



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO

PROGRAMA DE POSGRADO EN LETRAS

FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS

INSTITUTO DE INVESTIGACIONES FILOLÓGICAS

LA MEMORIA DEL CUERPO:

RELACIONES ENTRE EL LENGUAJE PLÁSTICO Y EL VERBAL EN LA OBRA DE CÁNDIDO

PORTINARI Y GRACILIANO RAMOS.

TESIS QUE PARA

OPTAR POR EL GRADO DE

DOCTOR EN LETRAS

PRESENTA

CARLOS ALBERTO LÓPEZ MÁRQUEZ

ASESORA: MTRA. VALQUIRIA WEY

MÉXICO D.F. JUNIO DE 2013



Universidad Nacional
Autónoma de México



UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

Todo el material contenido en esta tesis esta protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.

Não se trata de saudade de alguma coisa que acabou ou pessoa que morreu. É saudade do que está aí vivo, solto e nunca deixou de existir. Se não temos acesso a isso, é por falta de uma batalha maior.

É MAIS FÁCIL ME ENCONTRAR NA COZINHA
DO QUE NUMA CHAISE-LONGUE.

Elis Regina

Lá no meu interior
Tem uma coisa que não tem nome,
Lá no meu interior
Tem uma coisa que não tem nome,
Quando eu dou nome à coisa,
A coisa some...

"Quebradeira de Côco"

Roque Ferreira na voz da
Mariene de Castro.

Sólo queda
la memoria del tacto
el cuerpo de mi cuerpo
se fugó
por la noche incierta

Ámparo Dávila

ÍNDICE

Introducción: Historia de un objeto de deseo	5
I. Ramos y Portinari o	
De las afinidades electivas.	16
Un arte de norte a sur	16
Miseria y deformidad	27
Dolor perpetuo	35
II. Las palabras del cuerpo	45
Cuerpo y percepción	44
Un espejo triangular	56
Cuando el cuerpo se hace espacio	85
III. Los fundamentos del mundo	105
La medida de todas las cosas	105
Sólo se conoce lo poseído	130
IV. El cuerpo abatido	148
Un grafismo y una textura	148
Diseño de arquitecto	152
Exhibidores de la deformación	165
Conclusiones	177
Anexos	187
Bibliografía	195

INTRODUCCIÓN

HISTORIA DE UN OBJETO DE DESEO

Los orígenes de esta investigación se encuentran en mi tesis de licenciatura, un trabajo sobre la cuentística de José Revueltas; lo que más llama mi atención de su obra, especialmente de los cuentos, es el proceso epifánico vivido por los personajes, pero sobre todo la forma en que el autor aborda el problema de la realidad.

Él jamás concordó con los postulados del realismo socialista, sabía que la libertad del artista debía estar antes que todo, sin embargo era consciente de que esa libertad conllevaba un compromiso, una responsabilidad de carácter social que lo llevó a engendrar su propia concepción de realismo, uno que fuese dialéctico, tal como lo define en su ensayo "El realismo en el arte":

El escritor en general practica una crítica, una acción modificante de la sociedad, al transformarla en sus escritos, al ordenarla por medio de los recursos de su arte. La sociedad al recibir esta crítica del artista se autocritica a su vez, se transforma en el sentido que mejor le conviene social e históricamente, a través de sus propios medios (1981, 61).

Así, ese interés pervivió hasta el momento de elegir un nuevo camino de investigación en la maestría. Realizar estudios sobre literatura en portugués se convirtió en una posibilidad interesante, pero al mismo tiempo seguían llamando mi atención los personajes sometidos a su medio y a su propia naturaleza. Ése fue el camino que me condujo a Graciliano Ramos, después de leer *Vidas secas*, *Memórias do cárcere*, *São Bernardo* e *Insônia*, percibí que existían coincidencias entre ambos escritores. ¿Cuáles?

Las primeras respuestas surgieron de la lectura de la experiencia carcelaria de Ramos quien recrea su estancia en prisión haciendo una vívida descripción de los lugares por los que circula: el barco, la prisión y la colonia correccional. Junto a ello es relevante la fuerte presencia de la corporeidad de los otros personajes y del mismo protagonista: suciedad, peste, hambre y sufrimientos físicos son una constante en cada capítulo.

Cuando leía esa historia era imposible no recordar cuentos clásicos de José Revueltas como "Dios en la tierra", "Nocturno en que todo se oye" "Dormir en tierra" o "La frontera increíble", por sólo mencionar unos cuantos, en ellos los cuerpos acalorados, dolientes, inclusive putrefactos, están ligados a un medio que recrudece esos padecimientos.

Como decía, continué con la lectura de la obra de Graciliano y caí en la cuenta de que en *Vidas secas*, *São Bernardo*, *Insônia* e inclusive *Caetés* y *Angústia* (obras que en un primer momento no llamaron mi atención) existía una relación parecida entre el cuerpo y el espacio.

Llegó el momento de tomar decisiones. Ante la posibilidad de realizar un estudio comparado, preferí centrarme en el escritor nordestino; la razón es básica, estaba comenzando a conocer un universo literario totalmente ajeno a mí y me pareció pertinente seguir ese camino. Me parece que fue una buena decisión.

Fue *Vidas secas* la que me permitió definir en ese momento el problema de investigación. ¿Cómo puede ser que en una obra en la que el espacio es un aspecto fundamental, éste se encuentre tan escuetamente descrito? Al contrastar esta inquietud con la construcción del espacio en *São Bernardo* me di cuenta de que Graciliano utiliza diversas estructuras espaciales en cada una de sus obras. El punto de partida para analizar este problema era la voz narrativa, así, aquel trabajo consistió en un análisis de la construcción espacial a partir del uso y tipos de narrador.

A la par y como necesidad para profundizar en el conocimiento de Ramos, fui descubriendo a Rachel de Queiroz, Dyonelio Machado, al primer Jorge Amado. Y de tal forma fui

llegando a la música regionalista (desde Luiz Gonzaga hasta la tradición de la cantoría), a las adaptaciones fílmicas de la obra de Graciliano y a los artistas plásticos de su tiempo: Brecheret, Di Cavalcanti, Anita Malfatti, Candido Portinari; fue con este último con quien sentí que Ramos tenía una mayor afinidad.

Surgió entonces la inquietud de agregar un capítulo más al trabajo de maestría y pensar en la posibilidad de realizar una comparación entre ambos artistas. Con mucha libertad y habiendo leído *Mnemosyne* de Mario Praz, comenté las coincidencias que me parecía encontrar entre ellos, la gran mayoría, como es de suponerse, giraban en torno a la construcción del espacio. Tales fueron los casos de cuadros como *Colona sentada* que reflejan un espacio esencial, vacío, tal como sucede en *Vidas secas* o *Kibutz* que desde un punto de vista superior intenta abarcar un espacio grande, jerarquizado y muy detallado.

Ambos artistas tienen como uno de sus temas centrales el sertón, ello explicaría que existan semejanzas entre ambos, (sobre todo en el orden de los temas), sin embargo, lo que atraía más mi atención era una serie de semejanzas compositivas, estructurales. Fue así que decidí partir de las ideas de Mario Praz al respecto de que la pintura y la literatura han actuado en mutua emulación de objetivos y

medios de expresión (Cfr. 1974, 5). Ello no implica una similitud poética y de estilo (Cfr. *Ibid.*, 12-13), sino más bien que las correspondencias entre una y otra son del ámbito de las intenciones expresivas (como pueden ser en este caso la representación del cuerpo doliente o las diversas configuraciones espaciales) acompañadas por técnicas relacionadas (Cfr. *Ibid.*, 20).

Teniendo ello en mente, discurrí sobre las construcciones espaciales que ya había determinado en los primeros capítulos de esa tesis: el espacio vacío o esencial (como el que tenemos en *Vidas secas*), el espacio organizado (tal es el caso de *São Bernardo*) y el espacio caótico o alucinatorio (los ejemplos de "Insônia", "Um ladrão" y "Paulo" son representativos al respecto).

Además realicé algunas anotaciones en torno al tratamiento de la figura corporal, oscilando de los marcados volúmenes de Portinari hasta las figuras que parecen deshacerse ante nuestros ojos de Graciliano. Al respecto, un rasgo más que considero importante es la relación que se establece entre personaje y espacio. Los dos artistas gustan de plasmar la idea de posesión y sometimiento, el ser humano domina su entorno o lo padece.

Esas ideas quedaron enunciadas no obstante, sabía que podían rendir para un trabajo más extenso y que intentase

desvelar la importancia que tiene el tratamiento de la figura humana y su relación con los diversos tipos de espacio, tanto en Ramos como en Portinari, así como los puntos de contacto y las divergencias que existen entre ellos. Cuestiones que intentaré desarrollar en estas páginas.

El punto en común más evidente y comentado por la crítica se da a partir de la coincidencia temática entre *Vidas secas* (1938) y la serie de tres lienzos sobre los retirantes (1936); sin embargo, después de haber visto otros cuadros, de haber leído otros textos, a mí me parecía que se podía decir mucho más, tal como he insinuado líneas atrás.

Dichas intuiciones fueron probándose y refutándose a lo largo de la investigación. Buena parte de los materiales para realizarlo se obtuvieron en una estancia de cinco meses en São Paulo y Rio de Janeiro. Durante ese tiempo encontré tanto obstáculos como herramientas que favorecieron el proceso, comentaré brevemente algunos de ellos.

Sin duda, la dificultad más grande es la dispersión de la obra de Portinari aunada al hecho de que gran parte de ella se encuentra en acervos particulares o bajo resguardo en varias instituciones; no obstante, este asunto se subsanó con la posibilidad de asistir a tres exposiciones importantes. Las dos primeras realizadas en la Pinacoteca de São Paulo en los periodos de marzo-abril y mayo-junio de 2010: el Acervo

del Itaú Cultural (que me permitió entrar en contacto directo con la faceta del Portinari ilustrador) y *Portinari na coleção Castro Maya* (que además de presentar las obras que normalmente se encuentran a la disposición del público en el museo Chácara do Céu de Rio de Janeiro, también puso a mi disposición otras que normalmente se encuentran resguardadas, (como la serie completa de ilustraciones al *Don Quijote*). La tercera exposición fue *Portinari em Israel* (efectuado en el Centro de Cultura Judaica de São Paulo en los meses de mayo y junio del mismo año).

Por otro lado, pude percatarme al revisar los acervos bibliográficos de entidades como la Universidad de São Paulo (USP), del Museu de Arte Moderna de São Paulo (Masp), del Museu Lasar Segall y otros¹ que son pocos los estudios que sobre ambos artistas se están realizando.

Respecto a Graciliano, la mayoría de los trabajos existentes van de la década de los sesenta hasta la de los noventa², las investigaciones más recientes en torno a este escritor se están llevando a cabo en el ámbito universitario; aunque tal vez el caso de Portinari sea más delicado, pues sólo se detectaron trabajos que lo abordan de manera

¹ Vale aquí comentar que fue imposible acceder a buena parte del acervo del Instituto de Estudos Brasileiros (IEB) de la USP debido a una huelga de trabajadores.

² Remito a la bibliografía de este trabajo, así como a la de mi tesis de maestría: "El cuerpo como límite, el entorno como vacío. La construcción del espacio en la narrativa de Graciliano Ramos".

tangencial³ (exceptuando aquellos ya reconocidos en el mundo académico, como los de Annateresa Fabris, Sérgio Miceli o la antología realizada por Adriana Giunta). Prácticamente no hay ningún trabajo que los relacione a ambos.

No obstante, hallé una tesis de maestría en la Facultad de Filosofía, Letras y Ciencias Humanas de la USP que realiza en torno a ellos un análisis comparativo: "As trilhas do torrão comum. Um estudo comparado entre Graciliano Ramos e Cândido [sic] Portinari" de Fábio José Santos de Oliveira, del 2010.

De acuerdo al resumen que el autor expone en la página seis, el trabajo tiene como intención comparar la obra de ambos autores a partir de *Vidas secas* y algunas pinturas de Portinari (alrededor de cuarenta) entre las que destacan varias de la serie de *Espantalhos*, *Paisagem de Brodósqui*, uno de los varios retratos de Maria Portinari y *O pranto de Jeremias*.

Para mí resultó estimulante el hallazgo, no sólo porque se trata de un trabajo de comparación, sino porque centra su interés en la relación cuerpo-espacio, que es justo la que yo pretendo exponer en estas páginas. Dice Santos de Oliveira que parece existir una relación indisoluble entre esas

³ Como por ejemplo el trabajo de Emília Vicente Lourenço, "Memória e outras questões: Um estudo do projeto para Jesus e os apóstolos de Cândido Portinari no contexto da construção de Brasília".

categorías y que "Com isso, podemos notar que a diluição do homem por conta dessa relação com o ambiente encontra correspondências com sua própria diluição na sociedade⁴" (6). Agrega que lo que más interesa al respecto es cómo el hombre se resiste a tales diluciones y cómo ambos artistas exponen esa resistencia.

Es justo aquí donde los intereses comienzan a divergir. Sin duda alguna, Ramos y Portinari fueron artistas con un fuerte compromiso social, ambos afiliados al Partido Comunista Brasileño (PCB) y participantes activos en la vida política del país; ello, por sí mismo, justificaría un abordaje de ese tipo, pero, sin demeritarlo, considero que sólo aborda una parte del problema⁵. El interés que ambos sienten por la figura humana y por el espacio que la rodea surge, desde mi punto de vista, de influencias estéticas de su momento y anteriores. Ambos están fuertemente influidos por el expresionismo y la literatura regionalista, además de los acercamientos que Portinari tuvo con el cubismo y el arte abstracto, así como el conocimiento de Graciliano de la

⁴ Con eso, podemos notar que la dilución del hombre por cuenta de esa relación con el ambiente encuentra correspondencias con su propia dilución en la sociedad.

⁵ Si tomamos en cuenta las fechas de ingreso al PCB de ambos artistas, Graciliano Ramos en 1945 y Candido Portinari en 1946, debemos pensar que su interés por la temática social no surge de una filiación partidista e, incluso, tal vez ni ideológica, sino de una intensa observación de su realidad más próxima, de la vida de los seres marginales con los que convivieron durante su infancia, lo cual se convertiría en el germen de su interés por el cuerpo; asunto que será una de las líneas que se abordaran en estas páginas.

literatura del realismo ruso y, obviamente, del realismo socialista; influencias que, en un momento dado, pueden ser utilizadas para encarnar ideales políticos⁶. No obstante, considero que antes deberíamos preguntarnos cuál es la concepción básica que ambos tienen sobre el cuerpo y el espacio, de dónde surge y, en consecuencia, bajo qué criterios puede ser interpretada.

Siendo éste el objetivo que me he propuesto alcanzar en esta investigación, la he organizado en cuatro capítulos. Como forma de contextualizar y evidenciar las relaciones entre Portinari y Ramos iniciaré con un capítulo que nos permita ubicarlos en su época, determinar sus principales lineamientos estéticos, así como exponer en líneas generales las herramientas metodológicas y conceptuales que permitirán realizar el análisis de la obra de ambos artistas.

En el capítulo dos exploraré, fundamentalmente con base en los lineamientos fenomenológicos de Merleau-Ponty y los mecanismos de enunciación y percepción explicados por Luisa Ruiz Moreno, la concepción del cuerpo y la forma en que éste es construido verbal y visualmente; además destacaré la

⁶ De hecho, buena parte de la crítica realizada en torno a ambos artistas tiene como sustento cuestiones socio-políticas. Baste citar títulos como *Portinari, pintor social* de Annateresa Fabris, *Candido Portinari y el sentido social del arte* de Andrea Giunta, "Valores e misérias de Vidas secas" de Alvaro Lins, y *O manifesto do trágico* de Paulo Mercadante.

relevancia de los conceptos de perspectiva y percepción en ese proceso y la influencia que ejerce en su transformación.

En el tercer capítulo relacionaré la construcción del cuerpo con las diferentes configuraciones espaciales que se encuentran tanto en Portinari como en Ramos. Para determinarlo partiré de la idea de realidad somática de Julio Chávez aunada a la noción de deixis de referencia (tal como la plantean Isabel Filinich Y Luz Aurora Pimentel). A través de ello observaremos cómo la figura humana tiene una relación de codependencia con la dimensión espacio-temporal y ayuda a dimensionarla. Complementaré estas ideas con los presupuestos de Herman Parret sobre el enunciado la y sensación que nos facilitarán el entendimiento de la correspondencia que existe entre las pasiones y los estados del mundo (o, propiamente, del espacio).

En el último capítulo retomaremos los postulados explorados hasta el momento para realizar el comentario de *Vidas secas* y dos de los varios lienzos que Portinari dedicó al tema de los retirantes⁷. Destacaré las divergencias y las coincidencias existentes en el tratamiento del tema; así como se discutirá la pertinencia de dos conceptos que aparecen desde el inicio de este trabajo: realismo y deformación.

⁷ Habitantes del sertón brasileño que, debido a la sequía, emigran hacia el sur del país.

I. Ramos y Portinari

o de las afinidades electivas.

O que era a sua carne, nunca soubera; neste momento era uma forma ajoelhada. O que era o seu espírito, ela ignorava. Talvez fosse a luz mal erguida da madrugada sobre os trilhos. Seu corpo servira-lhe apenas de sinal para poder ser vista; seu espírito ela o via na planície.

Clarice Lispector, *A cidade sitiada*.

UN ARTE DE NORTE A SUR.

Enunciado el problema que deseo tratar en este trabajo, contextualicemos la obra de Ramos y Portinari. Como dije líneas atrás, la crítica ha comentado sus semejanzas, pero también es necesario resaltar la estrecha relación de amistad que existía entre ambos. Una de mis inquietudes al respecto gira en torno al intercambio epistolar que existió entre ellos y del cual poco se conoce⁸. Existen referencias y fragmentos citados en algunos artículos, revistas, etc.,

⁸ Estas cartas serán publicadas próximamente, según información de a *Folha de São Paulo*, la investigadora Ieda Lebensztayn está a cargo de dicho proyecto. Cfr. <http://www1.folha.uol.com.br/fsp/ilustrada/105986-amizade-selada.shtml>, 28 de abril de 2013.

pero, hasta donde tengo conocimiento, casi ninguna carta se conoce por completo y no existe ninguna recopilación⁹. Prácticamente la única que he podido leer completa apareció hace poco tiempo en el sitio oficial de Graciliano Ramos¹⁰. Fechada el 18 de enero de 1946 en Rio de Janeiro, en ella se lee:

Caríssimo Portinari:

A sua carta chegou muito atrasada, e receio que esta resposta já não o ache fixando na tela a nossa pobre gente da roça. Não há trabalho mais digno, penso eu. Dizem que somos pessimistas e exibimos deformações; contudo as deformações e miséria existem fora da arte e são cultivadas pelos que nos censuram¹¹.

En este texto existen varias pistas que nos llevan a conocer la concepción que de la labor artística tenían Graciliano y Portinari. Fijémonos en las primeras líneas. Portinari debía estar realizando algún cuadro con tema rural, para Graciliano no existe labor más digna. Así pues, podemos inferir que para ambos es importante que el arte sirva como

⁹ Tengo conocimiento de que algunas se encuentran en el acervo del IEB (al cual, como ya expliqué, me fue imposible acceder) y otras están resguardadas por el Projeto Portinari.

¹⁰ <http://www.graciliano.com.br/manuscritos/cartaCP.html> consultado el día 25 de octubre de 2011.

¹¹ Querido Portinari:

Tu carta llegó muy atrasada, y temo que esta respuesta ya no te encuentre fijando en el lienzo a nuestra pobre gente del campo. No hay trabajo más digno, creo. Dicen que somos pesimistas y que exhibimos deformaciones; no obstante las deformaciones y la miseria existen fuera del arte y son cultivadas por aquellos que nos censuran.

forma de reflejar la realidad, ahora bien, ¿de qué forma se realizaría eso?

Antonio Candido en su artículo titulado "Literatura y subdesarrollo" (2000 (b)) además de analizar la relación del escritor respecto a su proceso de producción y a los lectores, propone un esquema histórico para la comprensión de la literatura latinoamericana de mediados del siglo XIX a mediados del siglo XX y habla de la existencia de tres periodos claramente diferenciados (Cfr. pp. 344-353):

a) El realismo de carácter costumbrista y científico que corresponde a la segunda mitad del siglo XIX e inicios del XX. Se trata obviamente de los movimientos que tradicionalmente conocemos como costumbrismo –derivado de la tradición romántica– y que bien podríamos ejemplificar con obras del tipo de las *Tradiciones peruanas* de Ricardo Palma. Tenemos después la aparición del realismo en su acepción más generalizada y que desembocaría en el naturalismo, tendencia influida por el positivismo.

Estos movimientos son de particular importancia, porque en su afán de "diseccionar" a la sociedad y al ser humano, pasarán de realizar un simple análisis objetivo de la realidad (realismo) a observar la influencia que el medio ambiente ejerce sobre el comportamiento del individuo (naturalismo), con ello se establece una dupla sumamente

interesante y que los escritores de inicios del siglo XX retomarán.

b) El neo-naturalismo que Antonio Candido también identifica con la narrativa regionalista, con la narrativa del nordeste brasileño y con la novela social. La diferencia entre el naturalismo y el regionalismo del siglo XX estriba en que éste posee un componente muy fuerte de crítica social y de análisis pormenorizado de la conciencia de los personajes, por ello, las más de las veces, los escritores de este movimiento simpatizan con los ideales comunistas, y en muchas ocasiones se encuentran afiliados al PC; sobra decir que la dupla individuo/medio ambiente es más que explotada en este periodo.

A Graciliano Ramos se le solía circunscribir en esta etapa, sin embargo, el mismo Antonio Candido (Cfr. 2005, 90) señala que es una clasificación que le viene estrecha. Ahondemos brevemente en lo que implica cada una de ellas:

- La narrativa regionalista es un término extensional que hace referencia a una tendencia generalizada de la literatura latinoamericana (no sólo brasileña).

- El neo-naturalismo es la continuación (o perfeccionamiento, incluso) de las fórmulas narrativas de fines del siglo XIX e inicios del XX.

- A su vez, el término narrativa social indica la preocupación de estos escritores por realizar en su obra un análisis de la sociedad, además de señalar la filiación —o por lo menos simpatía— que tenían con el comunismo.

- Por último, la narrativa del nordeste es una referencia temática (incluso de origen) y determina las obras cuya temática se centra en retratar y analizar los problemas de dicha zona geográfica de Brasil.

Graciliano podría ser considerado regionalista por su última novela, *Vidas secas*, pero el resto de su narrativa no responde en estricto sentido a dicho esquema. Por otro lado, tal vez podría aplicársele la etiqueta de novelista social; no obstante, de acuerdo con Paulo Mercadante (Cfr. 1994, 60-61), en sus primeras obras —*Caetés* (1930) y *São Bernardo* (1934)— no existe, ni tan siquiera, un ataque discreto al orden social y económico. Sus novelas no se constituyen como literatura revolucionaria, como sí sucede con la obra de Rachel de Queiroz, Lins do Rego y Jorge Amado¹². Graciliano

¹² José Lins do Rego buscó plasmar en su obra los ritmos del habla regional. En él lo pintoresco triunfa, por su capacidad de hacer sentir la consistencia de la naturaleza que rodea a sus personajes. En su llamado ciclo de la caña de azúcar domina la idea de decadencia que señala el cambio de las estructuras sociales y que arrastra a los individuos.

Jorge Amado comenzó con la llamada novela proletaria, que cultivó tanto en relación con los trabajadores rurales como urbanos (*Cacau*, 1933 y *Suor* 1934). A su vez, en *Jubiabá* (1935) entró el negro por primera vez de manera sólida en la literatura brasileña.

reconocía el talento de los escritores nordestinos, aunque tenía reparos con la preocupación panfletaria de sus objetivos. Más adelante ahondaré en esto, antes definamos la tercera etapa de la periodización hecha por Candido.

c) El suprarregionalismo, en el que se opera una superación del naturalismo basado en la visión empírica del mundo. En este movimiento la región ya no importa en sí misma sino como re-presentación de una circunstancia universal, la región es y no es ella misma, en tanto que es un medio para explorar problemas humanos universales. Aquí, Antonio Candido propone como ejemplos a João Guimarães Rosa, Clarice Lispector y Juan Rulfo¹³.

Sigamos. A juicio de buena parte de la crítica brasileña el acontecimiento que se convierte en el catalizador de una nueva literatura en Brasil en el siglo XX es la Semana de Arte Moderno (1922). En ella se conjugan tendencias capaces de renovar la poesía, el ensayo, la música y las artes plásticas (Candido, 2000 (a), 58).

La novela nordestina conquistó la opinión del país, dice Candido, a partir de *A Bagaceira* (1928) de José Américo de Almeida y *O Quinze* (1930) de Rachel de Queiroz. Ésta se caracteriza por la fuerza de un estilo sencillo y expresivo, que reveló a una escritora cuyo gran talento fue confirmado por libros posteriores como *João Miguel* (1932) también de temática nordestina. (Cfr, Candido, 2005, 92 y ss.).

¹³ Candido respeta esta subdivisión en otros de sus escritos, específicamente en el artículo "Literatura y cultura de 1900 a 1945 (Panorama para extranjeros)" y el libro *Iniciación a la literatura brasileña*.

Al término de la primera guerra mundial, Brasil se encontraba más cerca que nunca de Europa, no sólo en el aspecto de conciencia social¹⁴, sino, también en la faceta cultural. El arte primitivo, el folclor y la etnografía juegan un papel importante en la definición de las estéticas modernas, junto con la asimilación de la vanguardia europea.

Es característico que toda la generación modernista tendiese al ensayo, especialmente al histórico-sociológico. Todos intentan (Gilberto Freyre, Sérgio Buarque de Holanda, Caio Prado Júnior) redefinir la cultura brasileña a la luz de una nueva evaluación de sus factores. De aquí se desprende el hecho de que el decenio más importante sea el de 1930. La literatura y el pensamiento se emparejan y la novela y el cuento transitan por uno de sus momentos más ricos. (Cfr. Candido, 2000(a), 65).

Pero, ¿cuál es la posición de Graciliano respecto a la Semana de Arte Moderno? En realidad, pocas veces hizo referencias directas a ese movimiento y, de hecho, no pudo haber estado circunscrito a él ya que para la fecha de su realización y sus años de auge, se encontraba al frente de la tienda de telas *A sincera*, en Palmeira dos Índios (Alagoas) para después colaborar en el semanario *O Índio* y convertirse

¹⁴ Con acontecimientos tales como las huelgas obreras de São Paulo y Río de Janeiro, la fundación del Partido Comunista Brasileño en 1922 o la efervescencia política originada en el levantamiento de 1922 y más tarde en la revolución de 1924.

en presidente municipal de dicha ciudad en 1927. Será sólo hasta 1933 que publique su primera novela, *Caetés*. Es un "escritor tardío", ya que para entonces cuenta con 41 años.

Claro que no basta la distancia geográfica para que alguien sea excluido de un movimiento, sin embargo, Ramos estaba consciente de que esa circunstancia espacial era de peso para la literatura brasileña. En el artículo "Norte e sul", analiza la distinción estética que se ha intentado establecer entre esas regiones. Bajo su parecer no existe tal cosa, lo que tenemos "é que algumas pessoas gostam de escrever sobre coisas que existem na realidade, outras preferem tratar de fatos existentes na imaginação (2005, 191)"¹⁵.

Siguiendo con esa idea, afirma que los autores nordestinos son mal recibidos por los "enemigos de la vida" debido a que en sus escritos hacen referencia a "cuchillos, sombreros de cuero, escenas escandalosas, religión negra y al campo". La miseria incomoda.

Graciliano cierra el artículo con esa inquietante ironía muy suya, y que raya en el sarcasmo, afirmando que hay que hacer desaparecer a esos tipos indeseables que escriben de asuntos inconvenientes, que se debe purificar la literatura y

¹⁵ Es que algunas personas gustan de escribir sobre cosas que existen en la realidad, otras prefieren tratar de hechos existentes en la imaginación.

volverla inofensiva a fin de que no perturbe la digestión de los que pueden comer.

No puedo asegurar que cuando el escritor alagoano se refiere al sur esté pensando en los escritores modernistas, pero tenemos algunas otras referencias. En "Uma justificação de voto", publicado en 1940, hace una crítica de los escritores emergentes, tanto aquellos que utilizan los clásicos motivos nordestinos, como algunos que

enveredavam pelo modernismo e, adotando cacoetes postos em moda de 1922 a 1930, arrumavam frases curtas, telegráficas, confusas, trocavam os lugares dos pronomes, começavam nomes próprios com letra minúscula¹⁶ (2005, 210).

Si bien en todo el texto existe la intención de criticar la repetición sin sentido de motivos y técnicas consagradas en la década anterior, no deja de haber un cierto toque de ironía respecto al lenguaje de la vanguardia. Ello puede ser confirmado a través de otros comentarios realizados en artículos como "O teatro de Oswald de Andrade", "Os tostões do sr. Mário de Andrade" y "Uma palestra", donde leemos:

Ali por volta de 1935 realizou-se em Moscou uma *enquête* sobre a literatura soviética. Lembro-me da resposta de Romain Rolland. Havia nela uma frase de arrojado: "A arte é uma técnica" –o avesso do que ainda

¹⁶ Seguían por el modernismo y, adoptando hábitos puestos en moda de 1922 a 1930, redactaban frases cortas, telegráficas, confusas, cambiaban la posición de los pronombres, iniciaban los nombres propios con letra minúscula.

neste país asseveram, reproduzindo conceitos em moda entre 1922 e 1930¹⁷ (2005, 392).

Pese a que a continuação él mismo está en desacuerdo respecto a que "el arte sea sólo técnica", líneas adelante afirma tampoco estar a favor de la creación de una lengua improvisada y que rompa con la de la tradición, referencia clara al modernismo, al cual ironiza con la frase "e no fim da semana bíblica Deus viu que isto era bom (2005, 393)".

Por último debemos tomar en cuenta la entrevista realizada por Homero Senna en 1948 y publicada en *Fortuna crítica 2. Graciliano Ramos* (1977) y que lleva el curioso título de "Revisão do Modernismo" –curioso porque sólo un apartado de la entrevista está dedicado a ello. Preguntado sobre si había seguido el movimiento modernista, medio malhumorado contesta: "Claro que lo seguí. ¿No le dije que estaba suscrito a varios periódicos? (50)".

Después comenta la impresión que le dejó el movimiento:

Muito ruim. Sempre achei aquilo uma tapeação desonesta. Salvo raríssimas exceções, os modernistas brasileiros eram uns cabotinos. Enquanto procuravam estudar alguma coisa, ver, sentir, eles importavam Marinetti¹⁸ (51).

