible de un encuentro y de los vaivenes de una experiencia cuya duración se extendió a lo largo de la década del ochenta en el país brasileño, momento atravesado por el proceso de apertura democrática, la ebullición de las minorías, el crecimiento de la universidad, la consolidación de una industria cultural moderna y la expansión del Sida. Esta investigación puso de relieve la heterogeneidad de los trayectos de estos escritores siguiendo la contraseña de una diversidad de formas de traducción y usos del portugués, para ver el modo en que esa lengua extranjera transformó sus poéticas y articuló enlaces con la escena cultural local.

En este sentido, la **primera parte** de esta tesis, “El portugués en la escritura”, se compone de dos capítulos que pusieron el acento en aquello que ocurre en la escritura cuando esta le da lugar a la irrupción de la lengua extranjera. En el **primer capítulo** se estudiaron las dos últimas novelas de Manuel Puig, *Sangre de amor correspondido* y

⁶⁹⁵ “Flor del Lacio / Sambódromo / Lusamérica / Latín en polvo / Qué quiere / ¿Qué puede esta lengua?” Fragmento de la letra de la canción “Língua” de Caetano Veloso, incluida en el disco *Velô* (1984).

Cae la noche tropical, para considerar el modo en que en ellas se manifiesta la lengua extranjera como una presencia que insiste en su carácter insuprimible. El análisis partió de la reflexión acerca del lugar del portugués en la trayectoria de Puig, un escritor al que se lo ha caracterizado con frecuencia por su estrecha relación con otros idiomas como el inglés o el italiano, de relevancia para sus años de formación, y cuyo relato de comienzos instaló a la escritura en lengua extranjera como el acto preparatorio. Se buscó, entonces, diferenciar los procedimientos implicados en el proceso de escritura y en particular el lugar de la traducción en la primera novela publicada desde Brasil respecto de su novela inmediatamente anterior, para la que también el escritor había recurrido a entrevistas con un nativo del país en el que residía. Para esto, se revisaron las lecturas críticas que se hicieron de *Maldición eterna a quien lea estas páginas*, para considerar la singularidad del encuentro de Puig con la voz del albañil con el que conversó en Río de Janeiro y a partir de la cual escribió y publicó una versión en portugués y otra en español de *Sangre de amor correspondido*. Se estableció una perspectiva de análisis del lugar de la traducción en esta primera novela escrita en el exilio brasileño a partir de las huellas que dejaron en la escritura las inflexiones de esa voz extraña para Puig, dando especial atención a la versión en español. Para estos fines, se recurrió al “Archivo Digital Manuel Puig” con el principal objetivo de acceder a la lectura de las desgrabaciones de las conversaciones de Puig con Abelar. Con ellas, en el juego de pujas y negociaciones, atracción y rechazo que allí tuvo lugar, se percibieron las operaciones por las cuales el escritor convirtió un diálogo en portugués en una novela. Asimismo, se acudió a otras zonas de los manuscritos que permitieron analizar las distintas instancias de pasaje y transformación; todo un conjunto de materiales que no fue trabajado con anterioridad por la crítica especializada.

En este camino, se enmarcó a *Sangre de amor correspondido* en la novelística del escritor en un contrapunto con *Boquitas pintadas*. Este retorno a la historia de Juan Carlos y Nené, evidenció, en este nuevo relato de amor pueblerino, la manifestación de un imaginario puigiano acerca de la cultura brasileña asentado en la cuestión racial. Esto fue leído no solo a partir de las declaraciones y entrevistas del escritor, sino también como el hilo que tensaba su interés y que, en parte, guio las conversaciones. En el pasaje entre las desgrabaciones de ese diálogo y la novela, se analizó el proceso de construcción de la narración como un monólogo y de la voz del personaje como una voz

despojada de la verdad de su relato y de ese relato como recuerdo de sí. Luego, con el cotejo de las novelas en ambos idiomas, la primera versión en español y las desgrabaciones de las cintas, se avanzó en la hipótesis que sostuvo que la versión en español de *Sangre de amor correspondido* se ofrece al lector de Puig como una *novela traducida*, a partir de un forzamiento de los límites de la norma de su lengua materna con el que el escritor señala a la lengua extranjera. Así, lo que se lee en esta novela es una voz que se afirma como traducción de algo y nunca como un original. Antes de argumentar esta hipótesis, se realizó una lectura de la novela en portugués llamando la atención sobre las marcas que hacen que ésta, a su vez, se lea como una *novela transcripta*. En seguida, como parte de la fundamentación de la hipótesis sobre la novela en español se observó que esas marcas de transcripción presentes ya en las desgrabaciones desaparecieron en *Sangre de amor*, en nombre de la creencia de que esa voz no tenía un correlato lingüístico en español. Entonces, se puntuaron las estrategias por las que la lengua de la novela en español se hizo transparente a la lengua del otro a la que consideraba intraducible y cuya extrañeza buscaba preservar. El español de la novela se volvió extraño para abrirse a la lengua del otro y alojarla, fenómeno que se observó en la no traducción de los nombres propios, en la abundancia de los pronombres de tercera persona y en el uso de los sufijos diminutivos. A poco tiempo de haber llegado y con un conocimiento intuitivo e impreciso del portugués, Puig apostó en su primera novela escrita en Brasil a figurar el encuentro con la singularidad de una voz que hablaba otro idioma, para mostrar a su lengua materna en su propia alteridad.

En una segunda instancia de este capítulo se leyó la novela *Cae la noche tropical*. Antes de abordarla, se llevó a cabo un primer movimiento crítico que apuntó a revisar el problema en torno a la inclusión de esta novela, así como también de *Sangre de amor correspondido*, dentro de la producción de o en el exilio de Puig por parte de la crítica especializada. En ese marco, se realizó una lectura de la misma a partir de aquello que en la ficción enlaza a la traducción con aquello que habilita una posibilidad de vida en el extranjero. Se subrayaron instancias donde la lengua extranjera aparece interrumpiendo la tersura de la lengua materna en tanto figuración de la escucha de la lengua del otro y gracias a la cual se accede al propio recuerdo, de modo de argumentar acerca de la presencia de la traducción en el engranaje que empuja la trama. Esta ficción, emplazada en Leblon y protagonizada por dos ancianas argentinas que se han

trasladado allí por cuestiones vinculadas al exilio, estructura su relato a partir del diálogo y la escritura de cartas, con los que se compone un juego de repeticiones donde nada se cuenta ni sucede por primera o única vez. La argumentación de la hipótesis mostró que en el intervalo de esas repeticiones donde todo se parece a todo, lo que les permite a sus protagonistas escuchar algo inaudito sobre sí mismas, solo puede alcanzarse con un oído fino que perciba la diferencia entre las lenguas. Así, se afirmó que, en esta novela, traducción y vida están mutuamente implicadas, puesto que trasladarse a Río de Janeiro deviene un acto tan vital como mortal y, como el acto de traducir, tan titánico como paradójico. Este último, al tiempo que tiene como tarea unir la distancia entre las lenguas, debe mantenerlas separadas para dar lugar a aquello que se fuga a la repetición y permite encontrar lo nuevo y renovarse. En esta novela, alcanzar el recuerdo y renovarlo en pos de la propia supervivencia solo puede lograrse en la escucha de una lengua extranjera en Río de Janeiro, un destino de exilio donde quedarse.

En el **segundo capítulo** se estableció un diálogo entre Néstor Perlongher y Haroldo de Campos urdido en la cuestión del neobarroco. A partir del establecimiento y análisis de un corpus de traducciones que el primero realizó del segundo, pudo delinearse un perfil del escritor argentino en tanto *reliador* y, en vinculación con esto, retomar su apuesta por la incorporación de lo que denominó “portuñol” en su escritura poética. Siguiendo, entonces, las traducciones que Perlongher hizo de algunos ensayos y poemas de De Campos, se leyó la labor del argentino en Brasil en el marco de una práctica ensayística sobre literatura inserta en el contexto de la crítica académica universitaria brasileña de los ochenta. Tomando esto como punto de partida, se reflexionó sobre la hechura del corpus perlonghereano de ensayos sobre neobarroco y de la puesta en práctica de una poética del portuñol, para considerar con ellos qué propuestas y enlaces pudo encaminar desde su llegada a Brasil.

En lo que respecta a la traducción de ensayos, a la que se dedicó la primera parte del capítulo, el corpus estuvo compuesto por tres textos publicados en diferentes países de América Latina –México, Uruguay y Argentina– en los que De Campos trabajaba fundamentalmente dos cuestiones entramadas: el lugar del barroco en la tradición literaria brasileña a partir de los avatares de su historización y la traducción como un modo de apropiación crítica, propia del barroco, que a su vez, permite una relectura de

la tradición. Este conjunto de ideas dio fuerza a un diálogo entre el brasileño y el corpus de ensayos escritos por Perlongher en torno a la cuestión del barroco contemporáneo y fundamentalmente con el escrito que encabeza la antología *Caribe transplatino*, publicada en San Pablo y dedicada a De Campos, a quien veía como el principal propulsor del barroco en Brasil. Se propuso, entonces, como horizonte común a estos escritores el armado de un proyecto cultural que uniera a Brasil con el resto de las literaturas de América hispana a partir del barroco. Así, se señalaron puntos de encuentro entre “Caribe transplatino” y los escritos del brasileño en lo que respecta al armado de la argumentación y, particularmente, al focalizar en el modo en que cada uno de los escritores entabló una polémica por la que hacerle un lugar a la tradición barroca dentro de sus respectivas literaturas nacionales. Esto implicó la elección de la figura a la que consideraron organizadora del discurso literario en sus países: para el brasileño, Atonio Candido y para el argentino, Jorge Luis Borges. A diferencia de lo que suele ser señalado por la crítica, esto es, que la propuesta neobarroca perolonghereana se opone a la poesía social o al realismo, en un ensayo inédito de Perlongher, “Nuevas escrituras transplatinas”, pudo leerse un embate directo y potente a Borges y a lo que Perlongher denominaba, en algunas ocasiones, como la tradición “postborgeana”. Con esto, se observó que, en el diálogo entre Perlongher y De Campos, Borges cumplió un doble rol. El brasileño recurrió a las postulaciones borgeanas para rebatir a Candido al enunciar lo propiamente nacional como aquello que se desprende del referente y es capaz de reapropiarse de todas las literaturas, realizando operaciones donde resonaban las que había hecho antes Borges en “El escritor argentino y la tradición” al buscar direccionar con sus ensayos las lecturas de su propia obra y, particularmente, de su etapa vanguardista, en pos de consolidarse en un lugar de centralidad en la literatura de su país. Por su parte, Perlongher retomó ese ensayo borgeano para sostener que era precisamente a este escritor al que debía rebatirse para dar espacio a las poéticas neobarrocas en la tradición nacional. Los ensayos del argentino afirmaban un lugar para estas literaturas del lenguaje capaces de corroer la propuesta de una literatura logocéntrica e hiposensual como la borgeana, a partir de una escritura labrada en la superficie de la lengua para gozar en el juego de los significantes. Esta operación que lo distancia de De Campos permitió evidenciar, a su vez, una diferencia en sus objetivos: mientras que este último propone al barroco para descomponer la tradición brasileña

establecida y de este modo armar un argumento igualmente continuista sobre su propia trayectoria que lo ubique como faro de su nuevo armado, Perlongher, cuando polemiza en sus ensayos sobre el neobarroco e incluso cuando decide proponer matar al enemigo Borges, lo hace inclinándose siempre por el margen, siguiendo el camino de apariciones subrepticias y escurridizas que irrumpen pero no recomponen.

Un segundo despliegue de este diálogo entre estos dos poetas se realizó involucrando al portuñol y la traducción de poemas. A partir del ensayo “El portuñol en la poesía”, en el que Perlongher desarrolló su idea en torno a esta poética entre lenguas, se propuso un análisis de la aparición del portugués en el poemario *Alambres*, al que se lo conectó en seguida con el poemario de De Campos, *Galaxias*. Así, el portuñol fue abordado en sus procedimientos formales, pero también como instancia de intersección para un diálogo con otras escrituras neobarrocas de los ochenta en Brasil. Se apostó, entonces, por la lectura conjunta de los poemarios, y en ella se selañó la aparición del portuñol como intromisión que figura una experiencia en la ciudad y que lleva a la escritura de un poema en prosa, al tiempo en que se puso de relieve la cercanía en las estrategias por las que cada uno de estos escritores hizo aparecer su poética entre lenguas –y con ella también la traducción– en el plano material de la lengua. Siguiendo la pista ahora del portuñol, la traducción y la poesía, se recurrió a las traducciones que hizo Perlongher de dos poemas de De Campos, “O que é de César” y “Transblanco”, escritos en un portugués interferido por vocablos en español como un homenaje a César Vallejo y a Octavio Paz. Con este análisis se evidenció la puesta en funcionamiento de una operación traductora en el marco del portuñol que involucraba tanto a De Campos como a Perlongher, y con la que ese contacto entre las lenguas logra mostrarse en tanto devenir de cada una de ellas como el reverso posible de la otra. Por la traducción al español de estos poemas dedicados a poetas hispanoamericanos y en cuyos versos se figura un acto traductivo, Perlongher efectuó la propuesta luciferina haroldiana en torno a la traducción: al llevar estos poemas a la lengua de los poetas homenajeados, hizo que los originales pudieran volverse traducciones de sus traducciones. De esta manera, pudo concretarse el encuentro en la encrucijada neobarroca entre Perlongher y De Campos y, con ellos, entre la literatura brasileña y la hispanoamericana. Para concluir este capítulo, se apuntó un último gesto que encierra las dos instancias anteriores por el que se buscó señalar el modo en que Perlongher se apropió de la poesía haroldiana desoyendo las

construcciones que había hecho el brasileño de su propia trayectoria. El argentino recortó, de los más de treinta años de producción poética del escritor brasileño más importante de la segunda mitad del siglo XX, a *Galaxias*, considerándolo el poemario donde De Campos realizaba un vuelco barroco hacia la proliferación sígnica para así incluirlo en su tejido de poesía transplatina latinoamericana.

La **segunda parte** de la tesis, titulada “Contemporáneos en escena”, incorpora los dos últimos capítulos, orientados a figurar el trazado de los vínculos que estos escritores tendieron con determinada escena estética y cultural brasileña, a la que construyeron en algunos de sus escritos evocando a otros artistas o escritores y desplegando una imagen de Brasil a la que adherirse como contemporáneos. El estudio del **capítulo tercero** estuvo dedicado a una de las zonas menos transitadas de la obra de Manuel Puig: sus guiones y argumentos cinematográficos. Dentro de los textos para cine que escribió durante su estadía en Río de Janeiro, se recortaron dos que no habían sido estudiados previamente, *The Good Luck Charm* y *Seven Tropical Sins*, por dos motivos fundamentales: en primer lugar, porque estos formaron parte de dos proyectos en los que Puig se involucró con la industria cinematográfica local y, en segundo lugar, porque en ambos el escritor figuró una experiencia extranjera en Brasil como transformación propiciada por el espacio del trópico. Se realizó un análisis de estos textos considerando que en ellos puede leerse el modo en que Puig escribió en una dirección doble, por un lado, instalando una perspectiva extranjera sobre el relato que se disponía a desplegar, en particular sobre Brasil y la forma de vida brasileña, y, por otro, evocando un conjunto de imágenes provenientes de la industria cultural nacional, vinculadas al cine, a la televisión y a la música. De esta manera, se abordó la escritura de estos filmes realizada en inglés en tanto búsqueda por diagramar un proyecto que trabajara en la intersección que hacia finales de la década anterior se venía gestando entre el cine comercial brasileño y la industria norteamericana. Para esto, entonces, Puig dispuso su escritura para un cine que fuera a la vez masivo, *for export* y *à la Hollywood*: dirigido a un numerosísimo público local recientemente conformado, de interés para productores norteamericanos y sus espectadores alrededor del mundo y acorde a sus gustos y formación como espectador de filmes de la era dorada hollywoodense.

Este capítulo comenzó retomando las declaraciones de Puig en torno al cine, articuladas entre vivencias personales y deseos irrenunciables. Se señaló tanto su inclinación por filmes que para él manifestaban una verdad bajo la forma de alegorías materializadas en historias apetecibles, como también su rechazo por un cine adherido al referente y prepotente en sus premisas, tal el caso del neorrealismo italiano. A partir de las reflexiones de Puig, se volvió sobre las propuestas de la crítica literaria a la hora de leer la literatura puigiana para constatar los límites que aparecen cuando lo que se busca es focalizar en la escritura de guiones o argumentos. En estos últimos, el lector se enfrenta con textos que, si bien comportan en muchas ocasiones su sensibilidad y su maestría para el diálogo, carecen de los procedimientos formales en general interpelados en las lecturas críticas que le hicieron un lugar a Puig en la literatura argentina y que lo señalaron como novedoso. Luego de estos planteos, se explicitó la perspectiva de análisis del capítulo, la que aborda la escritura de estos filmes como el intento por parte de Puig por lograr un producto que pudiera integrarse exitosamente a la industria cultural y al consumo masivo. Seguidamente, entonces, se recuperó el contexto cinematográfico brasileño y se puntuó la zona de esa escena cultural con la que trabajó el escritor, en el marco de sus disputas y transformaciones. Para esto, resultó de interés un prólogo firmado en 1985 en el que Puig volvía a afirmar su predilección por el cine de Hollywood y sus distancias con el neorrealismo italiano. Leído desde el contexto de producción brasileño, este escrito manifiesta que ese debate se reactualizaba en los ochenta en Brasil, donde el cine comercial masivo se expandía, pero en el que aún permanecían las reminiscencias de una tensión con las propuestas del Cinema Novo acerca de la creación cinematográfica y de la representación de lo nacional en la pantalla.

Trazado este primer panorama, se avanzó en el análisis del breve argumento *The Good Luck Charm*, para el director Bruno Barreto, para observar las estrategias con las que Puig construyó una imagen de Brasil a partir de una perspectiva extranjera: el espacio como un paisaje que monta la mirada del turista, la presencia de explicaciones de algunos episodios que involucran caracterizaciones del pueblo brasileño, acompañadas por una escritura que busca suavizar lo narrado, y la escenificación de un acto de traducción que funciona como una promesa que hace de la trama el relato de una aventura amorosa. Junto al esquema narrativo en el que se despliegan, estos fueron

considerados los componentes recuperados por Puig en su guion posterior *Seven Tropical Sins*. Antes de entrar en su examen, fueron retomadas las circunstancias de realización de la película *Kiss of the Spider Woman*, puesto que de ese modo se pudo percibir la procedencia de algunas de las variantes ocurridas entre un proyecto y otro. En el nuevo guion, Puig retomaba una fórmula con la que trabajar con la industria cinematográfica en Brasil: un productor norteamericano, dos actores varones con fama en Hollywood y la actriz brasileña más popular dentro y fuera del país, Sônia Braga. Se continuó, entonces, con la lectura de *Seven Tropical Sins* poniendo el foco en la construcción del personaje de Braga como el punto en el que podían intersectarse un cine masivo nacional y la industria norteamericana. Puig realizaba un doble movimiento en este guion por el que evocaba y al tiempo modulaba las imágenes y caracterizaciones más pregnantes de la actriz, tomadas del cine, pero también de la televisión. Se vio cómo el escritor fue desplazando eso que retomaba para aproximar a Braga a las *stars* del Hollywood dorado, acompasando esa conversión con la estética del Bossa Nova. La música en el guion y en el argumento interviene en tanto con ella no solo se propuso una estética, sino porque además con su ingreso se pauta el giro central de la trama: el advenimiento de la aventura amorosa que ocurre en el marco de la aparición de una canción en portugués que lleva a los personajes a realizar un acto de traducción por el que articulan su transformación como versiones otras de sí mismos. Esa transformación en tanto otra versión de sí también forma parte de la experiencia de los personajes extranjeros, por lo que se trabajó finalmente a partir de la figura del turista, entendiendo a este último como un avatar posible del extranjero, el que envuelto en un exotismo de consumo puede encontrar lo intransferible de una aventura en el trópico. En esta dirección se abordaron los filmes que Puig diagramó con la industria brasileña y con los que modeló una imagen de Brasil que, si estereotipada, no por eso menos verdadera para aquellos que se aventuran en ella.

El **último capítulo** de la tesis estudió los lazos que Perlongher delineó en sus textos con los escritores brasileños Glauco Mattoso y Roberto Piva. A partir de un postfacio en portugués que escribió para el primero y de las traducciones de poemas que hizo del segundo e incluyó en sus ensayos de ciencias sociales, se sostuvo que con ellos el argentino se hizo de unos contemporáneos en la escena literaria brasileña de los ochenta, mancomunándose en la escritura de una *literatura perversa*. Así, se retomó una

vez más su escritura ensayística en donde se trazaron los movimientos críticos con los que Perlongher leyó a estos escritores y con los que figuró su presente en el exilio, haciendo emerger las particularidades y los reversos de la ciudad de San Pablo. De esta manera, pudo verse que, en Mattoso y en Piva, el argentino encontró una literatura que, a partir de la escritura del cuerpo, lograba desplegar una potencia desbaratadora de las morales en torno a qué escribir y cómo leer en una época, así como también de los discursos y saberes acerca de los procesos de subjetivación de su presente. El análisis, cuyo principal interrogante se formuló en torno a los intereses de Perlongher por la literatura de estos escritores brasileños, se inició con la observación del gesto común a los tres escritores por el que se propusieron socavar sus tradiciones literarias nacionales al detectar la fuerza corrosiva e insistente de un suplemento con el que mirar sus fisuras: el deseo abyecto y un erotismo desbordante.

Para llevar a cabo este recorrido, el capítulo se dividió en dos partes, una por escritor. En una primera parte se trabajó con el ensayo “O desejo do pé”, que Perlongher escribió en portugués para la primera edición de *Manual do pedólatra amador* de Glauco Mattoso. Se abordó este extenso ensayo crítico, en primer lugar, para pautar las operaciones de lectura que allí realizó Perlongher en la indagación de aquello que lo habría motivado a leer y escribir sobre esta autobiografía erótica. Se argumentó que esa lectura estuvo centrada en la pestilencia, es decir, en las emanaciones de esa literatura y su poder de impregnación. Para esto, se puso el foco en el análisis de Perlongher en la consideración de dos episodios del libro de Mattoso, a los que se leyó como escenas de iniciación en una sexualidad perversa. La primera se centra en la aparición del deseo por lo abyecto, el olor de los pies, que Perlongher señaló como un equívoco en el significativo y a la que se abordó aquí con una premisa que el escritor argentino repetiría muchas veces en su obra: “La perversión –diríase– puede asomar en cualquier canto de la letra”. La segunda, por su parte, focaliza en la aparición del goce en la violencia de la mano con lo que el argentino denominó como “poética del tajo”, lo que habilitó un diálogo entre el *Manual* y las lecturas que Perlongher hizo de la literatura de Osvaldo Lamborghini. Con esto, se retomaron algunas zonas de la ensayística perlonghereana donde abordó ese punto de unión entre goce y violencia y, finalmente, se recurrió a uno de sus poemas donde esto apareció asentándose en la potencia de una huella olfativa. Luego, siguiendo la estructura del *Manual*, se reparó en el modo en que Perlongher

enunció la lectura perversa de Mattoso a partir de una nueva apuesta por la literalidad significante; leer lo perverso será “leer al revés”. Así, se argumentó que con ella Perlongher siguió el poder de Mattoso para, como él mismo, profanar el canon literario leyendo el sustrato gozoso de la historia, cuestionando las morales de lectura y escritura. Finalmente, se exploró el interés de Perlongher por una intervención en la que el brasileño desplegó un modo de habitar la ciudad: la deriva sexual. Con esta última, estrechamente imbricada con la escritura perlonghereana, el escritor hizo aparecer en el ensayo la figura del *flâneur* y con ella interpeló otra operación crítica pareja a la suya: Baudelaire leído por Benjamin.

