

Adriana Amante y Florencia Garramuño (selección, traducción y prólogo),  
*Absurdo Brasil. Polémicas en la cultura brasileña*,  
Buenos Aires, Biblos, 2000, 265 páginas

### **Variaciones antropófagas: las vanguardias periféricas**

Los textos reunidos por Adriana Amante y Florencia Garramuño, aunque muy diversos entre sí, comparten una característica que los identifica: los mismos intentan conjugar el estudio de la historia intelectual brasileña con una reflexión sobre los modelos y categorías analíticas para abordar la dinámica de los procesos culturales en la región. Esto los sitúa así en una posición fronteriza entre la crítica y la teoría cultural, señalando una empresa inusual en nuestro subcontinente, alegadamente condenado, dada su condición “periférica”, a tener simplemente que aceptar como válidos los modelos teóricos a los que se apela, limitándose, en todo caso, a cuestionar su “aplicabilidad” (o no) al contexto local. La interrogación por su validez en tanto que tales aparece aquí sencillamente vedada. Y no es casualidad que haya sido la crítica cultural brasileña la que lograra resolver, al menos circunstancialmente, los problemas que dicha empresa genera y hallar una vía para plantear problemas teórico-culturales cuya relevancia excede el marco local, asumiendo, al mismo tiempo, la posición marginal que la región ocupa en la cultura occidental. La lectura de *Absurdo Brasil* ayuda a

encontrar algunas de las razones posibles para ello.

### **Arte y cultura en la periferia del capitalismo: las tendencias de la crítica brasileña en la década de 1970**

Los diez ensayos que forman *Absurdo Brasil* cabe desgajarlos cronológicamente. Tres de ellos datan de la década de 1970 y sirven, de algún modo, de inspiración y objeto de los otros siete estudios de factura más reciente. El primero en aparecer originalmente, “Dialéctica del malandrage (Caracterización de *Memórias de um sargento de milícias*)” (1970), de Antonio Candido, es un texto ya clásico en la crítica literaria de ese país y constituye, sin duda, el punto de referencia obligado para todos los demás. Candido analiza allí la novela de Mario Antônio de Almeida a partir de lo que llama la dialéctica del orden y del desorden: el permanente deslizamiento de los personajes entre uno y otro universo por el cual se disloca todo punto de referencia ético. En ese cuadro de un “mundo sin culpas”, libre de la idea del pecado y del error, se revela una intuición fundamental de Almeida que le permite captar la dinámica social del Brasil urbano decimonónico (y que contrasta radicalmente y sirve de contrapunto a ese otro universo firmemente aferrado a

la ley retratado en *La letra escarlata* de Nathaniel Hawthorne). Más importante aún, Almeida trasladaría y reproduciría esa misma dialéctica en el nivel de las *formas del relato*, retomando y trastocando a la vez los arquetipos universales de la imagería popular folclórica. De este modo, mediante esta remisión al plano de las formas del relato, Candido descubre un tipo de realismo que hace del texto de Almeida una “novela representativa” sin convertirla con ello en un mero testimonio; es decir, articula un modelo crítico que integra la noción de representación de la realidad local sin reducir la escritura a su dimensión puramente referencial; en fin, preservando la especificidad de su naturaleza en tanto que obra literaria.

Los dos textos que siguen, en orden cronológico, son, en gran medida, reflexiones a partir de la obra de Candido. “Las ideas fuera de lugar” (1973) de Roberto Schwarz ha sido un escrito no menos debatido, desde su misma aparición, e influyente en el Brasil que “La dialéctica del malandrage”. Se trata de una crítica de las aproximaciones tradicionales a la literatura brasileña, de cuño romántico-nacionalista (mejor representadas por Silvio Romero), que trataban de descubrir y trazar aquellas características peculiares que identificarían a la “literatura

nacional” brasileña. Para Schwarz, la idea de una “esencia nacional” que se manifestaría en sus expresiones culturales sumergida por debajo de las formas “exóticas” importadas es un mero mito. Ese permanente desajuste del Brasil respecto de sí mismo es, precisamente, lo que define su condición más inherente, su carácter “periférico”, desde un punto de vista tanto económico como cultural, que la obliga a adoptar y expresarse, siempre distorsionadamente, a través de formas que le son inevitablemente extrañas.