¹⁷ Allá por 1935 se realizó en Moscú una *enquête* sobre la literatura soviética. Recuerdo la respuesta de Romain Rolland. Había en ella una frase temeraria: "El arte es una técnica" –lo contrario de lo que todavía afirman en este país, reproduciendo conceptos de moda entre 1922 y 1930.

¹⁸ Muy mala. Siempre pensé que aquello era una burla deshonestas. Salvo poquísimas excepciones, los modernistas brasileños eran unos afectados. Mientras intentaban estudiar algo, ver, sentir, importaban a Marinetti.

Sin embargo no podemos creer que Graciliano se asuma sólo como un escritor realista, al menos no del realismo decimonónico. Volvamos a la carta. En las últimas oraciones dice que la crítica los ha considerado pesimistas y exhibidores de la miseria y de la deformación. Pregunta básica, ¿realismo y deformidad pueden ir de la mano?

MISERIA Y DEFORMIDAD.

En *Retrato de Portinari* (2003), Antonio Callado sintetiza varias charlas que tuvo con el artista a fin de hacérselo conocer más allá de sus pinturas. Son varias las cuestiones tratadas en el texto, sin embargo, creo que pueden resumirse en dos ejes: el papel del artista en la sociedad y el conflicto entre figuración y abstracción.

Es sabido que durante los últimos años de su producción, Portinari fue criticado severamente por seguir alineado a la pintura figurativa (me parece que esta crítica estaba fundada, además, en su fama de "pintor oficial"); ante ello él respondía de la siguiente manera:

Arte abstrata –diz ele– é como a gente pedir a um engenheiro uma ponte para atravessar um rio e receber uma página cheia de números y cálculos. A gente quer é a ponte!¹⁹ (60).

Portinari bromea, sin embargo detrás de ello se esconde una gran verdad. No creo que le desagradase el arte abstracto en sí mismo; buena parte de sus lienzos tienen coqueteos con él –baste pensar en obras como *Nova Torque* o *Construção*– y, aún más, la serie de paneles de los cuatro elementos del Palacio Gustavo Capanema; todos ellos son prueba de la

¹⁹ El arte abstracto –dice él– es como si la gente pidiese a un ingeniero un puente para atravesar un río y recibiera una página llena de números y cálculos. ¡Lo que nosotros queremos es el puente!

facilidad y el gusto con que transitaba de un área a la otra²⁰.

No obstante, siguiendo el pensamiento de Antonio Callado, cuando el pintor ganó el concurso que le permitió ir a estudiar a Europa –premio que decía él debía llamarse “beca para la contemplación”– aprendió de los grandes grabadores y pintores del Renacimiento lo cual le permitió acercarse a la figura humana y analizarla pormenorizadamente, instruirse en anatomía, analizar huesos y musculatura, todo lo cual lo conduciría a la creación de sus negros y sus mulatos (Cfr. 58), lo acercaría al realismo, pero no al decimonónico, sino a uno en el que:

A realidade mirada com demasiada fixidez [começa] a se desmanchar, a parecer mero símbolo e figuração de alguma coisa. No quadro de van Eyck [*Boda de Giovanni Arnolfini y Giovanna Cenami*] o excesso de claridade e naturalidade é que engendram o mistério²¹ (88).

Así, el realismo no es un mero testimonio objetivo –científico– de la realidad, al menos no *per se*, ya que debe conllevar una carga de significado alterna a la que en un primer momento vemos; debe guiar al espectador, a través de

²⁰ Véase en el apéndice los lienzos mencionados.

²¹ La realidad observada con demasiada fijeza [comienza] a deshacerse, a parecer mero símbolo y figuración de alguna otra cosa. En el cuadro de Van Eyck [*Boda de Giovanni Arnolfini y Giovanna Cenami*] el exceso de claridad y naturalidad es lo que engendra el misterio.

sus detalles, para que pueda acceder al misterio, al símbolo.
¿Cómo llegó Portinari a estas conclusiones?

Tendríamos que considerar dos aspectos o etapas de su carrera. El primero tiene que ver con su formación. Nacido en el interior de São Paulo (en Brodósqui), su primer acercamiento a la pintura se dio por medio de las artes gráficas –fue aprendiz de grabador– y a través de la pintura religiosa popular. Su padre conocía sus inquietudes y al enterarse de la llegada de un grupo de “artesanos-pintores” que decorarían la iglesia de la ciudad, decidió llevarlo con ellos.

Tiempo después viaja a Rio de Janeiro e intenta matricularse, sin éxito, en la Escuela Nacional de Bellas Artes, por lo que frecuenta talleres y cursos libres. En 1918 es aceptado y aprende los lineamientos del arte académico. Participa regularmente en el Salón Nacional de Bellas Artes hasta que gana, en 1929, con *Baile na roça* un viaje a Europa (Cfr. Coelho, 2005, 45 y ss.). Durante todo este tiempo se mantiene alejado del modernismo e, incluso, confiesa que presencié una exposición de arte moderno alemán y que no lo había impresionado mucho (Callado, 2003, 58).

En Europa se dedica a visitar museos y, como mencioné líneas arriba, a aprender de los maestros italianos del

Renacimiento, de Boticcelli y Giotto, principalmente, aunque también le gustaba bastante Tiziano.

Eu me levantava cedo [...]. Depois do meu café-com-leite e croissants eu simplesmente me metia no Louvre pela manhã e no Luxemburgo á tarde, ou vice-versa. Depois ia às galerias dos *marchands de tableaux*. Meus amigos eram todos pintores, muitos deles portugueses, como Eduardo Viana. Passávamos a tarde em algum café discutindo como uns demônios²² (Callado, 2005, 73).

Es aquí donde comienza a sentirse el segundo aspecto a considerar, dedica las tardes a visitar galerías, sin lugar a dudas, entró en contacto con pintores jóvenes y nuevas formas de concebir el arte.

En 1931 regresa de París tan sólo con dos naturalezas muertas, pareciera que el viaje había sido en vano, pero, apenas instalado, se encierra y comienza a pintar frenéticamente; Callado dice que de ese momento surgieron treinta lienzos.

Así, en 1932, a petición de Lucio Costa, forma parte de la comisión organizadora de lo que se llamaría "Salão Revolucionário", donde participa con diecisiete lienzos, allí entra en contacto con Mario de Andrade y surge su relación formal con el modernismo.

²² Me levantaba temprano [...] Después de mi café con leche y croissants, simplemente me metía al Louvre por la mañana y al Luxemburgo por la tarde, o viceversa. Después iba a las galerías de los *marchands de tableaux*. Mis amigos eran todos pintores, muchos de ellos portugueses, como Eduardo Viana. Pasábamos la tarde en algún café discutiendo como unos demonios.

Tal como Andrade señala en *O movimento modernista*, éste se proponía en un primer momento una desalienación respecto a los modelos caducos importados de Europa. Ello los llevó a pugnar por un nacionalismo pragmático que desembocaría en obras como *Macunaíma* o el proyecto antropofágico de Oswald de Andrade. Me parece que es aquí donde encaja el realismo de Portinari y su acercamiento al movimiento de vanguardia generado por la Semana de Arte Moderno.

Su obra siempre tuvo, en mayor o menor medida, como referente la realidad brasileña; no obstante, como buen antropófago necesitó asumir las tendencias académicas y las influencias vanguardistas de Europa para crear un lenguaje propio; lenguaje que le permitiera que la realidad fuese más allá de sí misma y se convirtiera en símbolo. Al respecto, Mario de Andrade comentó:

Este primeiro realismo estético é, aliás, uma das mais importantes lições do pintor brasileiro. Conforme o gênero de criação, trate ele o retrato, a natureza-morta, o quadro de assunto ou a pura composição livre à moderna, ele mais se aproxima ou se afasta do realismo visual. Mas este maior ou menor afastamento da natureza, essa maior ou menor deformação, é sempre de uma adequação temática muito exata²³ (Portinari, 2002, 41).

²³ Este primer realismo estético es, además, una de las más importantes lecciones del pintor brasileño. De acuerdo al género de creación, (ya sea el retrato, la naturaleza muerta, el cuadro de asunto o la pura composición libre a la moderna) más se aproxima o se aleja del realismo visual. Pero este mayor o menor alejamiento de la naturaleza, esa mayor o menor deformación, es siempre de una adecuación temática muy exacta.

Si seguimos la línea de pensamiento de Andrade el realismo de Portinari depende del tema que se esté tratando, es decir, la naturaleza, el mundo, son los que imponen la conformación de los elementos, o su deformación.

Regresemos a Graciliano. El asunto de la deformación, claramente, no es una mera apreciación personal y, mucho menos, negativa. Se trata de una elección que ambos artistas han realizado a fin de transmitir sus inquietudes. Vale aquí mencionar el apelativo que adjudicaron a Portinari por esos tiempos: "el pintor de los pies deformes".

Tal como se puede apreciar en cuadros de mediados de los treinta –como *Café*, *Preto da enxada* o *Colona sentada*– las figuras humanas plasmadas se caracterizan por tener pies y manos enormes (deformes). El pintor comentaba que ese rasgo surgió de la observación de los pies de los trabajadores cafetaleros; andando siempre descalzos, los pies se habían vuelto enormes, desproporcionados.

Eso es cierto, sin embargo no se puede negar que se convirtió en una de las soluciones plásticas preferidas por él y en su marca personal. Este recurso lo llevaría a dar una importancia enorme a la figura humana, a grado tal que, a veces, pareciera querer salirse del cuadro. El ser humano se convierte en el eje de la composición –como bien señala Frabris (Cfr. 1996, 162) –y su monumentalidad –aparente en

los primeros lienzos— lo llevaría a dedicarse, en las décadas de los cuarenta y de los cincuenta, a la pintura mural. Tal como afirma Mário Pedrosa, su objetivo en este momento es la integración de la masa con la composición, el problema que ahora le interesa es el ser humano concreto, ya sea en grupo o en su medio social (Cfr. 11).

Portinari utilizó la deformación plástica, maciza, del modelo picassiano.²⁴ Los procesos de deformación que, como acabamos de mencionar, lo llevarían al muralismo, afirma Pedrosa (V. 14) es sólo una etapa en la evolución del pintor —básica, sin lugar a dudas— en contraste con lo sucedido en el muralismo mexicano que, con una profunda tendencia social, creó una verdadera escuela. Siguiendo la misma línea, este investigador afirma que el artista de Brodóski no vio en los frescos (los del Ministerio de Educación, por ejemplo) apenas una realidad por expresar, sino por interpretar; tal como pudimos leer en las ideas que sostiene respecto a Van Eyck.

La realidad del campesino brasileño —“da gente da roça” como dice Graciliano— los llevó a ambos a concebir una nueva forma de tratar la realidad, una en la que el cuerpo sea capaz de dar voz a los seres que circulan por su obra, de expresar su miseria y su dolor; no obstante, en la carta que

²⁴ V. el análisis que en el capítulo III se realiza de *O pranto de Jeremias*.

hemos venido siguiendo, Ramos se confiesa con el amigo pintor y le dice:

Dos quadros que você mostrou quando almocei no Cosme Velho pela última vez, o que mais me comoveu foi aquela mãe com a criança morta²⁵. Saí de sua casa com um pensamento horrível: numa sociedade sem clases e sem miséria seria possível fazer-se aquilo? Numa vida tranqüila e feliz que espécie de arte surgiria? Chego a pensar que fariamos cromos, anjinhos cor de rosa e isto me horroriza²⁶.

Aunque la pregunta no deja de ser uno de los clásicos arrebatos de Graciliano, deja traslucir dos asuntos importantes: el compromiso social que ambos profesaron y su obsesión por tratar el tema de la muerte y, con él, los de la enfermedad y el dolor.

²⁵ Muy probablemente hace referencia al lienzo del mismo nombre (*Criança morta*) que junto con *Enterro na rede* y *Retirantes*, fueron realizados en 1944.

²⁶ De los cuadros que me mostraste cuando comí en Cosme Velho la última vez, el que más me conmovió fue aquella madre con el niño muerto. Salí de tu casa con un pensamiento horrible: ¿en una sociedad sin clases y sin miseria sería posible hacer eso? ¿En una vida tranquila y feliz qué clase de arte surgiría? Llego a pensar que haríamos estampas, angelitos color de rosa y esto me horroriza.

DOLOR PERPETUO.

Párrafos atrás hablé acerca de la entrevista que Senna hizo a Graciliano en 1944; se trata de un documento de suma importancia, sobre todo cuando pensamos que versa sobre un hombre que no era proclive a hablar de sí mismo ni de su obra.

Varias de las preguntas son biográficas: la infancia, su llegada a la escritura, las primeras publicaciones, el encarcelamiento. Para casi todas la respuesta es la misma, allí están sus obras, ellas dan mejor cuenta de esos sucesos. Sin embargo, Senna no se deja intimidar y varias veces insiste hasta obtener lo que desea; dos respuestas son de llamar la atención.

Cuestionado sobre su nacimiento como escritor y la publicación de su primera novela, *Caetés*, Graciliano comenta algunos pormenores sobre la escritura de *São Bernardo*:

Estava no capítulo XIX, capítulo que escrevi já com febre, quando adoeci gravemente com uma psoíte e tive de ir para o hospital. Do hospital ficaram-me impressões que tentei fixar em dois contos —“Paulo” e “Relógio de hospital”— e no último capítulo de *Angústia*. No delírio, julgava-me dois, ou um corpo em duas partes: uma boa, outra ruim²⁷ (52).

²⁷ Estaba en el capítulo XIX, capítulo que escribí ya con fiebre, cuando enfermé gravemente por causa de una psoitis y tuve que ir al hospital. Del hospital me quedaron impresiones que intenté fijar en dos cuentos —“Paulo” y “Relógio de hospital”— y en el último capítulo de *Angústia*. En el delirio, me creía dos, o un cuerpo en dos partes: una buena, la otra mala.

Ciertamente esos pasajes no son los únicos en los que existe un matiz autobiográfico. Es obvio que *Infância* y *Memórias do cárcere* son autobiográficas, pero en otros cuentos ("Um ladrão" o "Insônia"), en pasajes de *Caetés* o, inclusive, en *Vidas secas*, el escritor deja pasar ciertos rasgos personales y algunas anécdotas; no en vano, líneas adelante afirma: "Não se lembra do que lhe disse a respeito do delírio no hospital? Nunca pude sair de mim mesmo. Só posso escrever o que sou"²⁸ (55)".

Si confrontamos esta afirmación con las ideas que expone en la carta a Portinari, me parece que la concepción artística que he venido exponiendo cobra más sentido. Ambos son creadores que tienen como tema la miseria y el dolor, de ellos sólo se puede hablar por medio de mecanismos que "deforman" la realidad, pero todo eso no podría existir sin la vivencia personal; es decir, sin la experimentación en carne propia del sufrimiento resulta inútil tratar de hacer arte. Los dos últimos párrafos de la carta versan al respecto.

Graciliano dice que "afortunadamente el dolor existirá siempre". Cree firmemente que los "ricachones", los explotadores, deberían ser ahorcados; pero que si eso le trajese tranquilidad y bienestar, él quedaría a disgusto

²⁸ ¿No se acuerda de lo que le dije respecto al delirio en el hospital? Nunca pude salir de mí mismo. Sólo puedo escribir lo que soy.

"porque no nacimos para tal insipidez". Eliminados los ricos y los sufrimientos que ocasionan, espera la llegada de nuevos padecimientos, pues sin ellos no hay arte.

Graciliano puede haber sido un hombre amargado (y razones no le faltaban), pero cuando expresa juicios como éste no hay que irse con la primera impresión.

Ese pensamiento viene de tiempo atrás, muy probablemente de la época en que comenzó a redactar sus dos primeras novelas, pero, sin lugar a dudas, cristalizó en *São Bernardo*, *Vidas secas* y algunos de sus cuentos.

En el artículo "O romance de Jorge Amado" trata una idea parecida a la que acabamos de leer y a la que expone en "Norte e sul". Divide a la literatura en dos partes: aquella realizada por ciudadanos gordos, banqueros y accionistas que no encuentran motivo para que los demás estén inconformes y, sin embargo, hay gente inconforme en el Nordeste, en los prostíbulos, en los pueblos decadentes o en las fábricas; de este sector se ocupa la otra parte de la literatura, en este caso, Jorge Amado.

Más allá de la figura en sí del escritor bahiano y su novela *Suor*, vale la pena recoger las ideas que sobre la narrativa va exponiendo Graciliano: "Sentimos bem é um fedor de muitas coisas misturadas: lama, pus, cachaça, urina, roupa

suja, sêmen –uma grande imundície apanhada com miniduidências excessivas²⁹ (2005, 130)”.

Salta a la vista que lo que llamó la atención de Ramos fue una miseria expresada en términos corporales y con groserías; lo que ya no resulta muy de su agrado es el momento en que la rebeldía de los personajes deja de ser instintiva y adopta las fórmulas inculcadas por los agitadores. Adelante agrega: “Não nos parece que o autor, revolucionário, precisasse fazer mais que exhibir a miséria e descontentamento dos hóspedes do casarão. A obra não seria menos boa por isso³⁰ (131)”. El personaje debe darse a conocer por su cuerpo y por su circunstancia, nada más.

Graciliano y Jorge Amado estuvieron afiliados al PCB, pero el primero sólo ingresó después de haber salido de prisión, a mediados de los treinta; para ese entonces su concepción estética ya estaba formada y, resulta obvio, que chocaba con los presupuestos del realismo socialista.

Antonio Callado, al respecto comenta:

estou certo de que a razão da sólida amizade que [...] uniu a Graciliano Ramos [com Portinari] é que ambos foram levados ao comunismo por um entranhado desejo

²⁹ Sentimos un hedor de muchas cosas mezcladas: lama, pus, aguardiente, orina, ropa sucia, semen –una gran inmundicia pegada a menudencias excesivas.

³⁰ No nos parece que el autor, revolucionario, necesitara hacer más que exhibir la miseria y el descontento de los huéspedes de la casona. La obra no sería menos buena por eso.

de justiça social mas ambos reagindo aos sistemas de arregimentação partidária³¹ (102).

¿Por qué ambos artistas se resistieron al dogma del realismo socialista?

Annateresa Fabris (1996) señala que la preocupación de los artistas con el tema se impuso con fuerza en la década de 1930, cuando se le confiere un nuevo significado a la poética expresionista propuesta por Anita Malfatti en la exposición-símbolo de 1917.

El expresionismo deja de ser una poética del Yo individual -impregnada de tensión gráfica y cromática y que gira en torno al problema de la expresión psicológica y simbólica del sufrimiento humano- para convertirse en una poética del ser social. El recurso de la deformación deja de ser una visión profundamente personal de la lucha del Yo con el mundo para volverse una forma de criticar la realidad en sus aspectos más injustos (Cfr. 51).

La apreciación de Fabris es, sin duda, cierta; no obstante, debemos recordar lo dicho por el propio Portinari páginas atrás: el realismo con su claridad y nitidez lleva al misterio y al símbolo.

³¹ estoy seguro de que la razón de la sólida amistad que [...] unió a Graciliano Ramos [con Portinari] es que ambos fueron llevados al comunismo por un anhelado deseo de justicia social, pero ambos reaccionando a los sistemas de asociación del partido.

En realidad, no creo que Ramos o Portinari hayan abandonado la premisa del primer expresionismo, sino que supieron empalmar lo individual con lo colectivo a través del sufrimiento, del dolor, o tal vez sea mejor decir, del padecimiento (en el amplio sentido del término *pathos*) comunes a toda la humanidad, tal como recomendaba Rilke: "Entonces, aproxímese a la naturaleza. Entonces, intente, como el primer hombre, decir lo que ve y lo que experimenta y ama y pierde (25)".

Es curiosa la coincidencia que existe entre esta frase de Rilke y lo que alguna vez Graciliano expresó respecto a la figura del escritor:

Somos uns animais diferentes dos outros, provavelmente inferiores aos outros, duma sensibilidade excessiva, duma vaidade imensa que nos afasta dos que não são doentes como nós [...] é necessário que a doença que nos ataca nos atinja com igual intensidade para que vejamos nele um irmão e lhe mostremos as nossas chagas, isto é, os nossos manuscritos, as nossas misérias, que publicamos cauterizadas, alteradas em conformidade com a técnica (Moraes, 101)³².

El primer rasgo a destacar es el lugar especial, que no de primacía que posee el escritor, es un animal con una

³² Somos unos animales diferentes de los otros, probablemente inferiores a los otros, de una sensibilidad excesiva, de una vanidad inmensa que nos aleja de los que no están enfermos como nosotros [...] es necesario que la enfermedad que nos ataca nos afecte con misma intensidad para que veamos en él a un hermano y le mostremos nuestras llagas, esto es, nuestros manuscritos, nuestras miserias, que publicamos cauterizadas, alteradas conforme a la técnica.

sensibilidad excesiva. Ahora, esta sensibilidad se materializa en la forma de llagas y son éstas las que deben ser mostradas y compartidas con nuestro semejante, semejante pues padece de lo mismo que nosotros. Si bien la aseveración de Rilke no posee este matiz tan trágico, es indudable que la intención en el fondo es la misma. El ser humano, ya sea el primer hombre sobre la tierra o el más miserable de todos, debe compartir, exteriorizar, su sentir.

Nos enfrentamos entonces a un realismo fuertemente influido por el expresionismo. No hay que olvidar que este movimiento se lanza a la búsqueda de una tensión estética y existencial, a un intercambio más activa entre el arte y la vida, a la experiencia creativa como vivencia total (Cfr. González, 96). Si bien que hay que destacar el punto de divergencia entre realismo y expresionismo. Mientras que para éste la forma es algo externo, casual y en permanente cambio; para el realismo, justo lo acaba de comentar Graciliano, "las llagas deben presentarse cauterizadas conforme a la técnica". La literatura, de acuerdo con Ramos, es "ser fiel a la idea y domarla en términos de precisión formal".

Considero que ahora queda mucho más claro en qué medida Ramos puede ser considerado como un escritor neo-naturalista. Al estar interesado vivamente por expresar "las llagas de la vida", la solución principal para ello era echar mano de las

técnicas del naturalismo, sobre todo las relacionadas con la observación detenida de la realidad, aquellas que permitían el análisis del ser humano con su entorno –del cuerpo con el espacio, como veremos más adelante. Sólo que, también como ya hemos comentado, el puro estudio objetivo de la realidad no nos llevaría más que una copia fiel y simple de ella; es por eso que Portinari revira esa idea al comentar que si ese proceso se realiza con demasiada fijeza nos conducirá al misterio, a aquello que está oculto en la realidad y que sólo se devela a través de la deformación, ya sea plástica como en el caso de Portinari, ya sea a través del sufrimiento como sucede en Graciliano.

Así, retomando lo expuesto en la introducción y en estas páginas, mi intención es analizar las diversas concepciones que sobre cuerpo y espacio poseen ambos artistas y las posibles relaciones que existan entre ambas categorías, a fin de observar sus semejanzas y divergencias.

Para ello, echaré mano, de tres herramientas: narratología (bajo el enfoque de Luz Aurora Pimentel) reforzada con los aportes de la teoría de la enunciación, la fenomenología de Merleau-Ponty y los aportes que en una línea de semiótica-estética realizan autores como Eric Landowski, Raymundo Mier y Herman Parret, entre otros.

Ya que el enfoque teórico se irá desarrollando y explicando a lo largo de los tres capítulos que conforman este trabajo, por el momento sólo quisiera realizar una breve síntesis de los conceptos más importantes y la forma en que los enfoques arriba mencionados pueden sistematizarse.

Desde la perspectiva de Merleau-Ponty, el sujeto está condicionado por la relación Yo-Otro, en la cual resultan básicos los fenómenos de impacto (del Yo hacia el Otro) y de aprehensión (del Otro hacia el Yo). Ambos movimientos tienen como finalidad la consecución de una verdad por transparencia e implicación; esta idea está sustentada, tal como dice Parret, en que el sujeto se encuentra "en contacto" con la carne del mundo. El universo de lo sensible no es una forma o pura idea, sino un texto de carne que nos invita a fundirnos con él, es por ello que primero impacta y después se aprehende.

En relación con esto, Landowski (Cfr. 1999, 270 y ss.) propone una teoría del contagio, según la cual el cuerpo (con sus dimensiones estésica y estética) es susceptible de "ser contagiado" por la estructura del objeto (mundo o texto-carne) al cual se enfrenta; el Otro transmite al Yo su estructura -símica, si se prefiere-, su propia pose o gesto (éste último en el sentido gráfico del término).

En virtud de ello, el Yo, o fruidor del discurso estético, realiza una búsqueda en él, a fin de reorientar su propia mirada (y con ello su corporeidad). Esta puede ser de dos tipos:

1. la mirada especular (en la cual la relación Yo-Otro produce sosiego debido a la identificación).

2. La mirada angustiante (en la que dicha relación produce inquietud debido a la incapacidad de reconocerse en el Otro).

En cualquiera de los casos el individuo puede apropiarse de su corporeidad al ser capaz de reconstruir experiencias sensitivas, dolorosas o placenteras –en ambas hay un fuerte componente de hiperestesia– gracias a la intervención de dos estructuras del pensamiento: el imaginario (imágenes comunes a una sociedad y época específicas) y lo simbólico (imágenes ubicadas en el campo del arquetipo y que, por tanto, pueden pertenecer a diversas culturas y atravesar por distintas épocas).

La finalidad de este proceso, entonces, sería que a través de la apropiación del mundo percibido, el sujeto reestructure su forma de mirar y percibir al mundo, comprenda, se apropie y se comunique por medio de su cuerpo y que con ello determine aquello que Merleau-Ponty denominó verdad por transparencia.

II. LAS PALABRAS DEL CUERPO

¿Dónde estuvo todo el día? Buscando un espejo, pues necesito constatar que todavía soy yo mismo, que otro no tomó mi lugar.

Lord, J.G. Noll

CUERPO Y PERCEPCIÓN

En "La duda de Cézanne" (1977), Merleau-Ponty hace un análisis no tanto de la obra del pintor, sino más bien de su proceso creativo, aunque pudiera aplicarse al de cualquier otro. Comienza por refutar la tesis psiquiátrica que durante años ha sido tanto base para su condena como para su enaltecimiento: ¿son la exaltación nerviosa, los rasgos esquizoides los que lo llevaron a pintar de esa forma? Incluso reflexiona sobre el papel de las influencias en el creador y cómo el romper con ellas puede, o no, arrojar luz sobre la interpretación de sus lienzos.

Siguiendo el motivo que marca toda su obra llega a la conclusión de que ninguno de esos dos factores resulta ser determinante, o de que sólo lo es en la medida que, ya estando en su obra, resulta fácil al espectador desandar el camino y decir: "claro, allí están los impresionistas; por

supuesto, lo difuminado en el contorno de sus figuras se debe a su estado emocional". Como decía, su apuesta es un tanto más arriesgada, pues afirma que el sentido de la obra debe estar en ella misma, básicamente porque ésa era la intención del artífice: "Se creyó impotente porque no era omnipotente, porque no era Dios y en cambio había querido pintar el mundo, convertirlo enteramente en espectáculo, hacer ver de qué manera nos *toca*³³ (47)". Hay aquí dos ideas interesantes: ¿por qué el artista quiere ser Dios? y ¿qué relación existe entre ver y tocar?

La respuesta al primer cuestionamiento la da el propio Cézanne en las disputas que tuvo con Émile Bernard, éste quería conducirlo a la inteligencia humana, pretendía que sus lienzos estuviesen gobernados por la razón; aquél le respondió: "'Yo me inclino hacia la inteligencia del *Pater Omnipotens*. Se inclina, en todo caso, hacia la idea o el proyecto de un Logos infinito [comenta Merleau-Ponty] (1971, 47)".

El logos infinito no puede ser más que aquella palabra primera, eterna y siempre comprensible y, por ello, base de la comunicación infinita entre las personas. Por tanto, esta propuesta implica la capacidad del arte de poder comunicar siempre y bajo cualquier circunstancia, pero en el sentido

³³ Cursivas en el original.

más amplio del término; no sólo aquél que las ciencias de la comunicación nos han legado y que está cargado con matices de objetividad y claridad, sino también aquél del cual proviene: poner en común, y, siguiendo con la metáfora religiosa de Cézanne: comulgar.

Un pintor como Cézanne, un artista o un filósofo tienen no sólo que crear y expresar una idea, sino también desvelar las experiencias que podrán enraizarla en la conciencia del otro. Si la obra está lograda, tiene el extraño poder de enseñarse ella misma. El lector o el espectador, siguiendo las indicaciones del cuadro o del libro, acaban por encontrar aquello que ha querido comunicárseles (47).

Tal vez la única objeción que podría hacerse a este postulado es la forma en que está expresada, ese aire de experiencia mística, de revelación, me parece que le infunde una idea de prueba iniciática o sólo para iniciados o ambas, como se quiera ver. Pero ello no es así, en el artículo "La percepción del otro y el diálogo" (1971), el filósofo francés acota bastante bien esta idea.

No se trata, en estricto sentido, de un proceso de iluminación. El término mismo y su sentido ya nos están dando la respuesta: *comunicare*, poner algo en común, hacer uno de dos, ¿cómo?, a través de aquello que tengan de similar el uno y el otro; para Merleau-Ponty ello es, en primer lugar, el

cuerpo (por ende la percepción y por aquí vamos acercándonos a la respuesta de la segunda pregunta) y, en segundo lugar (o proveniente de) la transformación de ese cuerpo en mundo, pero en mundo cultural, hecho palabra –personalmente prefiero el término signo con las implicaciones semióticas que el término posee– y que, por tanto, está revestido de significación, de sentido.

En la percepción del otro, lo dicho se produce cuando el otro organismo, en vez de “comportarse” como yo, emplea para con las cosas del mundo un estilo que al principio me resulta misterioso, pero que al menos se me aparece de golpe como estilo, ya que responde a ciertas posibilidades de las que las cosas de mi mundo se hallaban nimbadas (206).

Es decir, la comunicación sólo se produce cuando lo dicho por el otro emplea un estilo (o estructura) que tal vez yo no comprenda en primera instancia, pero que responde (se comunica) con ciertas cosas de mi mundo que se hallaban nimbadas, es decir en brumas.

No se trata de que eso fuese desconocido por mí, simplemente de que no se había presentado la oportunidad de que saliese a la luz. Aquí valdría la pena echar mano de la semiótica visual de Umberto Eco. Para él, la iconicidad, es decir la capacidad de crear y leer imágenes sólo puede explicarse si se recurre a los códigos, a los cuales también

llama enciclopedias, esto es, no puede existir representación (comunicación) sino después de que una cultura ha hecho pertinentes ciertas características de los objetos. Por ejemplo, la representación visual mínima de una silla debería cumplir con al menos tres rasgos: patas, asiento y respaldo. Estas características pertinentes (sobresalientes, básicas) se convierten, con su continua reproducción, en unidades gráficas que se corresponden con una unidad cultural.