Con la aparición de la ciudad y la referencia a Benjamin se enlazó la lectura que Perlongher realizó de la autobiografía de Mattoso con la que hizo de la poesía de Roberto Piva, en particular su poemario *Paranóia* de 1963. Se trata de un conjunto de ensayos escritos en el marco discursivo de las ciencias sociales que estuvieron dedicados a la reflexión sobre el presente brasileño: “Los devenires minoritarios”, “Poética urbana” y su tesis de maestría *O negócio do michê*. Con el primero, en el que Perlongher esboza algunas hipótesis sobre el devenir del estallido social de comienzos de los ochenta en Brasil, se reparó en un movimiento por el que el ensayista distinguió, dentro de las ciencias sociales, entre las perspectivas cuyos ánimos de intelección buscaban mantener intactos sus cuadros interpretativos y el orden imperante y aquellas otras que, diferentemente, estaban dispuestas a ver eso que se sustrae y arruina cualquier ordenamiento social y epistemológico. Esta misma distinción el autor la estira a la literatura para ubicar, del lado de las primeras, a la tradición borgeana, y del otro, precisamente, a la de Piva y su poesía donde un deseo pederasta causa disturbios y corrompe los usos previstos del cuerpo y el espacio público. Estas literaturas, capaces de dar cuenta del surgimiento de comportamientos inasimilables para el conocimiento disciplinar, fueron a las que Perlongher acudió en sus ensayos dedicados al estudio antropológico en y sobre Brasil, en los que buscó captar la emergencia del deseo irrumpiendo en la ciudad y desviando las trayectorias existenciales pautadas. Con esto, se reparó en la propuesta perlonghereana en torno a los saberes sobre la ciudad, en la que volvió a hacer aparecer la poesía de Piva como aquella que ponía en escena ese otro modo de conocer: con un cuerpo que se pierde guiado por el deseo en los márgenes de la urbanidad. Así, con lo que Perlongher escribió en torno a San Pablo en el ensayo

“Poética urbana” citando un poema de *Paranoia* que él mismo había traducido, se revisaron otros escritos del autor en los que reflexionó acerca de esa ciudad en la que residía y que formaba parte de su objeto de estudio. El final del capítulo, entonces, se dedicó a su tesis en antropología urbana sobre la prostitución masculina realizada a partir de su trabajo de campo en la nocturnidad de los suburbios paulistas y en la que también aparece la poesía del brasileño, aunque de manera oblicua. Se estudió ese ingreso como una operatoria que encontró sus condiciones de posibilidad dentro de los parámetros de la escritura académica y de los avatares disciplinares de la antropología en la universidad brasileña de los ochenta, al tiempo en que se sostuvo que con ella Perlongher apostó a dar un paso más y, por la potencia perversa de la poesía del brasileño en la tesis, activar una vacilación entre el saber y la literatura. Para cerrar, se volvió sobre la recepción de la obra perlonghereana en la crítica literaria argentina, en particular, sobre aquella dedicada a la reflexión acerca de la relación entre poesía y antropología, para interrogarla ahora a partir de las relecturas de sus ensayos en ciencias sociales que posibilitó su encuadre en el contexto en el que fueron producidos para, asimismo, puntuar el modo en que Perlongher buscó desbordarlo.

En esta tesis, dedicada al exilio brasileño de Manuel Puig y Néstor Perlongher se buscó realizar un aporte a los estudios críticos sobre dos autores centrales para las letras argentinas de fines del siglo XX. Se procuró dar espesor a un encuentro que impactó en su escritura, abriéndola a la experiencia en esa tierra extraña para volverla un terreno de posibilidades, impulsos, interrupciones y desplazamientos en su trayectoria como escritores. La *escritura entre lenguas* marcó el rastro disperso pero radical de esos casi diez años en que ambos residieron en Brasil y pautó, a veces subrepticamente, otras con ostentación, los surcos de un recorrido por territorios que aún hoy resultan imprevistos para los lectores argentinos de Puig y Perlongher: la traducción de ensayos y poemas, la diagramación de proyectos para cine, la investigación en instituciones universitarias.

El sondeo de esa experiencia brasileña de exilio cobró su impulso en una formulación inicial que puede ser retomada de los versos de Caetano Veloso citados en el epígrafe: ¿qué puede el portugués? Sin intentar aplacar el misterio que le dio lugar, este interrogante habilitó la indagación por aquello que ocurrió en la obra de estos escritores por el roce y la confusión ocasionada cuando, al llegar a Brasil, se encontraron con esa lengua extranjera por la que se dejaron afectar y a la que

involucraron en sus proyectos literarios, estéticos y culturales. A partir de su estadía en dos brasiles diferentes, que sin embargo se acercan y perfilan zonas de contacto, Perlongher y Puig dejaron la huella de un modo posible de vida en una escritura que desplegó un lazo frágil y a la vez poderoso con ese país en el que decidieron quedarse.

ANEXO: TRANSCRIPCIONES Y TRADUCCIONES

Transcripción 1

LITERATURA

Neobarroso transplatino

NÉSTOR PERLONGHER

UM IMPULSO BARROCO CHEGA À LITERATURA ARGENTINA PARA RADICALIZAR A DESREALIZAÇÃO DOS ESTILOS OFICIAIS

O QUE É O NEOBARROCO? Para falar de um novo movimento da literatura poética figurativa encontra-se com neobarroco, à mistura de uma "loucura" ou, como escreve e poeta uruguaia Eduardo Milla (1), de uma anagnórisis. O novo barroco abanda suas linhas, fragmenta, fragmenta, fragmenta, fragmenta para de uma elaboração repetitiva e redundante, pautada e dita pelas regras da razão. Ela precede ao disparate, que pode encontrar-se em sua desordem.

O termo "neobarroco" aparece já no fim do século 19 (2). Recuperado pelo pensamento literário da metade do século 20, rapidamente o barroco retorna ao mundo. Lygia Lima —de mesmo nome duas infâncias barrocas— é implicada em sua generalização: "amplio-se tanto a esfera de sua dimensão" —diz em "A Cosmética Barroca" (3)— "que abarca os exercícios lógicos, a pluma de Rembrandt e El Greco, os livros de Rubens e o arcadismo de Filipe de

grande almanac, seja o que produza uma literatura que, de qualquer perspectiva concreta seja, se afasta do que se entende como literatura revolucionária".

Essa tensão não deveria de alimentar vários livros que não podem ser por outro motivo à submissão estética. Lygia Lima, que escreve permanecer em um caso em Havana depois da revolução, não hesita a entrar em conflitos com o regime, que lhe nega o direito para sair. Como foi o caso de

FOLHA DE SÃO PAULO
São Paulo, 6 de agosto de 1988

NESTOR PERLONGHER E PRONOME DE
AUTORIDADE NA PRÁTICA
AUTOR DE "LITERATURA ARGENTINA"
"O BARROCO" (PUBLICADO EM 1988)

1. Eduardo Milla — "Visões Perlongher, História da Língua", obra de Milla, 11 de setembro de 1988, pag. 11.
2. Néstor Perlongher — "O Neobarroco na Argentina", "Revista de Poética" n.º 1, Buenos Aires, 1982.
3. Lygia Lima — "Neobarroco, o Mundo como Literatura", SP, Perspectiva, 1984.
4. José Lezama Lima — "La Literatura Americana", Santiago de Chile, editora Universitaria, 1960.
5. Roberto González Echeverría — "Historia del Barroco en América", Caracas, Monte Ávila, 1966.

FOLHA DE SÃO PAULO

FOLHETIM

SÃO PAULO - SÁBADO, 6 DE AGOSTO DE 1988.

PÁGS. 9-11

Neobarroso transplatino

Um impulso barroco chega à literatura argentina para radicalizar a desrealização dos estilos oficiais

O que é o neobarroso? Para falar de um certo movimento da escritura poética riopratense ocorreu-me esse neologismo, à maneira de uma “boutade” ou, como embeleza o poeta uruguaio Eduardo Milán (1), de uma autoparódia. O gesto neobarroco abunda nessas imposturas, fingidamente frívolas, fazendo pose de uma elaborada superficialidade rubendariana, passeando o cisne pelos espelhos de castelo. Essa predisposição ao disparate, que pode encarnar-se em uma desterritorialização fabulosa (Lezama Lima dizia que não precisava sair de seu escritório para “...reviver a corte de Luiz 14 (...), ver Catarina a Grande passeando pelas margens do Volga (...) e assistir o parto de uma esquimó que depois comerá a placenta”), esse desejo pelo rebuscado, pelo excêntrico, esse emaranhamento que soa “kitsch” ou detestável para as passarelas das modas clássicas, não é um erro ou apenas um desvio, mas parece constitutivo, em filigrana, de certa intervenção textual que corrói (a “grande lepra criadora”, de Lezama) as texturas das poéticas latino-americanas (texturas porque o barroco tece, mais que um texto significativo, um entretecido de alusões e contrações rizomáticas, que convertem a língua em textura, lençol bordado).

O barroco é acusado de superficialidade por alguns críticos (2), que o associam à banalidade do modernismo de Rubén Darío, chagado de cisnes decadentes, fadas globulosas e náiades sulfúreas. Da mesma forma o barroco do Século de Ouro foi estigmatizado por “antinatural” no século 19, quando foi tomado como modelo de como não se devia escrever.

O termo “neobarroco” aparece já no fim do século 19 (3). Recuperado pelas vanguardas literárias do início do século 20, rapidamente o barroco entraria em moda, Lezama Lima –ele mesmo parte dessa inflação barroca– é implacável em sua generalização: “ampliou-se tanto a extensão de seus domínio” –diz em “A Curiosidade Barroca” (4)– “que abarcava os exercícios loyolistas, a pintura de Rembrandt e El Greco, as festas de Rubens e o ascetismo de Felipe de Champagne, a fuga bachiana, a matemática de Leibniz, a ética de Spinoza e até algum crítico, excedendo-se na generalização, afirmava que a terra é clássica e o mar barroco”.

O neobarroco cubano floresceria no exílio, com Severo Sarduy

O neobarroco chega a Cuba via Espanha, de onde García Lorca e a geração de 27 o reivindicavam, pela mão de Juan Ramón Jiménez, cujo encontro com o jovem Lezama Lima tem o valor de uma fundação genealógica. Impulsionado pelos poetas estetizantes da revista “Orígenes”, o barroco pega na ilha. É surpreendente –observa o crítico cubano González Echevarría (5)– que justamente “o único país do hemisfério que experimenta uma revolução política de grande alcance, seja o que produz uma literatura que, de qualquer perspectiva comumente acerta, se afasta do que se concebe como literatura revolucionária”.

Esta tensão não deixaria de alimentar severas lides (que não podem ser por inteiro atribuídas à subversão estilística). Lezama Lima, que escolheu permanecer em sua casa em Havana depois da revolução, não tardaria a entrar em surdos conflitos com o regime, que lhe negaria permissão para sair. Como boa parte da literatura cubana contemporânea, também o barroco cubano floresceria no exílio, graças, em boa parte, à grácil prosa de Severo Sarduy. É o próprio Sarduy que poria em circulação, num artigo de 1972 (6), o termo “neobarroco”: dissipação, superabundância do excesso, “nódulo geológico, construção móvel e lamacenta, de barro...”.

Mas por que *neobarroso*? Essas contorções de jade soariam rebuscadas e fúteis (brilho oco que apenas empana a intrascendência superficial) nos salões de letras riopratenses, desconfiados por princípio de toda tropicalidade e inclinados a dopar com ilusão de profundidade a melancolia das grandes distâncias do desarraigamento. Borges já havia desqualificado o barroco com uma ironia célebre: “É barroca a fase final de toda arte, quando ela exhibe e extenua seus recursos (...); quando ela esgota, ou pretende esgotar, suas possibilidades e limita com sua própria caricatura” (“História Universal da Infâmia”).

Isto não quer dizer que o impulso de barroquização não estivesse presente nas escrituras transplatinas –e, de uma maneira mais geral, nos quintais do espanhol. Já Dario o havia artificializado todo, e algum Lugones o seguiria no paciente engate das rimas. Por outro lado o neobarroco parece resultar –pode-se arriscar– do encontro entre esse fluxo barroco, que é, apesar de seus silêncios, uma constante no espanhol, e a explosão do surrealismo. Alguma vez ter-se-ia que reconstruir (como faz Lezama com o barroco áureo) os desdobramentos do surrealismo em sua territorialização latino-americana, como serviu nessas plagas (ao menos na Argentina e em Cuba) para

radicalizar a empresa de desrealização dos estilos oficiais –o realismo e suas derivações, como a “poesia social”. Na Argentina, a potência do surrealismo é determinante, através de vozes como as de Aldo Pellegrini, Francisco Madariaga e sobretudo Enrique Molina. No próprio Lezama Lima há como que uma base surrealista sobre a qual se monta a construção barroca (isto se vê em poemas como “el puente, el gran puente que no se le ve...”).

Voltando à Argentina, muitas foram as estratégias que despontaram a solapar o sentido oficial das coisas, refugiado às vezes em um lirismo sentimental e expressivo. A operação de estranhamento é sensível em Macedônio, que edifica meandrosas teorias sobre o nada (7). Eu não saberia como classificar aqui o que Oliverio Girondo faz com o espanhol em “La Masmédula”, cruzando-se às cegas, como mostra Jorge Schwartz (8), com o experimentalismo concretista de Haroldo de Campos. Por seu lado, Enrique Molina ataca as narrativas dominantes, e a própria história, alinhavando em micropontos fascinantes a crônica poética da tragédia de Camila O’Gorman.

Talvez por esse predomínio da novela (ou de certa novela, vagamente realista), a irrupção barroca tenha encontrado tanta resistência na Argentina. Bem observa Piglia (9) que a novela argentina se separa, à entrada do século 19, do discurso eficaz da política, do discurso de verdade. Um grande clássico, como o “Facundo” de Sarmiento, é também um texto político ou social. O primeiro conto da literatura argentina, “El matadero”, permaneceu muito tempo inédito, perdido, porque seu autor, Echeverría, preferia dedicar-se a seus ensaios sociais. Também assinala Piglia a convergência e a oscilação entre duas grandes linhas: uma *européizante* e a outra *gauchesca*, situando Borges (último escritor do século 19, segundo ele) na interseção de ambas as linhas e Roberto Arlt no nascimento da novela moderna.

“El Fiord” encarna uma escritura da corporalidade

Esse esquema de Piglia pode servir –relativamente, pois, se a vanguarda é europeizante, se-lo-á também o barroco?– para insinuar a confluência dessas duas grandes linhas em um escritor cuja obra pode ser considerada –arrisco– o detonador desse fluxo escritural que embarroca ou barreia as letras transplatinas. Refiro-me a Osvaldo Lamborghini (morto em 1986), autor de “El Fiord” (1969), “Sobregondi Retrocede” (1973),

“Poemas” (1980) e de uma vasta produção inédita e dispersa. Osvaldo é, por sua vez, irmão menor de outro talvez mais conhecido, Leónidas Lamborghini, atualmente residente no México, cuja evolução é interessante para entender essa convergência bilinear de que falávamos. Leónidas começa com uma poesia de cunho social, que deve algo ao populismo de Carriego e, talvez, ao simplismo de um Baldomero Fernández Moreno, para ir barroquizando esse substrato por saturação metonímica. Vejamos, por exemplo, como desestrutura e reestrutura a “Marcha Peronista”:

(...)

lo que sale: el corazón que vive, lo está y entra
en el sueño: el corazón, lo que por
debajo triunfa y siguiendo: todos, sin cesar.
el corazón que como siempre da y
daremos, el corazón de lo.
del que da lo.
el corazón que grita de corazón. la identidad del corazón que
trabaja en
el sueño que es la realidad que es, y
(...) (10)

Se no caso de Leónidas se poderia falar, com certa audácia, de um barroco gauchesco –ainda que talvez seu caso seja mais pertinente para mostrar como a perversão escritural pode florescer em qualquer canto da letra, ainda que sob um selo social–, a trajetória de seu irmão Osvaldo é mais complexa e também mais feroz. Se bem ambos provenham da militância peronista, Osvaldo Lamborghini entra em conexão com um veio completamente diferente, que é a irrupção do lacanismo. Este reconhece – mal que pesa em sua atual oficialização– uma época heroica, quase pornográfica. Em 1968 Germán García provoca um ressoante escândalo judicial com sua novela “Nanina”, best-seller recolhido que revelava intimidades populares que a revolução sexual tornou ingênuas. Editado no ano seguinte, “El Fiord” –cuja redicalidade se sustentava na obscenidade de um parto despótico, para desatar uma subversão da língua mais ambiciosa– dá conta assim do nascimento de uma escritura: “¿Y porqué, si al fin de cuentas la criatura resultó tan miserable –en lo que hace al tamaño, entendámonos– ella proferia semejantes alaridos, arrancándose los pelos a manotazos y abalanzando ferozmente las nalgas sobre el atigrado colchón?” (11).

“El Fiord” encarna uma escritura da corporalidade ou, como se diz no epílogo, da violência contra os corpos. Sigamos com o parto: o pai (el Loco, a Autoridade), para acelerar o processo, agarra a mulher que está parindo: “Desesperadamente El Loco se la subió encima a Carla Greta Terón vimos como él se sobaba el pito sin disimulo, asumiendo su acto ante los otros. El pito se le fue erguiendo con lentitud; su parte inferior se puso tensa, dura, maciza, hasta cobrar la exacta forma del aste de un buey. Y arrasando entró en la sangrante vagina. Carla Greta Terón relinchó una vez más: quizás pretendía desgarrarnos. Empero ya no tendría escapatoria, ni la más mínima posibilidad (sic) de escapatoria: el Loco ya la cojía a su manera, clavándole las espuelas y sin perderse la ocasión de estrellarle el cráneo contra el acerado respaldar” (12).

Há, em Osvaldo Lamrborghini, uma espécie de sexualização radical –à qual os discursos da revista “Literal” servem, de certo modo, de ponto de apoio pulsional–, que encontra uma de suas vítimas em Borges. Um texto central de “Sobregondi Retrocede” parodia, no próprio título, “Com Mano Ortopédica el Marqués de Sobregondi ya Escribió su Poema”, um verso de Borges: “Y todavía no hás (sic) escrito el poema”. O poema de Sobregondi –definido como homossexual (ativo) e cocainómano– é uma escabrosa relação sexual com um rapaz, em cujo curso os papéis se invertem; a merda é azul: “...su mierda de muchacho es azul, y cuando ríe –vuelta su cara hacia mí mientras lo estoy cojiendo– mis dedos trabajan sus tetillas de pezones duros, y su ano es tachonado, claveteado, puesto en vereda por mi verga” (13).

E logo: “Mi verga adentro cubierta por un limo, era la verga de él que me penetraba hasta los límites, hasta el rincón donde el arpa ya no ríe. Hasta los límites, ese ritmo interno de mi corazón que cuelga y colga de las comportas de mi ano. Ese muchacho me calza las espuelas, intercambia conmigo su látigo y el mío, tiene la virtud de no entenderme salvo en mi goce de furor. Estoy lejano. Bebo el café en el fondo de sus párpados. Me penetra y es la rima de mi propio corazón engastándose la rima de una retórica gastada, sombría. Es la rima. Esa rima. Es el muchacho de violencia contenida que me penetras desde un paisaje que está detrás de mí, y me rima. A golpe de su verga lleva la conta de mis sílabas...” (14)

O *parodiar*, como diz Germán garcía, é um *para-odiar*.

Há dissidências entre o neobarroco cubano e o transplatino

Este rapado panorama ficaria manco se não incluíssemos o poeta que mais relação textual tem com Lezama, Sarduy e o neobarroco gongorino: Arturo Carrera. O neobarroso transplatino teria, na verdade, um duplo nascimento: um, o de “El Fiord”; outro o de “La Partera Canta”: “...La partera arañando. Tiritando en los bloques. Oyendo los acuáticos zumbones del sonajero que agitaban en la panza de la suerte. Las borradas monedas y las hojas de la escarcha. La humedad helada que penetra en los surcos y quema y alimenta. El campo. Para ella, el pensamiento lácteo... y un fórceps de hielo. Un pujo inadvertido en otro tedio. Un grito sofocado entre tréboles y otra mirada curiosa y `gritada` sobre el yunque dinamitado del tintero...” (15).

Como entender isso que não é uma vanguarda, e nem sequer um movimento, mas apenas a pegada de um certo fluxo literal que envolve, nas palavras de Libertella (16), “...aquele movimento comum da língua espanhola que tem seus matizes no caribe (musicalidade, graça, alambique, artifício, picaresca que convertem o barroco numa proposta –`tudo para convencer`, diz Severo Sarduy) e que tem seus diferentes matizes no rio da Prata (racionalismo, ironia, engenho, nostalgia, ceticismo, psicologismo?)...” (17).

Podem-se fabular nexos em comum –ao barroquismo “mallarmeano” de Carrera, ter-se-ia que somar, enumera um crítico: “o barroco etimológico de Héctor Píccoli, o nonsense barroco de Emeterio Cerro, o barroco sensualista de Néstor Perlongher etc.”– entre o neobarroco cubano e aquilo que estou chamando divertidamente de neobarroso transplatino, também se reconhecem grandes dissidências, que parecem ter a ver com a profundidade da inscrição. Entre a “escritura como tatuagem” de Severo Sarduy –um trabalho com e na superfície– e o “talho” de Osvaldo Lamborghini –que precisa cortar, desgarrar, chegar até o osso–, certa distância se estende. Veja-se, em um fragmento de “El Niño Proletario”, a profundidade desse corte: “Entonces todas las cosas que le hice, en la tarde de sol menguante, azul, con el punzón. Le abrí un canal de doble labio en la pierna izquierda hasta que el hueso despreciable y atorrante quedó al desnudo. Era un hueso blanco como todos los demás, pero sus huesos no eran husos semejantes. Le rebané la mano y vi otro hueso, crispados los nódulos-falanges aferrados, clavados en el barro, mientras Esteban agonizaba a punto de gozar” (18).