La novelística de José de Alencar es, para Schwarz, el mejor ejemplo del tipo de desajustes que genera la importación de formas propias de sociedades capitalistas clásicas, en las que el afán de lucro y el individualismo forman la trama misma de sus modos de relación social, a contextos como el brasileño en que todos los sistemas de interacción entre los sujetos se encuentran mediados por el favoritismo y los lazos de dependencia personal. El gran logro de Machado de Assis (“Las ideas fuera de lugar” sería reproducido en 1977 como introducción a su libro *Ao vencedor as batatas*, dedicado a analizar la obra del autor de las *Memorias póstumas de Blas Cubas*) fue, precisamente, según señala Schwarz siguiendo en esto el modelo crítico trazado por Candido, el haber convertido ese desenvolvimiento paradójico de Brasil como nación en un principio de composición narrativa. Esto marca su estilo característico organizado en torno de la *digresión*. La volubilidad del

narrador sería, en definitiva, la traducción literaria de una realidad que se despliega sin ningún sentido o dirección, un movimiento permanente sin avance ninguno, en fin, un desarrollo capitalista (“periférico”) que, a diferencia de su modelo de origen, no ha revolucionado en el Brasil las formas de producción y se sostiene y reproduce jerarquías tradicionales y patrones premodernos de relación social.

“El entrelugar en el discurso latinoamericano” (1971), de Silviano Santiago, desarrolla un concepto implícito en los análisis de Schwarz. Como éste señala, el caso de Machado de Assis sería también paradigmático de la posibilidad para un escritor en la región de hacerse universal sin perder por ello su carácter marginal, sino, precisamente, explotando dicha condición. El “discurso latinoamericano” encontraría así su ámbito natural, afirma Santiago, en ese “entrelugar” que es el del desvío de la norma, la marca de la diferencia en el propio texto original que destruye su *unidad* y *pureza*. Las lecturas en la periferia del capitalismo no serían, pues, nunca inocentes. Las mismas no consistirían en una mera asimilación pasiva de modelos extraños, aunque tampoco usarían a éstos para hacer manifiesto un ser interior que los preexiste, sino que se orientarían a inscribirse como lo otro dentro de lo Uno de la cultura occidental de la que forman parte, haciendo así manifiestas sus inconsistencias inherentes. El método crítico implícito en Candido (y también en Schwarz) no estaría ya centrado, pues, en torno del concepto de “influencia”, sino

del de “escritura”, entendida como un *trabajo* sobre una tradición de la que se participa y, al mismo tiempo, se la violenta permanentemente señalando aquellos desajustes “locales” como constitutivos de su mismo concepto.

### Literatura nacional y autoexotismo

De los siete artículos restantes, dos se asocian claramente entre sí –y se distinguen de los demás– en la medida en que buscan trazar aquello cuya crítica constituye el punto de partida de los textos anteriormente mencionados: la serie de mecanismos y dispositivos conceptuales por los cuales se construyó a lo largo del siglo XIX una idea de la “literatura nacional” brasileña. En “De la sensación de no estar del todo” (1990), Flora Süssekind retoma el proyecto de Candido de “quebrar la quimera genética” que imagina la historia de la literatura brasileña como un proceso de progresivo autodescubrimiento nacional. Ya a comienzos del siglo XIX quedarían fijadas las pautas para el relato, que pronto se convertiría en canónico, de cómo las particularidades de clima tropical y el cruzamiento de razas operarían sobre el tipo portugués originario un proceso de transformación que lo distinguiría crecientemente de sus ancestros y daría finalmente lugar a una cultura nacional con caracteres y entidad propia. Como señala esta autora, en este proyecto típicamente romántico convergen las necesidades de legitimación del nuevo Estado

con las aspiraciones de los literatos de erigir un ideal artístico que alegadamente encontraría en su propia obra su expresión más acabada.