Me parece claro que ambos pensadores parten de un punto en común: la percepción corporal nos lleva a la experiencia del mundo, cuando esa experiencia se repite varias veces podemos decir que conocemos el mundo; pero ya no se trata del mundo natural, sino del mundo cultural que está construido sobre signos que nos ayudan a otorgar sentido a lo sensible. Por ello es que no hay revelación alguna (al menos no en el sentido místico que según Merleau-Ponty, proponía Cézanne) en el proceso que venimos describiendo, sino un reencuentro; puedo comprender la obra de arte porque, al percibirla, su materialidad evoca en mí experiencias que estaban en potencia, listas para ser evocadas en ese momento de comunión.

Queda por responder el segundo cuestionamiento: ¿cuál es la relación que existe entre ver y tocar? Ambos son actos perceptivos y la percepción es el motivo central de la obra

de Merleau-Ponty. En el artículo, arriba citado, de 1971, se trasluce la preocupación por el término verdad, para él existen dos tipos de verdad: la verdad por adecuación (la de la física, la del algoritmo, la de las ciencias exactas) que lleva ese nombre por estar ligada a la vida pensante que la sostiene y la verdad por transparencia, por implicación y por recuperación. La dificultad de otorgarle un solo nombre nos lleva a pensar en su complejidad.

Dicha complejidad podría comenzar a desvanecerse si retomamos una de las afirmaciones hechas por el filósofo francés: "El punto más alto de la verdad sigue pues siendo tan sólo la perspectiva [...], una verdad en la que participamos, no porque estemos pensando *la misma cosa*, sino porque, a cada uno a nuestro modo, nos concierne y nos alcanza a todos (193)".

Me parece que la idea es ya bastante clara, pero es la relación verdad-perspectiva, la que nos debe auxiliar a comprender la noción que se establece en la segunda cuestión que pretendo explorar.

En el acto de la percepción (y/o de la enunciación³⁴) siempre se establece la relación Yo/Otro, no importa si ese Otro es persona, animal o cosa; es siempre, ante mí, un objeto que con mayor, menor o nula voluntad, se me presenta

³⁴ En los términos que propone Isabel Filinich y que más adelante serán expuestos.

para ser aprehendido, pero que, además, se convierte en un reflejo:

Todo otro es yo mismo. Es como el doble que un enfermo siente siempre a su lado, que se le parece como un hermano, al que no podría mirar sin hacerle desaparecer, y que visiblemente no es más que una prolongación fuera de él, puesto que basta un poco de atención para reducirle (195).

Esta idea nos remite a cuatro cuentos de Graciliano Ramos: "Insônia", "Relógio de hospital", "Um ladrão" y "Paulo". En ellos encontramos de manera explícita la relación que Merleau-Ponty está explicando: el yo confrontado con otro que no es más que él mismo, es decir, su reflejo, ya se trate de una presencia extraña, de una franja de luz, de un enfermo con la cara vendada o de, efectivamente, un doble que se ha apoderado de la mitad de mi cuerpo y amenaza con mi (su) desintegración:

Ficaria aqui a parte esquerda, a direita iria para o mármore do necrotério. Cortar-me, libertar-me deste miserável que se agarrou a mim e tenta corromper-me (*Insônia*, 50).³⁵

Obsérvese la construcción del párrafo. Al inicio tenemos el uso de la tercera persona del singular y después un tránsito hacia la primera. Si en un inicio podríamos haber

³⁵ Permanecería aquí la parte izquierda, la derecha iría para el mármol de la morgue. Cortarme, liberarme de este miserable que se agarró a mí y que intenta corromperme.

pensado que el narrador estaba haciendo referencia a algo que estuviera fuera suyo, a continuación el cambio de voz nos hacer ver que está hablando de sí mismo. Hay algo en su cuerpo de lo cual debe desprenderse para salvarse de la corrupción.

Así, tal como menciona Merleau-Ponty, ese miserable, esa parte izquierda del protagonista del cuento, no es más que un reflejo alucinatorio de él mismo, pero su presencia es tan palpable que no sólo es un doble que se proyecta fuera del Yo, sino que se ha apoderado de parte de su cuerpo y, aún más importante, ha recibido un nombre: Paulo.

Mas essa criatura, dificilmente organizada, pesa demais dentro de mim, necessito esforço enorme para conservar unidas as suas partes que se querem desagregar ("Paulo", 49).³⁶

En este caso la confrontación con el otro se vuelve una relación complicada debido a que las partes que lo componen poseen una estructura endeble que le exige al "yo" un esfuerzo para impedir que se disgreguen, pero es obvio que si uno es reflejo del otro significa que ambos poseen la misma composición, o descomposición, en este caso.

³⁶ Pero esa criatura, difícilmente organizada, pesa demasiado dentro de mí, necesito un esfuerzo enorme para conservar unidas sus partes que quieren disgregarse.

Sin embargo, no es forzoso el uso de la primera persona o la oscilación entre ésta y la tercera para conseguir ese efecto:

Subiu um degrau, parou arfando, subiu outros, experimentando uma sensação de enjôo. A casa mexia-se, a escada mexia-se. A secura da boca desapareceu. Dilatou as bochechas para conter a saliva e pensou no queijo, nauseado. Adiantou-se uns passos, engoliu o cuspo, repugnado, entornando o pescoço³⁷ ("Um ladrão", 25).

En este fragmento de "Um ladrão" observamos la forma en que el protagonista deambula por la casa en un intento de robo que resultará fallido. A diferencia de lo que encontramos en "Paulo", el protagonista no se está enfrentando a un ser que se ha apoderado de la mitad de su cuerpo ni, mucho menos, a un cuerpo en descomposición.

Llama la atención el malestar físico que sufre el personaje mientras va subiendo las escaleras paso a paso: la falta de respiración, el asco, las náuseas, la casa y las escaleras moviéndose; he aquí el meollo del asunto. Lo narrado en esas líneas son, básicamente, sensaciones que provienen del cuerpo del personaje, salvo las últimas dos. Resulta obvio que ni la casa ni las escaleras se pueden mover

³⁷ Subió un escalón, se detuvo jadeante, subió otros, experimentaba una sensación de asco. La casa se movía, la escalera se movía. La sequedad de la boca desapareció. Dilató las mejillas para contener la saliva y pensó en queso, asqueado. Adelantó unos pasos, se tragó el escupitajo, con repugnancia, entornando el cuello.

por sí mismas y que ello no es más que resultado de lo vivido por el ladrón; parecen moverse porque está mareado.

En este caso, más que la construcción gramatical de la voz narrativa, lo relevante es la focalización que está siendo empleada. Las dos primeras oraciones poseen una focalización externa, mientras que las últimas privilegian la interna; así, el narrador va acentuando poco a poco las sensaciones del personaje hasta llevarlo casi al vómito.

Aún así, es claro que el pasaje está inundado de sensaciones corporales y que la casa y las escaleras no son más que un medio empleado para que al lector le resulten más vívidas. El narrador podría haber elegido decir que el personaje estaba mareado, pero ésa y las otras elecciones están encaminadas a hacernos partícipes sensitivos de lo narrado: cuerpo y espacio.

Teresa Zubiaurre propone que la estructura espacial posee dos funciones. La función centrada que se encarga de contemplar exclusivamente la realidad que pretende colocar ante nosotros y la función desplazada que muestra algo totalmente distinto de lo que pretende en apariencia, esta función también recibe el nombre de configuración significadora del personaje.

El espacio no sólo ofrece información sobre el lugar, sino que implica connotaciones simbólicas y extraespaciales

(p. 55). Se debe acusar la huella del ser humano en el espacio, ya que la constitución de cualquier estructura, comenta Isabel Filinich, parte de la focalización narrativa (2004, 31).

En el fragmento que acabamos de revisar, el entorno no importa en tanto tal, sino en virtud de que nos permite apreciar la forma en que el ladrón lo percibe, es un espacio corporeizado.

Ahora, ¿cómo se produce la articulación con el otro? La respuesta está ya dada, a través del cuerpo y, por ende, por medio de la percepción, del sentir³⁸; pero sin duda, el primer otro con el que entramos en contacto es con nosotros mismos (tal como lo acabamos de observar): yo me percibo como alteridad y esa sería una de las principales condiciones que permitirían responder otro de los cuestionamientos de Merleau-Ponty: "Sigue en pie el hecho de que el otro no es yo, y que habremos de llegar a la oposición. Yo hago al otro a mi imagen, pero *¿cómo puede haber para mí una imagen de mí?* (196)³⁹".

³⁸ Pierre Ouellet señala que mirar es percibir la alteridad (8-10), lo que tendría que hacernos repensar el concepto de focalización y ampliarlo, es decir, si bien está asentado en mecanismos visuales, indudablemente, está fuertemente conformado por el resto de los mecanismos sensoriales.

³⁹ Cursivas en el original.

UN ESPEJO TRIANGULAR

¿Qué es un espejo? Como la bola de cristal de los videntes, me arrastra al vacío que para el vidente es su campo de meditación y para mí el campo de silencios y silencios.

Clarice Lispector, "Los espejos".

Cuenta Antonio Callado (amigo, biógrafo y crítico de Portinari) que a él le desagradaban las personas que bebían; no obstante él había visto en sus frecuentes visitas al departamento del pintor no sólo fotos de él y Graciliano Ramos juntos, sino también

no seu cavalete o nobre desenho da nobre cabeça de Graciliano [e] disse:

– Mas este também bebia muito.

E Portinari:

– Ah, este bebia sua aguardente e ficava firme, duro, severo. Não contava safadeza nunca (2003, 32)⁴⁰.

Ésta es una de las pocas menciones que a ciencia cierta conozco que el artista plástico haya hecho sobre el escritor. Resalta en ella la rectitud del carácter de Graciliano,

⁴⁰ en su caballete el noble dibujo de la noble cabeza de Graciliano [y] dijo:

– Pero éste también bebía mucho.

Y Portinari:

– Ah, éste bebía su aguardiente y permanecía firme, duro, severo. No contaba tonterías, nunca.

juicio que se refuerza con la sentencia que realiza Callado: "el noble dibujo de la noble cabeza".

Este trabajo fue encargado para celebrar la obtención de un premio literario por parte de Ramos y serviría para ilustrar la portada de una revista que jamás llegó a ser editada. El dibujo permaneció durante años en poder de "Candinho", hasta que tiempo después fue obsequiado a la familia Ramos; hoy se encuentra en el acervo del "Projeto Portinari".

La idea de representar la severidad, la rectitud del escritor alagoano es una constante ideológica de Portinari. Preguntado en otra ocasión del porqué no había pintado desnudos, la respuesta no puede ser más que tomada como una de esas bromas tras las que se asoma una gran verdad: ¿cómo podría él pintar un desnudo y después llevarlo a la casa de su abuela?

Uno de los rasgos más interesantes que encontramos en este retrato es la madurez y prolijidad que Portinari plasma en unos cabellos bien peinados —aunque con unas entradas muy pronunciadas y unas patillas perfectamente recortadas, en la piel marcada por el paso del tiempo, no obstante, gruesa y un tanto firme; tal vez la parte más importante, y contrastante con el resto, sea la mirada serena y segura (enmarcada por unas gruesas cejas), la nariz recta, casi tersa a diferencia

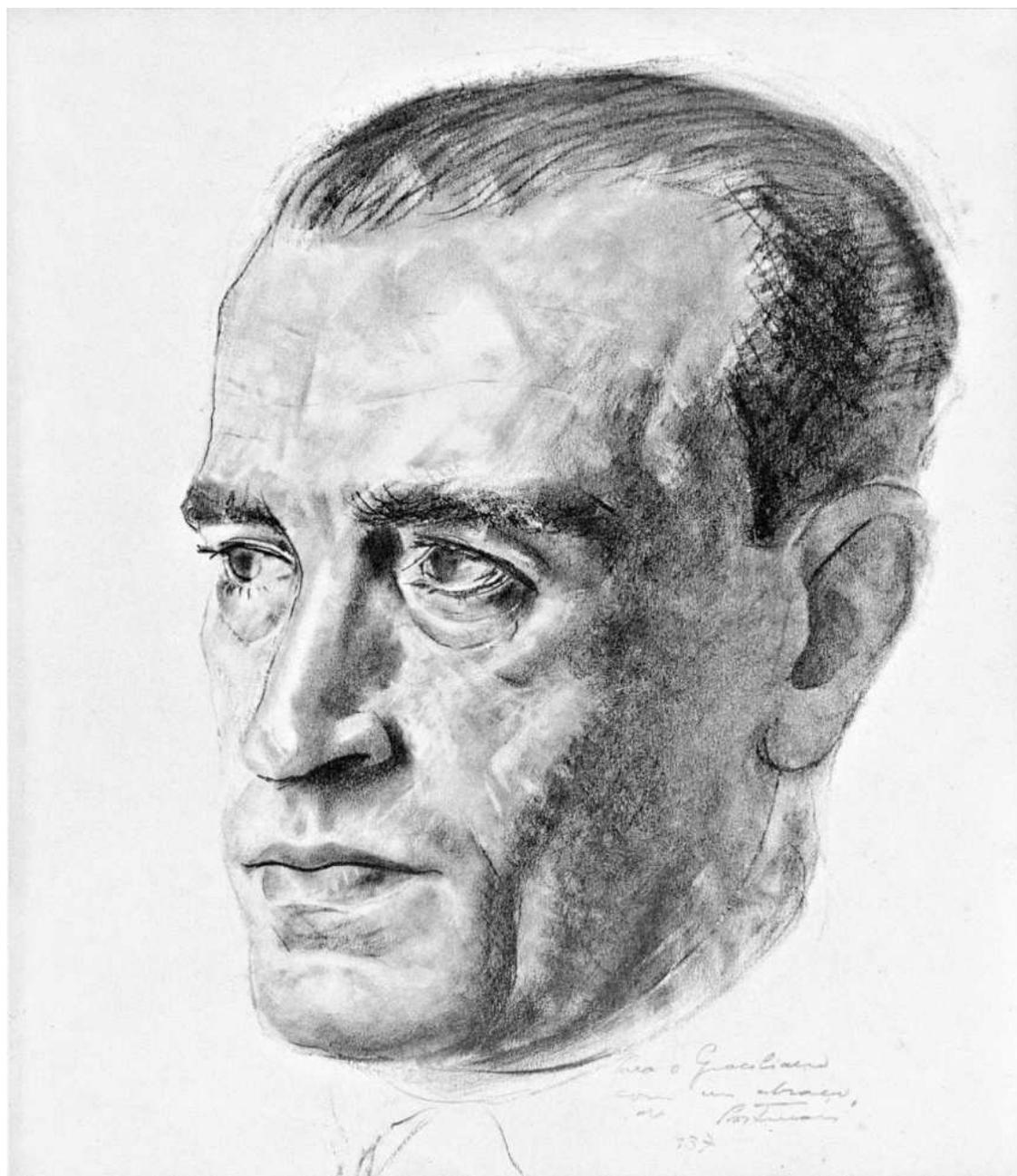
de las mejillas (salvo por una ligera sombra) y los labios suaves y rectos (pese a las líneas que descienden de la nariz indiquen unas arrugas que bien podrían hacernos pensar con certeza en que las comisuras de los labios deberían estar marcadamente caídas). En resumen, existe un contraste entre madurez y juventud, entre rispidez y tersura, ¿por qué?

Casualmente, el año de elaboración del dibujo coincide con el de la liberación de Graciliano Ramos tras casi un año de prisión. Basta leer prácticamente cualquier trecho de *Memórias do cárcere*⁴¹ para de inmediato percatarse que existe una gran discrepancia entre la forma en que Portinari percibe al escritor y en la que éste se percibe a sí mismo:

a velhice me permitia essa infeliz vantagem. Mas achava-me tão bambo, tão murcho, que me deixavam logo em sossego. Uma ruína, imprestável, nem servia para carregar tijolos. Para bem dizer, o estômago desaparecera; a dormência da perna alcançava o joelho; as ferroadas no pé da barriga não cessavam. As dores, o torpor e o vácuo não me pareciam contudo sintomas graves, espantava-me sabê-los perceptíveis. Sessenta e cinco anos. Se pudesse ver-me num espelho, notaria medonhos estragos, devastação (*Memórias*, 433)⁴².

⁴¹ Libro póstumo de Graciliano Ramos, publicado en dos volúmenes, versa sobre el periodo de encarcelamiento que el escritor sufrió en 1936 durante el gobierno de Getúlio Vargas. La historia comienza con los días previos a la detención y continúa con los múltiples traslados que sufre Graciliano (el más terrible en un barco que lo conduce a Río de Janeiro) hasta llegar a la "Colonia penitenciaria". A lo largo de las páginas Ramos muestra no sólo los sufrimientos padecidos por él, sino también las relaciones que estableció con los distintos presos: desde los de carácter políticos hasta los simples ladrones.

⁴² La vejez me permitía esa infeliz ventaja. Pero me encontraba tan débil, tan marchito, que me dejaban de inmediato en sosiego. Una ruina, inservible, no servía para cargar ladrillos. Hablando en serio, el estómago había desaparecido; la insensibilidad de la pierna alcanzaba la



Retrato de Graciliano Ramos

(Dibujo a lápiz y crayón sobre papel)

1937

rodilla; las punzadas en la base de la barriga no cesaban. Los dolores, el torpor y el vacío no me parecían con todo síntomas graves, me asombraba saberlos perceptibles. Sesenta y cinco años. Si pudiese verme en un espejo, notaría terroríficos estragos, devastación.

Sesenta y cinco años, sin embargo, para ese entonces Graciliano estaba alcanzando apenas los cuarenta y cinco; no obstante, una cirugía hecha con anterioridad y los estragos de la prisión, con un régimen de aguardiente, café y cigarros, (el autor hace hincapié constantemente en el asco que le produce la comida) debería hacer que se sintiese —y viese, tal como atestiguan las fotos de esa época— como un anciano, como un ser en vías de descomposición. Nótese la carga negativa del fragmento citado: no sirve para nada, está débil, marchito, viejo, adormecido y adolorido a la vez, en resumen, acabado.

Es interesante realizar una lectura cruzada entre *Memórias do cárcere* y la obra de ficción de Graciliano. Existen constantes referencias a su obra ya escrita, pero también ideas y fragmentos idénticos a los que escribirá después, al menos los cuatro cuentos mencionados en el apartado anterior surgen de la experiencia carcelaria. Ahondemos un poco más en "Paulo" y contrastémoslo con "Relógio de hospital" y con "Insônia".

Los dos primeros textos tienen un matiz autobiográfico y relatan la experiencia hospitalaria de un hombre que se ha sometido a una cirugía: presiente la muerte, siente inutilizada la mitad de su cuerpo (la cual intuye que irá pudriéndose poco a poco a la vez que está siendo poseída por

otro ser, Paulo, que toma su voluntad y lo domina) y sabe que en caso de recuperarse –tras un proceso difícil y doloroso– deberá volver a un mundo anodino y cotidiano.

Os meus braços descarnados movem-se, como braços de velho. Passo os dedos no rosto, sinto a dureza dos pêlos, as faces cavadas, rugas. Se tivesse um espelho, veria esta fraqueza e esta devastação ("Reloj de hospital", 46)⁴³

Éste es un buen ejemplo de cómo los personajes de esos cuentos se encuentran tan dominados por el dolor que el principal –casi único– punto de referencia que poseen para construir el relato es su propio cuerpo, o tal vez sea mejor decir, su cuerpo se hace relato.

Si seguimos las ideas propuestas por Filinich (2004, 16) y Luz Aurora Pimentel (1998, 10) sobre que el relato –en sus dimensiones espacial, temporal y de acción– se constituye progresivamente a partir de los elementos indiciales o deícticos proporcionados por el sujeto de la enunciación, tendríamos que reflexionar sobre lo llamativa que es la propuesta de Ramos. Tanto en los cuentos como en las memorias la acción, el espacio y el tiempo están supeditados a la vivencia corporal, tan es así que, incluso, llegan a

⁴³ Mis brazos descarnados se mueven, como brazos de viejo. Paso los dedos en el rostro, siento la dureza de los vellos, las mejillas hundidas, arrugas. Si tuviese un espejo, vería esta debilidad y esta devastación.

desvanecerse como se puede observar en los fragmentos arriba citados.

En "Relógio de hospital" y *Memórias* es claro que lo trascendente no es lo qué se ha vivido, sino cómo se ha vivido, es decir, las huellas que esas experiencias han marcado en el cuerpo: la vejez, la devastación, la debilidad, el cuerpo descarnado.

Otro punto de suma importancia es el tópico del espejo. En los dos casos plasma la misma idea de que si tuviera uno podría mirar la devastación en que se ha convertido su cuerpo, es decir, no le basta con sentirse, necesita observarse, como si de la sensación se tuviese que llegar como proceso natural a la visión; y no a la inversa, tal como podría entenderse en primera instancia la teoría de la focalización. Es lógico que en la "Colonia penitenciaria"⁴⁴ y en el hospital no se contara con ese artículo, lo que no resulta serlo es la obsesión que le despierta la idea de poder mirarse.

Según Henri-Pierre Jeudy el "*Habeas corpus* [é um] princípio [que] consagra a idéia comum de que, se nosso corpo nos pertence, isso ocorre na medida em que somos sujeitos do

⁴⁴ Instalación en la que los presos del régimen de Getúlio Vargas eran enviados para realizar trabajos forzados en condiciones deplorables.

objeto que él representa"⁴⁵ (14). Justo lo que le sucede a Graciliano-personaje y a los protagonistas de los cuentos es que al no poder mirarse son incapaces de llevar a cabo este principio, no pueden apropiarse de su cuerpo porque no tienen la oportunidad de realizar el desdoblamiento completo en sujeto y objeto de sí mismo.

Ellos se encuentran en una etapa anterior a ese reconocimiento, sólo pueden hacerse alguna idea de lo que su coporeidad es por medio del tacto, a través de la sensibilidad más inmediata e, incluso, ésta comienza a desaparecer ya que el vacío y el torpor se apoderan del cuerpo al grado de pensar que una mitad está pudriéndose y siendo tomada por un otro:

Ficaria aqui a parte esquerda, a direita iria para o mármore do necrotério. Cortar-me, libertar-me deste miserável que se agarrou a mim e tenta corromper-me ("Paulo", 50)⁴⁶.

Este proceso que comienza por la necesidad de sentir el cuerpo y pasa por el dolor extremo desembocará en la imposibilidad de controlar a aquél y en su ulterior desmaterialización:

⁴⁵ *Habeas corpus* [es un] principio [que] consagra la idea común de que, si nuestro cuerpo nos pertenece, eso ocurre en la medida en que somos sujetos del objeto que él representa.

⁴⁶ Se quedaría aquí la parte izquierda, la derecha iría para el mármol de la morgue. Cortarme, liberarme de este miserable que se pegó a mí e intenta corromperme.

Mas essa criatura, dificilmente organizada, pesa demais dentro de mim, necessito esforço enorme para conservar unidas as suas partes que se querem desagregar [...] os enfermeiros me levantavam, e eu me sentia leve, parecia-me que ia voar, flutuar como balão, esgueirar-me por uma janela, fugir do cheiro de petróleo e do calor, ganhar o espaço, fazer companhia aos urubus. ("Paulo", 49)⁴⁷.

Como ya comenté, no se trata únicamente de la lucha entre el individuo y una alteridad desconocida que lo posee, sino de la pugna por concertar las propias partes del cuerpo que el enfrentamiento consigo mismo como objeto ha terminado por desorganizar y resquebrajar, pero el esfuerzo es insuficiente, la corporeidad no sólo se rompe, sino que se disuelve y se desmaterializa.

Al respecto Jeudy menciona que de la misma forma que para hacernos conscientes de nuestro cuerpo debemos hacerlo objeto de nuestro pensamiento, reflexionar sobre su muerte implica el mismo proceso; se pregunta entonces: ¿será que la realidad del cuerpo no es más que una mera ilusión? Ante esa perspectiva afirma que por tanto dicha ilusión es esencial, ya que sin ella el cuerpo no podría ser la fuente de los placeres que el individuo experimenta.

⁴⁷ Pero esa criatura, difícilmente organizada, pesa demasiado dentro de mí, necesito de un esfuerzo enorme para conservar unidas sus partes que se quieren separar [...] Los enfermeros me levantaban, y yo me sentía leve, me parecía que iba a volar, flotar como un globo, escabullirme por una ventana, huir del olor a petróleo y del calor, ganar el espacio, hacer compañía a los urubús.

Essa realidade ilusória, poderíamos dizer, nós a avaliamos na intensidade das dores e dos prazeres. E, com frequência, é a dor que parece nos fazer sentir a realidade tangível de nosso corpo, pois o prazer, nas vertigens da paixão, faz-nos às vezes até esquecer qualquer questão sobre essa eventual realidade (15)⁴⁸.

Si es más frecuente que el dolor nos permita conocer la realidad tangible de nuestro cuerpo, por qué Graciliano y los enfermos terminan por no poseerlo, por no conocerlo, por disolverse; aún más, por qué la necesidad del espejo para corroborar lo que ya las sensaciones dolorosas muestran.

Creo que debemos pensar que la circunstancia de dolor extremo que viven estos personajes no puede más que conducirlos a la inconsciencia, ya sea por el uso de anestésicos o porque se desmayen; el texto no nos permite pensar en su muerte, en cualquier caso, se trata de un estado cercano a ella, ¿será entonces que la necesidad de Graciliano por verse en el espejo es el deseo por corroborar aquello que lo hace esencialmente humano: la materialidad (decadente en este caso)?

Recapitulemos. Líneas atrás veíamos, gracias a Merleau-Ponty, que existe una relación indisoluble entre el Yo y el Otro, y que esa relación sólo podía comprenderse a partir de

⁴⁸ Esa realidad ilusoria, podríamos decir, nosotros la evaluamos en la intensidad de los dolores e de los placeres. Y, con frecuencia, es el dolor quien parece hacernos sentir la realidad tangible de nuestro cuerpo, pues el placer, en el vértigo de la pasión, nos hace, a veces, hasta olvidar cualquier cuestión sobre esa eventual realidad.

la percepción corporal; de tal forma son las sensaciones del Yo las que forman la imagen del Otro, es decir, el otro "es" en tanto que lo percibo.

Ello nos ha llevado a dos aspectos relevantes. Primero, que la percepción no es una cuestión solamente biológica, sino que se trata de un proceso de carácter cultural. Se nos ha enseñado a sentir el mundo natural y transformarlo en mundo cultural; lo cual implica el paso de la sensación al sentido (y por ende al signo). Segundo, que si bien todo lo que no soy Yo es el Otro (y por tanto un objeto que está puesto allí para ser aprehendido) antes de poder entrar en contacto con él debo realizar ese mismo proceso conmigo mismo, ejercer el *habeas corpus* del que habla Jeudy.

El problema de realizar ese proceso radica en que debemos hacer de nuestro cuerpo objeto de nuestro pensamiento, pero antes debe ser objeto de nuestra percepción. Ahora, los momentos óptimos en que ese proceso puede llevarse a cabo son los de intenso dolor e intenso placer; Jeudy coloca a éstos en segundo lugar puesto que hacen que olvidemos "la ilusión de realidad"; por lo cual el dolor se convierte en la vía más adecuada para hacernos conscientes de nuestro cuerpo. Tal vez más adelante sea necesario matizar esta idea, por ahora nos servirá para

seguir analizando el tratamiento que Graciliano le otorga a este problema.

Hemos visto cómo sus personajes antes de entrar en contacto con lo que los rodea (en los siguientes apartados comenzaremos a explorar esta situación), están obsesionados con la decadencia de su cuerpo; sin duda es un tema que recorre toda su narrativa. ¿Por qué?

Mayormente, el proceso que viven los personajes de Ramos los lleva del dolor profundo hacia la descomposición material, inclusive hacia la desintegración. Para llegar a esa última etapa suelen cruzar por la anestesia. Siguiendo con *Memórias do cárcere*, hallamos un pasaje en el que se aborda esta cuestión, Graciliano la juzga "estranha" al igual que extraordinaria le parece la desaparición de los deseos sexuales, afirma: "Todos os sentidos esmoreciam (433)"⁴⁹. Si son los sentidos los que desfallecen, lo único que le resta es la conciencia para corroborar que aún existe, que su cuerpo sigue allí y que aún no ha muerto. Aunque, en contraste, el protagonista de "Insônia" parece luchar en contra de la conciencia, pero no del deseo de dejar de sentir: "Nada sei: estou atordoado e preciso continuar a dormir, não pensar, não desejar, matéria fria e impotente.

⁴⁹ Todos los sentidos desfallecían.

Bicho inferior, planta ou pedra, num colchão ("Insônia", 7)"⁵⁰.

¿Será entonces que reflejarse y pensar son procesos equivalentes? Podemos contestar afirmativamente esta cuestión, si partimos de la idea de que el verbo portugués "refletir" significa tanto reflejar como reflexionar.⁵¹ La última parte de su reclusión, Graciliano la pasa en la "Casa de Detención", a su llegada ve un espejo, se acerca y no puede contener una exclamación de asombro:

—Que vagabundo monstruoso!

Estava medonho. Magro, barbado, covas no rosto cheio de pregas, os olhos duros, encovados. Demorei-me um pouco diante do espelho. Não podia ver-me na Colônia, de nenhum modo avaliava os estragos, a medonha devastação

—Que vagabundo monstruoso! (*Memórias*, 551)⁵².

Una vez que tiene la oportunidad de mirarse le resulta imposible creer lo que ve, la expresión que profiere muestra no sólo sorpresa sino la idea de estar frente a "otro" que no puede ser él, le resulta difícil reconocerse por más que se

⁵⁰ Nada sé: estoy aturdido y necesito continuar durmiendo, no pensar, no desear, materia fría e impotente. Animal inferior, planta o piedra, em un colchón

⁵¹ Cfr. *Novo Dicionário Aurélio da Língua Portuguesa*. 3ª. edição, São Paulo, Positivo, 2003. Versión electrónica. De aquí en adelante se citará como *Aurélio*.

⁵² — ¡Qué vagabundo tan monstruoso!

Era espeluznante. Flaco, barbudo, huecos en el rostro lleno de arrugas, los ojos duros, sumidos. Me demoré un poco delante del espejo. No podía verme en la Colonia, de ningún modo creía en los estragos, la asustadora devastación.

— ¡Qué vagabundo tan monstruoso!

observe con detenimiento. No se trata sólo de la descompostura física, de parecer un vagabundo, sino que además hay una carga de monstruosidad en él, es decir, los estragos lo han llevado a ya no parecer humano, algo que, probablemente, no se encuentre tan alejado de su deseo de ser un animal inferior, una planta o una piedra.