Para acabar, o final de “Sobregondi”: “Sobregondi. Está bien, te dejo un tiempo todavía ensartado. Roxano: Sí; en el garfío, en el gancho” (19).

(Na verdade não há final. Trata-se, talvez, de “não acabar”: impedir que o prazer, como diz Deleuze, rache o “plano de consistência” do desejo. Tal como o neobarroso se revela parcial ou, talvez, inconclusa. A escritura de Osvaldo Lamborghini –que, a meu ver, desata a violência desse fluxo que faz tropeçar a seca alvenaria das letras do sul–, vai, no exílio catalão, em direção de uma hipersexualização cada vez mais radical, construída sobre o plano da pornografia contemporânea: contam que, quando morreu, todo o apartamento de Barcelona estava literalmente estampado de gigantescos posters pornô. “Potlatch” (20) da corporalidade?).

Néstor Perlongher é professor de antropologia na Unicamp e autor de “Áustria-hungria” e “Alambres” (Prêmio Boris Vian, 1987)

- (1) Eduardo Milán – “Néstor Perlongher. Niveles de la Sonrisa”, diário “El Nacional”, Cidade de México, 21 de setembro de 86, pág. 11.
- (2) Daniel García Helder – “El Neobarroco en la Argentina”, “Diario de poesía” nº4, Buenos Aires, 1987.
- (3) Gustavo R. Hocke – “Manierismo, o Mundo como Labirinto”, SP, Perspectiva, 1986.
- (4) José Lezama Lima – “La Expresión Americana”, Santiago de Chile, editora Universitaria, 1969.
- (5) Roberto González Echevarría – “Relecturas. Estudios sobre Literatura Cubana”, Caracas, Monte Ávila, 1976.
- (6) Severo Sarduy – “El Barroco y el Neobarroco”, in “América Latina y su Literatura”, México, Siglo 21, 1972.
- (7) Tamara Kamenszain – “El Texto Silencioso”, México, Unam, 1983.
- (8) Jorge Schwartz – “Vanguardia e Cosmopolitismo”, SP, Perspectiva, 1983.
- (9) Ricardo Piglia – “Crítica y ficción”, Universidad Nacional del Litoral, 1986.
- (10) Leónidas Lamborghini – “Episodios”, Buenos Aires, editora Tierra Baldía, 1980.
- (11) “E porque, se ao fim das contas a criatura resultou tão miserável –no que tange ao tamanho, entenda-mo-nos– ela proferia tais alaridos arrancando os cabelos aos punhados e balançando violentamente as nádegas sobre o colchão listado”.
- (12) “Desesperadamente o Louco subiu em cima de Carla Greta Terón. Vimos como ela batia no pinto sem dissimular, assumindo seu ato diante dos outros. O pinto foi se erguendo com lentidão, sua parte inferior ficou tensa, dura, maciça, até tomar a exata forma de chifre de um boi. E arrasando entrou na vagina sangrenta. Carla Greta Terón relinchou uma vez mais, talvez pretendesse nos desagarrar. Porém, já

não tinha escapatória, nem a mínima possibilidade de escapatória, o Louco trepava nela a sua maneira, cravando-lhe as esporas e sem perder a ocasião de lhe estalar o crânio contra o espaldar de aço”.

(13) “...sua merda de rapaz é azul e quando ri –volta sua cara em minha direção enquanto o estou comendo– meus dedos trabalham suas tetinhas de mamilas duras, e seu ânus é tachonado, cravejado, posto em vereda por minha verga”.

(14) “Minha verga adentro coberta por um limo, era a verga dele que me penetrava até os limites, até o lugar em que a harpa já não ri. Até os limites, esse ritmo interno de meu coração que pendura e pende das comportas do meu ânus. Esse rapaz me calça as esporas, intercambia comigo seu látigo e o meu, tem a virtude de não me entender salvo em meu gozo de furor. Estou longe. Bebo o café no fundo de suas pálpebras. Penetra-me e é a rima de meu próprio coração encaixando-se na rima de uma retórica gasta, sombria. É a rima. Essa rima. É o rapaz de violência contida que me penetra de uma paisagem que está por trás de mim, e me rima. A golpes de sua verga faz a conta da minha”.

(15) “...A partera aranhando. Tiritando nos blocos. Ouvindo os aquáticos zumbidos de chocalho que agitavam na barriga da sorte. As borradas moedas e as folhas de orvalho. A umidade gelada que penetra pelos sulcos e queima e alimenta. O campo. Para ela um pensamento lácteo e um fórceps de gelo. Um puxão inadvertido em outro tédio. Um gritinho entre tremores e outra olhada curiosa e gritada sobre a bigorna dinamitada do tinteiro”.

(16) Héctor Libertella – “Nuevas escrituras en Latinoamérica”, Caracas, Monte Ávila, 1977.

(17) Esta confluência inclui outros poetas como o uruguaio Roberto Echavarren e o cubano José Kozer, ambos residentes em Nova York.

(18) “Então todas as coisas que lhe fiz, na tarde de sol minguante, azul, com o buril. Abri-lhe um canal de lábio duplo na perna esquerda até que o osso desprezível e atorrante ficou desnudo. Era um osso branco como os demais, mas seus ossos não eram osso semelhantes. Talhei-lhe a mão e vi outro osso, crispado os nódulos-falanges aferrados, enquanto Esteban agonizava a ponto de gozar”.

(19) “Sobregondi: Está bem, te deixo um tempo ainda enfiado. Roxano: Sim, no garfo, no gancho”.

(20) Palavra de origem indígena que significa dano ou destruição de carácter sagrado.

Traducción 1

FOLHA DE SÃO PAULO

FOLHETIM

SAN PABLO - SÁBADO, 6 DE AGOSTO DE 1988.

PÁGS. 9-11

Neobarroso transplatino

Un impulso barroco llega a la literatura argentina para radicalizar la desrealización de los estilos oficiales

¿Qué es el neobarroso? Para hablar de un cierto movimiento de la escritura poética rioplatense se me ocurrió ese neologismo, a la manera de una “boutade” o, como embellece el poeta uruguayo Eduardo Milán (1), de una autoparodia. El gesto neobarroco abunda en esas imposturas, fingidamente frívolas, posando una elaborada superficialidad rubendariana, paseando el cisne por los espejos del castillo. Esa disposición al disparate, que puede encarnarse en una desterritorialización fabulosa (Lezama Lima decía que no precisaba salir de su cuarto para “...revivir la corte de Luis 14 (...), ver a Catalina la Grande paseando por los márgenes del Volga (...) y asistir al parto de una esquimal que después se comerá la placenta”), ese deseo por lo rebuscado, por lo excéntrico, ese enmarañamiento que suena “kitsch” o detestable para las pasarelas de las modas clásicas, no es un error o apenas un desvío, sino que parece constitutivo, en filigrana, de cierta intervención textual que corroe (la “gran lepra creadora”, de Lezama) las texturas de las poéticas latinoamericanas (texturas porque el barroco teje, más que un texto significante, un entretejido de alusiones y contracciones rizomáticas que transforman la lengua en textura, sábana bordada).

El barroco es acusado de superficialidad por algunos críticos (2), que lo asocian a la banalidad del modernismo de Rubén Darío, llagado con cisnes decadentes, hadas globulosas y náyades sulfúreas. De la misma forma el barroco de Siglo de Oro fue

estigmatizado por “antinatural” en el siglo 19, cuando fue tomado como modelo de cómo no se debía escribir.

El término “neobarroco” aparece ya en el fin del siglo 19 (3). Recuperado por las vanguardias literarias de inicio del siglo 20, rápidamente el barroco se puso de moda, Lezama Lima –él mismo parte de esa inflación barroca– es implacable en su generalización: “se amplió tanto la extensión de sus dominios” –dice en “La curiosidad barroca” (4)– “que abarcaba los ejercicios loyolistas, la pintura de Rembrandt y El Greco, las fiestas de Rubens y el ascetismo de Felipe de Champagne, la fuga bachiana, la matemática de Leibniz, la ética de Spinoza y hasta algún crítico, excediéndose en la generalización, afirmaba que la tierra era clásica y el mar barroco”.

El neobarroco cubano florecería en el exilio, con Severo Sarduy

El nuevo brote del barroco llega a Cuba vía España, donde García Lorca y la generación del 27 lo reivindicaban, de la mano de Juan Ramón Jiménez, cuyo encuentro con el joven Lezama Lima toma así el valor de un acontecimiento genealógico. Impulsionado por estos poetas estetizantes de la revista “Orígenes”, el barroco prende en la isla. Es sorprendente –nota el crítico cubano González Echevarría (5)– que justamente “el único país del hemisferio que experimenta una revolución política de gran alcance, sea el que produce una literatura que, desde cualquier perspectiva comúnmente aceptada, se aleja de lo que se concibe como literatura revolucionaria”.

Esta tensión no dejaría de alimentar severas lidias (que no pueden ser por entero atribuidas a la subversión escritural). Lezama Lima, que eligió permanecer en su casa de La Habana después de la revolución, no tardaría en entrar en sordos conflictos con el régimen, que le negaría la visa de salida. Como buena parte de la literatura cubana contemporánea, también el barroco cubano florecería en el exilio, gracias, en buena parte, a la grácil prosa de Severo Sarduy. Es el mismo Sarduy quien lanza en circulación, en un artículo de 1972 (6), el término neobarroco: disipación, superabundancia del exceso, “nódulo geológico”, construcción móvil y fangosa, de barro...”.

¿Por qué *neobarroso*? Estas torsiones de jade en el jadeo sonarían rebuscadas y fútiles (brillo hueco que tan sólo lo empaña la intrascendencia superficial) en los salones

de letras rioplatenses, desconfiados por principio de toda tropicalidad e inclinados a dopar con la ilusión de profundidad la melancolía de las grandes distancias del desarraigo. Borges ya había descalificado el barroco con una ironía célebre: "Es barroca la fase final de todo arte, cuando ella exhibe y extenua sus recursos (...); cuando ella agota, o pretende agotar, sus posibilidades y limita con su propia caricatura" ("Historia Universal de la Infamia").

Ello no quiere decir que el impulso de barroquización no estuviese presente en las escrituras transplatinas –y de un modo general, en el interior del español. Ya Darío lo había artificializado todo, y algún Lugones lo seguiría en el paciente engarce de las jaspeadas rimas. Por otro lado, el neobarroco parece resultar –puede arriesgarse– del encuentro entre ese flujo barroco que es, a pesar de sus silencios, una constante en el español, y la explosión del surrealismo. Alguna vez habría que reconstruir (como lo hace Lezama en relación al barroco áureo) los despliegues del surrealismo en su implantación latinoamericana, cómo sirvió en estas costas bravías (al menos en Argentina y en Cuba) para radicalizar la empresa de desrealización de los estilos oficiales –el realismo y sus derivaciones, como la "poesía social". En la Argentina, la potencia del surrealismo es determinante, a través de voces como las de Aldo Pellegrini, Francisco Madariaga y sobre todo Enrique Molina. En el propio Lezama se siente el impacto del surrealismo, sobre el cual se monta o labra la construcción barroca (eso se ve en poemas como "el puente, el gran puente que no se le ve...").

Volviendo a la Argentina, muchas fueron las estrategias que apuntaron a socavar el sentido convencional de las cosas, refugiado a veces en un lirismo sentimental y expresivo. La operación de extrañamiento es sensible en Macedonio Fernández, que edifica meandrosas teorías sobre la nada (7). No sabría clasificar aquí lo que Oliverio Girondo hace con el español en "En la masmédula", cruzándose a ciegas, como muestra Jorge Schwartz (8), con el experimentalismo concretista de Haroldo de Campos. Por su lado, Enrique Molina ataca las narrativas dominantes, y la propia historia, hilvanando en micropuntos fascinantes la crónica poética de la tragedia de Camila O'Gorman.

Tal vez fue por esse predominio de la novela (o de cierta novela, vagamente realista) que la irrupción barroca encontró tanta resistencia en Argentina. Bien observa Piglia (9) que la novela argentina se separa, a comienzos del siglo 19, del discurso eficaz de la política, del discurso de la verdad. Un gran clásico, como el "Facundo" de

Sarmiento, es también un texto político o social. El primer cuento de la literatura argentina, “El matadero”, permaneció mucho tiempo inédito, perdido, porque su autor, Echeverría, prefería dedicarse a sus ensayos sociales. También señala Piglia la convergencia y la oscilación entre dos grandes líneas: una europeizante y la otra gauchesca, situando a Borges (último escritor del siglo 19, según él) en la intersección de ambas líneas y a Roberto Arlt en el nacimiento de la novela moderna.

“El Fiord” encarna una escritura de la corporalidad

Ese esquema de Piglia puede servir –relativamente, pues, si la vanguardia es europeizante, ¿lo sería también el barroco?– para insinuar la confluencia de esas dos grandes líneas en un escritor cuya obra puede ser considerada –arriesgo– el detonador de ese flujo escritural que embarroca o barre las letras transplatinas. Me refiero a Osvaldo Lamborghini (muerto en 1986), autor de “El Fiord” (1969), “Sobregondi Retrocede” (1973), “Poemas” (1980) y de una vasta producción inédita y dispersa. Osvaldo es, a su vez, hermano menor de otro tal vez más conocido, Leónidas Lamborghini, actualmente residente en México, cuya evolución es interesante para entender esa convergencia bilinear de la que hablábamos. Leónidas comienza con una poesía de cuño social, que debe algo al populismo de Carriego y, tal vez, al simplismo de un Baldomero Fernández Moreno, para ir barroquizando ese substrato por saturación metonímica. Veamos, por ejemplo, cómo desestructura y reestructura la “Marcha Peronista”:

(...)
lo que sale: el corazón que vive, lo está y entra
en el sueño: el corazón, lo que por
debajo triunfa y siguiendo: todos, sin cesar.
el corazón que como siempre da y
daremos, el corazón de lo.
del que da lo.
el corazón que grita de corazón. la identidad del corazón que
trabaja en
el sueño que es la realidad que es, y
(...) (10)

Si en el caso de Leónidas se podría hablar, con cierta audacia, de un barroco gauchesco –aunque tal vez en su caso sea más pertinente para mostrar cómo la perversión escritural puede florecer en cualquier canto de la letra, incluso bajo un sello social–, la trayectoria de su hermano es más compleja y también más feroz.

Si bien ambos provienen de la militancia peronista, Osvaldo Lamborghini entra en conexión con una veta completamente diferente, que es la irrupción del lacanismo. Este reconoce –mal que le pese a su actual oficialización– una época heroica, casi pornográfica. En 1968, Germán García provoca un resonante escándalo judicial con su novela “Nanina”, best-seller censurado que revelaba intimidades pueblerinas que la revolución sexual ha tornado ingenuas. Editado al año siguiente, “El Fiord” –cuya radicalidad se abría en la obscenidad de un parto despótico, para desatar una subversión de la lengua más ambiciosa– da cuenta así del nacimiento de una escritura: “¿Y por qué si al fin de cuentas la criatura resultó tan miserable –en lo que hace al tamaño, entendámonos– ella profería semejantes alaridos, arrancándose los pelos a manotazos y abalanzando ferozmente las nalgas sobre el atigrado colchón?”

“El Fiord” encarna una escritura de la corporalidad o, como se dice en el epílogo, de la violencia contra los cuerpos. Sigamos con el parto: el padre (el Loco, la Autoridad), para acelerar el proceso, agarra a la mujer que está pariendo: “Desesperadamente El Loco se le subió encima a la Carla Greta Terón. Vimos cómo él se sobaba el pito sin disimulo, asumiendo su acto ante los otros. El pito se fue irguiendo con lentitud; su parte inferior se puso tensa, dura, maciza, hasta cobrar la exacta forma del aste de un buey. Y arrasando entró en la sangrante vagina. Carla Greta Terón relinchó una vez más: quizás pretendía desgarrarnos. Empero, ya no tenía escapatoria, ni la más mínima posibilidad de escapatoria: El Loco ya la cojía a su manera, corcoveando encima de ella, clavándole las espuelas y sin perderse la ocasión de estrellarle el cráneo contra el acerado respaldar”.

Hay, en Osvaldo Lamrborghini, una especie de sexualización radical –a la cual los discursos de la revista “Literal” sirve, de cierto modo, de punto de apoyo pulsional–, que encuentra una de sus víctimas en Borges. Un texto central de “Sobregondi retrocede” parodia, en el propio título, “Con Mano Ortopédica el Marqués de Sobregondi ya Escribió su Poema”, un verso de Borges: “Y todavía no hás (sic) escrito el poema”. El poema de Sobregondi –definido como homosexual (activo) e

cocainómano— es una escabrosa relación sexual con un joven, en cuyo curso los papeles se invierten; la mierda es azul: “...su mierda de muchacho es azul, y cuando ríe —vuelta su cara hacia mí mientras lo estoy cojiendo— mis dedos trabajan sus tetillas de pezones duros, y su ano es tachonado, claveteado, puesto en vereda por mi verga”.

Y luego: “Mi verga adentro cubierta por un limo, era la verga de él que me penetraba hasta los límites, hasta el rincón donde el arpa ya no ríe. Hasta los límites, ese ritmo interno de mi corazón que cuelga y colga de las comportas de mi ano. Ese muchacho me calza las espuelas, intercambia conmigo su látigo y el mío, tiene la virtud de no entenderme salvo en mi goce de furor. Estoy lejano. Bebo el café en el fondo de sus párpados. Me penetra y es la rima de mi propio corazón engastándose la rima de una retórica gastada, sombría. Es la rima. Esa rima. Es el muchacho de violencia contenida que me penetras desde un paisaje que está detrás de mí, y me rima. A golpe de su verga lleva la conta de mis sílabas...”.

El *parodiar*, como dice Germán garcía, es un *para-odiar*.

Hay disidencias entre el neobarroco cubano y el transplatino

Este rápido esbozo quedaría manco si no incluyéramos al poeta que más relación textual tiene con Lezama, Sarduy y el neobarroco gongorino: Arturo Carrera. El neobarroso transplatino tendría, en verdad, dos nacimientos. Uno, el de “El Fiord”; otro, el de La Partera Canta: “... la partera arañando. Tiritando en los bloques. Oyendo los acuáticos zumbones del sonajero que agitaban en la panza de la suerte. Las borradas monedas y las hojas de la escarcha. La humedad helada que penetra en los surcos y quema y alimenta. El campo. Para ella, el pensamiento lácteo... y un fórceps de hielo. Un pujo inadvertido en otro tedio. Un gritito sofocado entre tréboles y otra mirada curiosa y 'gritada' sobre el yunque dinamitado del tintero”.

Cómo entender esto que no es una vanguardia, y ni siquiera un movimiento, sino sólo la huella deletérea de un flujo literal que envuelve, en las palabras de Libertella (11), “aquel movimiento común de la lengua española que tiene sus matices en el Caribe (musicalidad, gracia, alambique, artificio, picaresca que convierten al barroco en una propuesta —'todo para convencer', dice Severo Sarduy) y que tiene sus diferentes matices

en el Río de la Plata (¿racionalismo, ironía, ingenio, nostalgia, escepticismo, psicologismo?)” (12).

Pueden fabularse nexos en común –al barroquismo “mallarmeano” de Carrera, tendría que sumarse, enumera un crítico: “el barroco etimológico de Héctor Píccoli, el nonsense barroco de Emeterio Cerro, el barroco sensualista de Néstor Perlongher etc.”– entre el neobarroco cubano y aquello que estoy llamando divertidamente de neobarroso transplatino, también se reconocen las grandes disidencias, que parecen tener que ver con la profundidad de la inscripción. Entre la “escritura como tatuaje” de Severo Sarduy –un trabajo con y en la superficie– y el “tajo” de Osvaldo Lamborghini –que precisa cortar, desgarrar, llegar hasta el hueso–, cierta distancia se extiende. Véase, en un fragmento de “El Niño Proletario”, la profundidad de ese corte: “Entonces todas las cosas que le hice, en la tarde de sol menguante, azul, con el punzón, Le abrí un canal de doble labio en la pierna izquierda hasta que el hueso despreciable y atorrante quedó al desnudo. era un hueso blanco como todos los demás, pero sus huesos no eran husos semejantes. Le rebané la mano y vi otro hueso, crispados los nódulos-falanges aferrados, clavados en el barro, mientras Esteban agonizaba a punto de gozar”.

Para acabar, el final de “Sobregondi”: “Sobregondi. Está bien, te dejo un tempo todavía ensartado. Roxano: Sí; en el garfío, en el gancho”.

(En realidad no hay final. Se trata, tal vez, de “no acabar”: impedir que el placer, como dice Deleuze, raye el “plano de consistencia” del deseo. Tal como el neobarroso, se revela parcial o, tal vez, inconclusa. La escritura de Osvaldo Lamborghini –que, a mi ver, desata la violencia de ese flujo que hace tropezar la mampostería seca de las letras del sur–, va, en el exilio catalán, en dirección a una hipersexualización cada vez más radical, construída sobre el plano de la pornografía contemporánea: cuentan que, cuando murió, todo el departamento de Barcelona estaba literalmente empapelado de gigantescos posters porno. ¿“Potlatch” (13) de la corporalidad?).

Néstor Perlongher es profesor de antropología en Unicamp y autor de “Áustria-hungria” y “Alambres” (Premio Boris Vian, 1987)

(1) Eduardo Milán – “Néstor Perlongher. Niveles de la Sonrisa”, diario “El Nacional”, Ciudad de México, 21 de septiembre de 86, pág. 11.

- (2) Daniel García Helder – “El Neobarroco en la Argentina”, “Diario de poesía” n°4, Buenos Aires, 1987.
- (3) Gustavo R. Hocke – “Manierismo, o Mundo como Labirinto”, SP, Perspectiva, 1986.
- (4) José Lezama Lima – “La Expresión Americana”, Santiago de Chile, editorial Universitaria, 1969.
- (5) Roberto González Echevarría – “Relecturas. Estudios sobre Literatura Cubana”, Caracas, Monte Ávila, 1976.
- (6) Severo Sarduy – “El Barroco y el Neobarroco”, in “América Latina y su Literatura”, México, Siglo 21, 1972.
- (7) Tamara Kamenszain – “El Texto Silencioso”, México, Unam, 1983.
- (8) Jorge Schwartz – “Vanguardia e Cosmopolitismo”, SP, Perspectiva, 1983.
- (9) Ricardo Piglia – “Crítica y ficción”, Universidad Nacional del Litoral, 1986.
- (10) Leónidas Lamborghini – “Episodios”, Buenos Aires, editora Tierra Baldía, 1980.
- (11) Héctor Libertella – “Nuevas escrituras en Latinoamérica”, Caracas, Monte Ávila, 1977.
- (12) Esta confluencia incluye otros poetas como el uruguayo Roberto Echavarren y el cubano José Kozer, ambos residentes en Nueva York.
- (13) Palabra de origen indígena que significa daño o destrucción de carácter sagrado.