Aun así, queda pendiente la pregunta respecto de cómo pudieron éstos imaginar la “peculiaridad brasileña”. Sússekind destaca aquí el lugar fundamental que les cupo a los viajeros europeos en la fijación de las pautas fundamentales para ello, y en ello coincide con otro de los autores incluidos en este libro, Roberto Ventura. En “¿Civilización en los trópicos” (1991), Ventura retoma ese mismo tema analizando el tipo de inflexión que entonces se produjo respecto del discurso tradicional de la Ilustración, que tendía a denigrar y, en última instancia, a volver inconcebible la idea de una “civilización” en los trópicos (y en el Nuevo Mundo, en general). Los trabajos de Ventura y Sússekind confluyen en una misma conclusión respecto de los efectos paradójicos que generaría la adopción por parte de los escritores brasileños de la visión de los viajeros: la asunción como propia de la imagen de un Brasil idealizado y exótico, que contrastaría siempre brutalmente con el Brasil real que los mismos autores habrían de percibir, se traduciría en una suerte de “autoexotismo”, una sensación permanente de “no estar del todo”. En definitiva, ese desajuste entre representaciones y realidades, entre cultura letrada y realidad social señalado por Schwarz expresaría, más que una comprobación empírica, una especie de experiencia

vivencial para la élite intelectual brasileña.

Un último texto podríamos anexar a este segundo grupo, aunque forma ya parte de un módulo discursivo muy distinto a todos los demás: “Protocolos de lectura: el género de reclusión” (1997), de Raúl Antelo. En un sentido, el mismo continúa la orientación “desconstruccionista” de Santiago, a pesar de que opera sobre un ámbito diverso al propuesto por éste: el de las marcas del género. Antelo analiza dos novelas brasileñas de fin del siglo XIX (*El Ateneu*, de Raul Pompéia, y *Bom Crioulo*, de Adolfo Camina) cuya acción transcurre en ámbitos institucionales rígidamente disciplinados, para observar cómo reconstrucciones heterónomas del género subvierten desde su interior el orden social. De este modo Antelo busca refutar la hipótesis de Jameson según la cual las novelas del Tercer Mundo serían todas narrativas de construcción nacional, obliterando así el carácter transgresor que asumen al menos algunas de ellas, las que se revelarían contra el régimen republicano desnudando los dispositivos discursivos de homogeneización nacional que buscaban imponerse desde el Estado.

### **Vanguardias, nación, mercado y crisis de la representación artística**

Los cuatro escritos restantes giran alrededor de un mismo objeto: todos ellos reflexionan sobre la experiencia cultural brasileña a lo largo del período que va del optimismo

desarrollista de la década de 1950 a la afirmación final del estado “burocrático autoritario” producida a comienzos de la década de 1970, período en que se inscriben justamente los tres primeros textos analizados. Estos últimos cuatro escritos ofrecen, pues, un mapa del contexto de debate y producción cultural en que emergen aquellos modelos de análisis que marcarían profundamente la crítica brasileña hasta hoy.