Pero el no-reconocimiento es otro de los rasgos que comparten los personajes de Ramos, tal es el caso de João Valério, el protagonista de *Caetés*⁵³:

Penetrei na saleta de espera, gelado, a vista escura. Assaltou-me um pavor estúpido. Vi no espelho do porta-chapéus uns olhos atônitos e uns beiços muito brancos. [...] A minha figura no espelho pareceu-me burlesca (*Caetés*, 135)⁵⁴.

Aquí, la circunstancia presenta algunas variantes si bien que igualmente se trata de un problema de no-reconocimiento. El personaje no advierte como suyos los ojos y los labios que se reflejan en el espejo; la sorpresa extrema que reflejan sus facciones y que raya en el pavor no

⁵³ *Caetés* (1933) es la primera novela de Graciliano. Narra la historia de João Valerio, trabajador de una notaría y escritor frustrado. A la par que el personaje narra su intento por escribir una novela sobre los indios caetés, va mostrando la fascinación que la clase media burguesa ejerce sobre él y la pasión que siente por la mujer de su jefe, Luisa. Cuando Adrián, su jefe y protector, muere —presuntamente a causa del infarto producido al leer una carta en la que le revelan el amorío entre Valerio y su esposa—, él comienza a hacerse cargo de los negocios; sin embargo, la pasión y el remordimiento van acabándolo poco a poco.

⁵⁴ Entré en el recibidor, helado, la vista oscura. Me asaltó un pavor estúpido. Ví en el espejo del porta-sombrero unos ojos atônitos y unos labios muy blancos. [...] Mi figura en el espejo me pareció burlesca.

parecen serle familiares; sólo un momento después puede identificar el reflejo como suyo, sin embargo es evidente que lo que ve no le agrada: su figura mueve a la burla.

Tal parece que el escritor de Alagoas está sumamente preocupado por la necesidad de reconocimiento por parte del individuo: ya sea que éste pueda verse y corroborar la impresión que tiene de sí; ya sea que no reconozca como suya la imagen que el espejo le devuelve.

Ahora, ¿por qué en el caso particular de *Caetés* se utiliza el término figura y no cuerpo o rostro?, no creo que sea solamente por la mera circunstancia de querer abarcar en un término ambos vocablos (acepción plausible); ya que figura puede significar también bulto indefinido, impresión que producen las cosas o la forma exterior de las mismas (Cfr. *Aurélío*). La elección realizada no puede ser azarosa.

Las tres acepciones ayudan a comprender la cita. João Valério está apasionado por la esposa de su jefe y ello lo va degradando físicamente en el transcurso de la novela (la cual, además del amorío, tiene como línea argumental paralela la escritura por su parte de una novela sobre los caetés⁵⁵) por eso no reconoce su físico a primera vista, la impresión que le produce su reflejo es la de un bulto indefinido en la que sólo resaltan los ojos y los labios: su forma exterior

⁵⁵ Pueblo indígena del tronco, Tupí (Cfr. *Aurélío*). Aunque en la novela también se le da la acepción de salvaje.

plasma lo que él siente y piensa de sí mismo, su oposición al "otro" lo hace formarse una imagen de sí, aunque esa imagen no resulte familiar, no digamos ya placentera.

Podemos conceber [diz Jeudy] que todas as formas de representar o corpo, para nós e sob o olhar do Outro, traduzem nossa maneira de ser no mundo, como se o corpo não fosse nada sem o sujeito que o habita. Eis um modo clássico de tranquilizar-se: o sujeito, representando a unidade de seu corpo, pensa-se como união possível da alma e do corpo (*Ibid.*, 20)⁵⁶.

Lo que acontece con este personaje es lo opuesto a la idea que Jeudy expone; en él ya no existe la unidad del cuerpo, por ello siente escindidas las dos partes que lo componen: cuerpo-alma, cuerpo-razón, tal como lo muestra el siguiente pasaje: "O corpo! O corpo! É a alma que eu quero, disse a mim mesmo numa exaltação absolutamente desarrazoada (Caetés, 153)"⁵⁷.

João Valério percibe que el amor que siente es puramente físico y que ese anhelo de raíz petrarquista de fundir las almas de los amantes es imposible, lo cual lo conduce a la sinrazón:

⁵⁶ Podemos concebir que todas las formas de representar el cuerpo, para nosotros y bajo la mirada del Otro, traducen nuestra manera de ser en el mundo, como si el cuerpo no fuese nada sin el sujeto que lo habita. Hay, por tanto, un modo clásico de tranquilizarse: el sujeto, representando la unidad de su cuerpo, se piensa como unión posible del alma e del cuerpo.

⁵⁷ ¡El cuerpo! ¡El cuerpo! Es el alma lo que yo quiero, me dije a mí mismo em una exaltación absolutamente desrazonada.

Dançavam-me na cabeça imagens indecisas. Palavras desirmanadas, vazias, cantavam-me aos ouvidos. Eu procurava coordená-las, dar-lhes forma aceitável, extrair delas uma idéia. Nada (Caetés 164)⁵⁸.

Esa dificultad de expresarse lo lleva a identificarse con los personajes de la novela que nunca terminó de escribir:

Não ser selvagem! Que sou eu senão um selvagem, ligeiramente polido, com uma tênue camada de verniz por fora? [...] E eu disse que não sabia o que se passava na alma de um caeté! Provavelmente o que se passa na minha, com algumas diferenças [...] Um caeté. Com que facilidade esqueci a promessa feita ao Mendonça! E este hábito de fumar imoderadamente, este desejo súbito de embriagar-me quando experimento qualquer abalo, alegria, ou tristeza! (Caetés, 218-219)⁵⁹.

Lo interesante aquí es la idea de volverse un salvaje que se aúna a la de la inmoderación: fumar y beber en exceso ante cualquier circunstancia. Tabaco y alcohol son sustancias que alteran la capacidad no sólo de reflexión sino también de sensación del individuo, probablemente en mayor medida la primera, pero ambas conducen a un estado de semi-conciencia o de inconsciencia.

⁵⁸ Me danzaban em la cabeza imágenes indecisas. Palabras inconexas, vacías, me cantaban al oído. Yo procuraba coordinarlas, darles una forma aceptable, extraer de ellas una idea. Nada.

⁵⁹ ¡No ser salvaje! ¿Qué soy yo sino un salvaje, ligeramente pulido, con una tenue mano de barniz por fuera? [...] ¡Y yo dije que no sabía lo que sucedía en el alma de un caeté! Probablemente lo que sucede en la mía, con algunas diferencias [...] Un caeté. ¡Con que facilidad olvidé la promesa hecha a Mendonça! ¡Y este hábito de fumar imoderadamente, este deseo súbito de embriagarme cuando experimento cualquier sufrimiento, alegría, o tristeza!

Volvamos una vez más a las *Memórias*. Después de la sorpresa ante su condición deplorable, le es ofrecida a Graciliano algo de comida, de pronto el hambre retorna y comienza a devorar, casi frenéticamente, lo que tiene enfrente; esto es comprensible, no obstante, a él le produce asombro y vergüenza a grado tal de afirmar que se porta como un salvaje y de calificarse como un "Animal hambriento, sordo y mudo (*Memórias*, 552)".

La idea de animalización, de volverse un salvaje, es constante en la narrativa de Ramos y siempre aparece asociada con la dificultad de razonar y con una presencia exagerada de los instintos, del placer y del dolor, casi con exclusividad —me atrevo a afirmar— del último.

Así, hasta aquí, hemos visto que la identidad (o relación Yo/Otro) para Graciliano se construye más a través de la "sensitividad" que de la vista. En sus personajes priva el cuerpo sobre cualquier otro mecanismo de reconocimiento. Es tan importante esa obsesión suya con la materia física que lo conduce a la idea de la desintegración, de la putrefacción, de la caducidad y, por tanto, a asimilar al ser humano con los seres que se encuentran en la parte más baja de una supuesta escala: los animales inferiores, las plantas y las piedras; más adelante volveremos sobre esta cuestión.

Teniendo en mente la forma en que Graciliano concibe su propia corporeidad, ahora sería interesante pensar en cómo se concibe "Candinho" a sí mismo.



Autorretrato (Óleo/Tela)

1957.

En 1964, la José Olympio edita póstumamente los poemas que Candido Portinari había comenzado a escribir en los últimos años de su vida. Fue el último legado de una etapa en la que vio frustrada la realización de dos grandes proyectos: la edición ilustrada de dos grandes obras: *El quijote* y *Vidas secas*.⁶⁰

No obstante, Portinari tuvo un constante intercambio con la literatura, tal como se ve en las ilustraciones realizadas para las *Memórias póstumas de Brás Cubas*, *Menino de engenho* y *O alienista*. Su gran interés por la literatura y su constante intercambio epistolar e ideológico con los escritores de su época podrían explicar su interés por escribir, tal pareciera que los trazos no eran suficientes para expresar su interior, tal como comenta Manuel Bandeira en la presentación de la ya citada edición de los *Poemas*:

Não se pode, porém, dizer tudo pelos meios plásticos, Havia ainda em Portinari muito que contar de sua infância e de seu povoado. E, ultimamente, Portinari começou a escrever umas coisas a modo de poemas. Ele chamava-as simplesmente escritos. "Vão aqui mais alguns escritos", dizia-me nos bilhetes que acompanhavam a remessa das suas produções literárias. Eram realmente poemas. Naturalmente a técnica de Portinari-poeta está longe da técnica de Portinari-pintor. Ele próprio tem consciência disso:

⁶⁰ La primera nunca vio la luz, sólo se realizaron veintidós ilustraciones, una de ellas fue robada, las restantes adquiridas por Raimundo Castro Maya y recientemente expuestas en la Pinacoteca del Estado de São Paulo. La segunda jamás llegó a realizarse.

Quanta coisa eu contaria se pudesse
E soubesse ao menos a língua como a cor. (XVII).

Es el propio Portinari quien coloca en relación lenguaje literario y lenguaje plástico, palabra y trazo. ¿Será coincidencia que lo primero que resalta en el *Autorretrato* de 1957 sean esos trazos que atraviesan la figura del pintor? Recordemos la forma en que Ramos se refiere a su rostro lleno de "pregas". Este término (que bien puede traducirse como arrugas) aplica al igual que en el español para designar tanto los dobleces hechos a propósito o por accidente en una tela, como las marcas que aparecen en el rostro.

Ciertamente se trata de un detalle que, a primera vista, es secundario, accidental. Las arrugas del rostro son signos de la edad, de la decadencia física; las de la ropa, de su textura. Sin embargo, hay que contextualizarlas, mientras que en el rostro tenemos en su mayoría líneas curvas (como suele suceder con los pliegues que normalmente se forman en la piel), las de la camisa tienden a ser diagonales ascendentes (obsérvese el lado izquierdo de la camisa, las líneas parten de un vértice que se pierde en la parte inferior del cuadro) y descendentes (en el lado derecho, debajo del cuello de la camisa puede verse el vértice del que parten los trazos).

Este contraste le otorga equilibrio e, incluso, ligereza a la composición, puesto que no está cargada ni hacia arriba

ni hacia abajo. Algo parecido sucede con el rostro, ya que las arrugas de la frente apuntan hacia abajo, mientras que las de las mejillas tienden a hacerlo hacia arriba; pero lo que más resalta allí es la posición de las cejas, levantadas, arqueadas, como en una especie de asombro o en un esfuerzo por enmarcar y hacer resaltar los grandes ojos azules, aun cuando Candinho los tenía más bien pequeños.

Así, un rasgo distintivo que vemos en el *Autorretrato* de 1957 es la preeminencia que se le ha dado a los ojos, enmarcada tanto por la curvatura de las cejas, por los lentes redondos y por el tamaño y el color de los mismos; además se debe considerar la consonancia cromática que se da entre el azul (en tres o cuatro matices) de los ojos, del rectángulo que enmarca la cabeza, de lo que parece ser una mesa en la parte inferior derecha y el mango de uno de los pinceles que aparecen en el jarrón del sector superior derecho.

Es obvio, entonces, que existe una clara intención de realzar ese aspecto del individuo. Ahora bien, este lienzo se encuadra perfectamente dentro de la tradición retratística occidental, de acuerdo a lo expuesto por Robert Schneider:

The intended effect of a portrait was often revealed in its setting, which generally consisted of a spatial environment by means of which the sitter sought to define his role in society and to tell the spectator something about his interests, intentions and values. Backgrounds, whether, landscapes or

interiors, were compositional devices consisting of several different elements which would sometimes combine to form an integrated, atmospheric whole. These elements converted ideas into objects, into symbols representing types of social practice (22).

Así, lo que en este momento tenemos como elementos relevantes son los ojos, el rectángulo, la mesa y el pincel. Desde un primer vistazo es obvio que el individuo que observamos es un pintor, la presencia de los pinceles y del lienzo que aparece en último plano claramente lo indican, ni siquiera necesitamos saber su nombre. El significado de la relación ojos, mesa y pincel me parece claro: la pintura es un arte visual, no sólo por la forma en que es percibido, sino, en primer lugar, por la forma en que es realizado. Me explico.

Lo que el pintor pretende hacer (en el sentido más básico) es traducir –trasladar– lo que percibe por medio de la mirada hacia un lienzo por medio de pinturas y pinceles. Ahora, aquello que se traduce no es necesariamente un elemento de lo que llamamos “realidad” (o como lo he llamado hasta ahora, mundo natural), bien podría tratarse de una imagen mental, de una imagen producida por el “ojo interno”.

Portinari resalta su profesión en este lienzo a través de los atributos de la misma, así como un escritor aparecería rodeado de libros o un político (tipo de retrato en el que

Portinari se especializó) por los objetos de su oficina y algún distintivo oficial que denote su rango y su cargo. Sin embargo, la conexión que se realiza entre los ojos y el pincel da para mucho más que eso, puesto que, tal como Flávio Motta dijo, el pintor de Brodósqui es "a mão que enxerga", la mano que observa, pero no sólo que observa, sino que también percibe y adivina, que pre-siente (Cfr. *Aurélio*). Vista y mano están conectadas, una lleva a la otra, la segunda materializa lo que la primera ve; con esto va quedando más clara esa relación que entre ver y tocar plantea Merleau-Ponty.

Pero, si la mano de Portinari "enxerga", eso quiere decir que no sólo es capaz de captar la figura del retratado, sino que debe ser capaz de expresar lo que está debajo de esa exterioridad; la fisonomía es capaz de revelar el estado emocional-racional-espiritual del individuo (cfr. Schneider, 18).

Si sintetizamos el proceso que he venido describiendo, diríamos que en la toma de conciencia el Yo pasa por una apropiación del cuerpo; etapa que implica sentir-se/me, como si fuese otro. A continuación es necesario comprobar esa primera evaluación por medio de la vista. Formar una identidad pasa por dos fases: la sensación (que puede estar asociada al placer o el dolor) y la "transformación" de esos

datos en idea; es un camino que va de la mano a los ojos, del ver al tocar.

La división de los cinco sentidos en dos grupos, vista y oído, por un lado; olfato, tacto y gusto, por el otro, viene desde Platón. No obstante, tal vez su forma más acabada (y de donde fue heredada por la cultura occidental) surgió con la teoría de los furores y el amor neoplatónico de Marsilio Ficino.

Vista y oído son sentidos nobles puesto que no necesitan entrar en contacto directo con la materia física para ser ejercidos, por tanto, se encuentran emparentados con el intelecto y el arte. Esto no sucede con los otros tres, se encuentran ligados fuertemente al cuerpo y, por ello, son considerados sentidos impuros y más cercanos a la actividad animal e instintiva.⁶¹

Me parece que las coincidencias son muy interesantes. En los personajes de Graciliano predominan los sentidos instintivos, en más de una ocasión son tildados de animales (e incluso desean serlo) y se horrorizan cuando confirman "visualmente" su estado de abyección. Portinari pareciera estar al otro lado del proceso, como ya había señalado, él ve el mundo y a continuación lo plasma.

⁶¹ Para profundizar en el tópico consúltese Marsilio Ficino. *Sobre el furor divino y otros textos*. Madrid, Anthropos, 1993. Especialmente el texto que titula la antología, así como "Sobre la música" y El estudio introductorio de Pedro Azara.

Micelli señala que era costumbre de Portinari realizar ciertas "mejoras físicas" en los retratos que hacía de sus amigos. Ésa bien pudiera ser una razón, pero me parece que sólo explica en parte las intenciones de "Candinho" respecto al retrato del escritor alagoano. ¿Por qué presentar un Graciliano fuerte, entero, joven cuando éste mismo se esforzaba –en cualquier ocasión– por presentar una imagen acabada de él mismo? El conflicto de intereses pareciera ser más grande de lo esperado, sobre todo cuando tenemos en mente esta foto:



He aquí, la confrontación del Yo y el Otro. Esta imagen nos permite reflexionar aún más sobre cómo nuestro propio cuerpo se erige en la primera alteridad con la que debemos lidiar, pero aún más que eso, en la primera alteridad con la

que debemos establecer un punto de conexión, un engarce, que nos lleve a alcanzar la verdad por transparencia-implicación-recuperación que mencionamos páginas atrás. Para el espectador es obvio el paso del tiempo y que si bien los dos rostros se corresponden, existe una fuerte intención por parte del retratado y del fotógrafo por mostrar las diferencias y hacer que mientras el dibujo represente esa imagen de vigor (físico e intelectual del que ya hablamos) que Portinari veía en el escritor; la figura muestre la imagen de decadencia y sequedad que Ramos se esforzaba por percibir en sí mismo y por transmitir a través de sus personajes.

Dice Merlau-Ponty:

No acabaremos de comprender del todo ese encabalgamiento de las cosas hacia su sentido, esa discontinuidad del saber, que llega a su punto más alto en la palabra, más que si los comprendemos como invasión mía sobre otro y del otro sobre mí (194).

Me parece que lo que hasta aquí hemos visto nos permitiría hacer un añadido a esta reflexión, el sentido sólo puede alcanzarse en tanto que me invado a mí mismo, es decir, me construyo una imagen de quién soy (es la relación Yo/Yo-otro); después invado al otro con esa imagen que de mí mismo tengo (en el caso del arte este proceso se da en el resultado último que es la creación) y después el Otro, en tanto que se

vuelve un Yo, me invade, en tanto que me vuelvo respecto a él un Otro, un objeto. El engarce del Yo con el Otro es recíproco e infinito y es allí donde cada uno descubre que el misterio del otro, no es más que el misterio de uno mismo, como dice Merleau-Ponty.

Me parece que, hasta este punto, los postulados de Merleau-Ponty y Jeudy nos permiten comprender el proceso por el que pasan Graciliano y Portinari en su afán de comprender la alteridad. Por un lado, tenemos que para Graciliano es básico resaltar la caducidad del cuerpo; éste sólo cobra existencia efectiva mediante el sufrimiento y el dolor al que es sometido, si bien ello conduce a un proceso que culmina con la animalización, la cosificación, la muerte y la desintegración; también conlleva la liberación de la conciencia, ya sea metafóricamente como en el caso de los enfermos o a través de la autorreflexión, como sucede con el propio Graciliano-personaje.

Por otro lado, Portinari prefiere mostrarse por medio de su oficio, como un traductor que captura lo que ve y lo materializa. Él ve a un Graciliano fuerte, entero, sereno; muy seguramente desea resaltar aquellos atributos que le resultan entrañables en el amigo, pero, sobre todo, en el intelectual. Ello provoca que la foto en la que aparece Ramos posando junto a su retrato se vuelva aún más atractiva.

Pareciera ser que es allí donde se juntan las dos imágenes que se han construido de él y podemos confrontarlas: la del cuerpo decadente y la del cuerpo en plenitud; como espectadores formamos el vértice en el que convergen ambas representaciones y podemos realizar una posible síntesis de ellas.

Partiendo de esta idea, debemos considerar que, tanto el retrato de Graciliano como el autorretrato de Portinari pueden funcionar de la misma forma; el primero nos confronta con nuestra materialidad decadente, con el dolor y, en virtud de ello, cobramos conciencia de nuestra identidad; el segundo, como decía líneas arriba, es una forma de representar la figura del pintor, pero también es una metáfora de la percepción; de los ojos pasamos a la mano, pero también el tacto conduce (o culmina) en la vista⁶², como sucede en el caso de Graciliano; o sea, primero hemos de sentirnos para después poder observarnos, vamos del instinto a la razón, del dolor que animaliza a pensarnos como individuos.

⁶² Recordemos las observaciones que páginas atrás se hicieron sobre la teoría de la focalización que proponen Filinich y Pimentel.

CUANDO EL CUERPO SE HACE ESPACIO

Vacío sin nombre
oquedad sin sombra
deshabitado andar del cuerpo
por las calles del silencio

Amparo Dávila

El cuerpo del otro se halla ante mí; pero en cuanto a él, lleva una existencia singular: ese cuerpo, a mi lado, es como una réplica de mí mismo, un doble errante que asedia más que mostrarse en mi entorno, es la respuesta inopinada que yo recibo, como si por un milagro las cosas se pusieran a decir mis pensamientos, siendo para mí pensantes y hablantes, puesto que ellas son cosas y no soy yo (Cfr. Merleau, 1971, 194-195).

Justamente, el punto en común entre los siguientes lienzos que comentaré es la ausencia de mirada, como si intentasen negar su relación con el espacio. En el primero los ojos están negros, se presentan las dos órbitas vacías; en el segundo están deliberadamente borrados, ya que incluso se puede distinguir por debajo el contorno de los ojos. Este rasgo, que se puede observar en el lienzo sobre los retirantes, es una marca distintiva del autor que, en

ocasiones, se extiende a la anulación completa de los rasgos del rostro.

Ambas mujeres podrían parecer ausentes, inexpresivas y abstraídas de su entorno; sin embargo, es nuevamente la constitución del cuerpo la que nos da pistas sobre su vida sensitiva y emocional. Detengámonos en cada caso.



Retrato de Maria

(Óleo sobre tela.52x35.5)

1931



Retrato de Olga.
(Óleo sobre tela. 72x60)
1939

En *Retrato de María* existen, en primer lugar, una serie de triángulos marcados por los hombros y las líneas del cuello de la blusa que segmentan la figura en dos partes: rostro y tronco; y, en segundo lugar, una serie de verticales (principalmente las señaladas por los costados del cuerpo y del "biombo" que aparece en el fondo) y horizontales (insinuadas por los botones de la blusa, la barbilla, los ojos mismos y la coronilla). Esta composición le otorga peso al cuadro; la colocación del personaje al centro y con el rostro dentro de un triángulo, le otorga un aire solemne y estatuario; el cabello recogido y las ropas (sobrias y discretas), refuerzan esta idea y la dotan con un aire de dignidad y pudor.

Por otro lado, los colores aparecen casi como plastas, ya que incluso cuando marca cambios de textura por medio de la variación de tonos, estas transiciones son más pinceladas gruesas que líneas finas que pudieran conducir a un degradado, como sucede, nuevamente, en el cuello de la blusa, en los botones o hasta en el fondo mismo. Al respecto, resaltan las consonancias cromáticas entre la figura y el fondo: primero, la que va de la blusa al rostro y que culmina en la pared; segundo la que se da entre el suéter, el cabello y el biombo. Aparte, tenemos un fuerte contraste entre los

tonos claros del rostro, de la blusa y del muro y los oscuros del suéter, del cabello y del biombo.

A partir de esto resalta la centralidad que cobra el rostro, parece que tanto líneas como colores ayudan a que la mirada se centre en él, pero específicamente en un sector: en el triángulo invertido que enmarca ojos y boca, los cuales repiten los contrastes ya enunciados: oscuro y claro, frío y oscuro; surge entonces la pregunta ¿por qué unos ojos negros y una boca roja?

En *Retrato de Olga* también tenemos una composición reposada, inclusive se repite la partición de la mujer por medio de triángulos sugeridos por la línea de los hombros; sólo que aquí predominan las oblicuas (proyectadas por los brazos y por el fondo gris —¿un lienzo?— sobre el que aparece la mujer) acompañadas por las horizontales de la cintura, esquina de los hombros, barbilla, ojos y coronilla.

La presencia de las oblicuas posiciona y afirma el cuerpo del personaje. Las líneas que surgen de la parte superior izquierda y que desembocan en los brazos parecieran proyectar la figura hacia abajo, sin embargo, son compensadas con las que surgen del brazo derecho y que desembocan en la orilla derecha y la esquina izquierda del lienzo y la cabeza, las cuales tiran hacia arriba de ella. Olga permanece dignamente centrada.

Otra coincidencia entre ambas pinturas la tenemos en el tratamiento rígido de las texturas de la vestimenta y las consonancias cromáticas, que en este caso se dan, por un lado, entre la piel, la blusa, y el lienzo; y, por otro, entre la pared y la falda. Aunado a esto tenemos nuevamente la consonancia entre la calidez apenas insinuada en el friso de la ventana y el cielo y los labios, contrastada con la frialdad del lienzo y de las vestimentas. Esto se sintetiza, nuevamente en la polaridad boca/ojos; la diferencia en este caso es que éstos simplemente no existen.

Aparte hay que resaltar dos concordancias más. En el caso de María hallamos unos "arañazos" que se repiten en el respaldo de la silla y el suéter; mientras que con Olga tenemos algo similar con las pinceladas gruesas que aparecen en brazos, blusa y lienzo. En resumen, se presenta una relación ambivalente entre las mujeres y su espacio: consonancia y disonancia; son unas con el entorno y, al mismo tiempo, éste las repele.

Dice Gombrich en "La máscara y la cara" que como espectadores "tendemos a proyectar vida y expresión en la imagen estática y a añadir, a partir de nuestra experiencia, lo que falta en la realidad. Por ello el retratista [...] debe explotar las ambigüedades del rostro estático de forma que la

multiplicidad de las posibles lecturas produzca un aspecto de vida" (32).

Ciertamente me parece que la mayor ambigüedad de estos cuadros es la boca en su relación con los ojos, pues como ya apunté, funciona como síntesis de las relaciones que se establecen entre sus distintos elementos; Portinari dirige la atención del espectador a las duplas vista/habla, ausencia/presencia, cálido/frío.

Ahora bien, dice Luisa Ruiz Moreno en "La percepción puesta en discurso" (1999) que debemos entender la percepción como el lugar en el que se engendran las figuras del mundo, por lo que éstas son una forma de aprehender el sentido; esto ya que el mundo no es más que un acto de enunciación que se produce por intermediación del orden sensorial, es decir, el mundo sólo existe en tanto que es enunciado y es "un" enunciado; "los objetos del mundo sensible son, por lo tanto, una captura del sujeto" (27). En resumen, el mundo sensible manifiesta la relación sujeto/objeto por medio de sus prácticas y de sus espacios, tal como ya habíamos entrevisto en el apartado anterior.

Este proceso puede analizarse en dos vías: en la relación que establece el espectador con la obra de arte —literaria o pictórica en este caso— o en la que se

establece entre figura y fondo en la pintura o entre el personaje, su espacio y los objetos en la narrativa.

Respecto a este segundo proceso, es claro que en ambos retratos la relación de las mujeres con los objetos que las rodean está encaminada a decir algo sobre su propio cuerpo, pese a que la ausencia de mirada pareciera indicar indiferencia por parte de ellas; sin embargo me parece que ese rasgo está más cerca del ensimismamiento, ya que si bien la aparente "ceguera" podría impedirles ejercer un control perceptivo sobre el espacio, no les niega la posibilidad de sentirlo.

La piel, las vestimentas, el cuerpo completo no parecen estar en contacto con los objetos (hay que tomar en cuenta las sombras que las separan del fondo, las líneas que expulsan a Olga o el color de la blusa de María); sin embargo el que posean tonos similares al entorno y que existan líneas que las atraigan hacia el fondo, las unifica con el espacio.

Diana Wechsler coloca a Portinari dentro del realismo novecentista italiano, movimiento que podría definirse más como un

estilo que parte de una significativa recuperación de la tradición [del cinquecento, especialmente] y de los contactos con los principios eternos del arte en general y de la pintura en particular (32)".

Esta tendencia se convertiría en la mejor vía para transmitir los contenidos del fascismo; pero en América Latina, cuyos sistemas republicanos estaban en ciernes, esta tendencia se convertiría en el vehículo óptimo para encauzar los ímpetus de construcción de una cultura nacional inserta en la modernidad.⁶³ Para este movimiento, la pintura no es una copia de la naturaleza, sino una segunda creación del mundo; es decir, el mundo no es un fin en sí mismo ni simple material, ¿qué es entonces?

Al respecto de *Retrato de Maria* (afirmaciones que podrían extenderse a *Retrato de Olga*), Wechsler afirma que está dominado por la soledad, el hieratismo y la eliminación casi por completo de las marcas espaciales (Cfr. 43-44). Ello nos regresa a las ideas que han quedado apuntadas:

- 1) La posición y el gesto de las mujeres.
- 2) Su relación con el espacio.

Si el mundo se erige en tal, en tanto que puede ser enunciado gracias a la sensorialidad, queda clara cuál es la intención de Portinari: ambas mujeres están proyectándose en el espacio y, al mismo tiempo, están siendo repelidas por él, tienen una relación contradictoria con el entorno que se expresa en las dualidades arriba mencionadas. El sujeto se

⁶³ Por contraste con los intentos decimonónicos de tinte romántico-costumbrista.

enfrenta con el objeto, con el otro; siente su "realidad", su presencia e intenta expresarla.

Tal como afirma Merleau-Ponty:

hay un yo que es otro, que tiene su sede en otra parte, y que me destituye de mi posición central, por más que, con toda evidencia, sólo de su filiación pueda extraer su cualidad de yo (Merleau, 1971, 196)⁶⁴.

Factiblemente es por ello que ojos y boca cobran tanta importancia; los primeros por la ausencia, los segundos por su marcada presencia. Si consideramos los ojos y la vista como el sentido vinculado con los procesos racionales e intelectuales ligados a la percepción, su omisión indicaría, precisamente, la inexistencia de ellos; volvemos al punto anterior, es la sensación lo que predomina en ambos cuadros. Teniendo en cuenta lo anterior, podemos regresar a Graciliano para observar de qué otras formas es vivido este proceso de la sensorialidad.

Luciana es uno de los personajes que circulan por las páginas de la antología de cuentos *Insônia* de Graciliano. Sin duda el personaje debió ser uno de los preferidos del autor pues, aparte del enfermo de "Paulo" y "Relógio de hospital"—que ni siquiera podría afirmarse que se tratan del mismo—es el único al que encontramos en dos historias.

⁶⁴ Cursivas en el original.

En la primera, que se titula con el nombre de la protagonista, la encontramos en su relación con el universo de los adultos, y lo primero que llama la atención es que al no poder ver —en el amplio sentido del término— el mundo como los demás, decide aislarse y buscar otras vías de expresión y comunicación:

Assim aparelhada [com bolso e caminhando nas pontas] chamava-se D. Henriqueta da Boa-Vista. Manifestara-se à irmã e à cozinheira. Como as duas não admitiam que ela pudesse mudar de nome, envolvera-as num largo desprezo e começara a entender-se com as paredes⁶⁵ (Luciana, 59).