Transcripción 2

30 — Quarto-feira, 5 de outubro de 1983 **10811** *Ilustrada*

Um elenco milionário para a obra de Puig

William Hurt e Raul Julia estão em São Paulo filmando "O Beijo da Mulher Aranha" e participam da produção

ANTÔNIO GONÇALVES FILHO
A paixão de Manuel Puig pelo cinema é patológica. Ex-assistente de René Clement e Stanley Donen, decepcionou-se com a linguagem da tela e retornou definitivamente à literatura. Portanto, não é de se estranhar sua extrema cautela ao falar da transposição cinematográfica de seu mais famoso livro, "O Beijo da Mulher Aranha", que o cineasta Hector Babenco começou a rodar nos antigos estúdios da Vera Cruz, em São Bernardo do Campo. "Prefiro esperar o resultado final. Agora, não me venham falar que o filme é melhor que o livro, porque nem eu nem minha mãe concordaremos. Ela acha o livro maravilhoso".

Todo o elenco, o roteirista Leonard Schrader e o diretor Babenco reiteram esta observação. Ao menos foi o que afirmaram na entrevista coletiva à imprensa os atores William Hurt, Raul Julia e todos os que estão trabalhando arduamente — até 15 horas por dia — para que o filme seja lançado em maio ou junho do próximo ano. Os dois atores norte-americanos, particularmente, porque aceitaram participar da produção arrojando uma porcentagem da bilheteria, após terem lido a obra de Puig. Trata-se, como se vê, de uma produção cooperativada, com a participação de investidores particulares de São Paulo, que esperam ver o filme colocado no mercado internacional, concorrendo em pé de igualdade com as produções estrangeiras.

Para isso, adianta Babenco, o filme

Julia e Hurt, durante as filmagens no prédio do Hipódromo

Sônia Braga, em quatro papéis

Mário Juruna, um cacique em apuros

CHACAL
Essa história do Juruna, esse índio, me lembra, de forma mais selvagem, aquela do cara que chegou para o corcunda de Notre Dame e disse que conhecia um certo exercício que podia avaliar o peso da sua corcova. O velho camelo respondeu: "Corcova? Que corcova? Corcova é uma ova. Vou te mandar para a massonaria por calúnia e infâmia." E lá se foi o velho arrastando sua corcunda pela velha catedral. Existe também aquela manjada do rei está nu numa imensidão blindada. Juruna apenas repetiu como um leão, o que todo mundo diz, mais ou menos encoberto pelas ruas, pelos taxis, pelos bares, pelas ruínas dessas cidades daqui. Juruna Os índios então entenderam um pouc

Cinema e literatura
Apesar da presença dos dois astros

FOLHA DE SÃO PAULO

SÃO PAULO - QUARTA-FEIRA, 5 DE OUTUBRO DE 1983.

PÁG. 30

Um elenco milionário para a obra de Puig William Hurt e Raul Julia estão em São Paulo filmando "O Beijo da Mulher Aranha" e participam da produção

ANTÔNIO GONÇALVES FILHO

A paixão de Manuel Puig pelo cinema é patológica. Ex-assistente de René Clement e Stanley Donen, decepcionou-se com a linguagem da tela e retornou definitivamente à literatura. Portanto, não é de se estranhar sua extrema cautela ao falar da transposição cinematográfica de seu mais famoso livro, "O Beijo da Mulher Aranha", que o cineasta Hector Babenco começou a rodar nos antigos estúdios da Vera Cruz, em São Bernardo do Campo. "Prefiro esperar o resultado final. Agora, não me venham falar que o filme é melhor que o livro, porque nem eu nem minha mãe concordaremos. Ela acha o livro maravilhoso".

Todo o elenco, o roteirista Leonard Scharder (sic) e o diretor Babenco reiteram essa observação. Ao menos foi o que afirmaram na entrevista coletiva à imprensa os atores William Hurt, Raul Julia e todos os que estão trabalhando exaustivamente –até 15 horas por dia– para que o filme seja lançado em maio ou junho do próximo ano. Os dois atores norte-americanos, particularmente, porque aceitaram participar da produção arriscando uma porcentagem da bilheteria, após terem lido a obra de Puig. Trata-se, como se vê, de uma produção cooperativada, com a participação de investidores particulares de São Paulo, que esperam ver o filme colocado no mercado internacional, concorrendo em pé de igualdade com as produções estrangeiras.

Para isso, adianta Babenco, o filme terá cópias em inglês e, no Brasil, Hurt e Julia serão dublados por atores profissionais. O shakespereano William Hurt (ator de “Corpos Ardentes” e “Viagens Alucinantes”) será Molina, velho homossexual preso, acusado de corrupção de menores, enquanto Raul Julia (de “Tempestade”, de Marzuski, e “O Fundo do Coração”, de Coppola) fará seu companheiro de cela, Valentim, um guerrilheiro que acaba sucumbindo à “perversão polimorfa” preconizada pelo cinemaníaco Molina, cultor de obras **camp** dos anos 40, em que as heroínas são sempre mulheres misteriosas, todas representadas, no filme de Babenco, por Sônia Braga.

O roteirista, Leonard Schrader (de “Taxi Driver”, “Blue Collar”, “Operação Yamzaki” e “O Garoto que Robou o Sol”, de Hasekawa), revelou, em entrevista exclusiva, que não pretendeu, porém, manter-se fiel ao livro de Puig. “Se você faz isso, corre o risco de fazer um mau filme”, citando como exemplo a roteirização de “O Grande Gatsby” por Francis Coppola. Calvinista, como o irmão, Paul Schrader (o diretor de “Taxi Driver”), afirma não ter escrito um roteiro moralista, a despeito de sua formação. “Preocupe-me, sim, em escrever uma epopeia emocional, para contrapor o filme às produções norte-americanas atuais, sofisticadas mas completamente frias, situando-se quase sempre nos limites do melodrama e da **soap opera**”.

Schrader é considerado um dos melhores roteiristas de Hollywood, e há seis anos mora no Japão com sua mulher cineasta. Escreveu recentemente o roteiro do filme de Hasekawa, “O Garoto que Roubou o Sol”, um filme quase autobiográfico sobre um adolescente (Hasekawa) que sobrevive à hecatombe de Hiroshima e constrói, com plutônio roubado, uma bomba atômica doméstica, para chantagear o governo.

Todo o elenco mostra-se entusiasmado com o roteiro. Hurt considera-o “brilhante”, apontando a não-redução dos personagens a estereótipos como “a grande mola propulsora do filme”. Mas não quer ser confundido com Molina, papel para o qual submeteu-se a demoradas sessões de maquiagem, afim de parecer pelo menos dez anos mais velho. Também Raul Julia, que acaba de filmar para a televisão americana “Overdrawn at the Memory Bank”, foi obrigado a se transformar, emagrecendo dez quilos para interpretar o guerrilheiro Valentim. A paixão pelo papel foi imediata. “Fazia tempo que não lia um livro e um roteiro tão bem escritos. Nem tive dúvidas quando Babenco ligou para Nova York me convidando para o filme”.

Cinema e literatura

Apesar da presença dos dois astros internacionais e do roteirista Schrader, Babenco garante que se trata de “um esforço de produção realizado com capital totalmente nacional”. Escolheu Hurt e Julia “apenas por se tratarem de atores de reconhecida capacidade interpretativa”. De resto, selecionou, ainda para elenco, nome de peso como Sônia Braga (Marta, a companheira de Valentim e todas as estrelas dos filmes imaginários de Molina), José Lewgoy (diretor da prisão) e a soberba atriz que é Miriam Pires para o papel da mãe de Molina. Além desses nomes, o elenco conta, ainda, com Milton Gonçalves, Fernando Torres, Isa Kopelman e Patrício Bisso travestido, como de costume, interpretando Gretta e fazendo os figurinos de inserção.

Sônia Braga, pela primeira vez não aparecendo como protagonista, revela não ser incômoda a pequena participação no filme de Babenco. “O importante é que ao ler o livro de Puig, senti que ele falava com muito propriedade das mulheres, tratando-as com muito carinho como se sentisse, de certa forma, a repressão a que foram submetidas durante todos esses anos”. E insiste em dar prioridade ao cinema nacional, em detrimento de sua carreira no exterior. “A gente viu essa criança crescer e precisamos dar toda a força”.

Os italianos participantes da Mostra de Cinema Italiano em São Paulo presentes à coletiva, ao que parece, concordam com Sônia, mas conseguiram deixar Babenco irritado com a observação referente à diluição qualitativa do cinema brasileiro dos últimos anos. “A França ou a Itália, por acaso, produziram grandes filmes?” – perguntou,

furioso. Polidamente, os italianos salvaram que não pretendiam, com a pergunta, causar celeuma.

Por ceticismo, ou não, Puig acabou fazendo as honras da casa. Mesmo desacreditado do cinema, esse ex-lavador de pratos em Estocolmo e agora grande escritor, interveio para dizer que confiava nas intenções de Babenco. “Só que não posso dizer como o filme ficará, porque não fiz o roteiro. Posso adiantar que, ao fazer a adaptação para o teatro, senti a coisa como uma espécie de mutilação. Mas o cinema sempre surpreende. Como disse Moravia, bons livros nem sempre dão bons filmes, mas a recíproca também é verdadeira. “Rebeca”, por exemplo, é um péssimo livro, mas um filme inesquecível...”.

Traducción 2

FOLHA DE SÃO PAULO

SAN PABLO - MIÉRCOLES, 5 DE OCTUBRE DE 1983.

PÁG. 30

**Un elenco millonario para la obra de Puig
William Hurt y Raúl Juliá están en San Pablo filmando “El beso de la mujer
araña” y participan de la producción.**

ANTÔNIO GONÇALVES FILHO

La pasión de Manuel Puig por el cine es patológica. Ex asistente de René Clement y Stanley Donen, se decepcionó con el lenguaje de la pantalla y retornó definitivamente a la literatura. Por lo tanto, no resulta extraña su extrema cautela al hablar de la transposición cinematográfica de su libro más famoso, “El beso de la mujer araña”, que el cineasta Héctor Babenco comenzó a rodar en los antiguos estudios de Vera Cruz, en São Bernardo do Campo. “Prefiero esperar el resultado final. Ahora, no me vengan a decir que el filme es mejor que el libro, porque ni mi madre ni yo acordaremos. A ella el libro le parece maravilloso”.

Todo el elenco, el guionista Leonard Schrader y el director Babenco reiteran la observación. Al menos eso fue lo que afirmaron en la entrevista colectiva para la prensa los actores William Hurt, Raúl Juliá y todos los que están trabajando exhaustivamente – hasta 15 horas por día– para que el filme pueda ser lanzado en mayo o junio del año próximo. Los dos actores norteamericanos, particularmente, porque aceptaron participar de la producción arriesgándose por un porcentaje de las entradas, después de haber leído la obra de Puig. Se trata, como puede verse, de una producción cooperativa, con la participación de inversores particulares de San Pablo, que esperan ver el filme ubicado en el mercado internacional, compitiendo en pie de igualdad con las producciones extranjeras.

Para eso, adelanta Babenco, el filme tendrá copias en inglés y, en Brasil, Hurt y Juliá serán doblados por actores profesionales. El shakepereano William Hurt (actor de “Cuerpos ardientes” y “Estados alterados”) será Molina, homosexual entrado en años preso, acusado de corrupción de menores, mientras que Raúl Juliá (de “Tempestad”, de

Marzusky, y “Corazonada”, de Coppola) hará el papel de su compañero de celda, Valentín, un guerrillero que acaba sucumbiendo a la “perversión polimorfa” preconizada por el cinéfilo Molina, cultor de obras **camp** de los años 40, en que las heroínas son siempre mujeres misteriosas, todas representadas, en el filme de Babenco, por Sônia Braga.

El guionista, Leonard Schrader (de “Taxi Driver”, “Blue Collar”, “Operación Yamzaki” y “El hombre que robó el sol”, de Hasekawa), en una entrevista exclusiva, reveló que, sin embargo, no tuvo la pretensión de mantenerse fiel al libro de Puig. “Si se intenta hacer eso, se corre el riesgo de hacer una mala película”, citando como ejemplo del guion que hizo de “El gran Gatsby” Francis Coppola. Calvinista, como el hermano Paul Schrader (el director de “Taxi Driver”), afirma no haber escrito un guion moralista, a despecho de su formación. “Me preocupé, sí, por escribir una epopeya emocional, para contraponer el filme a las producciones norteamericanas actuales, sofisticadas pero completamente frías, situándose casi siempre en los límites del melodrama y de la **soap opera**”.

Schrader es considerado uno de los mejores guionistas de Hollywood, y hace seis años que vive en Japón con su esposa cineasta. Escribió recientemente el guion del filme de Hasekawa, “El hombre que robó el sol”, un filme casi autobiográfico sobre un adolescente (Hasekawa) que sobrevive a la hecatombe de Hiroshima y construye, con plutonio robado, una bomba atómica doméstica, para chantajear al gobierno.

Todo el elenco se muestra entusiasmado con el guion. Hurt lo considera “brillante” señalando la no reducción de los personajes a estereotipos como “el gran resorte propulsor del filme”. Pero no quiere ser confundido con Molina, papel para el cual se sometió a largas sesiones de maquillaje, a fin de parecer al menos diez años más viejo. También Raúl Juliá, que acaba de filmar para la televisión americana “Overdrawn at the Memory Bank”, estuvo obligado a transformarse, adelgazando diez quilos para interpretar al guerrillero Valentín. La pasión por el papel fue inmediata. “Hacía tiempo que no leía un libro y un guion tan bien escritos. No tuve dudas cuando Babenco llamó a Nueva York invitándome para el filme”.

Cine y literatura

A pesar de la presencia de los dos astros internacionales y del guionista Schrader, Babenco garantiza que se trata de “un esfuerzo de producción realizado con capital totalmente nacional”. Escogió a Hurt y Juliá “solo por tratarse de actores con una reconocida capacidad interpretativa”. Para el resto del elenco seleccionó nombres de peso como Sônia Braga (Marta, la compañera de Valentín y todas las estrellas de los filmes imaginarios de Molina), José Lewgoy (director de la prisión) y la soberbia actriz, Miriam Pires, para el papel de la madre de Molina. Además de esos nombres, el elenco cuenta, aun, con Milton Gonçalves, Fernando Torres, Isa Kopelman y Patricio Bisso travestido, como de costumbre, interpretando a Gretta y haciendo los vestuarios de las películas insertas.

Sônia Braga, por primera vez no apareciendo como protagonista, revela que no se siente incómoda con su pequeña participación en el filme de Babenco. “Lo importante es que al leer el libro de Puig, sentí que él hablaba con mucha propiedad de las mujeres, tratándolas con mucho cariño como si sintiese, de cierta forma, la represión a la que fueron sometidas durante todos estos años”. E insiste en dar prioridad al cine nacional, en detrimento de su carrera en el exterior. “Nosotros vimos a ese niño crecer y precisamos darle toda la fuerza necesaria”.

Los italianos participantes de la Muestra de Cine Italiano en San Pablo presentes en la entrevista colectiva, al parecer concuerdan con Sônia, pero lograron irritar a Babenco con la observación referente a la disminución cualitativa del cine brasileño de los últimos años. “¿Francia o Italia, por casualidad, produjeron grandes filmes?” – preguntó furioso. Con tacto, los italianos aclararon que no habían tenido intención de generar un revuelo con su pregunta.

Por escepticismo, o no, Puig acabó haciendo los honores de la casa. Incluso descreído del cine, este ex lavador de platos en Estocolmo y ahora gran escritor, intervino para decir que confiaba en las intenciones de Babenco. “Solo no puedo decir cómo quedará el filme, porque no hice el guion. Puedo adelantar que, al hacer la adaptación para teatro, sentí la cosa como una especie de mutilación. Pero el cine siempre sorprende. Como dijo Moravia, buenos libros no siempre dan buenos filmes, pero a la inversa también es verdadero. “Rebeca”, por ejemplo, es un pésimo libro, pero el filme es inolvidable...”.

JORNAL DO BRASIL

Rio de Janeiro — Terça-feira 25 de fevereiro de 1986

A volta de Sônia Braga

“Os Sete Pecados Tropicais” será o seu filme hollywoodiano

Susana Schild

QUE Sônia Braga seja capaz de fazer qualquer mortal perder a cabeça, todos os brasileiros e alguns estrangeiros já sabem. Um deles é David Weisman, o produtor americano de *O Beijo da Mulher Aranha*. Em sua passagem por São Paulo impulsionado com La Braga, apresentou uma obsessão: criar o grande filme hollywoodiano para a atriz. E encomendou a Manuél Puig, o autor de *O Beijo*, o roteiro. Sem muitas exigências, bastavam Sônia Braga e muita música.

Recente chegada de Los Angeles, Manuél Puig tem o ar vitioso de quem traz as novidades do Oscar (por tabelar na bagagem). Por enquanto, está feliz com um contrato fechado há poucos dias: já está tudo acertado com Weisman e Sônia para a realização de *Os Sete Pecados Tropicais*. Um thriller psicológico ambientado no Brasil, que deverá trazer pelo

menos por alguns meses, a atriz brasileira há um ano e meio em Nova Iorque.

Não raro os filmes começam com as expectativas dos cassinos lotes para sempre e terminam como o mais amargo dos divórcios. Não foi esse o destino da equipe de *O Beijo*, que encontrou no produtor Weisman um há incondicional do talento brasileiro, ou pelo menos, seletivo aqui. “De *O Beijo* surgiram vários amores artísticos”, confessa Puig. David e Babenco já trabalhavam no projeto. Iron Weed, a ser filmado nos Estados Unidos, provavelmente com Jack Nicholson concorrendo ao Oscar deste ano por *Private Honor*. *Os Sete Pecados Tropicais* deverá seguir o modelo de produção de *O Beijo*. As filmagens serão no Rio, assim como o elenco, com exceção do diretor (ainda estamos em especulações) e de dois atores. John Malkovich no papel de *Um Lugar no Cérebro* e fotógrafo de Grises de Silêncio e revelação da Broadway este ano na peça *A Morte do Caixeiro Viajante* e Jon Voigt (*Perdidos na Noite*, *Amargo Regresso* e

também candidato ao Oscar por *Runaway Train*).

Puig lembra que há um ano David Weisman pediu-lhe um roteiro para Sônia Braga. Sônia Braga seria a segunda alternativa americana, pois a primeira foi o mesmo com Gabriela, de Bruno Barreto.

Foi incrível, porque quando chegou ao Brasil e viu uma revista de *Beating Days*, imaginou um roteiro para Sônia Braga. Não disse a David que já havia-lhe encaminhado... desvalorizada a proposta. Logo para ele algumas semanas depois para dizer que o roteiro já existia. Ele aprovou e tentou um obstáculo: convencer Sônia Braga. Ou não e fácil, assegura Puig.

— Ela tem um record de recusa impressionante. Espera não ser possível, mas vários produtores americanos ofereceram-lhe roteiros, e acho admirável ela ter resistido à tentação de pilhas de dólares.

Para Puig, a atriz poderia. Pelo que soube, os projetos eram inviáveis: viáveis retrospetivamente do sucesso latino americano. Mesmo com boa intenção, recusa no vídeo patrimonial.

Os Sete Pecados Tropicais terá ambiente para estrangeiros mesmo bolar defeito: o Rio no Carnaval. De novo, tônico desajaz na cidade o comandante Jon Voigt que desaparece. Um amigo, Ken (Malkovich), vai procurá-lo, e tem como pista o endereço de uma mulher, que também desaparece. Resta-lhe uma amiga desaparecida, Sônia (Sônia Braga), e juntos passam a procurar o casal. Ken encontra em alguns lugares que ela desgrada em uma mulher — mesmo o corpo. Restos de sua vida antiga, que tem todos os qualidades de mulher — deusa. E Ken se apaixona pela figura antiga.

Além do contrato assinado — mais do que dólares à vista, Puig recebeu um parcelado de Silêncio — o diretor de roteiro trouxe informações obtidas de escritores hollywoodianos para a atriz e Oscar. Para documentar a produção Puig e o *Shot of Africa* (de Sidney Lumet) e *Uma Palavra* (de Robert Altman). Era o plano para “sete filmes”, devem disputar nas categorias melhores, enquanto *A Testemunha* não é sequer considerado. *Private Honor* de John Huston, e apelado como o grande favorito, principalmente por representar a recuperação do velho rosto de Hollywood graças ao dos favores de público — *Annie e a Namorada* de Valérie. Este é o final desta história. Não se esqueça o nome: *Os Sete Pecados Tropicais*. Vi no ar, e Jack Nicholson, mais uma vez, e Jack Nicholson.

Se filme e diretor saírem do Brasil para o Oscar, Puig acredita que Sônia Braga tenha enormes chances de ganhar o prêmio no papel de Valeriana.

— Ele deve levar o Oscar, apesar de eu nunca ter imaginado o desempenho da forma que ele interpreta. Mary, por um Valeriana sóbrio, depricado, enigmático eu imaginava uma atuação mais extrovertida, como a do Rubem Correia. Como imaginado Sônia, os dois passam realmente a mesma coisa. São duas possibilidades de viver o mesmo papel.



O produtor americano de *O Beijo da Mulher Aranha* encomendou a Puig um roteiro para a consagração de Sônia Braga

B



Jon Voigt e John Malkovich serão os parceiros de Sônia em “Os Sete Pecados Tropicais”

Você engorda comendo pouco? Descubra porquê e elimine para sempre a origem do seu problema.

Você, homem ou mulher, que sofre de excesso de peso ou querida ou alçada superior, avião, você deve saber que a origem desse problema pode estar em algum alimento que você come todos os dias.

Ainda que seja em pouca quantidade, é como um computador. Hábitos que você conhece toda semana.

Os computadores do NUTRILAB, Laboratório Internacional de Análises Nutricionais, em análise constante com o Exatonic Center especializado para você e Exatonic. Tem um sistema computadorizado para você.

Que lhe diga a composição com todos os detalhes, que elementos podem engordar e o seu problema alimentar.

É rápido e eficiente que a faz engordar, você pode obter o corpo que sempre quis.

SEM DIETAS, SEM REJEIÇÕES, SEM GINÁSTICA, SEM MASSAGENS.

Trabalha com uma promessa: mais saúde e primeira possibilidade de você se avaliar por computador e eliminar para sempre a origem de seu problema.