El ensayo de Heloisa Buarque de Hollanda, “La participación comprometida en el furor de los años ‘60” (1980), es el primero de ellos que se instala en la problemática relativa al surgimiento de la idea, que gobierna toda la producción de aquel período, de un “arte consecuentemente revolucionario”. En esta fórmula la autora distingue dos órdenes de cuestiones. Por un lado, la misma se traduciría en una cierta visión de la función social del artista, en la idea del “compromiso” que lo lleva a intentar acercarse al “pueblo”. Pero, al mismo tiempo, el concepto de revolución se traslada también al plano de las *técnicas artísticas*. Éste invoca aquí el objetivo de transformar los modos concretos de producción intelectual. Y ambas tendencias pronto entrarán en mutua tensión. Los primeros síntomas de esta crisis se expresan en la crítica del curso populista y nacionalista adoptado por el Partido Comunista Brasileño (cuya influencia en el ámbito cultural era en esos años decisiva). Este proceso culmina con el proyecto del *Cinema Novo* y luego, en la

música, con la *tropicalia* de los años 1967-1968. Pero el deterioro de las certezas de la izquierda que acompaña a la progresiva afirmación del régimen militar instalan una doble ruptura que termina por clausurar lo que fue una de las etapas más productivas en la historia del arte y la cultura brasileña. En primer lugar, si bien la imposición de la censura no frena el avance de la izquierda en el ámbito de la cultura, sí aísla claramente a los artistas de los sectores populares a los que apelaban. Por otro lado, la industria cultural, que se expande rápidamente a medida que el Brasil se acerca a sus años del “milagro económico”, se revela lo suficientemente flexible como para asimilar incluso sus propias transgresiones, frustrando así las expectativas de un “arte consecuentemente revolucionario” capaz de transformar las condiciones de producción cultural.

A través del trazado de esta trayectoria Heloisa Buarque de Hollanda destaca permanentemente la tensión que se establece entre las orientaciones sociales de las vanguardias de la década de 1960 y la exploración en las formas de expresión artística. En definitiva, en ella encuentra la autora la fuente que dinamiza la producción cultural del período y la clave última de su indudable creatividad. Pero esto la lleva, a su vez, a reivindicar, retrospectivamente, las anteriores vanguardias que se desarrollaron en el Brasil en la década de 1950, las que, dado su rigorismo formalista, fueron posteriormente denigradas como meras adecuaciones a los valores de

neutralidad ideológica del Estado tecnocrático desarrollista. Según señala, sin tomar en cuenta la impronta que deja la década brasileña de 1950, la de 1960 resultaría sencillamente ininteligible.

Siguiendo esta misma línea de análisis, Ismael Xavier, en “Alegorías del subdesarrollo” (1993), busca analizar cómo se expresa dicha tensión en los propios productos artísticos. Para ello parte del concepto de “teleología”: según afirma, la descomposición de las vanguardias en la década de 1960 se descubre, especialmente en el cine, en el modo en que se irán desorganizando las narrativas. La quiebra del proyecto populista y la instalación de la problemática relativa a la condición “periférica”, que es la que domina en esa década, abre, según señala, una dialéctica de fragmentación-totalización, esto es, la simultánea necesidad e imposibilidad de alegorizar el Brasil como un todo nacional orgánico. Luego del golpe del 1964 ya no sería viable el afán de pensar el destino nacional en una obra síntesis, como el que pocos años antes Glauber Rocha plasmara en *Deus e o Diabo na Terra do Sol*. La voluntad de totalización continuaría, sin embargo, en la producción del *Cinema Novo* y, luego, del *Cinema Marginal*. No obstante, la teleología nacional cede allí su espacio a nuevas proyecciones utópicas: el tiempo aparece ahora como garantía de la Revolución. Con *Terra em Transe*, también de Rocha, se ve ya, en cambio, la afirmación de un impulso antiteleológico, que da lugar pronto a una estética de la

violencia. La agresión al público en las *performances* se traduce en el cine en una exhibición obsesiva del *kitsch*, y se convierte (con *O Anjo Nasceu, Matou a família e foi ao Cinema* y *Bang Bang*) en un principio de desarticulación formal del relato.