Asumir una postura corporal distinta a la cotidiana es, para Luciana, ser otra persona; pero como la nueva identidad no es comprendida por el otro, ella decide "entenderse con las paredes"; se sabe distinta a los demás, pero esta diferencia no puede ser comprendida por la familia quien la trata de forma displicente.

El segundo cuento en el que nos topamos con Luciana se titula "Minsk", nombre que dio al loro que su tío le había obsequiado. Aquí encontramos algunos detalles más de la forma en que la niña se relaciona con el entorno: además de caminar de puntas para convertirse en persona mayor, gusta de caminar

⁶⁵ Aparejada así [con bolso y caminando sobre las puntas] se llamaba D. Henriqueta da Boa-Vista. Se presentó ante la hermana y la cocinera. Como ninguna creía que ella pudiese cambiar de nombre, las envolvió en un largo desprecio y comenzó a entenderse con las paredes.

con los ojos cerrados para probar su pericia en la orientación; pero, no conforme con ello, en ocasiones agregaba a esta maniobra un grado de complicación al hacerlo de espaldas:

Um dia em que marchava assim pisou num objeto mole, ouviu um grito. Levantou o pé, sentindo pouco mais ou menos o que sentira ao ferir-se num caco de vidro. Virou-se, alarmada, sem perceber o que estava acontecendo. Havia uma desgraça, com certeza havia uma desgraça. Ficou um minuto perplexa, e quando a confusão se dissipou, sacudiu a cabeça, não querendo entender.

—Minsk! (Minsk. 73)⁶⁶.

Luciana opta por relacionarse con su entorno no por medio de la vista sino del tacto (incluso líneas antes se comenta sobre las incontables veces en que dejó fragmentos de piel y de ropa en las puntas y salientes de los muros) con las infortunadas consecuencias que esto le acarrea al convertirse en la asesina involuntaria de su mascota.

La descripción que se hace del accidente es distintiva de la forma en que los personajes de Ramos entran en contacto con los objetos, incapaces de percibir —y, por tanto, de razonar y discriminar— lo que los rodea se ven obligados a

⁶⁶ Un día en que marchaba así pisó un objeto suave, escuchó un grito. Levantó el pie, sintiendo poco más o menos lo que sintiera al herirse con un pedazo de vidrio. Se dio la vuelta, alarmada, sin darse cuenta de lo que estaba aconteciendo. Había ocurrido una desgracia, con certeza había ocurrido una desgracia. Permaneció un minuto perpleja, y cuando la confusión se disipó, sacudió la cabeza, no queriendo entender.

—;Minsk! (Minsk. 73).

vivir en la angustia de irlo conociendo lenta y fragmentariamente, disipando poco a poco la confusión que gobierna su mente.

Andava de cabeça baixa, o espinhaço curvo. De repente esbarrou e aprumou-se diante de um homem gordo, vermelho, de ruga na testa e pregas nos cantos da boca. A amolação da audiência entrou-lhe no espírito —o tique taque da máquina, o chiar dos papéis, as frases antiquadas, os cochilos, o caranguejo enorme levantando a pata enorme. Empalideceu e encostou-se a um muro, tremendo, o coração aos baques e o estômago embrulhado⁶⁷ (A testemunha, 119-120).

Aquí volvemos a encontrar a un personaje que no encaja con el entorno, sólo que en este texto la idea de diferencia se convierte en un sentimiento de inferioridad que se hace evidente en su postura (camina encorvado y con la cabeza gacha), la cual impide que el testigo pueda orientarse por medio de la vista y lo obliga a entrar en contacto con el otro por medio del cuerpo mismo: choca con el hombre gordo y rubicundo y debe apoyarse en el muro debido al temblor del cuerpo, la taquicardia y el estómago revuelto.

Esa forma de experimentar el objeto me hace repensar la frase "El aburrimiento de la audiencia le entró en el

⁶⁷ Andaba cabizbajo, el espinazo curvo. De repente se topó y enderezó frente a un hombre gordo, rubicundo, de arruga en la frente y en las comisuras de la boca. El aburrimiento de la audiencia le entró en el espíritu —el tic tac de la máquina, el rechinar de los papeles, las frases anticuadas, los cuchicheos, el cangrejo enorme levantando la pata enorme. Empalideció y se apoyó a un muro, temblando, el corazón palpitando fuertemente y el estómago revuelto.

espíritu" ya que si es evidente que él se encuentra a disgusto —inquieto— consigo mismo, ¿no será entonces que él cree que la audiencia posee ese estado de ánimo y ello lo afecta, cuando en realidad no se trata más que de una proyección de su mismo sentir? Así, lo que en un principio parece ser una incidencia del otro en el sujeto, no es sino una proyección de la individualidad sobre el objeto; fenómeno muy parecido al que Portinari utiliza en los retratos de Olga y María.

Precisamente esto lo encontramos ejemplificado en otro de los textos que integran *Insônia*: "Um pobre diabo". Acá presenciamos la historia de un hombre apocado que pretende solicitar un favor a un alto funcionario del gobierno no obstante, es incapaz de hacerlo por el nerviosismo que lo invade y que aumenta al confrontarse con el aplomo y seguridad con el que su interlocutor se desenvuelve:

"Apertava as mãos úmidas, tentava dominar a carne bamba, que pesava demais, queria despregar-se dos ossos⁶⁸" (Um pobre-diabo, 132).

Así, aun cuando en un principio se nos hace sentir que es el espacio el que se mueve, que son los objetos los que

⁶⁸ Apretaba las manos húmedas, intentaba dominar la carne temblorosa, que pesaba demasiado, quería desprenderse de los huesos

amenazan, llegados a este punto no podemos más que pensar que todo es producto de la inseguridad del protagonista:

Correu a vista pelos quadros ali pendurados, deteve-se numa paisagem verde e azul, bastante desenhada. Teve a impressão de que, se continuasse a encolher-se, iria achatarse como a paisagem⁶⁹ (Um pobre-diabo, 130).

En realidad, la simpleza del paisaje la posee el pobre diablo; es por ello que piensa que si su cuerpo continuara encogiéndose (por causa de su apocamiento) terminará por aplanarse como el cuadro. El objeto es amenazante, pero sólo en apariencia.

Esta cuestión de la disolución corporal, como ya vimos, es constante en la narrativa de Ramos, cuando el cuerpo está sometido a circunstancias emocionales que escapan de su control, comienza un dolor paulatino que al llegar a su límite máximo lo conducirá a un estado de anestesia —a fin de cuentas de inconsciencia— que se representará por medio de la disolución corporal:

Vou diluir-me, deixar a coberta, subir na poeira luminosa das réstias, perder-me nos gemidos, nos gritos, nas vozes longínquas, nas pancadas medonhas do relógio velho⁷⁰ ("Relógio de hospital", 47).

⁶⁹ Paseó la vista por los cuadros allí colgados, se detuvo en un paisaje verde y azul, bastante desabrido. Tuvo la impresión de que, si continuase encogiéndose, iría a aplanarse como el paisaje.

⁷⁰ Voy a diluirme, dejar la colcha, subir por la polvareda luminosa de los haces de luz, perderme en los gemidos, en los gritos, en las voces lejanas, en las campanadas espantosas del viejo reloj.

Observando cuidadosamente, notaremos que esta cita es la contraparte de la que arriba citamos del cuento "A testemunha", en este caso los objetos penetraban en el espíritu del testigo, mientras que en el fragmento recién citado es el cuerpo el que se disuelve y se pierde en aquello que lo circunda.

Como hemos visto, Portinari y Graciliano provocan que el individuo entre en contacto con el espacio —con el otro— por medio de la sensorialidad, de allí que decidan nulificar la vista; no obstante, ha quedado sin respuesta hasta ahora el porqué de la marcada presencia de los labios. Si tomásemos éstos como signo de la boca y por tanto del habla, podríamos pensar en ellos como una representación de la necesidad de las mujeres por expresarse, por volcar su interioridad⁷¹.

Si bien que los lienzos de Portinari no muestran necesariamente sufrimiento o dolor, al menos no en la misma proporción que lo hace Graciliano, es cierto que ambos artistas están preocupados por el tema. Desde ese punto de vista podríamos retomar algunos de los presupuestos de Elaine Scarry en *The Body in Pain*. Allí afirma que el dolor físico

⁷¹ Esta circunstancia me remite a una obra muy conocida, *El grito* de Munch, de hecho las concomitancias entre estas tres obras son varias: la ausencia de los ojos, la marcada presencia de la boca (si bien que se trate de un hueco en el caso de Munch) y la curiosa conformación del espacio. En el capítulo tres, dedicado a discurrir sobre *Vidas secas* y las series de los *Retirantes*, volveré sobre el punto.

no tiene voz, pero que cuando finalmente la encuentra, comienza a contar una historia (Cfr. 3).

Más adelante agrega:

Physical pain does not simply resist language but actively destroys it, bringing about an immediate reversion to a state anterior to language, to the sounds and cries a human being makes before language is learned (4).

Esto nos haría retomar varios de los asuntos que se han tratado en estas páginas: los monólogos internos, la animalización y la incapacidad de comunicarse con los otros que poseen los personajes de Graciliano; todo lo cual los conduce al ensimismamiento, a obsesionarse con las sensaciones corporales y a "entenderse" mejor con los objetos que con los individuos.

Ello se corresponde con los juegos de consonancias y disonancias entre cuerpo y espacio que plasma Portinari y con la marcada intención de privilegiar vista y tacto (como es el caso del *Autorretrato*) o, por el contrario, de "anularlos" como se da en el tratamiento otorgado a la vista en los retratos de María y Olga o "semi-anularlos" como sucede con la boca; no pueden hablar, pero cuentan su historia por medio del cuerpo.

If one were to move through all the emotional, perceptual, and somatic states that take an object – hatred for, seeing of, being hungry for– the list would become a very long one [...], it would be throughought its entirety a consistent affirmation of the human being's capacity to move out beyond the boundaries of his or her own body into external, sharable world (5).

Estas ideas pueden ser apuntaladas con las observaciones que realiza Vera d'Horta respecto al expresionista Lasar Segall (radicado en Brasil buena parte de su vida) quien afirmaba en 1919 que

es necesario que cada uno supere lo exteriormente verdadero (lo interesante) en beneficio de lo esencial (interiormente verdadero). [...] Cada uno debería ser estimulado sólo para entender lo esencial a partir de sí mismo y expresarlo de forma verdaderamente indispensable (26).

La realidad no es percibida por medio de la vista no porque no importe, sino porque debe ser sentida, vivida, antes que racionalizada. La sensación conduce a mostrar la verdad interna de la que habla Segall, los labios rojos son un testimonio de ello, son el indicio de que el cuerpo se expresa de una forma sensual (en el amplio sentido del término), ¿y qué es lo que nos dice el cuerpo?

Si el cuerpo habla en su relación con el entorno, es claro que los personajes de Graciliano están profiriendo un grito. El cuerpo se vuelca en el espacio y refleja dos

aspectos básicos: el primero, la imposibilidad de comprensión con el otro; el segundo, la angustia personal (trátese de la muerte de la mascota, del sentimiento de inferioridad o del sufrimiento físico).

En el caso de Olga y María creo que la interpretación no está tan alejada de esto. Más allá de la ausencia en el lienzo de otros seres vivos, es claro que la postura rígida y tensa y la predominancia de colores fríos y oscuros transmite soledad, pero sobre todo vacío; el vacío del fondo oscuro que enmarca a María, el vacío del lienzo en blanco sobre el que se destaca Olga, el vacío del cielo que se vislumbra por la ventana y que parece oprimir la casa que se ve a lo lejos (eco de *Colona sentada*⁷², pintura en la que en el primer plano tenemos a una mujer enorme, en el fondo una casa cerrada en sí misma y ambos en un espacio despojada). El individuo ante un universo desierto y obligado a enfrentarse a sí mismo.

⁷² V. apéndice 2.

III. LOS FUNDAMENTOS DEL MUNDO.

Era difícil expresar todo esto en palabras. La mente tardaba un poco en alcanzar al cuerpo, el cual ya recordaba, siempre recordaba.

Sandra Cisneros, *Caramelo*.

LA MEDIDA DE TODAS LAS COSAS.

Dice Alfred Crosby en *La medida de la realidad* (1998) que la Europa medieval y renacentista concebía un espacio jerárquico puesto que la Tierra era intrínsecamente distinta al resto de la creación. Conocemos ya muy bien el devenir de esa historia, Copérnico resucita una vieja creencia y quita su papel "estelar" a la Tierra. Uno de los primeros en adherirse a ésta concepción fue Giordano Bruno quien "propuso un espacio sin centro ni borde, ni arriba ni abajo [...]. Su versión del espacio era homogénea [puesto que se trata de una inmensidad vasta a la que llama vacío], infinita [puesto que la razón ni la percepción sensorial ni la naturaleza le asignan un límite], poblada de mundos infinitos (92). No obstante, y debido a su homogeneidad, es mensurable y por ello susceptible de someterse al análisis matemático; luego entonces, la naturaleza humana podía navegar por él.

El cuerpo humano, antes que cualquier otra herramienta, ha sido la medida de todas las cosas, las hemos medido por "pies" o por "cuartas" cuando no tenemos o, simplemente, no queremos utilizar algún artilugio más exacto; pero más allá de eso el espacio más que medido, siempre ha sido percibido.

Hemos hablado un poco de cómo se vinculan los objetos en la superficie pictórica, pero creo que hay un par de cuestiones que están quedando de lado: la primera, cuál es la importancia de ello (si bien que se ha comenzado a insinuar); la segunda, si la pintura (o su reproducción) es un objeto en sí misma, debe tener relaciones con los otros objetos que la rodean, trátase de otras pinturas, muebles, muros, luces, etc., o, inclusive, el mismo espectador.

Al respecto, dice Julio Chávez Guerrero (2002) que el "arte restituye al individuo a su realidad somática, lo reubica en el medio donde confluyen los demás sujetos y cosas que conforman el mundo de la experiencia sensitiva (92)".

Esta idea implica varios asuntos interesantes a tratar:

1. La relación arte/espectador.
2. El concepto de realidad somática.
3. El medio donde confluyen seres y cosas.
4. El mundo de la experiencia sensitiva.

Si bien los cuatro puntos que he desglosado se encuentran imbricados, creo conveniente comentarlos por

separado a fin de esclarecer el proceso al cual se refiere Julio Chávez en la lectura que hace de Heidegger. Vayamos de abajo hacia arriba.

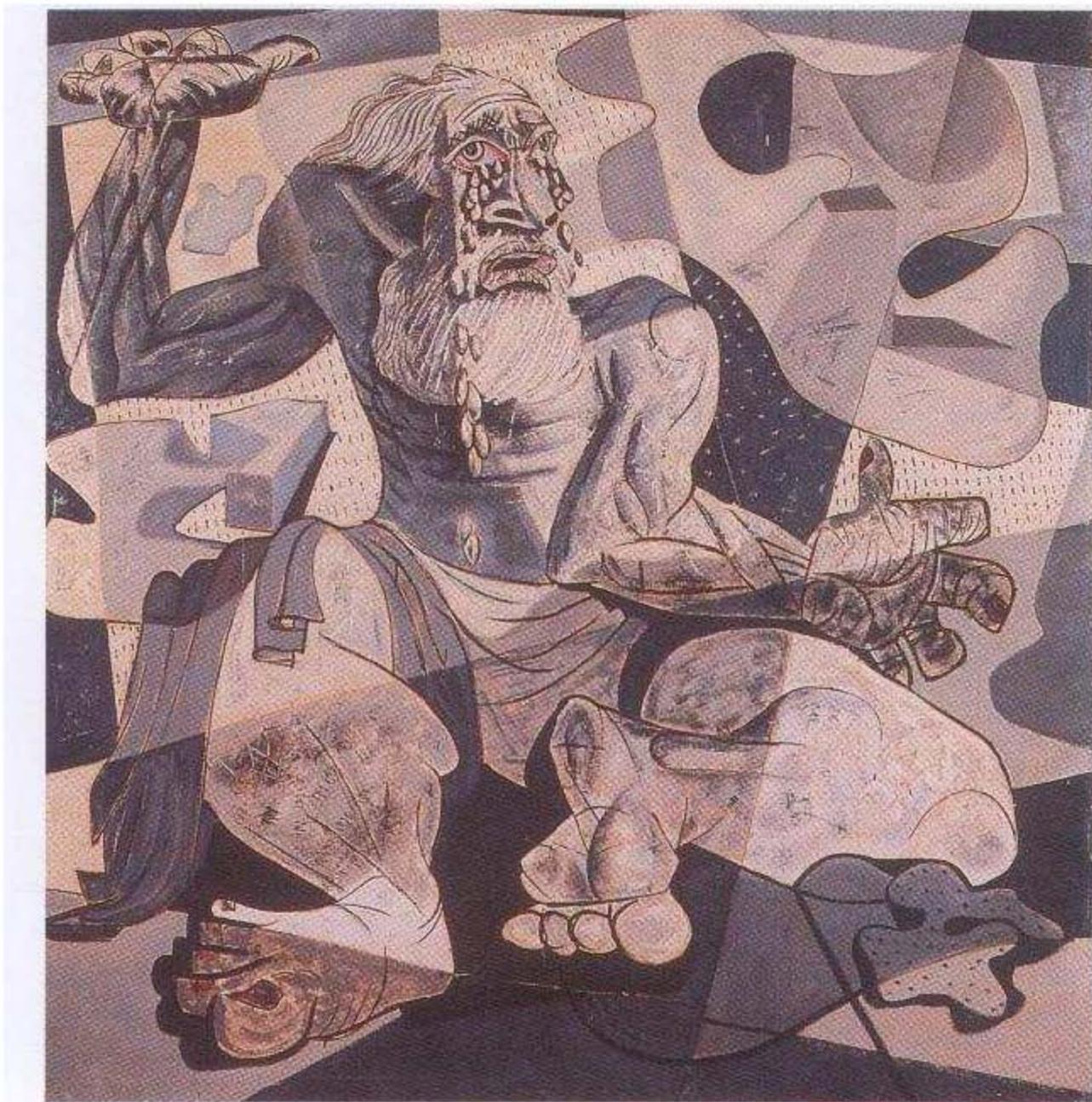
Sobre la experiencia sensitiva se ha discurrido bastante en el apartado anterior, baste retomar un principio: el cuerpo es percepción. De acuerdo con Gilvan Fogel en "Notas sobre o corpo" (2009):

A "verdade" da *aisthesis* e da visão das *ideias* é o descobrimento originário. Em suma, é dito: a *aisthesis*, isto é, a simples percepção sensível de uma coisa, é o verdadeiro no sentido (mais ou propriamente) originário, é o descobrimento (a *alethéia*) originário [...]. A *aisthesis*, a sensação, é o dar-se ou revelar-se de uma coisa imediatamente, isto é, isso, a sensação, é o *dado* primeiro, primário. *Isso identificamos com corpo.*⁷³(48).

El lienzo que tenemos ahora es "El llanto de Jeremías", perteneciente a la serie bíblica que Portinari realizó para los muros de la radio Tupi. En los primeros contactos que tuve con el artista, éste fue uno de los trabajos que más ha llamado mi atención, que más me gusta; en él vemos a un anciano semidesnudo que ocupa la mayor parte del lienzo, aparece sentado y tiene las manos elevadas hacia el cielo;

⁷³ La 'verdad' de la *aisthesis* y de la visión de las *ideas* es el descubrimiento originario. En resumen, esto es: la *aisthesis*, es decir, la simple percepción sensible de una cosa es lo verdadero en el sentido (más o propriamente) original, es el descubrimiento (la *aletheia*) originario [...] La *aisthesis*, la sensación, es el darse o revelarse de una cosa inmediatamente, esto es, la sensación es el *dato* primero, primario. *Eso es lo que identificamos con el cuerpo.*

éstas, junto con los pies, repiten uno de los rasgos característicos de Portinari, la enormidad.



O pranto de Jeremias
(Temple sobre tela 191x179.5 cm).

1943

En los lienzos sobre trabajadores, Portinari utiliza este recurso para significar esfuerzo y trabajo. En este caso no pareciera ser así, sin embargo su rugosidad, su apariencia pétrea y la posición están sin duda indicando un sufrimiento extremo. Es un hombre que implora al cielo, de hecho, la posición de la mano pareciera estar sosteniéndolo, como evitando que se caiga. La otra mano, junto con la posición del cuerpo ocasionan una contorsión que en algo recuerda a la forma en que el manierismo trata la figura humana: su disposición debe ser reflejo de un estado de ánimo, en este caso, un sufrimiento que Jeremías pareciera no tolerar por más tiempo.

Si a lo anterior aunamos las lágrimas en racimo que repiten la textura pedregosa y que horadan el rostro del profeta, la forma y color de los ojos, la posición de la nariz, las comisuras caídas de los labios abiertos que simulan estar profiriendo un lamento (cabe aquí llamar la atención hacia la boca que es un hueco, vacía y, sin embargo, al mismo tiempo llena de sonidos que intentan salir o que, probablemente ya hayan salido); tendríamos que llegar a la conclusión de que ese sufrimiento es sobrehumano.

Las primeras veces que observé el lienzo, no había prestado mucha atención a la desproporción que existe entre las piernas y el resto del cuerpo. Por un lado el efecto se

debe sin duda a que, al estar sentado, las piernas están hacia adelante y, por tanto, deben aparentar estar más cerca del espectador; ello crea un ligero efecto de profundidad, un leve punto de fuga que obviamente provoca que la pintura no sea una plasta confusa y medio amorfa. Por otro lado, me parece que este rasgo refuerza los ya vistos, sobre todo aquél relacionado con lo pétreo y lo terrenal, pero además, crea una serie de triángulos cuyos vértices cruzan por el rostro del profeta, provocando con ello que una figura tan pesada adquiriera algo de levedad, la sublima.

Si la *aisthesis* es el principio sobre el que se funda la verdad -la revelación- se comprende por qué la boca de Jeremías parece que va hablar o que va a gritar. Es obvio que tratándose de una pintura, la capacidad de expresión verbal queda casi anulada no obstante, no es necesaria. El cuerpo grita, el cuerpo habla, el cuerpo se convierte en vehículo de la revelación. Si observamos con más detenimiento la postura del profeta nos daremos cuenta de su angulosidad, lo cual la vuelve tensa, angustiante; muy probablemente por ello el resto de la composición (que remite al *Guernica* de Picasso) es un entrecruzamiento de triángulos que parecieran cortar el cuerpo de Jeremías, pero que, en realidad, son un eco de sí mismo.

Portinari no "copia" simplemente la composición ideada por Picasso, si no que, como en otras ocasiones, la hace suya para manifestar una idea propia; si bien el caos puede situarse en el exterior, es el cuerpo quien primero lo hace palpable. Como profeta, Jeremías tiene la misión de ser un vehículo de la voz divina y transmitir al pueblo ese mensaje; pero la elocuencia, en ocasiones, no es suficiente para realizar semejante empresa, es necesario que el cuerpo apoye la palabra, incluso, que sea él quien manifieste el mensaje.

Dadas esas circunstancias sería comprensible no sólo la fuerza de la expresión física que presenta el personaje, sino, inclusive, explicaría ese cierto toque de prédica que se percibe en los ojos del personaje y que siguen la misma dirección que su mano izquierda. Ahora, tratándose de un mensaje de destrucción inspirado, insuflado de forma divina, es obvio que lo experimente interiormente, corporalmente y, después, que ello se refleje en el espacio; tal como afirma André Comte-Sponville en *Sobre el cuerpo*:

Los místicos son los sensualistas de la religión. Ese Dios al que no se puede ver, al que no se puede oír, pero al que se puede 'sentir' -y todo sentir pertenece al cuerpo (138).

Si aunamos esta reflexión con lo expuesto en el capítulo anterior, podremos llegar a conclusiones interesantes. Según

lo que comentábamos, la voz que construye el relato se erige en el punto de referencia (o deixis) del mismo y observábamos que en dicha construcción no forzosamente se privilegia el sentido de la vista como medio para configurar los distintos elementos, por el contrario, tanto Graciliano como Portinari componían sus obras con base en el sentido del tacto y, en un segundo lugar, en el de la vista.

A partir de ello nos dimos cuenta de que los personajes (narrativos o pictóricos) primero debían sentirse, confrontarse con su propia corporeidad, volviéndola un Otro, para, a continuación, sentir al resto de los seres u objetos que los rodean; no obstante, la frontera entre espacio y cuerpo resultaba ser endeble y difusa, ello provocaba la confusión del Yo y el Otro.

En el caso de *O pranto de Jeremias* no tenemos exactamente ese proceso, ya que como mencioné en los párrafos anteriores, es la interioridad de él la que se proyecta en su cuerpo y a continuación en el espacio; no se trata de que no pueda percibir el entorno o de que se confunda con él, sino que éste surge de su propio sentir. Es por ello que el comentario de Comte-Sponville puede arrojar luz a la comprensión del cuadro: el espíritu se hace sensible gracias al cuerpo, lo intangible, incluida la divinidad, se vuelve tangible gracias a la sensualidad.

Na rua, a pesar da aparência calma do mundo exterior, pareceu-me que havia em qualquer parte um cataclismo. É possível que naquele momento alguma operação se realizasse no meu cérebro. Não tive disto nenhuma consciência, apenas sei que duas ou três frases me feriam os ouvidos com obstinação (Caetés, 60).⁷⁴

Retomemos el caso de *Caetés*. El mundo parece estar tranquilo, sin embargo, João Valério intuye que hay algo a punto de convertirse en caos. Resulta interesante que primero lo relacione con una idea que lo obsesiona y que va desarrollándose poco a poco en su cerebro, un pensamiento que se desenvuelve casi lógicamente, pero de inmediato abandona esa idea para afirmar que no era consciente de ello, que solamente "sabe" que dos o tres frases le herían los oídos. He aquí el punto clave.

Como muchos de los personajes de Graciliano, en *Caetés* tenemos a uno cuyo razonamiento se basa en la sensación. João Valério no dice que escucha las frases, sino que lo hieren, es decir, lo hacen sufrir, es eso lo que lo lleva a la intuición de que algo está por acontecer o valdría replantear la idea, lo que está sintiendo provoca que el paisaje apacible por el que va caminando se torne amenazante.

⁷⁴ En la calle, a pesar de la apariencia tranquila del mundo exterior, me pareció que había en cualquier parte un cataclismo. Es posible que en aquel momento se realizara alguna operación en mi cerebro. No tuve conciencia alguna de ello, solamente sé que dos o tres frases me herían los oídos con obstinación.

Es parecido al caso de Jeremías, la transformación sucede de adentro hacia afuera, o sea, existe una proyección que va de adentro hacia afuera.

Não tenho consciência dos movimentos, sinto-me leve. Ignoro quanto tempo fico assim. Provavelmente um segundo, mas um segundo que parece eternidade. Está claro que todo o desarranjo é interior. Por fora devo ser um cidadão como os outros, um diminuto cidadão que vai para o trabalho maçador, um Luís da Silva qualquer. Mexo-me, atravesso a rua a grandes pernadas (*Angústia*⁷⁵, 25-26).⁷⁶

Aquí encontramos otro caso similar, la sensación prevalece sobre la razón. Es el cuerpo quien dimensiona tiempo y espacio, pese a no ser consciente de sus movimientos; no obstante, de pronto, cobra "conciencia" de que se trata de un desajuste interior, pareciera que comienza

⁷⁵ *Angústia* (1936) es la tercera de las novelas de Ramos y fue publicada durante su encarcelamiento bajo el gobierno de Getúlio Vargas. Narra en primera persona la vida del funcionario público, Luis Da Silva. Su padre y su abuelo fueron hacendados, sin embargo la propiedad se fue deteriorando con la llegada de la abolición de la esclavitud, así, Luis se convierte en un ser inconforme con la vida y celoso de aquellos sean superiores que él. Termina enamorándose de su vecina, Marina; quien, sin embargo, termina siendo seducida por Julián Tavares. Corroído por los celos que siente tanto por Marina como por Julián (no sólo porque le ha quitado su objeto de deseo, sino porque es un hombre adinerado), decide emboscarlo en la noche y matarlo. La novela, de hecho, está narrada a partir del delirio que le ha provocado el convertirse en asesino, por lo cual la historia parece un poco inconexa. Resulta interesante destacar los rasgos expresionistas (hay quienes dicen que incluso existencialistas) con los cuales se construye la narrativa y la cercanía que tiene con la obra de Dostoyevski, principalmente las *Memorias del subsuelo*, y el representante del naturalismo brasileño, Aluizio de Azevedo.

⁷⁶ No tengo conciencia de los movimientos, me siento leve. Ignoro cuánto tiempo permanezco así. Probablemente un segundo, pero un segundo que parece una eternidad. Está claro que todo el desajuste es interior. Por fuera debo ser un ciudadano como los otros, un diminuto ciudadano que va para el trabajo tedioso, un Luis da Silva cualquiera. Me muevo, atravieso la calle a zancadas.

a predominar la lógica, lo común, pero ahora el movimiento se invierte, el espacio cotidiano, tedioso, provoca no sólo que Luis da Silva se vuelva un individuo cualquiera sino que se "empequeñezca". La idea no deja de ser parecida a aquella que Graciliano maneja en varios de sus cuentos: lo vuelve animal inferior, planta o piedra que se mueve a zancadas, casi como un autómatas.

Si regresamos a *Caetés* podremos corroborar que la relación del cuerpo con el espacio es indisoluble: "Montes à esquerda, próximos, verdes; montes à direita, longe, azuis; montes ao fundo, muito longe, brancos, quase invisíveis, para as bandas do São Francisco (*Caetés*, 130)"⁷⁷.

Lo primero que notamos es que la deixis de referencia⁷⁸ sobre la cual gira la construcción del paisaje es el propio João Valério, de hecho, esta descripción es del carácter más clásico puesto que los montes están orientados hacia la izquierda, la derecha y al fondo, una disposición como de planta de cruz, en cuyo centro se encuentra el ser humano.

⁷⁷ Montes a la izquierda, cercanos, verdes; montes a la derecha, lejanos, azules; montes al fondo, más lejanos, blancos, casi invisibles, hacia las márgenes del São Francisco.

⁷⁸ Cfr. Filinich (2004), p. 16 y ss.

Más adelante leemos: "Acendi um cigarro. E imaginei com desalento que havia em mim alguma coisa daquela paisagem: uma extensa planície que montanhas circulam (Caetés, 130)⁷⁹".