Ligue já, saiba de uma entrevista sem compromisso e conheça a mais revolucionária descoberta para emagrecer.

IPANEMA 287 6666 R. Visconde do Rio Branco, 410 Cidade Nova, Rio de Janeiro		esthetic center Dietista e Assessoria Dietética	
COPACABANA 542 4361 Av. N. S. Copacabana, 90 Cidade Nova, Rio de Janeiro	TIJUCA 284 4108 R. São João, 100 Cidade Nova, Rio de Janeiro	MADUREIRA 238 4441 Estrada de Madureira, 80 Cidade Nova, Rio de Janeiro	
IGARAI 714 5287 R. Carlos de Campos, 100 Cidade Nova, Rio de Janeiro	MÉIER 282 4108 R. Visconde do Rio Branco, 410 Cidade Nova, Rio de Janeiro	CENTRO 224 4441 R. Visconde do Rio Branco, 410 Cidade Nova, Rio de Janeiro	

Para homens e mulheres. Aberto das 8 às 20 horas.

JORNAL DO BRASIL
RIO DE JANEIRO – TERÇA-FEIRA, 25 DE FEVEREIRO DE 1986

A volta de Sônia Braga

“Os Sete Pecados Tropicais” será o seu filme hollywoodiano

SUSANA SCHILD

Que Sônia Braga seja capaz de fazer qualquer mortal perder a cabeça, todos os brasileiros e alguns estrangeiros já sabem. Um deles é David Weisman, o produtor

americano de **O Beijo da Mulher Aranha**. Em sua passagem por São Paulo, impressionado com La Braga, alimentou uma obsessão: criar o grande filme hollywoodiano para a atriz. E encomendou a Manuel Puig, o autor de **O Beijo**, o roteiro. Sem muitas exigências: bastavam Sônia Braga e muita música.

Recém-chegado de Los Angeles, Manuel Puig tem o ar vitorioso de quem trouxe estatuetas do Oscar (por tabela) na bagagem. Por enquanto, está feliz com um contrato fechado há poucos dias: já está tudo acertado com Weisman e Sônia para a realização de **Os Sete Pecados Tropicais**. Um **thriller** psicológico ambientado no Brasil, que deverá trazer, pelo menos por alguns meses, a atriz brasileira há um ano e meio morando em Nova Iorque.

Não raro os filmes começam com as expectativas dos casamentos felizes para sempre e terminam como o mais amargo dos divórcios. Não foi este o destino da equipe de **O Beijo**, que encontrou no produtor Weisman um fã incondicional do talento brasileiro, ou pelo menos, sediado aqui. “De **O Beijo** surgiram vários amores artísticos”, confessa Puig. David e Babenco já trabalham no projeto **Iron Weed**, a ser filmado nos Estados Unidos, provavelmente com Jack Nicholson (concorre ao Oscar deste ano por **Prizzi’s Honor**). **Os Sete Pecados Tropicais** deverá seguir o modelo de produção de **O Beijo**. As filmagens serão no Rio, assim como o elenco, com exceção do diretor (“ainda estamos em especulações”) e os dois atores: John Malkovich (o cego de **Um Lugar no Coração**, o fotógrafo de **Gritos do Silêncio**, e revelação da Broadway este ano na peça **A Morte do Caixeiro Viajante**) e Jon Voigt (sic) (**Perdidos na Noite**, **Amargo Regresso** e também candidato ao Oscar, por **Runaway Train**).

Puig lembra que há um ano David Weisman pediu-lhe um roteiro para glorificar Sônia Braga. Será a segunda alternativa americana, pois a Metro fez o mesmo com **Gabriela**, de Bruno Barreto.

- Foi incrível, porque cheguei ao Brasil e vi uma reprise de **Dancing Days**, imaginei um roteiro para Sônia Braga. Não disse a David que já havia algo encaminhado – desvalorizaria a proposta. Liguei para ele algumas semanas depois para dizer que o roteiro já existia. Ele aprovou e restava um obstáculo: convencer Sônia Braga. O que não é fácil, assegura Puig:

- Ela tem um recorde de recusas impressionante. Espero não ser indiscreto, mas vários produtores americanos ofereceram-lhe roteiros, e acho admirável ela ter resistido à tentação de pilhas de dólares.

Para Puig, a recusa procedia. Pelo que soube, os projetos eram invariáveis visões estereotipadas do universo latino-americano. Mesmo com boas intenções, recaiam no velho paternalismo.

Os Sete Pecados Tropicais terá ambientação para estrangeiro nenhum botar defeito: O Rio no Carnaval. Um navio turístico despejará na cidade o comandante (Jon Voigt) (sic) que desaparece. Um amigo, Ken (Malkovich), vai procura-lo, e tem como única pista o endereço de uma mulher, que também desaparece. Resta-lhe uma amiga da desaparecida, Regina (Sônia Braga), e juntos passam a procurar o casal. Ken encontra em Regina tudo que lhe desagrada em uma mulher – menos o corpo. Regina lhe fala da amiga, que tem todas as qualidades da mulher idealizada. E Ken se apaixona pela figura ausente.

Além do contrato assinado –mais do que dólares à vista, Puig receberá um percentual da bilheteria– o autor do roteiro trouxe informações otimistas dos bastidores hollywoodianos para a festa do Oscar. Pelos comentários pinçados aqui e ali, **Out of África** (de Sidney Lumet) e **Color Purple** (Spielberg) estão fora do páreo para melhor filme: “devem disputar nas categorias menores”, enquanto **A Testemunha** não é sequer comentado. **Prizzi’s Honor** de John Houston, é apontado como o grande favorito, principalmente por representar a recuperação do velho mito de Hollywood depois de dois fracassos de público –**Annie** e **A sombra do Vulcão**. “Este é o rival mais forte, mas ao mesmo tempo é uma comédia leve. Vi no avião, e Jack Nicholson, mais uma vez, é Jack Nicholson”.

Se filme e diretor são indicações incertas para o Oscar, Puig acredita que William Hurt tenha enormes chances como melhor ator no papel de Valentim:

- Ele deve levar o Oscar, apesar de eu nunca ter imaginado o personagem da forma que ele interpreta. Hurt faz um Valentim sofrido, deprimido, enquanto eu imaginava uma atuação mais extrovertida, como a do Rubem Correia. Como resultado final, os dois passam exatamente a mesma coisa. São duas possibilidades de viver o mesmo papel.

Traducción 3

JORNAL DO BRASIL

RIO DE JANEIRO – MIÉRCOLES, 25 DE FEBRERO DE 1986

La vuelta de Sônia Braga “Los 7 pecados tropicales” será su filme hollywoodiense

SUSANA SCHILD

Que Sônia Braga sea capaz de hacer perder la cabeza a cualquier mortal, ya lo saben todos los brasileños y algunos extranjeros. Uno de ellos es David Weisman, el productor norteamericano de **El beso de la mujer araña**. En su paso por San Pablo, impresionado por La Braga, alimentó una obsesión: crear para la actriz su gran filme hollywoodiense. Y encomendó a Manuel Puig, el autor de **El beso**, el guion. Sin muchas exigencias: bastaban Sônia Braga y mucha música.

Recién llegado de Los Ángeles, Manuel Puig tiene el aire victorioso de quien trajo consigo, por extensión, las estatuillas del Oscar en el equipaje. Mientras tanto, está feliz con un contrato cerrado hace pocos días: ya está todo arreglado con Weisman y Sônia para la realización de **Los 7 pecados tropicales**. Un **thriller** psicológico ambientado en Brasil, que deberá traer, al menos por unos meses, a la actriz brasileña que hace un año y medio que vive en Nueva York.

Con frecuencia los filmes comienzan con las expectativas de felicidad eterna propias de un casamiento y terminan con el más amargo de los divorcios. No fue este el destino del equipo de **El beso**, que encontró en el productor Weisman un fan incondicional del talento brasileño o, por lo menos, con sede aquí. “De **El beso** surgieron varios amores artísticos”, confiesa Puig. David y Babenco ya trabajan el proyecto **Tallo de hierro**, a ser filmado en los Estados Unidos, probablemente con Jack Nicholson (compite en los Oscar de este año con **El honor de los Prizzi**). **Los 7 pecados tropicales** deberá seguir el modelo de producción de **El beso**. Las filmaciones serán en Río, así como el elenco, con excepción del director (“todavía estamos en

especulaciones”) y los dos actores: John Malkovich (el ciego de **En un lugar del corazón**, el fotógrafo de **Los gritos del silencio**, y revelación de Broadway este año con la pieza **Muerte de un viajante**) y Jon Voight (**Vaquero de medianoche**, **Regreso sin gloria** y también candidato al Oscar, por **El tren del infierno**).

Puig recuerda que hace un año David Weisman le pidió un guion para glorificar a Sônia Braga. Será el segundo caso americano, pues la Metro hizo lo mismo con **Gabriela**, de Bruno Barreto.

- Fue increíble, porque cuando llegué a Brasil y vi un reestreno de **Dancing Days**, me imaginé un guion para Sônia Braga. No le dije a David que ya tenía algo encaminado –desvalorizaría la propuesta. Lo llamé algunas semanas después para decirle que el guion ya estaba listo. Él lo aprobó y restaba un obstáculo: convencer a Sônia Braga. Lo que no es fácil, asegura Puig:

- Ella tiene un record de rechazos impresionante. Espero no ser indiscreto, pero varios productores americanos le ofrecieron guiones, y me parece admirable que se haya resistido a la tentación de pilas de dólares.

Para Puig, el rechazo tenía su justificación. Por lo que supo, los proyectos eran invariables visiones estereotipadas del universo latinoamericano. Incluso con buenas intenciones, recaían en un viejo paternalismo.

Los 7 pecados tropicales tendrá una ambientación que ningún extranjero podrá criticar: Río en Carnaval. Un navío turístico arrojará en la ciudad al comandante (Jon Voight), quien desaparece. Un amigo, Ken (Malkovich), va a buscarlo, y tiene como única pista la dirección de una mujer, que también desaparece. Le resta una amiga de la desaparecida, Regina (Sônia Braga), y juntos se lanzan a buscar a la pareja. Ken encuentra en Regina todo lo que le desagrada en una mujer –menos el cuerpo. Regina le habla de la amiga, que tiene todas las cualidades de la mujer ideal. Y Ken se enamora de la figura ausente.

Además del contrato firmado –más que dólares al contado, Puig recibirá un porcentaje de la boletería– el autor del guion trajo informaciones optimistas de los bastidores hollywoodenses para la fiesta de los Oscar. Por los comentarios pescados al pasar, **África mía** (de Sidney Lumet) y **El color púrpura** (Spielberg) está fuera de la carrera por el mejor filme: “deben disputar en las categorías menores”, mientras **Testigo en peligro** no está ni entre los comentarios. **El honor de los Prizzi**, de John Houston, es

señalado como el gran favorito, principalmente por representar la recuperación del viejo mito de Hollywood después de dos fracasos de público –**Annie** y **Bajo el volcán**. “Este es el rival más fuerte, pero al mismo tiempo es una comedia leve. La vi en el avión, y Jack Nicholson, una vez más, es Jack Nicholson”.

Si filme y director son nominaciones inciertas para el Oscar, Puig cree que William Hurt tiene enormes chances como mejor actor en el papel de Valentín.

- Debe llevarse el Oscar, a pesar de que yo no haya imaginado nunca un personaje del modo en que él lo interpreta. Hurt hace un Valentín sufrido, deprimido, mientras yo imaginaba una actuación más extrovertida, como la de Rubem Córrea. Como resultado final los dos pasan por lo mismo. Son dos posibilidades de vivir el mismo papel.

FUENTES Y BIBLIOGRAFÍA

FUENTES PRIMARIAS

NÉSTOR PERLONGHER

Libros de ciencias sociales:

_____. *La familia abandonica y sus consecuencias*. Buenos Aires: Eudeba, 1981. En coautoría con Sergio Pérez Álvarez y Ramón Sal Llarguez

_____. *O negócio do michê. Prostituição Viril em São Paulo*. São Paulo: Editora Brasiliense, 1987.

_____. *O que é AIDS? Coleção primeiros passos, n°197*. São Paulo: Editora Brasiliense, 1987.

_____. *El fantasma del SIDA*. Buenos Aires: Editorial Puntosur, 1988.

_____. *La prostitución masculina*. Buenos Aires: Ediciones de la Urraca, 1993.

Libros de poemas:

_____. *Austria-Hungría*. Buenos Aires: Tierra Baldía, 1980.

_____. *Alambres*. Buenos Aires: Último Reino, 1987.

_____. *Hule*. Buenos Aires: Último Reino, 1989.

_____. *Parque Lezama*. Buenos Aires: Ed. Sudamericana, 1990.

_____. *Aguas aéreas*. Buenos Aires: Último Reino, 1990.

_____. *El chorreo de las iluminaciones*. Caracas: Pequeña Venecia, 1992.

Recopilaciones:

_____. *Papeles insumisos*. Cangí, Adrián y Jiménez, Reynaldo (comps.). Buenos Aires: Santiago Arcos, 2004.

_____. *Evita vive y otras prosas*. Cangí, Adrián (comp.) Buenos Aires: Santiago Arcos, 2009.

_____. *Prosa plebeya*. Ferrer, Christian y Baigorria, Osvaldo (comps.). Buenos Aires: Excursiones, 2013.

_____. *Evita vive e outras prosas*. Cangí, Adrián (comp.). São Paulo: Iluminuras, 2001. Trad. Josely Vianna Baptista.

Antologías de poesía:

_____. *Lamé, matéria de poesia*. Campinas: Editora Unicamp, 1994. Antología bilingüe traducida por Josely Vianna Baptista

_____. *Poemas completos*. Echavarren, Roberto (comp.). Buenos Aires: La flauta mágica, 2012.

Correspondencia:

_____. *Un barroco de trinchera. Cartas a Baigorria. 1978-1986*. Buenos Aires: Mansalva, 2006.

_____. *Correspondencia*. Cecilia Palmeiro (comp.). Buenos Aires: Mansalva, 2016.

Antologías organizadas por el autor:

_____ (comp.). *Caribe transplatino. Poesía neobarroca cubana e rioplatense*. São Paulo: Editorial Iluminuras, 1991. Trad. Josely Vianna Baptista.

Prólogos y posfacios:

_____. “O desejo do pé”, en Mattoso, Glauco. *Manual do pedólatra amador. Aventuras & leituras de um tarado por pés*. São Paulo: Expressão, 1986, pp. 122-143.

_____. “Sopa paraguaia”, en Bueno, Wilson. *Mar paraguayo*. São Paulo: Iluminuras, 1992, pp. 9-11.

_____. “Caribe transplatino”, en Perlongher, Néstor (comp.). *Caribe transplatino. Poesía neobarroca cubana e rioplatense*. São Paulo: Iluminuras, 1991.

_____. “A paisagem dos corpos”, en Vianna Baptista, Josely. *Corpografia*. São Paulo: Iluminuras, 1992.

Notas recogidas de la prensa:

_____. “El mundo gay en Brasil. Visión del paraíso”, en *Cerdos & Peces*, año I, n°4, julio de 1984, pp. 13-14.

_____. “Brasil: la explosión de los travestis”, en *El Porteño*, año IV, n°44, *Cerdos & Peces*, año II, n°18, agosto de 1985, pp. 11-12.

_____. “O neobarroco e a revolução”, en *Folha de São Paulo*, 6 de julio de 1986, pp. 6-10.

_____. “Desejo e violência no mundo da noite”, en *Cidades, Folha de São Paulo*, 14 de agosto de 1987, p.10.

_____. “Sobre Alambres”, en *El porteño*, año VII, n°74, enero de 1988, p. 70.

_____. “A força do carnavalismo”, en *Tendências e debates, Folha de São Paulo*, 16 de febrero de 1988, p. 3. En co-autoría con Suely Rolnik.

_____. “A barroquização”, en *Folha de São Paulo*, 11 de marzo de 1988, pp. 10-11.

_____. “Neobarroso transplatino”, en *Folha de São Paulo*, 6 de agosto de 1988, pp. 9-11.

_____. “Breteles para Puig. Homenaje de Néstor Perlongher a los veinte años de *La traición de Rita Hayworth*”, en *Babel*, año I, n°5, 1988, p. 21.

_____. “A síndrome da sala”, en *Cidades, Folha de São Paulo*, 11 de agosto de 1988, p. 2.

_____. “El deseo del pie”, en *Cerdos & Peces*, n°30, septiembre de 1990, p. 18.

_____. “Poética urbana”, en *La letra A*, año II, n°2, 1991, pp. 9-13.

_____. “La desaparición de la homosexualidad”, en *El Porteño*, año X, n°119, noviembre de 1991, pp. 12-15.

_____. “Sopa paraguaya”, en *Diario de poesía*, n°44, verano 1997/1998, p. 25.

_____. “El portuñol en la poesía”, en *Tsé-Tsé*, n° 7-8, otoño 2000, pp. 254-259.

Entrevistas:

Assunção, Ademir. “La lengua como máquina de mutación” en *Nicolau*, año VI, n°47. Reproducido en Perlongher, Néstor. *Papeles insumisos*. Cangi, Adrián y Jiménez, Reynaldo (comps.). Buenos Aires: Santiago Arcos, 2004, pp. 338-343.

Barigorria, Osvaldo. “El espacio de la orgía”, en *El Porteño*, año 4, n°43, *Cerdos & Peces*, año 2, n°17, junio de 1985, pp. 4-6.

Chitarroni, Luis. “Un uso bélico del barroco áureo”, en *La Papiroleta*, n°3, 1988. Reproducido en: Perlongher, Néstor. *Papeles insumisos*. Cangi, Adrián y Jiménez, Reynaldo (comps.). Buenos Aires: Santiago Arcos, 2004, pp. 308-315.

González, Horacio y **Ferrer**, Christian. “Captar intensidades”, en *El Ojo Mocho*, n°2, 1992. Reproducido en Perlongher, Néstor. *Papeles insumisos*. Cangi, Adrián y Jiménez, Reynaldo (comps.). Buenos Aires: Santiago Arcos, 2004, pp. 371-381.

Milán, Eduardo. “El neobarroco rioplatense”, en *Jaque*, n°134, 1986. Reproducido en Perlongher, Néstor. *Papeles insumisos*. Cangi, Adrián y Jiménez, Reynaldo (comps.). Buenos Aires: Santiago Arcos, 2004, pp. 280-289.

Ulanovsky, Carlos. “El Sida puso en crisis la identidad homosexual”, en *Página 12*, 19 de septiembre de 1990. Reproducido en Perlongher, Néstor. *Papeles insumisos*. Cangi, Adrián y Jiménez, Reynaldo (comps.). Buenos Aires: Santiago Arcos, 2004, pp. 332-337.

MANUEL PUIG

Novelas:

_____. *La traición de Rita Hayworth*. Buenos Aires: Booket, 2014 [1968].

_____. *Boquitas Pintadas. Folletín*. Buenos Aires: Ed. Sudamericana, 1970 [1969].

_____. *The Buenos Aires Affair. Novela policial*. Buenos Aires: Seix Barral, 2007 [1973].

_____. *El beso de la mujer araña*. Buenos Aires: Seix Barral, 1999 [1976].

_____. *Pubis angelical*. Buenos Aires: Booket, 2012 [1979].

_____. *Maldición eterna a quien lea estas páginas*. Buenos Aires: Seix Barral, 1980.

_____. *Sangre de amor correspondido*. Buenos Aires: Seix Barral, 1998 [1982].

_____. *Sangre de amor correspondido*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1982.

_____. *Cae la noche tropical*. Buenos Aires: Seix Barral, 2007 [1988].

Guiones, proyectos cinematográficos, piezas teatrales y comedias musicales:

_____. *La cara del villano / Recuerdo de Tijuana*. Barcelona: Seix Barral, 1985.

_____. *A cara do vilão*. Rio de Janeiro: Rocco, 1985.

_____. *I sette peccati tropicali e alte sceneggiature*. Milano: Arnoldo Mondadori editore, 1990.

_____. *Bajo un manto de estrellas / El misterio del ramo de rosas*. Rosario: Beatriz Viterbo Editora, 1997.

_____. *La tajada/Gardel uma lembrança*. Rosario: Beatriz Viterbo Editora, 1998.

_____. *Un destino melodramático. Argumentos*. Goldchluk, Graciela (ed.). Buenos Aires: Cuenco de Plata, 2004.

_____. *Los 7 pecados tropicales y otros guiones*. Goldchluk, Graciela (ed.). Buenos Aires: Cuenco de Plata, 2004.

_____. *Teatro Reunido*. Buenos Aires: Entropía, 2011.

Recopilaciones:

_____. *Los ojos de Greta Garbo*. Buenos Aires: Booket, 2012 [1993].

_____. *Estertores de una década, New York '78 / Bye-bye, Babilonia. Crónicas de Nueva York, Londres y París*. Buenos Aires: Booket, 2013 [1993].

Correspondencia:

_____. *Querida familia. Tomo I. Cartas europeas (1956-1962)*. Buenos Aires: Entropía, 2005.

_____. *Querida familia. Tomo II. Cartas americanas. Nueva York. Río de Janeiro (1963-1983)*. Buenos Aires: Entropía, 2006.

Ediciones críticas:

_____. *Materiales iniciales para La traición de Rita Hayworth. Ball Cancelled, Verano entre paredes, La tajada*. Amícola, José (comp.), Goldchluk, Graciela; Romero, Julia y Páez, Roxana (cols.). La Plata: Centro de estudios de Teoría y Crítica Literarias, publicación especial *Orbis Tertius*, n°1, 1996.

_____. *El beso de la mujer araña*. Edición crítica. Amícola, José y Panesi, Jorge (coords.). Colección Archivos, 42. Madrid; Barcelona; La Habana; Lisboa; París; México; Buenos Aires; San Pablo; Lima; Guatemala; San José; Caracas: ALLCA XX, 2002.

Notas en la prensa:

_____. “Síntesis y análisis: cine y literatura”, en *Revista de la Universidad de México*, n°8, XXXVII, 1981, pp. 2-4.

_____. “Losing readers in Argentina”, en *Index on Censorship*, 5, London, 1985, pp. 55-57.

_____. “Moriré en Río de Janeiro”, en *Siete Días Ilustrados*, n°913, Buenos Aires, 19 de septiembre 1984. Reproducido en Romero, Julia (org.). *Puig por Puig. Imágenes de un escritor*. Madrid: Iberoamericana, 2006, pp. 285-289.

_____. “El error gay”, en *El Porteño*, n°105, IX, septiembre de 1990, pp. 32-33.

Entrevistas:

Almendros, Néstor. “El cine: arquetipo literario”, diálogo por ocasión de la Semana de Autor, Berlín, 26 de abril de 1990. Reproducido en Romero, Julia (org.). *Puig por Puig. Imágenes de un escritor*. Madrid: Iberoamericana, 2006, pp. 365-380.