Xavier señala así tres umbrales en la quiebra progresiva de las vanguardias y la disolución de las teleologías: “Vuelto extraño el Brasil, era necesario interrogar sus representaciones. Vuelta extraña la comunicación, era necesario explorar el lenguaje. Vuelto extraño el público, era necesario agredirlo” (p. 207). Finalmente, la afirmación del mercado cultural, que termina absorbiendo tales expresiones de resistencia al mercado, lleva a revisar la propia oposición entre *kitsch* y vanguardias. Lo que se buscaría desde entonces es la yuxtaposición de esferas culturales antes separadas, manteniendo las referencias antitéticas, pero abandonando las rígidas jerarquías entre ambas. Esta forma de intertextualidad reniega así de todo mesianismo. Como señala Oflia Beatriz Fiori Arantes, en “Después de las vanguardias (años '60 y '70)” (1983) estamos ya en los umbrales de la posmodernidad.

Fiori Arantes retoma, pues, la misma trayectoria de Xavier destacando, en cambio, aquel punto de inflexión que opera la transición entre el vanguardismo formalista de la década de 1950 y el vanguardismo revolucionario de la de 1960. Como señaló Hélio Oiticica en su “Propuesta '65”, este último encarnaría una “nueva objetividad”, entendido esto como una visión

más ajustada de la realidad social brasileña que se separa tanto de las apelaciones vagas a un “pueblo” indiferenciado del populismo nacionalista como de las ilusiones concretistas de poder desentenderse de los condicionamientos histórico-sociales (que se asociaría, a su vez, con la esperanza desarrollista en la pronta superación de la condición periférica de la cultura local). Toda la producción artística (y crítica) de la década de 1960 habría de girar así en torno de la problemática de la dependencia, lo que conferiría a la misma un carácter *hot*, que la distingue de la disposición *cool* de su contraparte norteamericana, el *pop art*. “Puede decirse”, afirma, “que del ‘65 al ‘69 –hasta la revancha del régimen militar– buena parte de los artistas brasileños pretendían, al hacer arte, estar haciendo política” (p. 219). El ejemplo que cita Fiori Arantes es el de Nelson Leirner cuando envía un cerdo embalsamado al IV Salón de Brasilia de 1958: con dicho gesto, Leirner estaba cuestionando no solamente a la institución artística sino, fundamentalmente, el sistema político de ese país.

Por último, “Sentimiento de los contrarios” (1992), de Paulo Arantes, es un análisis de la obra de los dos primeros autores aquí citados, Antonio Candido y Roberto Schwarz, que busca situarla en el contexto histórico y cultural del período. Más concretamente, Arantes traza las relaciones que se establecieron en el Brasil entre la emergencia de un nuevo modelo crítico-literario, cuyas figuras descolantes serán los dos autores mencionados, y

los planteos que se elaboran contemporáneamente en el ámbito de la sociología y dan como resultado las llamadas “teorías de la dependencia”, que tendrán su núcleo duro en la “izquierda uspiana”. En definitiva, fue ésta la que, con su crítica a las “teorías dualistas”, estableció los términos con que se abordaría la problemática de la “dependencia”, no sólo en el ámbito sociológico, sino también artístico y cultural. La intuición de Candido, que luego continúa Schwarz, es haber descubierto la potencialidad que el modelo de análisis “dependentista” tenía también para la crítica literaria y cultural, y, particularmente, haber logrado resolver tal extrapolación evitando el riesgo implícito en la misma: terminar obliterando la dimensión específicamente literaria de los textos en cuestión. Esta búsqueda, que lleva a la crítica brasileña a una cima en ese país, retoma, en fin, y traduce la idea de los “dos teleologismos” de que habla Xavier (la exploración formal y la relación del arte con la sociedad) y se concilia así perfectamente con el tipo de orientaciones que en esos mismos años dominan también en las otras disciplinas académicas y ramas del arte, conformando un fenómeno que atraviesa de conjunto a la cultura brasileña del período.