El personaje se encuentra pensativo, contemplando su entorno y se percata de que comparte algo con ese paisaje que lo circunda, ¿el vacío? Él mismo nos da la respuesta en la siguiente oración.

Voam-me desejos por toda parte e caem, voam outros, tornam a cair, sem força para transpor não sei que barreiras. Ânrias que me devoram facilmente se exaurem em caminhadas curtas por esta campina rasa que é a minha vida (Caetés, 131)⁸⁰.

Se encuentra sin voluntad ni fuerzas para llevar a cabo sus deseos, éstos son como pájaros que vuelan dentro de una jaula y que caen al estrellarse con los barrotes. Sus ansias se desgastan en los paseos cortos que da a través de esa campiña plana que es su vida. Así, lo que en un inicio era sólo una descripción se convirtió, paulatinamente, en una identificación y terminó en una cosificación, él es el paisaje plano, vacío e, incluso, "aprisionante".

En todos los casos me parece que resulta bastante clara la relación que existe entre cuerpo y espacio y, sobre todo,

⁷⁹ Encendí un cigarro. E imaginé con desaliento que había en mí alguna cosa de aquel paisaje: una extensa planicie rodeada por montañas.

⁸⁰ Me vuelan deseos por toda parte y caen, vuelan otros, vuelven a caer, sin fuerza para transponer no sé qué barreras. Ansias que me devoran fácilmente se gastan en caminatas cortas por esta campiña plana que es mi vida.

que el vínculo entre ambos, es la sensación (la *aisthesis*). Ella no sólo es una forma de ubicación, tampoco un simple medio de expresar estados de ánimo; sino que se constituye en el mecanismo que permite aprehender el espacio y, posteriormente, poder emitir juicios. Lo verdadero en su sentido primigenio –como ya se mencionó líneas atrás– tiene su base en este mecanismo, la sensación precede a la razón, así como lo interno procede de lo externo, lo intangible lleva a lo tangible.

Lo que hemos reflexionado hasta aquí nos conduce al siguiente punto del proceso que desglosé arriba: el medio donde confluyen seres y cosas, incluso creo que ya tenemos una respuesta: el cuerpo, es decir, la sensibilidad.

Si retomamos la síntesis que Julio Chávez realiza acerca de la fenomenología, encontramos que

se caracteriza por intentar llegar a las cosas mismas como alternativa para desatar un estado de conciencia ante la experiencia sensible, situación que ha de repercutir en la capacidad del individuo para dar con su verdadera dimensión humana derivada del enfrentamiento del yo con su mundo (85).

Como se puede apreciar, esta cita refuerza las ideas que han surgido del comentario de las pinturas de Portinari y de la narrativa de Graciliano. La experiencia sensible debe llevarnos a un estado de conciencia que permita comprender al

personaje (pictórico o narrativo) su "humanidad", la cual sólo se deriva del choque entre el yo (cuerpo) y el mundo (espacio).

Es cuestión sabida que el yo sólo se constituye desde la individualidad, o, como dice Isabel Filinich, desde el sujeto de la enunciación, es por eso, que, como tal, la única persona gramatical con validez y, por tanto, con voz, es la primera del singular, puesto que todo lo demás se vuelve el otro, lo otro, un objeto a ser experimentado por nuestra sensorialidad (Cfr., 2003, 21 y ss.).

Encolhi os ombros, olhei os quatro cantos, fiz um gesto vago, procurando no ar fragmentos da minha existência espalhada ⁸¹ (Angústia, 56).

En este pasaje de *Angústia* es evidente lo que he venido diciendo. João Valerio asume el punto de vista, observa detenidamente el cuarto y ese análisis del otro de pronto se transforma en uno de sí mismo, busca en la habitación fragmentos de su existencia dispersa, fragmentada. El espacio se torna un reflejo del personaje, inclusive me atrevería a mencionar que la relación va más allá de lo especular, ya que en los varios ejemplos que se han revisado existe esa idea de propagación, de irradiación de la individualidad hacia el espacio, como si se tratase de un continuum indivisible y

⁸¹ Me encogí de hombros, miré las cuatro esquinas, hice un gesto vago, buscando en el aire fragmentos de mi existencia dispersa.

difuso. Las fronteras del cuerpo se rompen y provocan su disolución en el otro, en los demás seres, en las demás cosas:

Cicatrizou a superfície, mas a carne se rasga às vezes lá dentro, e desazados provocamos isso, excitamos dores apenas adormecidas⁸² (*Viagem*, 65).

El espacio se satura de dolor, por ende, de cuerpo.

Resulta llamativo que varios de los personajes de Graciliano se encuentren dominados por el dolor y por la angustia (incluso el tratamiento que se da así mismo como personaje en *Viagem* y *Memórias do cárcere* es el mismo), ello les impide observar nítidamente la alteridad, pierden los límites corpóreos y se diluyen, ya sea como materia putrefacta o etérea (ambos casos representados por los emblemáticos ejemplos de los enfermos de *Insônia*) o por medio de la ensoñación (como sucede en general con los personajes de *Vidas secas* o el aquí ya multicitado João Valerio). En todos los casos ese padecimiento lleva a los personajes al mutismo. El silencio pareciera ser un indicio de la desapropiación del mundo, por ello la única posibilidad que se tiene de recobrarlo es el cuerpo; la corporeidad es lo único que pertenece al sujeto (como ya se ha repetido varias

⁸² Cicatrizó la superficie, pero la carne, a veces, se rasga allá adentro, e incapacitados ocasionamos eso, exaltamos dolores sólo adormecidas.

veces a lo largo de este apartado), sólo por medio de su percepción sensorial se puede establecer una relación con él.

El lienzo de Jeremías nos muestra que no es necesaria la lengua para gritar y manifestar la angustia y el dolor, el cuerpo puede "hablar" a través de sus propios medios y de los vínculos que establece con aquello que lo rodea (seres y cosas).

Veamos ahora qué sucede con otro de los cuadros de Portinari, *Lavadeiras*. Como varios cuadros de Candinho (especialmente *Marias*, 1936⁸³), éste muestra una composición con una retícula muy bien marcada, son claras las verticales y las horizontales que pasan por los cuerpos de las mujeres; pero a diferencia del lienzo de 1936, aquí resaltan, cuando menos, dos rasgos: el movimiento y los trazos difuminados.

Vemos a dos mujeres, a dos lavanderas que ocupan la mayor parte de la superficie del lienzo. Los tonos de sus vestidos y de la piel hacen eco en los del piso, el cerro que se alcanza a ver en la parte superior izquierda y en el cielo. El viento parece soplar fuertemente y mover sus vestidos. Si observamos con atención, sucede un fenómeno curioso: los pliegues (sobre todo los de la mujer de azul) forman una serie de curvas que van de la parte central izquierda hacia la superior derecha; ello, además de romper

⁸³ Véase anexo 1.

con el estatismo de las líneas rectas, hace que las figuras sean más etéreas, como si en cualquier momento fuesen a salir volando arrastradas por el viento.



Lavadeiras

(Óleo sobre tela 55x46 cm.)

1943

Tratándose de lavanderas, cargan sendos bultos de ropa sobre la cabeza, pero son unos bultos curiosos: el de la mujer de amarillo es casi como una nube, incluso podemos ver a través suyo el brazo que lo sostiene; el de la mujer de azul parece deshacerse por la fuerza del ventarrón. ¿Bultos de ropa o nubes? Por los colores de fondo deberíamos apostar por la segunda opción.

Detengámonos nuevamente en el vestido azul. Hacia la izquierda podemos ver cómo la tierra es arrastrada por el viento, pero si observamos los colores que encontramos en esa zona, veremos que van del azul al azul grisáceo y terminan en el gris de las volutas que forma el polvo. Nuevamente un fenómeno de disolución, la mujer pareciera deshacerse mientras camina. En contraste, la mujer de amarillo parece más sólida, sin embargo no deja de estar rodeada por una polvareda que pudiera desvanecerla en cualquier momento. Ambas son una con el espacio y pueden, en cualquier momento, disolverse en él. Dos mujeres que desaparecen, dos mujeres sin identidad.

Al respecto, dice Annateresa Fabris:

A opção por figuras prototípicas e não por tipos individualizados é mais um recurso sintético de que se serve o pintor para melhor sublinhar a estrutura atemporal de sua composição, na qual a magnitude das proporções amplifica o significado da gestualidade

contida e intensamente expressiva em sua
essencialidade (1996, 70)⁸⁴.

Ciertamente a Portinari le interesa, en sus composiciones de tipo social, señalar por medio del anonimato de sus figuras que no se refiere a individuos en específico sino a la colectividad y, efectivamente, como ya señalé en reiteradas ocasiones, la magnitud de las proporciones está destinada a hacer más patente las "esencias" que sus figuras re-presentan. Lo mismo aplicaría para el cuadro de Jeremías y, en general, para todos los de la serie bíblica; aunque allí las figuras aparezcan más diferenciadas en sus rasgos individuales, en realidad ellos están en función de mostrar lo que el cuerpo siente. Por ello mismo, creo que si bien es relevante la ausencia de rostros en muchos de sus cuadros, no es una característica determinante, no al menos en lo que ahora nos compete, que es la forma en que se muestra aquello que páginas atrás denominamos realidad somática. Jugaré con mis propias palabras, aún sin rostro (tal vez aún más precisamente por su ausencia), el cuerpo puede hablar.

Creo que el concepto de realidad somática ha quedado suficientemente explicado a lo largo de estas páginas, sobre

⁸⁴ La elección de figuras prototípicas y no de tipos individualizados es un recurso sintético más del que se sirve el pintor para subrayar mejor la estructura atemporal de su composición, en la cual la magnitud de las proporciones amplifica el significado de la gestualidad contenida e intensamente expresiva en su esencialidad.

todo si resaltamos que está relacionado con la sensibilidad y que ésta se encuentra en relación estrecha con los procesos de pensamiento y con el otro/mundo. En realidad la pregunta que nos deberíamos hacer es ¿la realidad somática de quién?

Por lo que se ha tratado hasta ahora, quedaría claro que cuando hablamos de realidad somática obviamente nos hemos referido a los personajes de Ramos y a las figuras humanas de Portinari; pero ello sólo sería tratar parte de la cuestión y, claro está, dejar de lado el punto número uno de los conceptos que originaron este análisis, ¿cuál es entonces el papel del espectador en su relación con la obra de arte?

Como dice Eric Landowski en su artículo "Sobre el contagio" (1999): "un texto bien construido es a los estados del ánimo lo que un medicamento eficaz es a los estados del cuerpo" (270), esto es, la estructura del texto es capaz de contagiarse o, si se prefiere, de actuar sobre el espectador. Ello nos responde la mitad de la pregunta: quien lee –en el amplio sentido del término– una obra de arte no juega un papel pasivo en el proceso, puesto que el sentido de ella se aprehende

a través de la propia forma de la presencia del objeto [...], responde al propio modo de estar-en-el-mundo del sujeto desde la coincidencia, cuerpo a cuerpo, entre su propio 'gusto' y el del mundo-objeto (272).

Si debe existir una coincidencia entre el "lector" y la obra de arte, ¿cuáles son los mecanismos para conseguirlo? El caso de la narrativa, me parece, es en principio más fácil de responder ya que independientemente de mecanismos gramaticales como la primera persona o narrativos como la focalización interna; existen herramientas que lo permiten, una de ellas es, obviamente, la descripción, los rasgos que el escritor utiliza para darnos a conocer el cuerpo de sus personajes.

Num jejum prolongado, sentia a cabeça rodar, rodar, o pescoço transformar-se num parafuso. As paredes do quarto desmoronavam-se lentamente, selvagens nus iam dançar e fazer caretas em torno da sua cama. Caíam-lhe depois em cima do corpo, machucavam-na, arranhavam-na, rasgavam-na⁸⁵ (A prisão, *Insônia*, 85-86).

En este pasaje, característico de la narrativa de Graciliano, la voz está en tercera persona, pero la focalización es interna. Nótese que desde un inicio se hace hincapié en el sentir "sentía la cabeza rodar", dice el narrador, y ello no podría resultar factible si estuviese ubicado fuera del cuerpo de la protagonista; en ese caso tal vez se hubiese optado por "veía la cabeza rodar" o por "su

⁸⁵ En un ayuno prolongado, sentía la cabeza rodar, rodar, transformar el cuello en un tornillo. Las paredes del cuarto se desmoronaban lentamente, salvajes, salvajes desnudos danzarían y harían muecas alrededor de su cama. Después le caían encima del cuerpo, la lastimaban, la arañaban, la rasgaban.

cabeza rodaba". El cuello transformado en tornillo nos remite a la presión que el cuerpo está sufriendo, y ello provoca que las paredes comiencen a desmoronarse; nuevamente el sufrimiento corporal se proyecta en el espacio. De pronto se le aparecen unos salvajes desnudos que bailan a su alrededor, se le abalanzan y comienzan a lastimarla, arañarla y desgarrarla. El movimiento es de ida y vuelta, cuerpo-espacio, espacio-cuerpo. Así, puedo afirmar que es el cuerpo el punto que se toma como base para crear el resto de los elementos de la narración, o decir junto con André Comte-Sponville que "al comienzo eran los cuerpos" (74).

Tal vez parezca redundante a estas alturas explicar por qué utilizo tanto el verbo sentir y no ver, simplemente porque los personajes de Graciliano más que ver las cosas, las sienten. Claro que el sentido de la vista no se encuentra ausente en la narrativa de Ramos, pero tal como destacué en otros casos o bien está supeditado o se encuentra amalgamado con los otros cuatro; por ello considero que es más conveniente hablar de punto de percepción que de punto de vista.

Algo similar sucede con los cuadros de Portinari y, tal vez, casi con cualquier otro cuadro, deben entrar en juego los cinco sentidos para que el espectador pueda internarse en ellos. Por un lado —y como veremos más adelante— la pintura

exige que el espectador se coloque en un punto específico, al menos en un primer momento, a fin de apreciarla; aquí, obviamente, la herramienta de la que más se vale el pintor es de la perspectiva y del punto de fuga. Por otro lado, nos hemos dado cuenta que la posición y el tratamiento del cuerpo transmiten por sí mismos significados: ya se trate de estados de ánimo o de estados de la materia que pueden ser fácilmente comprendidos por el espectador, ése es el momento en el que se realiza el contagio del que habla Landowski, el lienzo nos hace sentir, después nos hará pensar.

De tal forma, así como dentro del discurso artístico (pintura o literatura) existe una relación sujeto/objeto, también la hay fuera de él: lector/obra de arte, cuyo punto de enlace es también la sensación o, como decía líneas arriba, lo que podemos comenzar a llamar punto de percepción.

Por tanto, si seguimos las ideas de Maurizio Vitta en *El sistema de las imágenes* (2003):

La imagen [o el texto] se sitúa como elemento mediador entre el Sujeto y el Objeto [el mundo exterior o de la experiencia], como tercer elemento que filtra los datos de la percepción para dejar pasar únicamente aquellas informaciones que pueden materializarse en un diseño susceptible de ser adaptado, hasta acoplarse, a los datos de los que ya disponemos (48).

En otras palabras, somos capaces de comprender el arte y de crearlo, puesto que el objeto artístico recrea y representa (es decir, nos vuelve a presentar) vivencias por las cuales, de una u otra forma, ya hemos pasado; ya sea en el mundo de la experiencia, ya sea por medio de otros discursos (audiovisuales o verbales, por ejemplo). Todo ello conforma un imaginario que puede entenderse como una retícula a través de la cual percibimos al otro;

y son los elementos que componen esa retícula los que nos sugieren el modo de reconocer, seleccionar, acoger, descartar, juzgar cada fenómeno o, en otras palabras, de formar [e interpretar] la imagen [o el texto] (67).

SÓLO SE CONOCE LO POSEÍDO.

Las imágenes siempre nos vuelven desdichados, por la imposibilidad en la que nos encontramos tanto de poseerlas como de vencerlas.

André Comté-Sponville

Tratar nuevamente la construcción espacial en Graciliano Ramos ha sido una labor de redescubrimiento: no sólo de su narrativa, sino también de varias ideas que hace años me acompañan y que se han venido depurando. Incluso se ha vuelto una reflexión sobre el proceso de la escritura, uno a veces avanza sin más, otras se ve obligado a recular; pero siempre está la sensación de enfrentarse a un campo vacío que hay que sembrar.

Paulo Honório, narrador-protagonista de *São Bernardo* padece una situación parecida. Decidido a contar su historia recurre a varios métodos y a la ayuda de sus conocidos: "Antes de iniciar este libro, imaginei construí-lo pela divisão do trabalho (SB, 7)⁸⁶". Sin embargo este procedimiento no le da resultado alguno, así es que se guía por las argucias que le proporcionó su vida como trabajador y hacendado y emprender la obra por sí mismo:

⁸⁶ Antes de comenzar este libro, imaginé construirlo por medio de la división del trabajo.

Tudo isso é fácil quando está terminado e embira-se em duas linhas, mas para o sujeito que vai começar, olha os quatro cantos e não tem em que se pegue, as dificuldades são terríveis (SB, 11)⁸⁷

En este fragmento, Graciliano juega con los significados de las palabras, ya que tanto podría referirse a las cuatro esquinas del campo, a las cuatro esquinas del terreno que ocupa la hacienda devastada o a las cuatro esquinas de la hoja en blanco que esperan ser llenadas con sus vivencias.

En ese sentido, es de llamar la atención la idea subyacente a la novela; ella trata de la construcción de una hacienda, pero es, al mismo tiempo, una reflexión sobre la construcción narrativa, siendo más preciso, de la forma en que se pasa del espacio "real" al espacio literario; atreviéndome más, la pregunta que se puede leer con la lectura de esta obra es: ¿cómo se construye una imagen?

Al respecto, Maurizio Vitta (cfr. 62 y ss.) realiza varias reflexiones importantes (si bien, se refiere a la imagen visual, me parece que aquí podrán ser aplicadas a los casos que vamos estudiando). Él afirma que la reducción del espacio natural al espacio geométrico —como un plano arquitectónico— no es, exclusivamente, un procedimiento de fijación objetiva de la realidad en una imagen; sino que

⁸⁷ Todo eso es fácil cuando está terminado y se ata en dos líneas, mas para el sujeto que va a comenzar, mira las cuatro esquinas y no tiene de qué sujetarse, las dificultades son terribles.

implica una re-construcción y re-presentación del mundo a través de las imágenes que de él se proyectaron, es decir, entre el espacio natural y el geométrico existe un filtro: el imaginario.

El proceso no se detiene allí, puesto que el espacio geométrico da lugar al espacio histórico (otro aspecto fundamental de las imágenes y que se refiere a las distintas formas en que es concebido y estructurado a lo largo del tiempo). Ahora bien, si la espacialidad obedece a la idea de proporción (cualquiera que ésta sea, aunque primordialmente se piense en la proporción clásica), existirá una semejanza estructural entre la representación y la cosa representada, ello nos llevaría a la transformación del espacio geométrico en espacio simbólico, y convertiría a la imagen en territorio de la subjetividad, la cual encuentra en la "representación" el elemento mediador entre el pensamiento y la realidad.

Baste hacer un par de acotaciones, aunque Vitta jamás hable en sí del proceso de percepción, es claro que para poder realizar la transición entre lo que primero llama realidad y/o espacio natural (yo preferiré este término) hacia el geométrico, histórico y, por último, simbólico, es necesaria la actuación de los cinco sentidos; aunque en ocasiones se privilegie el de la vista, como he venido insistiendo a lo largo de estas páginas.

Por último, valdría la pena corregir la última frase del apartado. No es porque el espacio se vuelva simbólico que se convierta en territorio de la subjetividad, ya que lo simbólico es necesariamente colectivo, es aquello que funda el imaginario del que se habló en el apartado anterior y es el imaginario, precisamente, el que permite a una comunidad comprender las imágenes. Por último, ciertamente es la "representación" aquella que media entre el espacio natural y el pensamiento, pero no olvidemos que tanto el espacio natural como su "representación" son, primera y necesariamente, percibidos por medio de los sentidos.

Los mecanismos de construcción del espacio que utiliza Paulo Honório, decía líneas atrás, concuerdan bastante con su papel de terrateniente, veamos un par de ejemplos:

Uma coisa que omiti e produziria bom efeito foi a paisagem. Andei mal. Efetivamente a minha narrativa dá a idéia de uma palestra realizada fora da terra. Eu me explico: ali, com a portinhola fechada, apenas via de relance, pelas outras janelas, pedaços de estações, pedaços de mata, usinas e canaviais. Muitos canaviais, mas este gênero de agricultura não me interessa. Vi também novilhos zebus, gado que, na minha opinião, está acabando de escangalhar os nossos rebanhos (SB, 78)⁸⁸

⁸⁸ Una cosa que omití y que produciría un buen efecto fue el paisaje. Actué mal. Efectivamente mi narrativa da la idea de un discurso realizado fuera de la tierra. Me explico: allí con la portezuela cerrada, apenas veía de reojo, por las otras ventanas, pedazos de estaciones, pedazos de selva, usinas y cañaverales. Muchos cañaverales, pero este tipo de agricultura no me interesa. Vi también novillos cebúes, ganado, que, en mi opinión, está acabando por arruinar nuestros rebaños.

Es extraña la observación que hace el narrador: "un discurso fuera de la tierra", sobre todo si tomamos en cuenta que se trata de una novela que habla precisamente de la tierra, de la construcción de una hacienda y de la acumulación de bienes; pero ello se explica fácilmente, no es que se le haya olvidado describir el paisaje, es que esas partes del paisaje, lo dice claramente, no le interesan, no es que no las perciba.

Al respecto, Antonio Candido (Cfr. 1999, 32) afirma que en esta obra no existe una sola descripción en el sentido romántico y naturalista, si no que a cada paso surgen fragmentos del entorno que rodea al personaje; así, al incorporar el espacio al ritmo psicológico de la narrativa se obtiene el sentido de la obra. Así pues, Paulo Honório realiza un proceso de selección de acuerdo a sus intereses, de acuerdo a lo que su cuerpo le demanda:

Quinze metros acima do solo, experimentamos a vaga sensação de ter crescido quinze metros. E quando, assim agigantados, vemos rebanhos numerosos a nossos pés, plantações estirando-se por terras largas, tudo nosso, e avistamos a fumaça que se eleva de casas nossas, onde vive gente que nos teme, respeita e talvez até nos ame, porque depende de nós, uma grande serenidade nos envolve (SB, 156).⁸⁹

⁸⁹ Quince metros por encima del suelo experimentamos la vaga sensación de haber crecido quince metros. Y cuando, así agigantados, vemos rebaños numerosos a nuestros pies, plantaciones expandiéndose por tierras anchas, todo nuestro, y avistamos la fumarola que se eleva de nuestras casas, donde vive gente que nos teme, respeta y tal vez hasta nos ame, porque depende de nosotros, una gran serenidad nos envuelve.

Roland Barthes en su análisis sobre la Torre Eiffel (61-62) señala que los miradores permiten una visión panorámica que, junto con el alivio de la altura, producen un poder incomparable de intelección; ofrecen al observador un mundo legible y no solamente perceptible. La diferencia entre intelección y percepción radica en dos conceptos clave: el viaje y la vista de pájaro. Mientras que en el primero supone estar en el plano de la sensación, la segunda la supera y permite ver las cosas en su estructura.

La sensación es sólo un primer paso para llegar a la visión eufórica que ofrece el espacio al espectador como una imagen continua que deberá ser descifrada, en la que se deberán encontrar signos (Cfr. Barthes, 63). Del continuo visual que es San Bernardo a los ojos de Paulo Honório, éste decide otorgar sentido sólo a aquellos lugares que le representen un beneficio económico, el resto no le importa.

Así, en el pasaje recién citado, el hacendado ciertamente construye su entorno por medio de la vista, pero eso no obsta para que el paisaje pueda ser sentido. El rebaño está a nuestros pies, los plantíos van creciendo casi conforme se los ve, el humo sube de las casas cuyos moradores temen, respetan y, tal vez aman a su señor; todo ello culminando en una gran serenidad que no se siente, sino que envuelve al narrador; como si el espacio a su alrededor

primero se desprendiese de él, de sus pies y al ensancharse y elevarse lo fuese envolviendo.

Nótese la divergencia entre la primera y la segunda descripción que hemos visto. La primera es desinteresada si bien que analítica, la segunda apasionada, personal.

Para Paulo, la vista panorámica es sólo uno de los mecanismos que tiene a su disposición para aprehender el espacio, también lo puede hacer por medio del desplazamiento, ya que éste también le otorga poder y control; a través de las caminatas por la ciudad y por la hacienda se muestra como un perfecto conocedor de su entorno y le es necesario mostrarlo, literalmente, a cada paso:

Subi a Rua do Comércio, dobrei o Livramento, a Alegria, parei em frente à Gazeta. Olhei um instante, pelas grades, as caixetas imundas, entrei, atravessei a sala de comoposição, a da impressão e, lá no fundo, desemboquerei na redação, onde só estava um rapaz amarelo preparando telegrama com os jornais do Recife da véspera. O director tinha ido a Pajuçara (SB, 72).⁹⁰

El desplazamiento otorga a Paulo el dominio del espacio, se muestra como un perfecto conocedor de su entorno y le es necesario mostrarlo, literalmente, a cada paso; por tanto, no

⁹⁰ Subi la Calle del Comercio, doblé el Libramiento, la Alegría, me detuve frente a la *Gazeta*. Miré un instante, por las rejas, los cubículos inmundos, entré, crucé la sala de composición, la de impresión y, allá en el fondo, llegué a la redacción, donde solo estaba un muchacho amarillo preparando un telegrama con los periódicos de Recife de la víspera. El Director había ido a Pajuçara.

le es forzoso estar en las alturas para ejercer su poder. Esto parece contradecir la idea propuesta por Barthes, pero en realidad no es así, ya que la visión panorámica se puede ejercer tanto desde un mirador como a ras del suelo.

Es verdad que *São Bernardo* se presenta como el mejor ejemplo para observar este tipo de construcción, pero no es exclusivo de ella, esparcidos por otras obras podemos encontrar pasajes similares:

A chaminé da fábrica elevava-se a distância. Anúncios verdes, vermelhos, acendiam-se e apagavam-se. O letreiro de um jornal reluzia em frente, num quinto andar (*Insônia*, 131).⁹¹

En el cuento "Un pobre diablo" presenciamos el momento en que un hombre va a solicitar empleo a la oficina de un alto funcionario. "El pobre diablo" intenta mantener la calma y mostrarse seguro, pero la magnificencia de la oficina, la seguridad del funcionario y, como suele suceder en los cuentos de Graciliano, lo resbaloso del piso, un detalle nimio, provocan que el solicitante no sepa cómo actuar, le suden las manos y comience a entrar en pánico. Un poco para distraerse observa primero uno de los cuadros colgados en la pared, un paisaje de playa (playa, cielo azul y cocoteros), después dirige la vista hacia la ventana y observa lo que

⁹¹ La chimenea de la fábrica se elevaba a la distancia. Anuncios verdes, rojos, se pendían y apagaban. El letrero de un periódico relucía enfrente, en un quinto piso.

arriba aparece descrito. Ver la ciudad desde arriba consigue calmarlo temporalmente, sólo que a diferencia de lo que sucede con Paulo Honorio, no son muchos los detalles que puede ofrecer y tampoco es arrebatado por el sentimiento de euforia.

Café es uno de los lienzos más conocidos de Portinari y, probablemente, uno de los que más veces planeó, proyectó y del cual extrajo motivos para otros cuadros (baste recordar *Colona sentada*⁹²).

Uno de los primeros rasgos que llaman la atención es la posición superior en la que coloca al espectador, crea la ilusión de que se está en la cima de un montículo y observa desde allí las acciones que se están desarrollando; aunado a eso tenemos la roca que aparece casi al centro y, prácticamente, en primer plano, casi indicando el sitio donde debemos colocarnos para apreciar el resto de las figuras.

Si vemos con atención la composición está organizada en tres sectores señalados por tres triángulos:

1. El formado por los cafetales y los personajes que rodean su perímetro.

2. El trazado por el camino y cuyo vértice está en la axila del trabajador que está en primer plano.

⁹² V. anexo 2.



Café 1935

(Óleo sobre tela 130x195 cm.)

1935

3. Un poco menos visible, aquél que parte de la esquina de la piedra central y sale hacia la izquierda hasta rozar los costales y por la derecha hasta seguir la línea trazada por la otra roca.

Pero existe un cuarto triángulo, surge desde el mismo vértice de la piedra central y se proyecta hacia afuera del cuadro. Me parece llamativo el juego que realiza Portinari por dos razones básicas: la primera, porque se trata de una reelaboración de las composiciones triangulares que tanto le gustaban y, la segunda, porque está produciendo en el espectador reacciones, en apariencia excluyentes.

Si leyésemos esta pintura pensando en Paulo Honório, creo que habríamos encontrado la más perfecta traducción de la relación Graciliano-Portinari. Tenemos el principio de la vista eufórica, podemos dominar el paisaje, todo allí es nuestro, pero los tres primeros triángulos no ayudan a que esa sensación envuelva nuestro cuerpo, al contrario, nos excluyen. De hecho, es relevante señalar que, en un primer vistazo pareciera que no podemos ver el rostro de los personajes; ya sea por que nos den la espalda, ya porque está cubierto, ya porque tienen los ojos cerrados, ya porque aparentan no tenerlos. Y he allí uno de los primeros errores en los que se podría incurrir, los personajes si tienen ojos, casi todos ellos, especialmente pienso ahora en los casos de

la mujer sentada y del cargador que aparece de frente. Portinari les trazó una pequeña línea, mínima, casi imperceptible en las reproducciones, pero los ojos están allí, cerrados pero existen.

Ese pequeño detalle me obligó a rehacer alguna de las primeras lecturas que ya había hecho sobre *Café*. Me parecía que los personajes no tienen identidad ni individualidad, pero no es así, simplemente se niegan a compartirla con aquél que los observa. Volvamos al caso de *São Bernardo*⁹³, allí Paulo Honorio muestra varias veces que conoce a sus trabajadores, pero no le interesa intimar con ellos, son una propiedad más, personas que le temen, respetan, tal vez, hasta lo amen; y es obvio que en ese "tal vez" está la clave del pasaje, como buen *pater familias* él controla su entorno, pero busca algo más que el control, busca amor, finalmente por ello son los celos (venda de la razón) los que provocan que la hacienda nuevamente decaiga.