Amícola, José y **Engelbert**, Manfred. “Seminario sobre la obra de Manuel Puig en la Universidad de Göttingen (Alemania) en 1981”, en Amícola, José. *Manuel Puig y la*

tela que atrapa al lector. Estudio sobre El beso de la mujer araña en su relación con los procesos receptivos y con una continuidad literaria contestataria. Buenos Aires: Grupo Editor Latinoamericano, 1992, pp. 257-286.

Baracchini, Diego. “Manuel Puig en Sublime obsesión”, en *Claudia*, 1973, pp. 100-103. Reproducido en Julia Romero (org.). *Puig por Puig. Imágenes de un escritor*. Madrid: Iberoamericana, 2006, pp. 59-66.

Bezerra, Gisella y Fajardo, Elias. “Aventuras de un coleccionista de películas”, en *Videomagia*, año I, n°7, pp. 5-10. Reproducido en Puig, Manuel. *Querida familia. Tomo II. Cartas americanas. Nueva York. Río de Janeiro (1963-1983)*. Buenos Aires: Entropía, 2006, pp. 453-460.

Cambio 16. “El exilio es peligroso porque me puedo quedar sin pólvora que quemar”, 13 de junio de 1981. Reproducido en Romero, Julia (org.). *Puig por Puig. Imágenes de un escritor*. Madrid: Iberoamericana, 2006, pp. 201-203.

Corbatta, Jorgelina. “Encuentros con Manuel Puig”, *Manuel Puig: mito personal, historia y ficción*. Buenos Aires: Corregidor, 2009, pp. 235-270.

El Socialista, “Pasión literaria correspondida”, 1982. Reproducido en Romero, Julia (org.). *Puig por Puig. Imágenes de un escritor*. Madrid: Iberoamericana, 2006, pp. 263-266.

Giglio, María Esther. “Algunas confesiones”, en *Revistas de la Universidad de México*, 1984. Reproducido en Romero, Julia (org.). *Puig por Puig. Imágenes de un escritor*. Madrid: Iberoamericana, 2006, pp. 236-247.

Pere, Gimferrer. “Contexto literario de la novelística de Manuel Puig”, diálogo por ocasión de la Semana de Autor, Berlín, 24 de abril de 1990. Reproducido en Romero, Julia (org.). *Puig por Puig. Imágenes de un escritor*. Madrid: Iberoamericana, 2006, pp. 343-351.

Poniatowska, Elena. “Le disgusta al escritor argentino Manuel Puig el binomio hombre fuerte mujer débil”, en *Novedades*, 1973. Reproducido en Julia Romero (org.). *Puig por Puig. Imágenes de un escritor*. Madrid: Iberoamericana, 2006, pp. 76-79.

Torres, Maruja. “Manuel Puig y el oficio de espectador”, en *El País*, 13 de junio de 1982. Reproducido en Romero, Julia (org.). *Puig por Puig. Imágenes de un escritor*. Madrid: Iberoamericana, 2006, pp. 267-270.

Siete Días. “Moriré en Río de Janeiro”, n°913, 19 de diciembre de 1984.

Sosnowski, Saúl. “Manuel Puig”, en *Hispanamérica*, año 1, n°3, 1973, pp. 69-80.

Fuentes del “Archivo Digital Manuel Puig”:

Disponibles en ARCAS, portal de la Biblioteca de la Universidad Nacional de La Plata. El “Archivo digital Manuel Puig” fue organizado por Mara Puig y Graciela Goldchluk y localizado en la CRIGAE (Área de Investigación en Crítica Genética y Archivos de Escritores), en CTCL-IdIHCS (UNLP-CONICET), La Plata, Argentina.

_____. Documentos y paratextos (1971-1985. Década del ochenta).

_____. Fuentes de la novela *Sangre de amor correspondido* (desgrabaciones, pre-textos prerredaccionales, pre-textos redaccionales en portugués, pre-textos redaccionales español primera, segunda y tercera versión).

_____. Fuentes del argumento *The Good Luck Charm* (texto completo en inglés).

_____. Fuentes del guion *Felices para siempre* (redaccionales en español parte 1 y 2; fragmento en portugués, texto y pre-texto del argumento en inglés y argumento en portugués).

_____. Fuentes del guion *Seven Tropical Sins* (texto completo en inglés).

_____. Fuentes de la novela *Cae la noche tropical* (traducciones en portugués).

FUENTES SECUNDARIAS

Amado, Jorge. *Gabriela, clavo y canela*. Buenos Aires: Editorial Losada, 1981.

Alcalde, Ramón. “Ilusiones de isleño”, en *Sitio*, n°3, 1983, pp. 52-59.

Baudelaire, Charles. *Las flores del mal*. Buenos Aires: Ediciones Colihue, 2006.

Borges, Jorge Luis. “Prólogo a la edición de 1954”, *Historia Universal de la Infamia (1935), Obras completas 1923 -1972*. Buenos Aires: Emecé Editores, 1974, p.291.

_____. “El rigor de la ciencia”, *El hacedor (1960), Obras Completas 1923-1972*. Buenos Aires: Emecé Editores, 1974, p. 847

_____. “El escritor argentino y la tradición” (1953), *Discusión (1957), Obras completas 1923 -1972*. Buenos Aires: Emecé Editores, 1974, pp. 267-274.

Buarque de Hollanda, Heloisa (comp.). *26 poetas hoje*. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2007.

Bueno, Wilson. *Mar paraguayo*. São Paulo: Iluminuras, 1992.

Contreras, Adriana y Bonaldi, Hugo. “Entrevista a Haroldo de Campos”, en De Campos, Haroldo. *Galaxias/Galáxias*. Montevideo: La flauta mágica, 2010, pp. 203-220.

Copi. *La guerra de las mariconas*. Buenos Aires: Cuenco de Plata, 2010.

Daniel, Cláudio (comp.). *Jardim de camaleões. Antologia de poesia neobarroca*. São Paulo: Iluminuras, 2004.

De Andrade, Mário. *Paulicéia desvairada*. São Paulo: Novo Século Editora, 2017.

_____. *Paulicea desvariada*. Beatriz Viterbo Editora: Rosario, 2012. Trad. Arturo Carrera y Rodrigo Álvarez.

De Campos, Haroldo. “A obra da arte aberta”, en De Campos, Haroldo; De Campos, Augusto y Pignatari, Décio. *Teoria da poesia concreta. Textos críticos e manifestos 1950-1960*. São Paulo: *Duas cidades*, 1975, pp. 30-33.

_____. “Transluciferación mefistofáustica. Contribución a la semiótica de la traducción poética”, en *Acta Poética*, n°4-5, 1982-1983, pp. 145-154. Trad. Jorge Schwartz.

_____. “La operación traductora”, en *Vuelta*, n°90, México, 1984, p. 13. Trad. Néstor Perlongher.

_____. *A educação dos cinco sentidos*. São Paulo: Brasiliense, 1985.

_____. “Poesía y modernidad. De la muerte del arte a la constelación. El poema post-utópico”, en *Vuelta*, n°99, México, 1985, pp. 23-30. Trad. Néstor Perlongher.

_____. “Palabras para una ausencia de palabras”, en *Vuelta*, n°118, México, 1986, pp. 52-53. Trad. Néstor Perlongher.

_____. *Transblanco* (em torno a *Blanco* de Octavio Paz). São Paulo: Editôra Siciliano, 1986.

_____. “Más allá del principio de nostalgia”, en Block de Behar, Lisa (comp.). *Diseminario*. Montevideo: Ed. XYZ, 1987, pp.136-146. Trad. Néstor Perlongher.

_____. “Tradición, traducción, transculturación, historiografía y excentricidad”, en *Filología*, año II, n°2, Buenos Aires, 1987, pp. 45-53. Trad. Néstor Perlongher.

_____. *O sequestro do barroco na formação da literatura brasileira: o caso Gregório de Mattos*. Salvador: Fundação Casa de Jorge Amado, 1989.

_____. “De la poesía concreta a *Galaxias* y *Finismundo*. 40 años de actividad poética en Brasil”, en *Vuelta*, n°177, México, 1991, pp. 19-27.

_____. *Crisantempo: no espaço curvo nasce um*. São Paulo: Perspectiva, 1998.

_____. “De la traducción como creación y como crítica”, en Mata, Rodolfo (comp.). *De la razón antropofágica y otros ensayos*. México: Siglo XXI editores, 2000, pp. 185-204.

_____. “El secuestro del barroco en la formación de la literatura brasileña: el caso de Gregório de Mattos”, *De la razón antropofágica y otros ensayos*. Mata, Rodolfo (comp.). México: Siglo XXI editores, 2000, pp. 133-184.

_____. “Hispanoamérica desde Brasil. Entrevista con el poeta y crítico Haroldo de Campos”, *De la razón antropofágica y otros ensayos*. Mata, Rodolfo (comp.). México: Siglo XXI editores, 2000, pp. 205-226.

_____. “Perlongher: o neobarroso transplatino”, en *Folha de São Paulo*, 1 de julio de 2001, pp.19-21.

_____. “réquiem”, en Schwartz, Jorge (org.). *Homenaje a Néstor Perlongher*, en *Cuadernos de Recienvenido*, n°18, São Paulo, 2002, pp. 5-10.

_____. *Entremilênios*. São Paulo: Perspectiva, 2009.

_____. *Hambre de forma. Antología poética*. Fisher, André (ed.). Madrid: veintisietelettras, 2009.

_____. *O segundo arco-íris branco*. São Paulo: Iluminuras, 2010.

_____. *Galaxias/Galáxias*. Montevideo: La flauta mágica, 2010. Trad. Reynaldo Jiménez.

_____. “Barroco, neobarroco, transbarroco”, en Daniel, Claudio (comp.). *Jardim de camaleões*. São Paulo: Iluminuras, 2004. Reproducido en De Campos, Haroldo. *Galaxias/Galáxias*. Montevideo: La Flauta Mágica, 2010, pp. 239-242.

_____. “circulao de fló”, en Echavarren, Roberto; Sefamí, Jacobo y Kozer, José (orgs.). *Medusario. Muestra de poesía latinoamericana*. Buenos Aires: Mansalva, 2010, pp. 220-221. Trad. de Néstor Perlongher.

_____. *Galáxias*. São Paulo: Editôra 34, [1984] 2015.

_____. “ora, diréis, ouvir galáxias”, *Galáxias*. São Paulo: Editôra 34, 2015, pp. 119-122.

De Campos, Haroldo; **De Campos**, Augusto y **Pignatari**, Décio. “Plano Piloto da Poesia Concreta”, *Teoria da poesia concreta. Textos críticos e manifestos 1950-1960*. São Paulo: Duas cidades, 1975, pp. 156-158.

Echavarren, Roberto (comp.). *Transplatinos. Muestra de poesía rioplatense*. México: El tucán de Virginia, 1991.

Echavarren, Roberto; **Sefamí**, Jacobo y **Kozer**, José (orgs.). *Medusario. Muestra de poesía latinoamericana*. Buenos Aires: Mansalva, 2010.

García, Germán. *Literal: edición facsimilar*. Buenos Aires: Biblioteca Nacional, 2011.

Gonçalves Dias, Antônio. *Cantos*. Leipzig: F.A. Brockhaus, 1865.

Jinkis, Jorge. “A la tibia musa, de un vate desencantado”, en *Sítio*, n°3, 1983, pp. 49-51.

Lamborghini, Osvaldo. “El niño proletario”, *Novelas y cuentos I*. Buenos Aires: Mondadori, 2010, pp. 56-62.

_____. *El Fiord*. Buenos Aires: Editores Argentinos, 2013.

Leminky, Paulo. *Catatau*. São Paulo: Iluminuras, 2015 [1975].

Leyland, Winston (comp.). *My Deep Dark Pain Is Love. A collection of Latin American Gay Fiction*. San Francisco: Gay Sunshine Press, 1983.

Lezama Lima, José. *Paradiso*. Edición crítica. Cintio Vitier (coord.). Colección Archivos, 3: Madrid; Barcelona; La Habana; Lisboa; París; México; Buenos Aires; San Pablo; Lima; Guatemala; San José; Caracas: ALLCA XX, 1988.

Mattoso, Glauco. *O que é poesia marginal? Coleção primeiros passos*, n°43. São Paulo: Brasiliense, 1981.

_____. *O que é a tortura? Coleção primeiros passos*, n°73. São Paulo: Brasiliense, 1986.

_____. *Manual do pedólatra amador. Aventuras & leituras de um tarado por pés*. São Paulo: Editora Expressão, 1986.

_____. “Besos en los pies”, en *Cerdos & Peces*, n°30, septiembre de 1990, pp. 16-18.

_____. *Jornal Dobrabil*. São Paulo: Iluminuras, 2001.

_____. “Soneto 434”, en Schwartz, Jorge (org.). *Homenaje a Néstor Perlongher*, en *Cuadernos de Recienvenido*, n°18, São Paulo, 2002, pp.11-12.

_____. *Manual do pedólatra amador: aventuras & leituras de um tarado por pés* [edición revisada y ampliada]. São Paulo: All Books, 2006.

_____. *Delirios líricos*. Buenos Aires: Eloísa Cartonera, 2006.

Piva, Roberto. *Paranóia. Fotografado e desenhado por Wesley Duke Lee*. São Paulo: Instituto Moreira Salles, 2000.

_____. *Um estrangeiro na legião. Obras reunidas volume I*. São Paulo: Globo, 2005.

Rocha, Glauber. “Estética da fome”, 1965. URL: <https://hambrecine.files.wordpress.com/2013/09/eztetyka-da-fome.pdf>

Sarmiento, Domingo Faustino. *Viajes por Europa, África y América. 1845-847*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 1993.

Trevisan, João Silvério. *Em nome do desejo*. Rio de Janeiro: Codecri, 1983.

Vallejo, César. *Trilce*, Buenos Aires: Editorial Losada, 1982.

Vianna Baptista, Josely. *Corpografia*. São Paulo: Iluminuras, 1992.

Filmografía:

Flying down to Rio, Thornton Freeland (dir.), 1933.

A Voz do Carnaval, Adhemar Gonzaga (dir.), 1933.

Banana da Terra, Ruy Costa (dir.), 1939.

Seven Sinners, Tay Garnett (dir.), 1940.

I Walked with a Zombie, Jacques Tourneur (dir.), 1943.

Dona Flor e Seus Dois Maridos, Bruno Barreto (dir.), 1976.

Bye Bye Brasil, Carlos Diegues (dir.), 1979.

Eu te Amo, Arnaldo Jabor (dir.), 1981.

Gabriela, Cravo e Canela, Bruno Barreto (dir.), 1983.

Blame it on Rio, Stanley Donen (dir.), 1984.
Happily Ever After – Além da paixão, Bruno Barreto (dir.), 1985.
Kiss of the Spider Woman – O Beijo da Mulher Aranha, Héctor Babenco (dir.), 1985.
Olhar Estrangeiro, Lúcia Murat (dir.), 2006.

Series de TV:

Gabriela, cravo e canela, Rede Globo (prod.), 1975.
Dancin' Days, Rede Globo (prod.), 1978-1979.

Entrevistas on-line:

Entrevista a Héctor Babenco, Canal Brasil, 2009. URL:

<https://www.youtube.com/watch?v=vAykfdQqwhY>

Entrevista a David Weisman, PST: LA/LA -Fundación Getty, 2017. URL:

<https://www.youtube.com/watch?v=mzX8BYCJQDQ>

BIBLIOGRAFÍA GENERAL TEÓRICA Y CRÍTICA

Adamo, Gabriela (comp.). *La traducción literaria en América Latina*. Buenos Aires: Planeta, 2012.

Adorno, Theodor. “El ensayo como forma”, *Notas de literatura*. Barcelona: Columna, 2001, pp. 23-53.

Agamben, Giorgio. “Política del exilio”, en *Archipiélago. Cuadernos de crítica de la cultura*, nº 26-27, 1996, pp. 41-52.

_____. *La comunidad que viene*. Madrid: Pre-Textos, 1996.

_____. *Desnudez*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo Editora, 2011.

_____. *¿Qué es un dispositivo?* Buenos Aires: Adriana Hidalgo Editora, 2014.

_____. *Profanaciones*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo Editora, 2017.

_____. *Homo sacer: el poder soberano y la vida desnuda*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo Editora, 2018.

Aguilar, Gonzalo. *Poesía concreta brasileña: las vanguardias en la encrucijada modernista*. Rosario: Beatriz Viterbo Editora, 2003.

_____. *Más allá del pueblo: imágenes, indicios y políticas del cine*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 2015.

Aguilar, Gonzalo y **Cámara**, Mario. *La máquina performática: la literatura en el campo experimental*. Buenos Aires: Grumo, 2019.

Aira, César. “Exotismo”, en *Boletín*, nº 3, 1993, pp. 73-79.

_____. “Desdeñosa ignorancia por la literatura del Brasil”, *La ola que lee: artículos y reseñas (1981-2010)*. Buenos Aires: Literatura Random House, 2021, pp. 62-66.

Aliata, Fernando y **Silvestri**, Graciela. *El paisaje como cifra de armonía. Relaciones entre cultura y naturaleza a través de la mirada paisajística*. Buenos Aires: Ediciones Nueva Visión, 2001.

Amante, Adriana. *Poéticas y políticas del destierro: argentinos en Brasil en la época de Rosas*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 2010.

- Amante**, Adriana y **Garramuño**, Florencia. *Absurdo Brasil*. Buenos Aires: Biblios, 2000.
- Amícola**, José. *Camp y posvanguardia. Manifestaciones culturales de un siglo fenecido*. Buenos Aires: Paidós, 2000.
- Antelo**, Raúl. “La extimidad del guión”, en *Sociedad. Revista de la Facultad de Ciencias Sociales de la Universidad de Buenos Aires*, n° 22, primavera 2003, pp. 97-109.
- _____. *Crítica acéfala*. Buenos Aires: Editorial Grumo, 2008, pp. 15-31.
- Augé**, Marc. *El viaje imposible. El turismo y sus imágenes*. Barcelona: Gedisa editorial, 1998.
- _____. *El tiempo en ruinas*. Barcelona: Gedisa editorial, 2003.
- Baigorria**, Osvaldo. *Cerdos & Porteños*. Buenos Aires: Blatt & Ríos, 2014.
- Balderston**, Daniel. “Detalles circunstanciales: sobre dos borradores de ‘El escritor argentino y la tradición’”, en *Cuadernos LIRICO*, n°9, 2013, pp. 1-13.
URL: <http://lirico.revues.org/1111>
- Bandeira Karam**, Sérgio. *A tradução de literatura hispano-americana no Brasil: um capítulo da literatura brasileira*. Tesis de maestría. Universidade Federal de Rio Grande do Sul, Instituto de Letras, 2016. URL:
<https://lume.ufrgs.br/bitstream/handle/10183/172902/001060383.pdf?sequence=1&isAllowed=y>
- Barroso Filho**, Wilton y **Caixeta**, Ana Paula Aparecida. “Glauco Mattoso em *O Manual do Podólatra Amador*: a identidade estética do autor-narrador-personagem”, en *Pensardiverso.*, n° 6, 2018, pp. 10-26.
- Barthes**, Roland. *Cómo vivir juntos. Simulaciones novelescas de algunos espacios cotidianos. Notas de cursos y seminarios en el Collège de France, 1976-1977*. Buenos Aires: Siglo XXI editores, 2005.
- _____. *La preparación de la novela: notas de cursos y seminarios en el Collège de France, 1978-1979 y 1979-1980*. México: Siglo XXI, 2005.
- _____. *Fragmentos de un discurso amoroso*. Buenos Aires: Siglo XXI editores, 2018.
- Basinger**, Jeanine. *A Woman’s View: how Hollywood Spoke to Women, 1930-1960*. New York: Alfred A. Knopf, 1993.
- Bataille**, Georges. *El erotismo*. México: Octaedro, 2003.
- _____. *La conjuración sagrada: ensayos 1929-1939*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo Editora, 2003.
- _____. *La literatura y el mal*. Buenos Aires: Fuente Editorial, 2018.
- Beceyro**, Raúl. “El guion: apuesta y riesgo”, en Oubiña, David y Aguilar, Gonzalo (comps.). *El guión cinematográfico*. Buenos Aires: Editorial Paidós, 1997, pp. 33-48.
- Benjamin**, Walter. *Estética y política*. Buenos Aires: Las Cuarenta, 2009.
- _____. *El París de Baudelaire*. Buenos Aires: Eterna Cadencia Editora, 2012.
- _____. *La tarea del traductor*. Madrid: Ediciones sequitur, 2017.
- Berman**, Antoine. “La traducción como experiencia de lo/del extranjero / *La traduction comme épreuve de l’étranger*”, en *Colección Hermes: traductología: teoría y práctica. Cuadernos pedagógicos*, n°2, 2005, pp. 2-27.
- _____. *La traducción y la letra o el albergue de lo lejano*. Buenos Aires: Dedalus Editores, 2014.
- _____. *La era de la traducción: la tarea del traductor de Walter Benjamin, un comentario*. Buenos Aires: Dedalus Editores, 2015.