La serie de trabajos reunidos en *Absurdo Brasil* presenta así un panorama sumamente sugerente de la experiencia brasileña reciente. Aunque los mismos presentan matices importantes que los distinguen, resultan aun más sugestivas ciertas conclusiones

convergentes que se observan en ellos. La primera y más fundamental refiere a la percepción común en cuanto a la profunda huella que dejó en la cultura contemporánea de ese país el período que va de fines de la década de 1950 a comienzos de la de 1970. Si bien esta perspectiva puede estar en parte condicionada por la propia selección de los textos presentados, es indudable que se trató de una época sumamente rica y productiva para el arte y la crítica brasileñas. Según vimos, una serie de condiciones particulares se conjugaron para ello: un valioso legado de experimentación formal en diversas disciplinas (especialmente, en las artes plásticas y la poesía) se recobra entonces y refuncionaliza en el seno de una problemática nueva abierta por la crisis de los modelos desarrollistas, que imaginaba que ese país se había convertido ya (o estaba en camino de convertirse) en uno de los grandes centros culturales de Occidente. El planteo de la cuestión de la condición “periférica” del Brasil les permitiría así a los pensadores y artistas brasileños, paradójicamente, ocupar un lugar destacado en la escena intelectual internacional, delimitando una problemática que excedería el marco local para alumbrar aspectos y cuestiones más generales relativos a los modos de generación, circulación y apropiación de los discursos y objetos culturales en condiciones capitalistas avanzadas, esto es, en el seno de un sistema de producción y un mercado cultural mundializado. Diversos

factores se conjugarían allí para conferir una entidad particular a esta problemática (al punto que aún hoy la acusación de seguir esquemas “dualistas” resulta demoledora como crítica entre los pensadores brasileños; algo que no es así, por ejemplo, en nuestro país, y mucho menos en aquellos otros de la región en que su alegada “hibridez cultural” le da a tales esquemas “dualistas” una credibilidad que no tienen en esta parte del Cono Sur). Y esto, a su vez, explicará la centralidad brasileña en esos años en la generación de teorías y conceptos al respecto –de hecho, la “izquierda uspiana” sería la primera y única escuela sociológica surgida en el subcontinente que adquiriría trascendencia internacional (en un sentido, el caso brasileño de esos años puede analogarse, salvando las distancias, con lo que ocurre en nuestros días con los hindúes, quienes aportan un núcleo fundamental para la articulación de los llamados

“estudios poscoloniales”). Pero, como vimos, ésta no era sino parte de un movimiento cultural más vasto que se desplegó en los más variados terrenos del pensamiento y el arte de ese país. La cultura brasileña lograría así, al menos coyunturalmente, de un modo paradójico, es decir, renunciando simultáneamente a toda autenticidad nacional y a toda centralidad occidental, resolver el viejo dilema antropofágico (y cuyo paradigma Schwarz encuentra más atrás en Machado de Assis) de cómo encontrar un lugar propio en la escena cultural internacional, sin dejar de ser, sin embargo, marginal en ella. También es cierto que, a medida que las condiciones que habían permitido esa ebullición cultural se alteraron, transformando las coordenadas en que se desenvolvía la producción artística y desplazando las problemáticas en función de las cuales se articulaba allí la crítica, el

Brasil (y, con él, toda América Latina), aunque no necesariamente mermaría su creatividad, perdería progresivamente esa “centralidad periférica” en que circunstancialmente se encontró a sí mismo situado.

En síntesis, la publicación de *Absurdo Brasil* es una empresa que merece una valoración especial por un doble motivo: por el hecho de acercar a nuestro país un capítulo clave en la historia cultural reciente de nuestro vecino todavía muy mal conocido aquí y por el propio contenido de los textos seleccionados, puesto que se trata de escritos valiosos en sí mismos y cuya relevancia excede el marco específico de su objeto particular. Un motivo adicional, no menos importante, es la cuidada edición de las compiladoras y traductoras.

*Elías Palti*  
UNQ / CONICET