⁹³*São Bernardo* (1934), es la segunda de las novelas de Graciliano Ramos. Trata sobre el ascenso social de Paulo Honorio, quien de haber sido peón en la hacienda que da nombre al libro, se convierte en su propietario. A la par que va reconstruyendo la propiedad, da detalles de su vida y nos formamos una imagen de su carácter: ambicioso, posesivo, controlador, tiránico. Una vez que termina la reconstrucción decide que es buen momento para casarse y tener un heredero, decide hacerlo con Madalena, profesora que se caracteriza por ser caritativa, bondadosa y por poseer opiniones muy firmes. Es precisamente esta característica la que generará las primeras desavenencias en el matrimonio. Tiempo después Paulo se vuelve víctima de los celos, no soporta que su mujer hable con ningún hombre, sobre todo aquellos que son una figura intelectual (el juez o el profesor), ya que se siente en desventaja respecto a ellos. Las peleas se vuelven más fuertes y Madalena, al no soportar tamaña tensión, decide suicidarse. Paulo Honorio abandona sus responsabilidades en la hacienda y ésta decae.

Pero he dejado incompleta la interpretación de la composición, volvamos a ella. ¿Por qué el cuarto triángulo? Si pensamos en la abundancia de elementos, en la forma en que se articulan los otros tres, creo que no existiría razón para su existencia, sin embargo no estorba y cumple una función básica, incluir al espectador en la escena, no somos meros espectadores, estamos en la acción representada, somos Paulo Honório sintiéndonos envueltos en el furor de la posesión, del dominio.

Por otro lado, el recorrido visual al que nos lleva la composición la torna sumamente dinámica, casi diría que narrativa. Comenzando en el cuadrante superior izquierdo, bajando hacia el centro y terminando en el superior derecho observamos las distintas actividades representadas: recolección, empaque, acarreo; ocurren de forma simultánea, pero al mismo tiempo consecutivamente, un poco al modo como ocurriría en un biombo, o, lógicamente, en un mural.

Mucho se ha hablado de las relaciones entre Portinari y los muralistas mexicanos, de cómo incluso, varios de sus contemporáneos le aconsejaban apostar por la pintura mural; actividad que finalmente desarrollaría, pero que jamás lo haría abandonar los pequeños formatos. Este cuadro es un buen ejemplo de cómo supo combinar ambas tendencias, si no se conociesen las medidas podría pasar por una pintura mural.

Ese efecto se debe a dos aspectos: primero la ilusión de profundidad, partiendo del centro el cuadro pareciera irse perdiendo hacia la izquierda, con lo cual nos sentimos empujados a querer observar qué hay más allá; algo parecido sucede hacia la derecha, sólo que en este caso la escena está cortada, sabemos que hay algo más allá, sin embargo se nos impide verlo. En cualquier forma, la tierra pareciera extenderse, ensancharse y adquirir dimensiones mayores a las que realmente posee; recuérdese, nuevamente, la descripción que hace Paulo Honorio de su hacienda.

El segundo efecto que la vuelve monumental son las figuras del primer plano, características de Portinari, las formas redondeadas, musculosas, anchas a final de cuentas, nos hacen pensar que están destinadas a poder apreciarse desde lejos (como suele suceder en los murales o los paneles). Aquí llama la atención la consonancia que existe entre cuerpo y espacio, uno es eco del otro o viceversa, ya sea en los colores utilizados, ya sea en las formas, ya sea en su monumentalidad; lo cual nos haría pensar también en el concepto de proporción. Es obvio que la figura humana está desproporcionada, sus dimensiones son exageradas, pero es esa medida la que lleva al pintor a construir un espacio de esa forma, no podría ser de otro modo, ya que su objetivo no es únicamente mostrar una escena de trabajo, además busca

enseñar la grandiosidad y el esfuerzo que conlleva y contagiarnos de esas sensaciones.

Una figura que siempre ha llamado mi atención es la del capataz (cuadrante superior izquierdo). Al principio me parecía fundamental su presencia, y claro que lo es, pero me parecía un indicio de la opresión a la que están siendo sometidos los trabajadores sin embargo, con lo hasta aquí expuesto puedo decir que es sólo una parte más de una escena que, ante todo, está mostrando una colectividad, incluso en las reelaboraciones que hace de este cuadro en 1937 y 1940 esa figura desaparece.

Dice Herman Parret en *De la semiótica a la estética* que todas las pasiones están implantadas en un cuerpo que goza y que sufre.

El sujeto habla y cuenta —es un veridictor (decir lo verdadero es hacer-creer), es un narrador que realiza una puesta en escena de sus propias pasiones y no de los estados del mundo— el sujeto mira, escucha y toca, vive [...] y, puesto que está en el mundo con y entre los otros, el sujeto seduce —está-junto según el diapasón de la intercorporeidad, él como razonador-estrategista en busca de colores, de tonos, de sabores, en busca de la densidad vital, de la completud fusional (7).

Una de las primeras cuestiones que llaman la atención de la propuesta de Parret es la idea de que el sujeto seduce (contagia, diría Landowski). El problema de la

intercorporeidad hemos visto que es una cuestión básica en el arte de Ramos y de Portinari. Ambos hacen que sus figuras pongan en escena sus pasiones y, parafraseando a Parret, que las conviertan en estados del mundo (del espacio). Así, el cuerpo habla y nos hace-creer, es decir, nos transmite su humanidad.

Retomemos el caso del individuo nervioso que observa un paisaje mientras intenta hallar la seguridad necesaria para solicitar un empleo: "Teve a impressão de que, se continuasse a encolher-se, iria achatarse como a paisagem —coqueiros verdes e céu azul (Um pobre-diabo, 130)⁹⁴.

El cuerpo del "pobre diablo" se encoge ante la presencia de su interlocutor, de su grandiosa oficina, del escritorio que parece ser más grande que el espacio que la contiene; pero no sólo se empequeñece, sino que teme aplanarse como el paisaje desabrido que cuelga de una de las paredes. El cuerpo se proyecta en el espacio, se vuelve espacio, se hace cosa.

Paulo Honório, pese al control que muestra en todo momento, no está exento de la cosificación. Después de la muerte de Magdalena, su esposa, tanto él como la hacienda comienzan a decaer y ambos se sumergen en la oscuridad: "A vela está quase a extinguir-se [...] É horrível! Se aparecesse

⁹⁴ Tuvo la impresión de que, si continuara encogiéndose, se aplanaría como el paisaje —cocoteros verdes y cielo azul.

alguém... Estão todos dormindo (SB, 188)".⁹⁵ Y éste no es el único pasaje de este tipo. En la misma página señala que afuera de la hacienda hay una "tiniebla de los diablos y un gran silencio". Al anularse el sentido de la vista, en virtud de la gran oscuridad que se extiende y se apodera de la estropeada San Bernardo, Paulo se refugia en un mundo en el que nunca hubiera dejado de ser el huérfano que vivía con la vieja Margarida:

Se houvesse continuado a arear o tacho de cobre da velha Margarida, eu e ela teríamos uma existência quieta. Falariamos pouco, pensaríamos pouco, e à noite, na esteira, depois o café com rapadura, rezaríamos rezas africanas, na graça de Deus (SB, 183)⁹⁶

La frase clave en este párrafo es "Hablaríamos poco, pensaríamos poco". Si relacionamos esto con lo que hemos observado en el resto de los personajes de Ramos, hemos de observar que son constantes el deseo de no pensar y la presencia abrumadora del silencio, ambos relacionados siempre con el proceso de degradación humana y, por tanto, de animalización. Hacienda y propietario se hicieron a la par y a la par de desintegraron.

⁹⁵ La vela está a punto de extinguirse [...] ¡Es horrible! Si alguien apareciera... Todos están durmiendo.

⁹⁶ Si hubiera continuado puliendo el cazo de cobre de la vieja Margarida, yo y ella tendríamos una existencia tranquila. Hablaríamos poco, pensaríamos poco y, por la noche, en estera, después del café con piloncillo, rezaríamos oraciones africanas, en la gracia de Dios.

El mismo proceso lo encontramos en Portinari: las figuras gritan su sentir y lo transmiten a su entorno, se desvanecen en él; pero, en cualquiera de los casos, resulta relevante el interés de ambos artistas por conseguir que el texto (verbal, visual) se proyecte hacia la corporeidad del receptor.

Establecer que existe un punto de percepción, más que un punto de vista implica aceptar que el acto de enunciar – verbal o visualmente– no se trata de una teoría del sujeto antes de que enuncie, sino de una teoría del efecto de un enunciado. “Un efecto de enunciado [...] debe ser reconstruido o descubierto por un esfuerzo de interpretación” (Parret, 38). Ahora, esa interpretación sólo puede conseguirse si el enunciado nos hace sentir, es decir, nos seduce –nos contagia– con su materialidad; hace que establezcamos una relación intercorporal con él. Nuevamente nos enfrentamos a la metáfora del espejo: el arte proyecta su materialidad –su sensibilidad– sobre nosotros y nos prepara a percibir una serie de estados de ánimo, de espíritu, a los cuales, nosotros responderemos con aquello que solemos llamar interpretación.

IV. EL CUERPO ABATIDO.

Penélope tece com fios
 tirados da memória.
 Diariamente inventada.
 Quando ela se deita esquece.
 No dia seguinte tem de
 recomeçar a memória. Tecer
 imagens com os dedos.
 Lembrar o mundo acumulando
 fios. Criar imagens com a
 pele.

Anna Hatherly.

UN GRAFISMO Y UNA TEXTURA.

En la reedición de *Poética dos cinco sentidos* (2010), organizada por Gilda Santos y Horacio Costa, encontramos no sólo los textos que originalmente seis escritores portugueses realizaron tomando como base los tapices de la *Dama y el unicornio*, sino también otro grupo de escritos en los que se hace un comentario sobre ellos.

El epígrafe arriba citado es parte de la primera edición, en él, Anna Hatherly, habla sobre la experiencia de una mujer que corriendo se interna en una floresta y que siente cómo su cuerpo se va quedando en las ramas y en las hojas, pero, a la vez, percibe cómo en su piel también van quedando rastros de vegetación. Enseguida, retoma el mito de Penélope para hablar sobre el proceso de tejido, del texto en

amplio sentido del término y la importancia que el tacto tiene en dicha labor. Tres frases son de llamar la atención "Tejer imágenes con los dedos. Recordar el mundo acumulando hilos. Crear imágenes con la piel" (42).

La primera puede tomarse en el sentido lato del término, tratándose de un tapiz, es obvio que las imágenes se tejen con los dedos; pero además puede tener un sentido metafórico que sería aplicable a nuestro caso: la pintura no deja de ser creada con los dedos, no sólo porque el artista utiliza los dedos para realizar retoques en la tela, no sólo porque muchas veces sus manos quedan cubiertas de las tintas empleadas, tampoco porque muchas de las veces el bocetar implica tocar el lienzo, sino porque, como ya lo vimos en el segundo capítulo, el pincel es una extensión de la mano que observa y adivina.

Ello nos conduciría a la segunda frase, "Recordar el mundo acumulando hilos". Las imágenes, no lo olvidemos, terminan conformando un imaginario y éste no deja de ser un acervo del cual la memoria echa mano para poder entrar en contacto e interactuar con el mundo-natural y el mundo-cultural. Recordar es acumular hilos, acumular grafismos, acumular trazos —como dice la misma Hatherly, líneas más adelante. La mano ve, la mano pre-siente y por medio de ello consigue recordar, logra "crear imágenes con la piel".

Temiendo ser redundante. La mano crea imágenes y por medio de la vista pre-sentimos lo que hay en ellas y detrás de ellas.

Cuando después de tejida se sopesa la imagen contra la piel del cuerpo se siente la irregularidad la duda la discontinuidad del proceso el movimiento regular pero las diferencias de ritmo. Ningún gesto es igual ninguna sensación es igual (42)⁹⁷.

Considerar (como dice en el original), sopesar una imagen con/contra la piel, es algo que en más de una ocasión he mencionado a lo largo de estas páginas; de acuerdo a la autora ello permite percibir los detalles más mínimos, las diferencias sin embargo, todas ellas destinadas a crear una constancia, a producir ritmo.

Portinari, hemos visto, posee esas constancias gráficas y temáticas. Una, de poco tiempo para acá, ha llamado mi atención: los retirantes. Mencioné ya en algún momento que una de las relaciones más evidentes que se establecen entre Graciliano y Portinari es el uso de ese tópico; sin embargo, Ramos sólo tiene una obra con ese tema como tal (lo cual no implica que no lo toque tangencial o secundariamente en otros escritos), mientras que el pintor realizó lo que podríamos llamar cuatro series⁹⁸: en la década de los treinta (cuatro lienzos: uno de 1935, los otros de 1936), en 1944 (tres

⁹⁷ Sin comas en el original.

⁹⁸ Aunque en realidad, entre cada "serie" hay un sinnúmero de dibujos, bocetos y obras de mediano formato.

lienzos que por la datación y concepción son los únicos que podrían ser considerados como una unidad), otros tres en 1955 (que si bien pertenecen a la misma fecha, uno de los trabajos posee rasgos que lo distingue de los otros dos) y cinco trabajos en 1958 (aunque aquí bien podría incluirse uno de 1960). Tenemos un total de quince trabajos que son una buena panorámica del transcurso pictórico de Portinari.

Es lógico que tan sólo tratar ese tema rendiría para una tesis, es por ello que me he limitado a seleccionar dos trabajos; los he sopesado tratando de encontrar el ritmo y las diferencias a fin de poder encontrar las constantes, las variaciones y, más aún, provocar que el diálogo con la obra de Graciliano se torne lo más abierto y fructífero posible.

DISEÑO DE ARQUITECTO

A palo seco existem
 situações e objetos:
 Graciliano Ramos,
 desenho de arquiteto,
 as paredes caiadas,
 a elegância dos pregos,
 a cidade de Córdoba,
 o arame dos insetos.

João Cabral de Melo

En *Retrato de Portinari* (2003), Antonio Callado sintetiza varias charlas que tuvo con el artista con el objetivo de hacérselo conocer más allá, o a través, de su pintura. Son varias las cuestiones tratadas en el texto, sin embargo, creo que pueden resumirse en dos ejes: el papel del artista en la sociedad y el conflicto entre figuración y abstracción. Retomemos algunas ideas planteadas páginas atrás.

Recordemos la broma que Portinari hace sobre el puente y el arquitecto, detrás de ello, se esconde una gran verdad. No creo que le desagradase el arte abstracto en sí mismo; buena parte de sus lienzos tienen coqueteos con él –baste pensar en obras como *Nova Iorque* o *Construção*⁹⁹– y, aún más, la serie de paneles de los cuatro elementos del Palacio Gustavo Capanema;

⁹⁹ V. anexo 3 y 4.

todos ellos son prueba de la facilidad y el gusto con que transitaba de un área a la otra.

Retomados esos puntos, lo que Portinari está proponiendo es una nueva forma de realismo y ello nos remite de inmediato a los planteamientos que Antonio Candido realiza al respecto. En el artículo "Literatura y subdesarrollo" (2000 b), además de analizar la relación del escritor respecto a su producción y a los lectores, propone un esquema histórico para la comprensión de la literatura latinoamericana de mediados del siglo XIX a mediados del siglo XX.

Así, establece la existencia de tres periodos claramente diferenciados y ya definidos en el capítulo primero de este trabajo: el realismo costumbrista, el neo-naturalismo y el suprarregionalismo.

El grueso de la obra de Portinari se corresponde con el segundo periodo señalado por Antonio Candido, si bien que la afirmación del pintor expuesta líneas fue hecha en 1956, es decir, al final de su vida. Obviamente es una reflexión que surge de la madurez y de la experimentación, de otra forma, pocos se atreverían a comentar a Van Eyck de esa forma. Claramente él quiere hacernos comprender su postura frente al realismo y al problema de la figuración: el detalle, la exactitud, no están allí para hablar de sí mismos, es decir,

para mostrarse sin más, sino para revelar, des-velar, un misterio que se esconde detrás. ¿Qué misterio?

Aqui sentado à mesa da sala de jantar, fumando o cachimbo e bebendo café, suspendo às vezes o trabalho moroso, olho a folhagem das laranjeiras que a noite enegrece, digo a mim mesmo que esta pena é um objeto pesado. Não estou acostumado a pensar. Levanto-me, chego à janela que deita para a horta (10)¹⁰⁰.

Este fragmento corresponde al inicio de *São Bernardo*. Tenemos a Paulo Honório en una de las pausas que realiza mientras escribe la historia de su hacienda, que no deja de ser su propia historia. Recordemos que desde un inicio deja claro que su regreso a Viçosa responde a la necesidad de hacerse de las tierras de San Bernardo, donde había trabajado como peón. Cuando llega, la finca está destruida, entonces él comienza a reconstruirla y ese proceso es el culmen de su ascenso social.

Existe una relación íntima entre la arquitectura y el cuerpo de Paulo Honório. Baste recordar pasajes anteriormente señalados como los del cerro y el del campanario; pero, el caso recién citado también resulta esclarecedor al respecto.

Partamos de la ubicación del personaje y del punto de percepción: aquí, frente a la mesa, bebiendo café y fumando

¹⁰⁰ Aquí sentado a la mesa del comedor, fumando la pipa y bebiendo café, suspendo en ocasiones el trabajo moroso, miro el follaje de los naranjos que la noche ennegrece, me digo que esta pluma es un objeto pesado. No estoy acostumbrado a pensar. Me levanto, me acerco a la ventana que da hacia la huerta.

pipa. Se nos obliga a asumir el punto de vista de Paulo Honório y, con ello, su corporalidad —pese a que no pareciera estar descrita— ya que, cuando menos, aparecen tres sentidos: tacto, gusto y olfato; los cuales a continuación se complementan con el de la vista cuando contempla los naranjos ennegrecidos por la noche, pero no conforme con eso, nos hace experimentar el movimiento: abandona su “aquí” para dirigirse hacia la ventana.

Con justicia se podría decir que salvo esos detalles el cuerpo no está allí, que no se le puede sentir; sin embargo, Graciliano, como acostumbra, no necesita realizar descripciones pormenorizadas para que los cuerpos y los objetos se hagan presentes, la descripción está vuelta hacia la disposición corporal, a la forma en que se desplaza y se planta en el espacio:

Fazia horas que procuravam uma sombra. A folhagem dos juazeiros apareceu longe, através dos galhos pelados da catinga rala [...] A catinga estendia-se, de um vermelho indeciso salpicado de manchas brancas que eran ossadas. O vôo negro dos urubus fazia círculos altos em redor de bichos moribundos [...] e a viagem prosseguiu mais lenta, mais arrastada, num silêncio grande (*Vidas*¹⁰¹, 9-10).¹⁰²

¹⁰¹ *Vidas secas* (1938), es la última novela de Graciliano Ramos. Cuenta la historia de una familia de retirantes. La historia comienza cuando la familia hambrienta se ve obligada a comerse al loro que viaja con ellos. Tiempo después encuentran una casa abandonada y deciden quedarse allí. A los pocos días llega el propietario y decide emplear a Fabiano, el padre, como vaquero. A partir de allí la novela se va articulando bajo el punto de vista de un personaje y cuenta algún suceso relevante en sus vidas, tales como: el viaje a la ciudad, la muerte de la perra Baleia, la prisión de Fabiano, algunas aventuras de los hijos, los anhelos de doña

A diferencia de lo que hemos visto en otros textos (como los cuentos, *São Bernardo* o *Memórias do cárcere*), en *Vidas secas*, Graciliano opta por un narrador en tercera persona, omnisciente, heterodiegético y con focalización cero; ello le permite adoptar libremente la perspectiva de cada uno de los personajes y describir la catinga a partir de los aspectos que van percibiendo mientras avanzan.

La experiencia corporal es necesaria para la construcción del espacio; el uso de la focalización cero ocasiona que espacio interno (el del personaje, el de su cuerpo) y espacio externo (la catinga) queden unidos de manera indisoluble. Nos enfrentamos a una "novela telúrica" en la que tierra y cuerpo están unidos por "vínculos brutales", tal como afirma Antonio Candido (cfr. 1999, 47). El espacio es, pues, una entidad percibida, asimilada por medio de las sensaciones corporales.

Repetia que era natural quando alguém lhe deu um empurrão, atirou-o contra o jatubá. A feira se desmanchava; escurecia; o homem da iluminação, trepando numa escada, acendia os lampiões. A estrela papa-ceia branquou por cima da torre da igreja; o

Victoria, la madre, hasta el momento en que surgen nuevamente los indicios de la sequía; ello los obliga nuevamente a emigrar. La novela cierra con los deseos de los padres por llegar a la ciudad para que los hijos reciban educación mientras ellos van envejeciendo.

¹⁰² Hacía horas que buscaban una sombra. El follaje de los juazeiros apareció a lo lejos, a través de las ramas de catinga rala. [...] La catinga se extendía, de un rojo indeciso salpicado de manchas blancas que eran osamentas. El vuelo negro de los urubúes hacía círculos altos alrededor de los animales moribundos [...] y el viaje continuó más lento, más arrastrado, en un silencio enorme.

doutor juiz de direito foi brihar na porta da farmacia; o cobrador da prefeitura passou coxeando (*Vidas*, 28)¹⁰³.

En este pasaje vemos cómo la embriaguez de Fabiano le impide hacerse una imagen cabal del entorno que lo rodea. Sus sentidos embotados por el alcohol sólo alcanzan a percibir fragmentos de realidad –tal como sucede con los personajes de *Insônia*. Sobra decir que, aunque el narrador ocupe la tercera persona, el foco está centrado en el propio Fabiano.

Es relevante observar la construcción del párrafo, las frases únicamente están yuxtapuestas, lo cual provoca una sensación de ruptura entre las distintas partes, como dije, se trata de fragmentos; pero resulta tentador pensar no sólo que esa inconexión se debe al estado de Fabiano, sino que, también, intenta reproducir la forma en que su cuerpo, mareado, va cayendo después de haber sido empujado.

En cualquier caso, tal como afirma Lourival Holanda (1992, 91), Fabiano busca al mundo, intenta aprehenderlo; no obstante, el mundo le huye, por lo cual sólo lo percibe por medio del tacto, de la piel. Como en otros casos que ya hemos revisado, si predominan las sensaciones corporales, si el cuerpo sufre, el espacio exterior se desdibuja y confunde. No

¹⁰³ Se repetía que era normal cuando alguien le dio un empujón, lo lanzó contra el jatubá. El mercado se volvía borroso; oscurecía; el sereno subiendo por una escalera encendía los faroles. La estrella del anochecer cintiló encima de la torre de la iglesia; el juez apareció fugazmente en la puerta de la farmacia, el recaudador pasó cojeando.

obstante, no es sólo el dolor corporal lo que impide organizar el espacio de manera completa y organizada.

O círculo de luz aumentou, agora as figuras surgiam na sombra, vermelhas. Fabiano, visível da barriga para baixo, ia-se tornando indistinto daí para cima, era um negrume que vagos clarões cortavam. Desse negrume saiu novamente a parolagem mastigada (*Vidas*, 64-65)¹⁰⁴.

Esta descripción es atractiva. Se puede observar cómo la deixis es el círculo de luz emanado por la fogata y del cual las figuras "emanan", como si se desprendiesen de él. A continuación tenemos una vista fragmentaria de Fabiano, sólo visible del estómago hacia abajo, el resto es una mancha negra entrecortada por trémulas ráfagas de luz; tenemos, nuevamente la idea del espacio fragmentado y, aunado a todo ello, una escena pintada con un fuerte contraste: luz-oscuridad, voz y silencio.

La cuestión del silencio, como hemos visto, es recurrente en la obra de Graciliano (inclusive en la de Portinari, como vimos en los casos de los retratos de Olga y María y el lienzo de Jeremías) y es fundamental para terminar de comprender la relación que existe entre cuerpo y espacio. Esta familia de retirantes se caracteriza por no hablar y

¹⁰⁴ El círculo de luz creció, ahora las figuras surgían de la sombra, rojas. Fabiano, visible del estómago para abajo, perdía nitidez de allí para arriba, era una negrura que trémulas ráfagas de luz cortaban. De esa negrura salió nuevamente una voz tartamudeada.

ello se contagia a su entorno. La capacidad de comunicar los pensamientos es algo que intriga a Fabiano, él se reconoce incapaz de hacerlo y por ello admira a quienes tienen del don de manejar la palabra, como es el caso de don Tomás, el del molino, a quien desea imitar utilizando palabras difíciles; no obstante se da cuenta de que es una tontería intentarlo, que un sujeto como él no nació para hablar correctamente (Cfr. *Vidas*, 22).

Así, el lenguaje cobra una dimensión mágica, es un instrumento que reconstruye la realidad. Éste aspecto se ve claramente en el pasaje de la fiesta de navidad. La familia acude al pueblo y los niños quedan asombrados ante la cantidad de personas, cosas y lugares que observan, se preguntan si todo eso habrá sido hecho por gente, pero los inquieta aún más saber si todo aquello posee un nombre.

Sim, com certeza as preciosidades que se exibiam nos altares da igreja e nas prateleiras das lojas tinham nomes. Puseram-se a discutir a questão intrincada. Como podiam os homens guardar tantas palavras? Era impossível, ninguém conservaría tão grande soma de conhecimentos. Livres dos nomes, as coisas ficavam distantes, misteriosas (*Vidas*, 84).

Es interesante la observación de los niños respecto a la denominación de las cosas, sin nombre, ellas se tornan distantes y misteriosas. En otro capítulo observamos al niño pequeño preguntando a doña Vitoria qué es el infierno, ella

lo define como un lugar de dolor y sufrimiento; pero esa explicación no le basta al hijo, no puede creer que exista un lugar "malo" puesto que "todos los lugares conocidos eran buenos *Vidas*, 56).

Así, aun cuando el espacio pudiera ser entendido – adquirido– por mediación del lenguaje, a él eso no le basta, necesita que la palabra se vuelva algo concreto, capaz de ser experimentado, es decir, sólo a través de la vivencia sensorial se puede construir un espacio, tal vez después de ello se le pueda nombrar; de allí surge la inquietud de preguntarle a la madre si ella ya ha estado allí y el subsecuente coscorrón propinado como castigo ante tal atrevimiento. El espacio, como lo vimos con Fabiano líneas atrás, surge del espacio, es una extensión del tacto.

Entre 1935 y 1936, Portinari elabora cuatro lienzos con la temática de los retirantes, contemporáneos del lienzo *Café*, las similitudes son fácilmente reconocibles, de hecho han recibido el nombre de la "fase café", como apunta Mário Pedrosa (1998, 156), debido a la tonalidad empleada.

Una de las cuestiones básicas que Pedrosa destaca del pintor es que "al lado de la construcción, de la composición, Portinari necesita penetrar en el secreto de la materia. Llegar a aprender la densidad de los cuerpos y de los objetos" (157). Aunque esta afirmación es realizada respecto

a la transición del caballete al panel, del óleo al fresco, no cabe duda que fue una de las principales preocupaciones de Portinari en toda su obra, finalmente el estudio de los artistas del Renacimiento lo condujo a ello.

Este lienzo es un ejemplo perfecto de lo recién dicho. Siguiendo las ideas de Mário Pedrosa, el volumen de las figuras pareciera querer hacerlas salir del cuadro. Las formas, los colores, incluso la disposición de algunos elementos ayudan a ello y nos remiten a otros lienzos como *Colona sentada*, inclusive a *Marias* y a otros posteriores como *Lavrador y Mestiço*¹⁰⁵.

En *Retirantes* de 1936, la composición es un rombo inacabado, es decir, si observamos las diagonales que pasan por la roca y el guaje, la que traza la tapa del baúl, la del hombro de la anciana y la marcada por la espalda de la niña de la izquierda, nos daremos cuenta que los vértices, de concretarse, lo harían fuera del cuadro. Obviamente este se trata de un ejercicio querido por Portinari y que, como ya fue comentado, se destina a atraer al espectador.

También hemos de darnos cuenta que aquí está ya esa marca que lo convertiría en el pintor de los pies grandes, pero no sólo eso, manos, cuerpos, cabezas, todo es monumental y también circular. No sólo las cabezas, las rodillas, los

¹⁰⁵ V. anexo 5 y 6.

senos remiten a esa forma, la disposición de los personajes responde al mismo patrón. Comenzando por la niña que está de espaldas a la izquierda, vemos cómo su cuerpo, comenzando por las rodillas, subiendo por la cadera y continuando por la cabeza, traza una espiral que continua por el rostro y cuerpo de la mujer de en medio.

Ésa misma línea también traza varias curvas, por medio de su postura y de los dobleces de su vestido, por último, las rodillas de la anciana también crean un semicírculo que sale del cuadro. Es obvio que el entrelazamiento de todas estas curvas y su inclusión en un rombo refuerza la unidad de la escena; nuevamente, pese a no mirarse, los personajes están perfectamente comunicados.

Es claro el contraste al que nos enfrentamos. Mientras que en Graciliano tenemos un mundo fragmentado y cuerpos sufrientes; en Portinari, las formas son fuertes y el mundo parece abrirse, escaparse por todas las líneas que surgen de los cuerpos. No habría que pensar demasiado para encontrar las razones de ello.

Aunque ambas obras fueron creadas en la segunda mitad de la década del treinta (1936, la pintura; 1938, la novela — aunque se comenzó a escribir algunos años antes), para ese entonces los intereses de los artistas eran diversos. Graciliano, a poco de ser excarcelado, radicaliza su postura

pesimista y angustiante frente a la vida. Sus ideas respecto a la degradación del ser humano –el proceso de animalización y cosificación– y su dependencia al medio –naturaleza y sociedad– son llevadas al extremo.



Retirantes
(Óleo sobre tela 60x73 cm.)
1936

Por otro lado, la monumentalidad, el hieratismo, la solidez de la composición y esa cualidad fuertemente visual-descriptiva de Portinari y sus contemporáneos, según afirma Diana Wechsler (41), son la caja de herramientas del arte contemporáneo que los artistas ponen al servicio de los intereses nacionalistas surgidos a raíz del Estado Novo. Estos retirantes podrán ser pobres, transitar por un espacio desolado y seco; pero ello no les resta dignidad ni fuerza. En ese sentido, se trata de una composición más emparentada con el primer Paulo Honório que con Fabiano y su familia.

EXHIBIDORES DE LA DEFORMACIÓN

Dos cuadros que você me mostrou [...] o que mais me comoveu foi aquela mãe com a criança morta. Saí de sua casa com um pensamento horrível: numa sociedade sem classes e sem miséria seria possível fazer-se aquilo. Numa vida tranquila e feliz que espécie de arte surgiria?

Graciliano Ramos.

Las líneas que abren este apartado provienen de la carta comentada páginas atrás al respecto de las intenciones estéticas que ambos artistas tenían. Además, hacen referencia al lienzo que quisiera ahora someter a análisis: *Criança morta* (1944).

Lo que primero resalta en él es, nuevamente, la composición triangular con la que está elaborado (acentuada por el pequeño triángulo que aparece en el cubo donde se encuentra sentada la madre); pero que, además, nos remite a *La piedad*. Otro rasgo constante en el trabajo de Portinari es la baja posición del horizonte, lo cual provoca que la tierra se vuelva inmensa al originar una profundidad que, en realidad, no existe. A ello hay que aunar la bipartición del del cielo, sugerida por una gruesa línea oscura que deja la

zona más clara en la parte inferior y, la más oscura en la superior, con lo cual se enmarca la cabeza de los personajes.