- Blanchot**, Maurice. “Traducir”, *La risa de los dioses*. Madrid: Taurus, 1976, pp. 55-58.
- _____. *La comunidad inconfesable*. Trad. Isidro Herrera. Madrid: Arena Libros, 2002.
- _____. “La voz narrativa (el <<él>>, el neutro)”, *La conversación infinita*. Madrid: Arena Libros, 2008, pp. 487-497.
- Borges**, Jorge Luis. “Las versiones homéricas”, *Discusión (1932), Obras completas 1923 -1972*. Buenos Aires: Emecé Editores, 1974, pp. 239-243.
- _____. “Kafka y sus precursores”, *Otras inquisiciones (1952), Obras completas 1923 -1972*. Buenos Aires: Emecé Editores, 1974, pp. 710-712.
- _____. “Los traductores de las 1001 noches”, *Historia de la eternidad (1936), Obras completas 1923 -1972*. Buenos Aires: Emecé Editores, 1974, pp. 397-413.
- _____. “Pierre Menard, autor del Quijote”, *Ficciones (1944), Obras completas 1923 -1972*. Buenos Aires: Emecé Editores, 1974, pp. 444-450.
- _____. “Las dos maneras de traducir”, *Textos recobrados (1919–1929)*. Buenos Aires: Emecé Editores, 2007, pp. 313–317.
- Bosi**, Alfredo. *História concisa da literatura brasileira*. São Paulo: Cultrix, 2015.
- Bradford**, Lisa (comp.). *La traducción como cultura*. Buenos Aires: Beatriz Viterbo Editora, 1997.
- Buarque de Hollanda**, Heloísa. *Impressões de viagem. CPC, vanguarda e desbunde: 1960/1970*. São Paulo: Brasiliense, 1980.
- Calabrese**, Omar. *La era neobarroca*. Madrid: Ediciones Cátedra, 1999 [1987].
- Cámara**, Mario. “Algunos elogios posibles para Glauco Mattoso”, en *Cuadernos CILHA*, vol. VIII, n°8, 2007, pp. 98-105.
- _____. *Cuerpos paganos: usos y efectos en la cultura brasileña (1960-980)*. Buenos Aires: Santiago Arcos, 2011.
- _____. “En los bordes internos de San Pablo: una lectura de *Paranóia* de Roberto Piva”, en Timmer, Nanne (ed.). *Ciudad y escritura: imaginario de la ciudad latinoamericana a las puertas del siglo XXI*. Leiden: Leiden University Press, 2013, pp. 159-173.
- _____. *Restos épicos: la literatura y el arte en el cambio de época*. Buenos Aires: Librería, 2017.
- Canabarro Dios**, Valesca (dir.). *Assombração urbana com Roberto Piva [Documental]*. TV Cultura, 2004.
- Candido**, Antonio. “Dialéctica del malandraje (caracterización de las *Memorias de un sargento de milicias*)”, *Crítica radical*. Caracas: Biblioteca Ayacucho, 1991, pp. 153-176.
- _____. *Formação da literatura brasileira*. São Paulo: Editôra Itataia, [1959] 2000.
- Capdevila** Analía y **Giordano**, Alberto. “Al pie de la letra *Literal*, una revista de vanguardia”, en *Cahiers du CRICCAL*, n°15-16, 1996, pp. 401-411.
- Carrière**, Jean Claude y **Bonitzer**, Pascal. *Práctica del guión cinematográfico*. Barcelona: Ediciones Paidós Ibérica, 1998.
- Casanova**, Pascale. *La república mundial de las letras*. Barcelona: Anagrama, 2001.
- Catelli**, Nora y **Gargatagli**, Marietta. *El tabaco que fumaba Plinio*. Barcelona: Ediciones del Serbal, 1998.
- Claro**, Andrés. *Las vasijas quebradas. Cuatro variaciones sobre la tarea del traductor*. Santiago: Ediciones Universidad Diego Portales, 2012. Edición electrónica.

- _____. “Prólogo”, en Derrida, Jacques. *La oreja del otro: traducción y autobiografía*. Madrid: Editorial Carpe Noctem, 2017, pp. 7-39.
- Cohn**, Sérgio. “Apresentação”, *Roberto Piva por Sérgio Cohn. Coleção Ciranda da poesia*. Rio de Janeiro: EdUERJ, 2012, pp. 9-65.
- Cragolini**, Mónica. “El sexto siempre vuelve: sobre el problema de la comunidad sin fundamento”, en *Otra parte*, n°18, 2009, pp. 20-24
- Croce**, Marcela (dir.). *Del desarrollismo a la dictadura: entre privatización, boom y militancia, Historia comparada de la literatura argentina y brasileña. Tomo V*. Villa María: Eduvim, 2018.
- _____. *Del neoliberalismo al MERCOSUR: crítica e industrias culturales (1970-2010), Historia comparada de la literatura argentina y brasileña. Tomo VI*. Villa María: Eduvim, 2019.
- Cymerman**, Claude. “La literatura hispanoamericana y el exilio”, en *Revista Iberoamericana*, vol. LIX, n°164-165, 1993, pp. 523-550.
- Da Costa Cruz**, Rosemário. *O risco à beira do abismo: homoafetividade e crítica da cultura em João Silvério Trevisan*. Tesis de Maestría. Universidade Federal da Bahia, Instituto de Letras, 2007. URL: <https://repositorio.ufba.br/ri/handle/ri/8726>
- De Diego**, José Luis. “Notas sobre exilio y literatura” en Amícola, José y Speranza, Graciela (comps.). *Encuentro Internacional Manuel Puig*. Rosario: Beatriz Viterbo Editora, 1998, pp. 227-236.
- _____. “Relatos atravesados por exilios”, en Drucaroff, Elsa (ed.). *La narración gana la partida*, en Jitrik, Noé (org.). *Historia crítica de la literatura argentina. Tomo XI*. Buenos Aires: Emecé Editores, 2000, pp. 431-459.
- _____. *¿Quién de nosotros escribirá el Facundo? Intelectuales y escritores en Argentina (1970-1986)*. La Plata: Ediciones Al margen, 2014.
- De Man**, Paul. “Conclusiones: ‘La tarea del traductor’ de Walter Benjamin”, en *Acta poética*, 9-10, 1989, pp. 257-294. Trad. Juan José Utrilla.
- _____. “Retórica de la temporalidad”, *Visión y ceguera*. Puerto Rico: Editorial de la Universidad de Puerto Rico, 1991, pp. 207-253.
- Deleuze**, Gilles. *El pliegue. Leibniz y el barroco*. Barcelona: Paidós, 1989.
- _____. *Crítica y clínica*. Barcelona: Editorial Anagrama, 1996.
- _____. *Deseo y placer*. Córdoba: Alción Editora, 2006.
- _____. *La subjetivación. Curso sobre Foucault. Tomo III*. Buenos Aires: Cactus, 2017.
- _____. *Diferencia y repetición*. Madrid: Editorial Júcar, 1988.
- Deleuze**, Gilles y **Guattari**, Félix. *El Anti-Edipo. Capitalismo y esquizofrenia*. Paidós, Barcelona, 1998 [1972].
- _____. *Mil mesetas. Capitalismo y esquizofrenia*. Valencia: Pre-textos, 2002.
- Derrida**, Jacques. “Torres de Babel”, *Psyché. Invenciones del otro*. Buenos Aires: Ediciones La Cebra, 2016. Trad. Carmen Olmedo y Patricio Peñalver.
- _____. *Dar (el) tiempo. I. La moneda falsa*. Barcelona: Paidós, 1995.
- _____. “Estoy en guerra contra mí mismo”, *Le Monde*, 19 de agosto de 2004. URL: <https://redaprenderycambiar.com.ar/derrida/textos/lemonde.htm>
- _____. *El monolingüismo del otro. O la prótesis de origen*. Buenos Aires: Manantial, 2009.
- _____. “La diferencia [différance]”. Edición electrónica de www.philosophia.cl / Escuela de Filosofía Universidad ARCIS. URL: <https://www.philosophia.cl/biblioteca/Derrida/La%20Diferencia.pdf>

_____. “Sobre el don. Una discusión entre Jacques Derrida y Jean-Luc Marion (Moderada por Richard Kearney)”, en *Anuario colombiano de fenomenología*, vol. III, 2009, pp. 246-274.

_____. *La oreja del otro: traducción y autobiografía*. Madrid: Carpe Noctem, 2017.

Derrida, Jacques y **Dufourmantelle**, Anne. *La hospitalidad*. Buenos Aires: De la Flor, 2017.

Dobry, Edgardo. *Orfeo en el quiosco de diarios: ensayos sobre poesía*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo Editora, 2007.

Drucaroff, Elsa (ed.). *La narración gana la partida*, en Jitrik, Noé (org.). *Historia crítica de la literatura argentina. Tomo XI*. Buenos Aires: Emecé Editores, 2000.

Echavarren, Roberto. “Galaxias, work in progress, barroco”, en De Campos, Haroldo. *Galaxias/Galáxias*, Buenos Aires: La Flauta Mágica, 2010, pp. 5-15.

_____. “Transplatinos”, en Echavarren, Roberto; Sefamí, Jacobo y Kozler, José (orgs.). *Medusario. Muestra de poesía latinoamericana*. Buenos Aires: Mansalva, 2010, pp. 9-13.

Esposito, Roberto. *Communitas: origen y destino de la comunidad*. Buenos Aires: Amarrortu, 2003.

Falcón, Alejandrina. “Traducir, aclimatar, argentinizar: la importación literaria en 1969”, en *Cuadernos LIRICO*, n°15, 2016, pp.1-17. URL:

<https://doi.org/10.4000/lirico.2947>

Flores, Malva. “Vuelta: una casa de familia”. URL:

<https://web.archive.org/web/20110204213856/http://malvaflores.weebly.com/la-revista-vuelta.html>

Foster, Hal. “El artista como etnógrafo”, *El retorno de lo real: la vanguardia a fin de siglo*. Madrid: Akal, 2001, pp. 175-208.

Foucault, Michel. *El orden del discurso*. Barcelona: Tusquets, 1975.

_____. “La amistad”, en *El porteño*, año IV, n°40, abril de 1985, pp. 63-65.

_____. *La arqueología del saber*. México: Siglo XXI editores, 1999.

_____. *Historia de la sexualidad I: la voluntad de saber*. Buenos Aires: Siglo XXI Editores, 2018.

Freud, Sigmund. *Tres ensayos de teoría sexual, Obras completas VII*. Buenos Aires: Amarrortu, 1992.

Garbatzky, Irina. *Los ochenta recién vivos: poesía y performance en el Río de la Plata*. Buenos Aires: Beatriz Viterbo Editora, 2013.

Garramuño, Florencia. *Modernidades primitivas: tango, samba y nación*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 2007.

_____. *La experiencia opaca: literatura y desencanto*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 2009

Gaspar, Martín. *La condición traductora: sobre los nuevos protagonistas de la literatura latinoamericana*. Rosario: Beatriz Viterbo Editora, 2014.

Gaspari, Élio. *A ditadura envergonhada*. São Paulo: Companhia das letras, 2002.

_____. *A ditadura escancarada*. São Paulo: Companhia das letras, 2002.

_____. *A ditadura derrotada*. São Paulo: Companhia das letras, 2003.

_____. *A ditadura encurralada*. São Paulo: Companhia das letras, 2004.

_____. *A ditadura acabada*. São Paulo: Companhia das letras, 2016.

Gaspari, Elio; **Buarque de Hollanda** Heloísa; **Ventura**, Zuenir (comps.). *70/80 Cultura em trânsito: da repressão à abertura*. Rio de Janeiro: Aeroplano Editora, 2010.

Giordano, Alberto. *Modos del ensayo: de Borges a Piglia*. Rosario: Beatriz Viterbo Editora, 2005.

_____. (ed.). *El discurso sobre el ensayo en la cultura argentina desde los 80*. Santiago: Mímesis sin condición, 2019.

Giordano, Alberto y Podlubne, Judith. “Exilio y extraterritorialidad: Wilcock y Bianciotti”, en Drucaroff, Elsa (ed.). *La narración gana la partida*, en Jitrik, Noé (org.). *Historia crítica de la literatura argentina. Tomo XI*. Buenos Aires: Emecé Editores, 2000, pp. 381-403.

Giorgi, Gabriel. *Sueños de exterminio: homosexualidad y representación en la literatura argentina contemporánea*. Rosario: Beatriz Viterbo Editora, 2004.

Green, James. *Além do carnaval: a homossexualidade masculina no Brasil do século XX*. São Paulo: UNESP Editora, 2000.

<http://www.memoria.fahce.unlp.edu.ar/library?a=d&c=eventos&d=Jev2155>

Hermans, Theo (ed.). *The Manipulation of Literature*. New York: Routledge: 2014 [1985].

_____. *Translation in System*. New York: Routledge: 1999.

Holmes, James (ed.). *The Nature of Translation*. La Haya-Paris: Mouton, 1970.

Hocquenghem, Guy. *El deseo homosexual*. Buenos Aires: Melusina, 2009.

Ingeberg, Pablo. *Escribir palabras ajenas: notas sobre la traducción*. Villa María: Eduvim, 2019.

Jakobson, Roman. “On Linguistic Aspects of Translation”, en Venuti, Lawrence (ed.). *The Translation Studies Reader*. London & New York: Routledge, 2004, pp. 113-118.

Jinkis, Jorge. “La Argentina, tango-canción”, en *Sitio*, n°3, 1983, pp. 39-46.

Kamenszain, Tamara. “Haroldo argentino”, en *Sociedad, Revista de la Facultad de Ciencias Sociales de la Universidad de Buenos Aires*, n° 22, primavera 2003, pp. 146-150.

_____. *Una intimidación inofensiva: los que escriben con lo que hay*. Buenos Aires: Eterna Cadencia Editora, 2016.

Klinger, Diana. “Dois antropófagos (des)viados: Glauco Mattoso e Roberto Piva”, en *Grumo*, n° 2, 2003, pp. 106-111.

Kristeva, Julia. *Estrangeiros para nós mesmos*. Rio de Janeiro: Rocco, 1994.

_____. *Poderes de la perversión: ensayo sobre Louis-Ferdinand Céline*. Buenos Aires: Siglo XXI editores, 1988.

Lacoue-Labarthe, Philippe. *La imitación de los modernos (Tipografías 2)*. Buenos Aires: La cebra, 2010.

Lázaro, Rosario. “Haroldo de Campos: un recorrido por sus textos teóricos sobre traducción y estado de traducción al castellano”, en *Mutatis Mutandis*, vol. 5, n°2, 2001, pp. 370-390.

Lefevere, André (ed.). *Translation/History/Culture: a sourcebook*. London/New York: Routledge, 2003.

_____. *Polisistemas de cultura: (un libro electrónico provisorio)*. Tel Aviv: Universidad de Tel Aviv: 20174.

Lezama Lima, José. *La expresión americana*. México: Fondo de Cultura Económica, 2017 [1957].

Legg, Benjamin. “The bicultural sexsymbol. Sônia Braga in Brazilian and North American Culture”, en Albuquerque, Severino y Bishop-Sanchez, Kathryn (eds.). *Performing Brazil: Essays on Culture, Identity, and the Performing Arts*. Wisconsin: The University of Wisconsin Press, 2015. Edición electrónica.

- Lejeune**, Phillipe. *El pacto autobiográfico y otros estudios*. Madrid: Megazul – Endimiión, 1994.
- Lemos dos Reis Sousa**, Rafaella. *Glauco Mattoso: escrita e transgressão*. Tesis de Maestría. Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Instituto de Letras, 2010. URL: <https://docplayer.com.br/117181084-Rafaella-lemos-dos-reis-sousa-glauco-mattoso-escrita-e-transgressao.html>
- Louis**, Annick. *Jorge Luis Borges: obra y maniobras*. Santa Fe: Universidad Nacional del Litoral, 2014.
- Lozano**, Ezequiel. “Tramas artísticas del exilio sexual, entre Brasil y Argentina”, en *Badebec*, vol. 6, n°12, marzo 2017, pp. 168-179.
- Martins**, Floriano. “Roberto Piva: o banquete do poeta”, *O começo da busca: surrealismo na poesia de América Latina*. São Paulo: Escrituras, 2001, pp. 241-247.
- Mata**, Rodolfo. “Haroldo de Campos y Octavio Paz: del diálogo creativo a la mediación institucional”, en *Anuario de estudios latinoamericanos*, n°32, 2001. URL: <http://lasa.international.pitt.edu/Lasa2000/Mata.PDF>
- Meschonnic**, Henri. *Ética y política del traducir*. Buenos aires: Leviatán, 2009.
- Modarelli**, Alejandro y **Rapisardi**, Flavio. *Fiestas, baños y exilios: los gays porteños en la última dictadura*. Buenos Aires: Editorial La Página, 2019.
- Molloy**, Sylvia. *Vivir entre lenguas*. Buenos Aires: Eterna Cadencia Editora, 2016.
- Moya**, Virgilio. *La selva de la traducción*. Madrid: Cátedra, 2004.
- Muschietti**, Delfina (comp.). *Traducir poesía: la tarea de traducir en otra lengua*. Buenos Aires: Bajo La Luna, 2013.
- _____ (dir.). *Traducir poesía: mapa rítmico, partitura y plataforma flotante*. Buenos Aires: Paradiso, 2014.
- Nancy**, Jean-Luc. “La existencia exiliada”, en *Archipiélago. Cuadernos de crítica de la cultura*, n°26-27, 1996, pp. 34-40.
- _____. *La comunidad inoperante*. Trad. Juan Manuel Garrido. Santiago: LOM Ediciones: Universidad ARCIS, 2000
- _____. *La comunidad enfrentada*. Trad. Juan Manuel Garrido. Buenos Aires: La Cebra, 2007.
- _____. *Corpus*. Madrid: Arena Libros, 2016.
- Napolitano**, Marcos. *Cultura Brasileira: utopia e massificação (1950-1980)*. São Paulo: Contexto, 2001.
- _____. *Cultura e poder no Brasil contemporâneo (1977-1984)*. Curitiba: Jaruá, 2006.
- _____. *Coração civil: a vida cultural brasileira sob o regime militar (1964-1985)*. São Paulo: Editora Intermeios, 2017.
- Nietzsche**, Friedrich. *Segunda consideración intempestiva. Sobre la utilidad y los inconvenientes de la Historia para la vida*. Buenos Aires: Libros del Zorzal, 2006.
- Ortega**, Julio. *Sin título*, en *Revista de la Universidad de México*, n°127, 2014. URL: http://www.revistadelauniversidad.unam.mx/ojs_rum/index.php/rum/article/view/16344/18041
- Oubiña**, David y **Aguilar**, Gonzalo. “La alquimia de las imágenes”, en Oubiña, David y Aguilar, Gonzalo (comps.). *El guión cinematográfico*. Buenos Aires: Editorial Paidós, 1997 pp. 173-186.
- Oubiña**, David. *El silencio y sus bordes: modos de lo extremo en la literatura y el cine*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 2011.

- Pagni**, Andrea. “Hacia una historia de la traducción en América Latina”, en *Revista Iberoamericana*, vol. XIV, n°56, 2014, pp. 205-224.
- Panesi**, Jorge. “Marginales en la noche”, *Críticas*. Buenos Aires: Norma, 2000, pp. 339-353.
- _____. “La crítica argentina y el discurso de la dependencia”, *Críticas*. Buenos Aires: Grupo Editorial Norma, 2000, pp. 17- 48.
- _____. “La traducción en Argentina”, en *Voces*, n° 3, 1994, pp. 2-7.
- Paret Passos**, Marie-Hélène. *Da crítica genética à tradução literária. Uma interdisciplinaridade*. Vinhedo: Editora Horizonte, 2011.
- Pastormerlo**, Sergio. *Borges crítico*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 2007.
- Pauls**, Alan. “Las malas lenguas”, *Literatura y crítica: Primer encuentro*, Santa Fe, Universidad Nacional del Litoral, 1986, pp. 115-122.
- Pereira**, Carlos Alberto Messeder. *Retrato de época: poesia marginal anos 70*. Rio de Janeiro: Funarte, 1981.
- Pimentel**, Gláucia Costa de Castro. *Ataques e utopias – Espaço e corpo na obra de Roberto Piva*. Curitiba: Appris, 2012.
- Piglia**, Ricardo. *La argentina en pedazos*. Buenos Aires: Ediciones de la Urraca, 1993.
- _____. *Las tres vanguardias. Saer, Puig, Walsh*. Buenos Aires: Eterna Cadencia Editora, 2016.
- Porrúa**, Ana. *Caligrafía tonal: ensayos sobre poesía*. Buenos Aires: Entropía, 2011.
- Premat**, Julio. “El escritor argentino y la transgresión. La orgía de los orígenes en *El Fiord* de Osvaldo Lamborghini”, en *América: Cahiers du CRICCAL*, n° 28, 2002, pp. 115-122.
- _____. “Borges: tradición, traición, transgresión”, en *Variaciones Borges*, n°21, 2006, pp. 9-21.
- Prieto**, Martín. *Breve historia de la literatura argentina*. Buenos Aires: Taurus, 2006.
- _____. “Neobarrocos, objetivistas, epifánicos y realistas: nuevos apuntes para la historia de la nueva poesía argentina”, en *Cuadernos LIRICO*, n°3, 2007, pp. 23-44. URL: <https://journals.openedition.org/lirico/768>
- Rancière**, Jacques. *El desacuerdo: política y filosofía*. Buenos Aires: Nueva Visión, 1996.
- _____. *El reparto de lo sensible: estética y política*. Buenos Aires: Prometeo, 2014.
- _____. *El espectador emancipado*. Buenos Aires: Manantial, 2017.
- Ridenti**, Marcelo. *Em busca do povo brasileiro: artistas da revolução, do CPC à era da tv*. São Paulo: Editora Record, 2000.
- Rolnik**, Suely y **Guattari**, Félix. *Micropolítica. Cartografías del deseo*. Buenos Aires: Tinta Limón Ediciones, 2006.
- Said**, Edward. *Reflexões sobre o exílio e outros ensaios*. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.
- Santiago**, Silviano. *Vale quanto pesa: ensaios sobre questões políticas e culturais*. Rio de Janeiro: Paz e terra, 1982.
- _____. “Prosa literaria atual no Brasil”, *Nas malhas da letra: ensaios*. São Paulo: Companhia das letras, 1989, pp. 24-37.
- _____. “Democratización del Brasil 1979-1981: (cultura versus arte)”, López Segrera, Francisco (ed.). *Los retos de la globalización. Ensayo en homenaje a Theotonio Dos Santos*. Caracas: Ed. UNESCO, 1998, s/n. URL:

<http://bibliotecavirtual.clacso.org.ar/ar/libros/unesco/santi.rtf>

_____. *Uma literatura nos trópicos: ensaios sobre dependência cultural*. Rio de Janeiro: Rocco, 2000.

_____. *O cosmopolitismo do pobre: crítica literária e crítica cultural*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2004.

_____. “Poder e alegria: a literatura brasileira pós-64 – reflexões”, *Ensaaios antológicos*. São Paulo: Nova Alexandria, 2013, pp.100-115.

Sarduy, Severo. “El barroco y el neobarroco”, en Fernández Moreno, César (coord.). *América Latina en su literatura*, México: Siglo Veintiuno editores, 1990 [1972], pp. 167-184.

_____. *Ensayos generales sobre el barroco*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 1987.

_____. “Rumo à concretude”, en De Campos, Haroldo. *Siganatia quasi coelum/signância quase céu*. São Paulo: Perspectiva, 1979.

_____. “¿Sabe usted qué es la concretud?”, *Antología*. México: Fondo de Cultura Económica, 2000, pp. 240-242.

Sarlo, Beatriz. “Literatura y política”, en *Punto de Vista*, año VI, n°19, 1983, p. 8-11.

_____. “Un escrito irresponsable”, en Oubiña, David y Aguilar, Gonzalo (comps.). *El guión cinematográfico*. Buenos Aires: Editorial Paidós, 1997, pp. 135-142.

_____. “Oralidad y lenguas extranjeras: el conflicto en la literatura argentina durante el primer tercio del siglo XX”, en *Orbis Tertius*, año I, n°1, 1996, pp. 167-178.

_____. “El campo intelectual: un espacio doblemente fracturado”, en Sosnowski, Saúl (comp.). *Represión y reconstrucción de una cultura: el caso argentino*. Buenos Aires: Eudeba, 2014, pp. 135-151.

_____. “Política, ideología y figuración literaria”, en Balderston, Daniel et al. *Ficción y política. La narrativa argentina durante el proceso militar*. Buenos Aires: Eudeba, 2014, pp. 53-89.

_____. *Borges, un escritor en las orillas*. Buenos Aires: Siglo XXI editores, 2015.

Schleiermacher, Friedrich. *Sobre los diferentes métodos de traducir*. Madrid: Gredos, 2000. Trad. Valentín García Yebra.

Schumann, Peter B. *Historia del cine latinoamericano*. Buenos Aires: Legasa, 1987.

Schwarcz, L. M. y **Starling**, H. M. *Brasil: uma biografia*. São Paulo: Companhia das Letras, 2015.

Schwartz, Jorge. *Vanguardia y cosmopolitismo en la década del veinte. Oliverio Girondo y Oswald de Andrade*. Rosario: Beatriz Viterbo Editora, 1993.

_____. *Fervor de las vanguardias*. Beatriz Viterbo Editora: Rosario, 2016.

Schwarz, Roberto. “Cultura e política, 1964-1969”, *As ideias fora de lugar*. São Paulo: Penguin Classics Companhia das Letras, 2014, pp. 7-47.

Simmel, George. “La aventura”, *Cultura femenina y otros ensayos*. Madrid: Revista de Occidente, 1934, pp.121-138.

Sorá, Gustavo. *Traducir el Brasil: una antropología de la circulación internacional de ideas*. Buenos Aires: Libros del Zorzal, 2003.

Souza Chaves, Reginaldo. “Roberto Piva, periferia-rebelde e estética da existência”, en *Vozes, Pretérito & Devir*, 2014. URL:

<http://revistavozes.uespi.br/ojs/index.php/revistavozes/article/view/53>.

- Speranza**, Graciela. “Literatura y cine: el precio de la felicidad”, en Oubiña, David y Aguilar, Gonzalo (comps.). *El guión cinematográfico*. Buenos Aires: Editorial Paidós, 1997, pp. 147-150.
- Steiner**, George. *Después de Babel: aspectos del lenguaje y la traducción*. México: Fondo de Cultura Económica, 2001.
- _____. *Extraterritorial: ensayos sobre literatura y la revolución del lenguaje*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo Editora, 2009.
- Sussekind**, Flora. *Papéis colados*. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 1993.
- _____. *Vidrieras astilladas: ensayos críticos sobre la cultura brasileña de los sesenta a los ochenta*. Buenos Aires: Corregidor, 2003.
- Todorov**, Tzvetan. *Nosotros y los otros. Reflexión sobre la diversidad humana*. México: Siglo XXI editores, 1991.
- Toury**, Gideon. *In Search of a Theory of Translation*. Tel Aviv: The Porter Institute for Poetics and Semiotics, 1980.
- Tunico**, Amâncio. *O Brasil dos gringos: imagens no cinema*. Niterói: Intertexto, 2000.
- Venuti**, Lawrence (ed.). *The Translation Studies Reader*. London/New York: Routledge, 2000.
- Venuti**, Lawrence. “Strategies of Translation”, en Baker, Mona (ed.). *Routledge Encyclopedia of Translation Studies*. London/New York: Routledge, 2001, pp. 240-244.
- _____. *The Translator's Invisibility: A History of Translation*. Londres: Routledge, 2008.
- Vidal**, Paloma. *Estar entre: ensayos de literaturas en tránsito*. Buenos Aires: Grumo, 2019.
- Viz Quadrat**, Samantha. “Da Argentina para o Brasil: de uma ditadura a outra”, en Viz Quadrat, Samantha (org.). *Caminhos cruzados. História e memória dos exílios latino-americanos no século XX*. Rio de Janeiro: Editora FGV, 2011, pp. 169-204.
- Willer**, Cláudio. “Surrealismo no Brasil – rebelião e imagens poéticas”, en *Revista Agulha*, n°27, 2002. URL: <http://www.jornaldepoesia.jor.br/ag27willer.htm>
- _____. “Uma introdução à leitura de Roberto Piva”, en Piva, Roberto. *Um estrangeiro na legião. Obra reunida volume 1*. São Paulo: Globo, 2005, pp. 144-185.
- _____. “Houve ‘geração 60’ de poetas paulistas?”, en *Academia.edu*. URL: https://www.academia.edu/36633191/Houve_gera%C3%A7%C3%A3o_60_de_poetas_paulistas
- Willson**, Patricia. *La Constelación del Sur: traductores y traducciones en la literatura argentina*. Buenos Aires: Siglo XXI editores, 2004.
- Willson**, Patricia, **Pagni**, Aandre y **Payàs**, Gertrudis (coords.). *Traductores y traducciones en la historia cultural de América Latina*. México: UNAM, 2011.
- Xavier**, Ismail. *O olhar e a cena. Melodrama, Hollywood, Cinema Novo, Nelson Rodrigues*. São Paulo: Cosac & Naify, 2003.
- _____. *El discurso cinematográfico: la opacidad y la transparencia*. Buenos Aires: Manantial, 2008.
- _____. *Cine brasileño contemporáneo*. Buenos Aires: Santiago Arcos editor, 2013.
- Zanetti**, Susana. “Modernidad y religación: una perspectiva continental (1880-1916)”, en Pizarro, Ana (org.). *América Latina: palabra, literatura e cultura*, vol. II, en *Emancipação do discurso*. São Paulo: Memorial da América Latina/Unicamp, 1994, pp. 489-534.

BIBLIOGRAFÍA ESPECÍFICA SOBRE MANUEL PUIG Y NÉSTOR PERLONGHER

Aira, César. “El sultán”, en *Paradoxa*, n°6, 1991, pp. 27-29.

Álvarez, Rossana y **Gómez**, Juan Ariel. “Manuel Puig y la estrategia de la (auto)traducción”, en *Actas del II Congreso CELEHIS de Literatura*. Mar del Plata, 2004.

URL: http://celehis.webs.com/actas2004/ponencias/38/3_Alvarez_Gomez.doc

Amícola, José. *Manuel Puig y la tela que atrapa al lector. Estudio sobre El beso de la mujer araña en su relación con los procesos receptivos y con una continuidad literaria contestataria*. Buenos Aires: Grupo Editor Latinoamericano, 1992.

_____. “Los manuscritos de Manuel Puig y los comienzos de una escritura desde la perspectiva de la crítica genética”, Amícola, José (comp.), Goldchluk, Graciela; Romero, Julia y Páez, Roxana (cols.). La Plata: Centro de estudios de Teoría y Crítica Literarias, publicación especial *Orbis Tertius*, n°1, 1996, pp. 11-23.

_____. “Manuel Puig y la narración infinita”, en Drucaroff, Elsa (ed.). *La narración gana la partida*, en Jitrik, Noé (org.). *Historia crítica de la literatura argentina. Tomo XI*. Buenos Aires: Emecé Editores, 2000, pp. 295-319.

_____. “Prólogo”, en Puig, Manuel. *Los ojos de Greta Garbo*. Buenos Aires: Booket, 2012, pp. 9-15.

_____. “Recordando a Néstor Perlongher”, en Amícola, José (comp.). *Una erótica sangrienta. Literatura y sadomasoquismo*. La Plata: Edulp, 2015, pp. 289-300.

Bacarisse, Pamela. “Sangre de amor correspondido de Manuel Puig: subjetividad, identidad y paranoia”, en *Revista Iberoamericana*, vol. LVII, n°155-156, 1991, pp. 469-479.

Baigorria, Osvaldo. “Prólogo”, en Perlongher, Néstor. *Un barroco de trinchera. Cartas a Baigorria 1978-1986*. Buenos Aires: Mansalva, 2016, pp. 9-25.

Bragança, Mauricio de. *A traição de Manuel Puig: Melodrama, cinema e política em uma literatura à margem*. Niterói: Editora da Universidade Federal Fluminense, 2010.

Cabrera, Delfina. *Las lenguas vivas: zonas de exilio y traducción en Manuel Puig*. Buenos Aires: Prometeo Libros, 2016.

Cámara, Mario. “Néstor Perlongher, un destino brasileño”, en *Hispanamérica*, vol. XLV, n°133, 2016, pp. 3-11.

_____. “Néstor Perlongher, yo mismo”, en Patiño, Roxana y Cámara, Mario (eds.). *¿Por qué Brasil, qué Brasil? Recorridos críticos. La literatura y el arte brasileños desde Argentina*. Villa María: Editorial Universitaria Villa María, 2017, pp. 259-269.

_____. “São Paulo, a cidade das sobrevivências de Roberto Piva a Néstor Perlongher”, en Dalcastagné, Regina y Barral, Gislene (orgs.). *Literatura e cidades*. Porto Alegre: Zuok editôra, 2019, pp. 173-184.

Canala, Juan Pablo. “Puig en Río: la sexualidad ‘casi’ escondida”, en *Revista Transas. Letras y artes de América Latina*. URL:

https://www.revistatransas.com/2020/08/13/puig-en-rio/?fbclid=IwAR3s8CapG9OqTncpfREHhBRpr4Fcj8FuobFNj2Iqnwq_-NW169IO8v1IN2k

Celada, María Teresa. “Acerca del errar por el portuñol”, en *Tsé-Tsé*, n°7-8, 2000, pp. 262-264.

- Chamberlain**, Lori. "The Subject in Exile: Puig's 'Eternal Course' on the Reader of These Pages", en *Novel: a Forum on Fiction*, vol. 20, n°3, 1987, pp. 260-275.
- Corbatta**, Jorgelina. *Manuel Puig: mito personal, historia y ficción*. Buenos Aires: Corregidor, 2009.
- Dalmaroni**, Miguel. "Todo argentino es héroe de *Boquitas*: Puig y la nueva crítica", *La palabra justa. Literatura, crítica y memoria en la Argentina, 1960-2002*. Santiago: Editorial Melusina / RIL editores, 2004, pp.41-48.
- Díaz**, Valentín. "Mapa del imperio: Néstor Perlongher y el Barroco", en *La Biblioteca*, n°12, primavera 2012, pp. 344-356.
- Dos Santos Menezes**, Andreia. *Sangue de amor correspondido x Sangre de amor correspondido. Análise de um caso emblemático de contato entre o PB e o E*. Tesis de maestría. Universidad de San Pablo, Departamento de Letras Modernas, 2006. URL: https://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/8/8145/tde-07082007-154915/publico/TESE_ANDREIA_SANTOS_MENEZES.pdf
- Dubatti**, Jorge. "Puig dramaturgo", en Puig, Manuel. *Teatro Reunido*. Buenos Aires: Entropía, 2011, p. 7-18.
- Echavarren**, Roberto. "Un fervor neobarroco", en Cangí, Adrián y Siganevich, Paula (comps.). *Lúmpenes Peregrinaciones. Ensayos sobre Néstor Perlongher*, Rosario: Beatriz Viterbo Editora, 1996, pp. 115-123.
- _____. "Prólogo", en Perlongher, Néstor. *Poemas Completos*. Buenos Aires: La Flauta Mágica, 2012, pp. 5-13.
- Echavarren**, Roberto y **Giordano**, Enrique. *Manuel Puig: montaje y alteridad del sujeto*. Santiago: Monografías del Maiten, 1986.
- Fangmann**, Cristina. *Modos del exceso en dos escritores argentinos del siglo XX: Silvina Ocampo y Néstor Perlongher*. Michigan: Ann Arbor, UMI, 2005.
- Ferrer**, Christian. "Escamas de un ensayista", en Cangí, Adrián y Siganevich, Paula (comps.). *Lúmpenes Peregrinaciones. Ensayos para Néstor Perlongher*. Rosario: Beatriz Viterbo Editora, 1996, pp. 181-193.
- _____. *Camafeos. Sobre algunas figuras excéntricas, desconcertantes e inadaptadas*. Buenos Aires: Ediciones Godot, 2013.
- Gasparini**, Pablo. "No entremeio do trágico: Perlongher e os "Cadáveres" da Nação", en *Estudos de Literatura Brasileira Contemporânea*, n°29, 2007; pp. 165-178.
- _____. "Néstor Perlongher: una extraterritorialidad en gozoso portuñol", en *Revista Iberoamericana*, vol. LXXVI, n°232-233, 2010, pp. 757-775.
- _____. "La lección do Néstor", en *Caracol*, n° 1, abril de 2010, pp. 86-108.
- Gasparri**, Javier. *Néstor Perlongher: por una política sexual*. Rosario: Humanidades y Artes Ediciones, 2017.
- Giordano**, Alberto. *Manuel Puig. La conversación infinita*. Rosario: Beatriz Viterbo Editora, 2001.
- _____. "Algo más sobre Puig", *Una posibilidad de vida. Escrituras íntimas*. Rosario: Beatriz Viterbo Editora, 2006, pp. 13-19.
- Goldchluk**, Graciela. "Manuel Puig y el cine", en Puig, Manuel. *Los 7 pecados tropicales y otros guiones*. Buenos Aires: Cuenco de Plata, 2004, p. 7-13.
- _____. *El diálogo interrumpido: marcas de exilio en los manuscritos mexicanos de Manuel Puig, 1974-1978*. Santa Fe: Universidad Nacional del Litoral, 2011.
- _____. "Escribir la voz del otro: la lengua de la traducción en *Maldición eterna a quien lea estas páginas*, de Manuel Puig", en *I Congreso de la Delegación Argentina de la Asociación de Lingüística y Filología de América Latina (ALFAL) y V Jornadas*

Internacionales de Filología Hispánica 'Identidades dinámicas: variación y cambio en el español de América', Universidad Nacional de La Plata, 2012, pp. 1-10. URL: <http://jornadasfilologiaylinguistica.fahce.unlp.edu.ar/>

_____. "El brillo de una vinchita de nylon", 2012. URL: <https://filologiaunlp.files.wordpress.com/2011/08/el-brillo-de-una-vinchita-de-nylon.pdf>

Goldchluk, Graciela; **Panesi**, Jorge y **Romero**, Julia. "Cronología", en Puig, Manuel. *El beso de la mujer araña*. Edición crítica. Amícola, José y Panesi, Jorge (coords.). Colección Archivos, 42. Madrid; Barcelona; La Habana; Lisboa; París; México; Buenos Aires; San Pablo; Lima; Guatemala; San José; Caracas: ALLCA XX, 2002, pp. 435-445.

Gonçalves Filho, Antônio. "Um elenco milionário para a obra de Manuel Puig", en *Folha ilustrada, Folha de São Paulo*, 5 de octubre de 1983, p. 30.

Gramuglio, María Teresa. "El discreto encanto de Manuel Puig", en *Punto de Vista*, año III, n°8, 1980, pp. 33-35.

Iriarte, Ignacio. "Néstor Perlongher: entre la poesía y la antropología", en *VIII Congreso Internacional de Teoría y Crítica Literaria Orbis Tertius*, Universidad Nacional de La Plata, 2012, pp. 1-7. URL:

http://www.memoria.fahce.unlp.edu.ar/trab_eventos/ev.2155/ev.2155.pdf

_____. "La biblioteca de Néstor Perlongher", en *V Congreso Internacional de Letras*, Universidad de Buenos Aires, 2012, pp. 1651-1657.

_____. "Barroco, Modernismo, Neobarroco". *Orbis Tertius*, vol. XX, n°21, 2015; pp. 106-114.

URL: <http://www.memoria.fahce.unlp.edu.ar/library?a=d&c=eventos&d=Jev2155>

Jill-Levine, Suzanne. *Manuel Puig y la mujer araña*. Buenos Aires: Seix Barral, 2002.

Jozef, Bella. "Manuel Puig: las máscaras y los mitos en la noche tropical", en *Ciberletras: Revista de Crítica Literaria y de Cultura*, n°1, 1999.

URL: http://www.lehman.cuny.edu/ciberletras/v1n1/ens_06.htm

Kamenzain, Tamara. "La nueva poesía argentina: de Lamborghini a Perlongher". *Literatura y crítica*. Universidad Nacional del Litoral, 1986; pp. 16-19.

Kozak, Claudia. "Nuevamente, el género. Allí, también, la singularidad. (Notas a las notas...a propósito de un diálogo crítico)", en Amícola, José y Speranza, Graciela (comps.). *Encuentro Internacional Manuel Puig*. Rosario: Beatriz Viterbo Editora, 1998, pp.287-294.

_____. "Manuel Puig, la política, el umbral", en *Ciencia, Docencia y Tecnología*, vol. XXII, n°43, noviembre 2011, pp. 129-153.

Link, Daniel. "Vivir juntos (sobre *El beso de la mujer araña* de Manuel Puig)", en *Soy, Página/12*, Buenos Aires, 29 de mayo de 2009.

URL: <https://www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/soy/1-780-2009-05-29.html>

Logie, Ilse y **Romero**, Julia. "Extranjería: lengua y traducción en la obra de Manuel Puig", en *Revista Iberoamericana*, vol. LXXIV, n° 222, 2008, pp. 33-51.

Ludmer, Josefina. "*Boquitas pintadas*: siete recorridos", en *Actual. Revista de la Universidad de Los Andes*, año II, n°8-9, 1971, pp. 11-22.

Maia González, Neide. "Pero ¿qué gramática es ésta? Los sujetos pronominales y los clíticos en la interlengua de brasileños adultos aprendices de Español/LE", en *RILCE*, vol. 14, n°2, 1998, pp. 243-263.

Martí-Peña, Guadalupe. *Manuel Puig ante la crítica: bibliografía analítica y comentada (1968-1996)*. Madrid: Vervuert Iberoamericana, 1997.

- Masiello**, Francine. “La manta robada: nostalgia, experiencia y representación”, en Amícola, José y Speranza, Graciela (comps.). *Encuentro Internacional Manuel Puig*. Rosario: Beatriz Viterbo Editora, 1998, pp. 341-354.
- Minelli**, Alejandra. “Cortado al bies, un borde de brocato”, en *Cuadernos del Sur*, n°34, 2004, pp. 51-70.
- Moreno**, María. “Doble casetera”, en *Radar, Página/12*, Buenos Aires, 24 de octubre de 2010.
- _____. “Personal”, en Cangí, Adrián y Siganevich, Paula (comps.). *Lúmpenes Peregrinaciones. Ensayos para Néstor Perlongher*, Rosario: Beatriz Viterbo Editora, 1996, pp. 194-197.
- Moure**, Clelia. “Modelar el barro, tajar el género encontrar el poema en la materia sin vacío: ¿la escritura de Perlonher?”, en Piña, Cristina y Clelia, Moure (comp.). *Poéticas de lo incesante: sujeto, materialidad y escritura en Amelia Biagioni y Néstor Perlongher*. Buenos Aires: Botella al mar, 2005, pp. 103-181.
- Paez**, Roxana. *Manuel Puig: del pop a la extrañeza*. Buenos Aires: Editorial Almagesto, 1995.
- Palmeiro**, Cecilia. *Desbunde y felicidad: de la Cartonera a Perlongher*. Buenos Aires: Título, 2010.
- Panesi**, Jorge. “Manuel Puig: las relaciones peligrosas”, en *Revista Iberoamericana*, vol. XLIX, n°125, 1983, pp. 903-917.
- _____. “Cosa de locas: las lenguas de Néstor Perlongher”, en *Cuadernos LIRICO*, n°9, 2013, pp. 1-9. URL: <http://lirico.revues.org/1139>
- Pauls**, Alan. *Manuel Puig: la traición de Rita Hayworth*. Buenos Aires: Hachette, 1986.
- _____. “Bésame mucho”, en *Radar, Página 12*, Buenos Aires, 28 de septiembre de 2003. URL: <https://www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/radar/9-960-2003-09-28.html>
- Pollarolo**, Giovanna Rosa. *Los guiones del ‘ciclo hollywoodense’ de Manuel Puig: copias, reescrituras y apropiaciones*. Tesis doctoral. University of Ottawa, Department of Modern Languages and Literatures, 2012. URL: https://ruor.uottawa.ca/bitstream/10393/20724/1/Pollarolo_Giovanna_Rosa_2012_thesis.pdf
- Rodas**, Giselle Carolina. “Las crónicas de Manuel Puig en *Siete días ilustrados*: desde el lugar de los textos a la imposición de un cuerpo”, en *Káñina, Rev. Artes y Letras*, vol. XLII, n°3, 2018, pp. 177-198.
- Rosa**, Nicolás. *Tratados sobre Néstor Perlongher*. Buenos Aires: Editorial Ars, 1997.
- _____. *Los fulgores del simulacro*. Santa Fe: Universidad Nacional del Litoral, Departamento de Extensión Universitaria, 1987.
- _____. “Una ortofonía abyecta”, en Cangí, Adrián y Siganevich, Paula (comps.). *Lúmpenes Peregrinaciones. Ensayos para Néstor Perlongher*, Rosario: Beatriz Viterbo Editora, 1996, pp. 29-43.
- Rozenkratz**, Guillermina. *El cuerpo indómito: espacios del exilio en la literatura de Manuel Puig*. Buenos Aires: Simurg, 1999.
- Santiago**, Silviano. “Manuel Puig: a atualidade do precursor”, *Ora (dizeis) puxar conversa!: ensaios literários*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2006, pp. 367-381.
- Sarlo**, Beatriz. “El brillo, la parodia, Hollywood y la modestia”, *Escritos sobre literatura argentina*. Buenos Aires: Siglo XXI editores, 2007, pp. 323-324.
- Schmucler**, Héctor. “Los silencios significativos”, en *Los libros*, año 1, n°4, 1969, pp. 8-9.

- Schild**, Susana. “A volta de Sônia Braga”, en *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 25 de febrero de 1986.
- Schwartz**, Jorge (org.). *Homenaje a Néstor Perlongher*, en *Cuadernos de Recienvenido*, n°18, São Paulo, 2002.
- Siganevich**, Paula. “Brasileridad, traducción y género en la escritura de Manuel Puig”, en Amícola, José y Speranza, Graciela (comps.). *Encuentro Internacional Manuel Puig*. Rosario: Beatriz Viterbo Editora, 1998, pp. 237-241.
- Speranza**, Graciela. *Manuel Puig: después del fin de la literatura*. Buenos Aires: Grupo Editorial Norma, 2000.
- Souza**, Gabriela Beatriz Moura Ferro Bandeira. *Neobarroco, neobarroso, transbarroco – uma leitura do barroco nas obras literárias de Haroldo de Campos e Néstor Perlongher*. Tesis doctoral. Universidade de São Paulo, Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, 2017. URL: <https://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/8/8151/tde-06032018-125219/pt-br.php>
- Tepass**, Gerd. *Manuel Puig: una aproximación biográfica*. CD-ROM. Buenos Aires, 2008.
- Wasem**, Marcos. *Barroso y sublime: poética para Perlongher*. Buenos Aires: Ediciones Godot Argentina, 2008.