Antes de referirme a la postura y los gestos de las figuras humanas quisiera marcar las diferencias entre la construcción espacial de *Retirantes* y las de este cuadro. En el primer caso es clara la presencia de las montañas y la profusión de líneas que originan profundidad, puntos de fuga y, pese a la ausencia de otros objetos, crean un paisaje más detallado. Por el contrario, aquí el espacio es plano, lo único que destaca es la variación en los tonos rojizos de la tierra (recuérdese la descripción citada en el apartado anterior y con la que se abre *Vidas secas*: "La catinga se extendía, con rojo indeciso salpicado de manchas blancas").

El primer espacio está tan colmado que el cielo queda confinado a una estrecha franja, el segundo está tan despojado que el cielo hace consonancia al vacío terrestre y ambos; en lugar de remitirnos a las formas gruesas y redondas de las mujeres, parece sobreponerse a las figuras secas y desprotegidas que vemos en *Criança morta*.



Criança morta
(Óleo sobre tela 181x191 cm.)
1944

Aquí tenemos otro contraste. Las retirantes fuertes y voluminosas del primer cuadro se han convertido en una familia enjuta. La textura de los cuerpos sumamente alargados es llamativa, la piel seca y pegada a los huesos contrasta con la levedad y escasez de las ropas que los cubren.

Este cuadro podría comentarse de una forma similar a la lectura que realicé de *O pranto de Jeremias*: ante un sufrimiento enorme, incapaz de ser verbalizado, el cuerpo responde con la distorsión y la desintegración; vemos aquí, nuevamente, esas lágrimas densas y pesadas a través de las cuales el cuerpo se va deshaciendo. Otro rasgo constante entre ambos lienzos es la presencia de las bocas negras y huecas que parecieran proferir un grito mudo, pero, además es necesario resaltar la ausencia de mirada: en algunos casos no nos es permitido verla, en otros las lágrimas la han velado y en uno más, el del niño de la derecha, es un vacío blanco.

Impedidos para ver y hablar, estos personajes sin embargo, están altamente capacitados para sentir el dolor y expresarlo a través de tratamiento y la distorsión corporal.

Como ya he mencionado, las relaciones entre Portinari y Ramos, tomando como base los lienzos de los retirantes, ha sido un punto común a lo largo de casi sesenta años. Al respecto, Florencia Garramuño en su artículo "Candido Portinari y Graciliano Ramos. La modernidad disfórica de sus

emigrantes", realiza un análisis comparativo entre ambos tomando como base el eje conceptual modernidad-vanguardia-euforia; bajo su juicio "la vanguardia -y la modernidad latinoamericana- sería una copia platónicamente denigrada y, también denigratoria [de la realidad latinoamericana] (185)".

Menciona que buena parte de la crítica consideraba que ambos artistas elaboraron una propuesta estética -no siempre convergente- en la que se alejaron de las propuestas más radicalmente antimiméticas y que, incluso, regresaron a técnicas más tradicionales u "oficialistas" (punto que si en el caso de Portinari es ampliamente discutible, lo es aún más en el de Ramos); no obstante, afirma que en el lenguaje de ambos "podría llegar a leerse una forma moderna de criticar esa misma modernidad que, en estrategias vanguardistas más eufóricas, estaría siendo criticada (187)".

Esta fuerte atención a la forma que persiste junto a la problemática social, si en Graciliano Ramos se manifiesta a partir del vaciamiento de la perspectiva objetiva de tercera persona, en Portinari se concentra en la "deformación" de sus figuras humanas y en el valor constructivo dado a su manipulación de la materia pictórica (190).

Nuevamente considero que la afirmación hecha sobre la técnica narrativa de Ramos es superficial; pero el aspecto de la deformación y el tratamiento dado a la materia pictórica me parece que han dado y darán para mucho en las siguientes

líneas, tal como la afirmación de Graciliano que abrió estas páginas nos lo anunciaba.

Olhou-se de novo, aflita. Que lhe estaria acontecendo? O nevoeiro engrossava e aproximava-se.

Sentiu o cheiro bom dos preás que desciam do morro, mas o cheiro vinha fraco e havia nele partículas viventes. Parecia que o morro se tinha distanciado muito [...]

Esqueceu-os e de novo lhe veio o desejo de morder Fabiano, que lhe apareceu diante dos olhos meio vidrados, com um objeto esquisito na mão (*Vidas*, 88-89)¹⁰⁶.

Este pasaje está extraído del capítulo "Baleia" de *Vidas secas*, la cachorra ha enfermado y Fabiano decide sacrificarla. El capítulo inicia describiendo las acciones desde fuera sin embargo, el narrador muda su focalización y la traslada a Baleia. Tenemos, así, que la voz narrativa se desplaza de una focalización cero a una interna, mecanismo que se repite en toda la novela.

Espacio, objetos y acciones, es decir, lo otro, es narrado desde la perspectiva agonizante de la perra; de allí que todo parezca distante y confuso. Sólo los objetos conocidos íntimamente por ella son medianamente percibidos: los preás, el cerro, Fabiano (los dos primeros, curiosamente,

¹⁰⁶ Se vio de nuevo, afligida. ¿Qué le estaría sucediendo? La neblina se hacía densa y se aproximaba. Sintió de nuevo el olor de los topos que bajaba del cerro, pero el olor le llegaba débil y había en él partículas vivientes. Parecía que el cerro se había alejado mucho [...] Los olvidó y de nuevo le dieron ganas de morder a Fabiano, que se le apareció frente a los ojos llorosos, con un objeto raro en la mano.

son percibidos por el olor); pero éste llega con un objeto extraño en las manos, ella no sabe que se trata de una escopeta, cómo puede saberlo si no las conoce. A falta de una experiencia previa, el objeto se sume en la niebla, no sólo la niebla de sus ojos vidriados, sino en aquella otra que se acerca desde fuera y que comienza a invadirlo todo.

El uso de la focalización interna nos obliga a asumir el punto perceptivo de los personajes, y conocer el mundo a través de las oportunidades y de las limitaciones que ellos mismos poseen, por ello, somos como el mismo Fabiano, alguien incapaz de "ordenar lo que tenía en el interior. Si pudiera.. (Vidas, 35)". Y si el interior se encuentra desconcertado, el cuerpo lo expresará (incluso puede ser que el dolor corporal haya provocado ese desajuste) y, por consiguiente, el espacio se verá afectado por ello. Recordemos los pasajes arriba citados de la prisión y de la fogata. Especialmente en el primero el dolor provocó una deformación en el entorno. Ello nos conduce a la pregunta que Graciliano realiza a Portinari: ¿el arte puede existir sin el dolor?

Antes de contestarla es conveniente regresar a la idea de la desobjetivación propuesta por Florencia Garramuño. A lo largo de tres páginas (Cfr. 191-193), realiza una exposición al respecto, en la que afirma que Ramos deja de lado el tradicional uso de la tercera persona objetiva de corte

realista en favor de una perspectiva subjetiva que tiene varias consecuencias importantes:

1. La construcción de una novela en la que, a veces, es difícil encontrar la articulación entre un capítulo y otro dada la sujeción de cada capítulo a un punto de vista.
2. La total ausencia del exterior -tan cara a la narrativa regionalista, ya que éste siempre es visto desde la limitada perspectiva de alguno de los personajes; por lo que encontramos únicamente fragmentos de ese exterior.
3. Los capítulos donde más patente se hace el exterior son los más vanguardistas, puesto que la imagen del espacio está construida a partir de diversas perspectivas individuales (sería el caso del capítulo "Festa", por ejemplo), a modo de collage cubista.
4. Con ello se borra (o deslee, como acota la propia Garramuño) la relación figura-fondo.

A partir de ello concluye:

Ese desplazamiento de la descripción objetiva y realista implica toda una concepción de esa miseria como algo producido, no por el ambiente y el clima, sino por lo que ciertas relaciones de producción han desatado sobre el hombre (193).

Si bien se trata de una obra que se presta para lecturas de corte social y político, me parece que hacer derivar dicha conclusión de la reforma de un mecanismo narrativo es ir demasiados lejos.

Permítaseme acotar brevemente las conclusiones a las que ha llegado la autora. Es cierto que a *Vidas secas* se le ha caracterizado como novela desmontable o como novela retablo, pero ello no impide encontrar las articulaciones entre uno y otro capítulo, en primer lugar porque ellas están dadas por el devenir temporal de la misma, la vida de la familia entre dos periodos de sequía y las distintas épocas del año; en segundo lugar debe quedar claro que no se trata de perspectivas unívocas, es decir, jamás un capítulo está construido bajo una sola perspectiva, por supuesto que prevalece un punto focal pero coexiste con otros de carácter secundario.

Me parece que es una visión parcial el calificar a Graciliano como un escritor regionalista, así como el considerar al regionalismo del 30 como una mera continuación de la tradición objetiva del realismo decimonónico; ya Antonio Candido nos lo ha hecho notar. Al respecto del propio Graciliano y lo que sucede en *Caetés*, señala que

Sem haver introspecção a vida interior se configura graças a situação do personagem, num contexto de fatos e acontecimentos. Forma-se um estado reversível, levando a uma perspectiva dupla em que o personagem é revelado pelos fatos e estes se ordenam mediante a iluminação projetada pelos problemas do personagem¹⁰⁷ (19).

Este fenómeno, nos dice, Antonio Candido es una de las claves para comprender la obra de Graciliano y uno de los rasgos de la literatura post-naturalista. No es que en *Vidas secas* el exterior no cobre importancia, sino que ella radica, precisamente en su percepción y expresión por medio del punto de percepción del personaje, con lo cual, la idea de la deslectura entre la figura y el fondo no es tal, sino, sencillamente, una lectura distinta de la relación entre cuerpo y espacio; una forma nueva de comprender la relación entre el sujeto y el objeto; una manera distinta de revelar el misterio de la realidad, como diría Portinari.

Es claro que la propuesta de ambos artistas, como ya se ha manejado a lo largo de estas páginas es la de la indisolubilidad entre el yo y el otro, la de la correspondencia entre ambos (cuales sean los resultados últimos a los que este principio los conduzca). ¿Esta relación es necesariamente dolorosa? En el sentido

¹⁰⁷ Sin haber introspección, la vida interior se configura gracias a la *situación* del personaje, en un contexto de hechos y acontecimientos. Se forma un estado reversible que conduce a una perspectiva doble en que el personaje es revelado por los hechos y estos se ordenan mediante la iluminación proyectada por los problemas del personaje.

restrictivo del término tendríamos que decir que no, pero si retomamos lo dicho por Henry-Pierre Jeudy en las primeras páginas de este trabajo, deberíamos concordar con él y resaltar que placer y dolor son las fronteras infranqueables de la experiencia humana y en las cuales conocemos plenamente lo que nos rodea, son dos formas de abordar la realidad y de revelar su misterio.

Por un lado tenemos las figuras macizas y sólidas de los retirantes de la década de los treinta y que se corresponden más con la construcción de Paulo Honorio, por otro, las figuras secas y endebles de los cuarenta que encuentran su traducción en la familia de *Vidas secas*.

Si bien las soluciones estéticas ante el mismo tema pueden ser divergentes, debe quedar claro que, en el fondo, surgen de un mismo interés: analizar al ser humano en su circunstancia y observar de qué forma uno es afectado por la otra y viceversa. Antonio Candido afirmaba que nadie mejor que Graciliano para analizar los vínculos brutales entre el hombre y la naturaleza, en el caso específico de la novela que hemos comentado en estas páginas el dolor humano se articula en la tortura del paisaje (Cfr. 1999, 47).

Me parece que esta idea refuerza lo que he expuesto en este trabajo. Cuerpo y paisaje, en el trabajo de Portinari y Ramos, necesariamente están articulados y existe entre ellos

una relación de correspondencia, (del personaje al entorno o viceversa) ya sea de dolor, ya sea de fuerza.

La obra de ambos artistas es una reflexión sobre la naturaleza humana desde la perspectiva de su materialidad y que permite darnos cuenta de que "Na turba imponderável, multicolor, não nos dissolvemos. Somos partículas ínfimas. De repente nos elevamos: explicam-nos, de maneira explicável, que temos significação (Viagem, 83)"¹⁰⁸.

¹⁰⁸ En la turba imponderable, multicolor, no nos disolvemos. Somos partículas ínfimas. De repente nos elevamos: nos explican, de forma explicable, que tenemos significación.

CONCLUSIONES

Cicatrizou a superfície, mas a carne se rasga às vezes lá dentro, e desazados provocamos isso, excitamos dores apenas adormecidas.

Graciliano Ramos, *Viagem*.

Graciliano Ramos se sirvió de su experiencia corporal para construir la de sus personajes, tal como afirma Antonio Antnio Candido, su obra va de la ficción a la confesión; pero no sólo se trata de la transformación —a todas luces evidente— por la que pasa su obra literaria desde *Caetés* hasta *Infância* o *Memórias do cárcere*, sino que —como pudimos darnos cuenta a través de sus declaraciones— su vida cotidiana nutrió a sus diversas creaturas: desde los enfermos de sus cuentos y los empleados mediocres hasta, incluso, Paulo Honorio o Fabiano; todos con el dolor como punto en común.

El escritor alagoano se sirve del sufrimiento como materia prima para formar el cuerpo de sus personajes, ello se convierte en el eje de su narrativa y sirve como base para la construcción del espacio; como vimos, el cuerpo se desintegra, la carne se rasga e invade el espacio, de tal forma que se consigue una correspondencia entre ambos.

Pero antes de que nos diéramos cuenta del estrecho vínculo que existe entre cuerpo y espacio, fue necesario revisar el concepto mismo de corporeidad. Así, nos dimos cuenta de que el cuerpo en sí mismo es capaz de expresarse y que, en primer lugar, busca su identidad a través de sentirse y surgió la pregunta: ¿por qué no mejor verse?

En el caso de Graciliano la razón estribaba en el sufrimiento físico que anula los procesos racionales relacionados con y simbolizados por la vista. Sin embargo, el autorretrato de Portinari permitió percatarnos de que existe una liga entre mano y ojo, entre vista y tacto. Si bien el cuadro es, principalmente percibido por la vista, ello no es obstáculo para que se convierta en un vehículo de los otros cuatro sentidos, fundamentalmente el tacto. Sentirnos nos lleva a vernos y ello no hace más que corroborar lo que el cuerpo ya nos había comunicado pero que no se había hecho consciente. De esta relación surge el interés de Graciliano por analizarse por medio de lo que percibe de sí mismo, de lo que de sí refleja en los personajes y de la imagen que los otros tienen de sí; un juego de espejo triangular.

Afirmado el cuerpo, el paso siguiente es ubicarse en el espacio. El problema aquí fue mostrar que la única vía para que se de ese proceso es por medio del cuerpo mismo, es decir, se convierte en medida de todas las cosas y es por

ello que en varios casos se nos presenta un cuerpo inerte, incapaz de ver, circunstancia que pareciera negar el contacto con el entorno (tal como vimos en los casos de los retratos de Olga y María y los cuentos que tienen como protagonista a Luciana) sin embargo pudimos darnos cuenta de que la vista cumple una función secundaria para el ejercicio de la construcción espacial.

El espacio surge del cuerpo y responde a su configuración, por ello si el cuerpo está desarticulado, el espacio se nos presentará de la misma forma; en cambio si lo controlamos (como es el caso de Paulo Honorio), aparecerá perfectamente organizado. Como conclusión pudimos percatarnos de que el conocimiento (o posesión del espacio) no surge ni de una relación de poder ni de la capacidad de razonarlo, sino de la re-presentación que tengamos del cuerpo. Las soluciones que estos artistas presentan pueden oscilar entre los polos que acabamos de mencionar, pero siempre tienen el mismo punto de partida, la disposición corporal.

De hecho, en el último capítulo fue fácil percatarnos de que aún cuando Ramos y Portinari manejen el mismo tema, las soluciones técnicas son diversas, pero aquello que los mantiene unidos es la necesidad de dar a conocer la naturaleza humana por medio de su materialidad; la mente, el

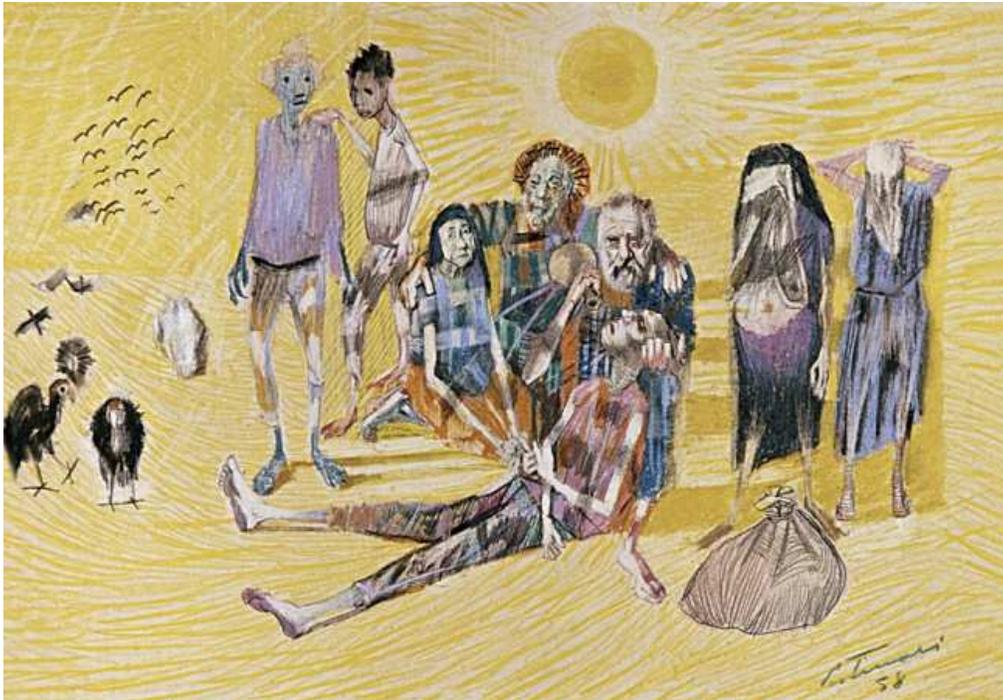
espíritu, la palabra, antes de ser verbalizados son corporeizados.

Así, el cuerpo no sólo se corresponde con el espacio, sino que se comunica con él; existen hilos que unen ambas instancias y que nos llevan de la sensación hacia la percepción, de la figura humana por sí sola a su identificación con el entorno, a una relación especular en la que el individuo se conoce a través de la otredad, de todo aquello que lo circunda.

La frontera entre la materialidad corpórea y la materialidad espacial es tan tenue que llegan a fundirse, o sea, no se va de adentro hacia afuera ni de afuera hacia adentro, sino a la unión: "Naquela tarde horrível os quarenta graus anunciados pelo serviço metereológico subiam do asfalto entravam-nos por baixo das calças, envolviam-nos as pernas como bainhas ardentes (Viventes, 25)¹⁰⁹".

Haciendo una conexión más con la obra de Portinari, este fragmento de Graciliano me remite a uno de los dibujos que en la década de los 50 realizó con la temática de los retirantes: *Homem morto* (a.k.a. *Homem bebendo água*, 1958).

¹⁰⁹ En aquella tarde horrible los cuarenta grados anunciados por el servicio metereológico subían del asfalto, nos entraban por debajo de los pantalones, nos envolvían las piernas como vainas ardientes.



Llama la atención la forma en que los rayos solares invaden el espacio. A diferencia de otras composiciones de Portinari, en ésta el horizonte prácticamente ha desaparecido y junto con él, el sertón inmenso que solía rodear a los personajes. Ahora estos se encuentran envueltos por el sol; el calor y la sequedad invaden todas las partes de su cuerpo y los ha convertido en seres enjutos, figuras postradas y alargadas –casi semejantes a las de un insecto¹¹⁰.

La deformación corporal es llevada al máximo con la finalidad de reflejar la miseria nordestina, pero también la miseria humana; insisto una vez más en ello: dolor, muerte y

¹¹⁰ Cfr. con las ilustraciones realizadas al *Don Quijote* (contemporáneas de este dibujo), donde el protagonista se asemeja bastante a una Amantis Religiosa. V. anexo 7.

desintegración (cosificación y animalización, como sucede en el caso de Ramos). Esta última serie dedicada al tema de los retirantes, debido a esos rasgos, me parece más fatalista, más cercana al pesimismo que Graciliano refleja no sólo en *Vidas secas* sino en la gran mayoría de sus escritos.

Un detalle más que permite reforzar esa idea es la presencia cercana, inminente, de los urubúes. No sólo hay un moribundo, la amenaza está próxima a todos, el grupo entero está condenado a morir.

A lo largo del tiempo en que fui reflexionando sobre este fenómeno y redactando estas líneas, no sólo acontecieron contratiempos y hallazgos que fueron reorientando mis apreciaciones, los análisis y la lectura que hacía de ambos artistas; sino que también hicieron aparecer y reforzaron nuevos intereses.

En primer lugar, el germen que originó esta travesía por Graciliano Ramos y que sigue como deuda que en algún momento espero poder pagar. Los hilos que conducen al escritor alagoano con José Revueltas ahora son más patentes. Ya en la tesis de maestría y en alguna ponencia como la titulada: "Bicho, animal, planta o piedra. Violencia cuerpo y silencio en Graciliano Ramos y José Revueltas.", presentada en octubre de 2011 en el coloquio "Historia y violencia" realizado en la FES Acatlán, mencionaba:

La primera vez que entré en contacto con la obra de José Revueltas (Durango, 1914), llamó profundamente mi atención el silencio en que viven sus personajes. Un silencio de piedra, de casas cerradas, de polvo que ahoga. Esta lectura me llevó, tiempo después, a conocer al brasileño Graciliano Ramos (Alagóas, 1892) y tuve la misma impresión: silencio y opresión; pero no son sólo coincidencias temáticas las que existen entre ambos escritores, también las hay en la estructura literaria: voz narrativa, configuración de personajes, construcción del espacio.

Justo en este momento viene a mí la imagen de uno de los textos más representativos del escritor duranguense: el maestro rural de "Dios en la tierra", que al haberse atrevido a ayudar a los federales es empalado por los campesinos cristeros y luce como un espantapájaros en medio del desierto norteño.

En ese cuento la presencia del silencio y de la tierra es una constante y se asemeja con lo que apreciamos en la obra de Graciliano, pero además de ello existe otra coincidencia en lo que respecta a la vivencia corporal como único mecanismo que nos permite entrar en contacto con lo verdaderamente humano, si bien que precedero; el sufrimiento corporal nos lleva a establecer con el "Otro", con el "Mundo" un frontera increíble -como bien señala Revueltas, un límite que pocas veces se puede trasponer, a no ser que suceda por medio de la disolución corporal o por la integración del espacio a nuestro propio cuerpo.

Un detalle más que me gustaría destacar al respecto de ese pasaje de "Dios en la tierra" es la plausible coincidencia con los lienzos de Portinari, llamados, justamente, "espantalhos"¹¹¹. Las imágenes son muy parecidas, en una tierra vacía, despojada, inmensa, surge la imagen de un espantapájaros. El propio Portinari señala que la fuente de esos trabajos se halla en una experiencia de infancia.

Cierto día sale a jugar con sus hermanos y otros niños de Brodósqui, de pronto se ve solo en medio del campo, comienza a buscar a sus compañeros cuando repentinamente se encuentra con un espantapájaros movido por el viento. Corre hasta llegar a su casa. El suceso se convierte en una pesadilla infantil recurrente, en una vivencia que nunca lo abandonaría y en una serie de lienzos con el mismo tema.

El personaje se "ilumina" por el acontecimiento y éste por aquél, afirma Antonio Candido (1999, 32-33) respecto a la narrativa graciliana, lo que valdría para decir que el personaje determinará todos los aspectos que entren en juego en el texto literario. A esta circunstancia Candido la denomina "narrativa telúrica", en ella la tierra y cuerpo están unidos por vínculos brutales. El otro es una entidad vivida, pero, sobre todo, sentida y asimilada por medio de las sensaciones; y, como hemos visto, lo mismo vale para la

¹¹¹ V. anexo 8.

pintura de Portinari, incluidos, por supuesto, los "espantalhos" y el profesor rural que se convierten en "figuras"¹¹² sometidas por las, a veces incomprensibles, fuerzas de la tierra.

En segundo lugar quedan aquellas ideas que fueron enunciadas a lo largo del trabajo y que bien podrían convertirse en otras tantas líneas de investigación. Por un lado valdría la pena considerar la relación de Portinari con los artistas mexicanos de la primera mitad del siglo XX, específicamente con los muralistas. Este aspecto ha sido varias veces detectado por la crítica brasileña (incluidos sus contemporáneos), pero, hasta donde he podido detectar, no se ha profundizado en él.

Es necesario destacar que existen varias similitudes entre la "fase marrom" de Portinari y trabajos como los de Diego Rivera, no obstante, en el momento en el que aquél decidió lanzarse a realizar composiciones murales, las técnicas comienzan a divergir; si bien que persista la temática naturalista.

Además, sería necesario abordar el trabajo del pintor de Brodosqui como ilustrador en obras como *El alienista* de Machado de Assis o *Menino do engenho* de Lins do Rego. Ambos casos muestran, junto con varios de sus poemas, el interés

¹¹² Recuérdese la doble acepción que tiene esta palabra en portugués como forma exterior o aspecto o como constitución corporal.

que poseía por las relaciones entre el lenguaje verbal y el pictórico; sus intentos por transitar entre ambas construcciones y poder comunicarse por ambos medios, si bien se sabe más capaz de hacerlo mediante la pintura:

“Quanta coisa eu contaria se pudesse

E soubesse ao menos a língua como a cor” (1999).

El interés de Graciliano por la pintura, aunque velado, se trasluce en varios de sus textos. Permítaseme retomar la cita con que cerré el cuarto capítulo de esta investigación, allí podemos leer: “En la turba imponderable, multicolor, no nos disolvemos. Somos partículas ínfimas. De repente nos elevamos, nos explican de manera inexplicable, que poseemos significación”.

Curiosamente en uno de sus últimos escritos, *Viagem*, Ramos desiste de la idea del cuerpo que se disuelve, no obstante lo hace permanecer en el anonimato; ahora esas partículas multicolor, si bien que ínfimas, se elevan y de manera inexplicable se percatan de que tienen sentido; un significado que, presumiblemente, no se puede manifestar de manera verbal, pero que, sin duda, puede ser percibido.

ANEXOS

1. *Marias*, 1936.

(Óleo sobre tela 60x73 cm.)



2. *Colona sentada*, 1935.

(Témpera sobre tela 97x13 cm)



3. *Nova Iorque*, 1940.
(Óleo sobre cartón 44x37 cm.)

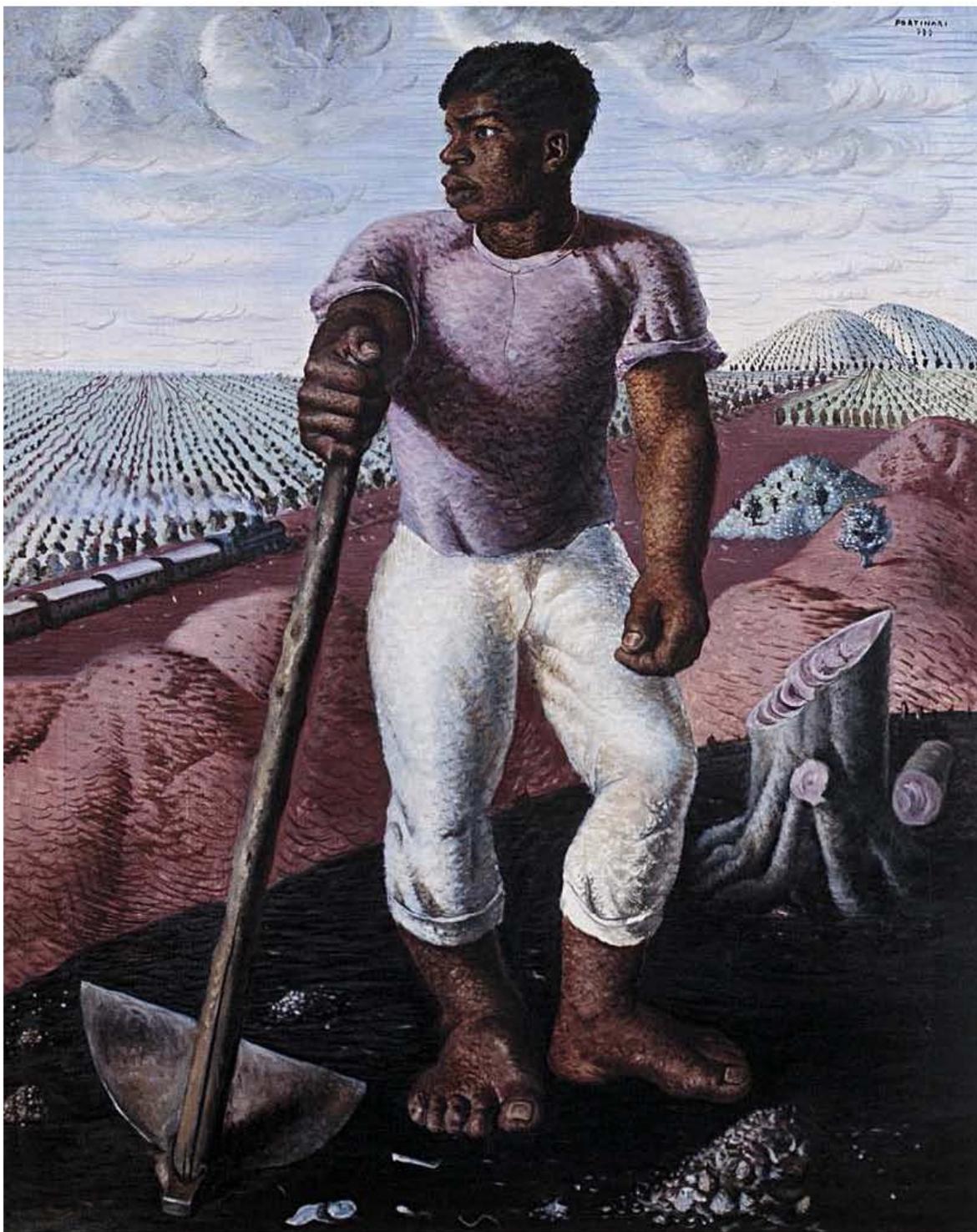


4. *Construção de rodovia II*, 1936.
(Óleo sobre tela 96 x 768 cm.)



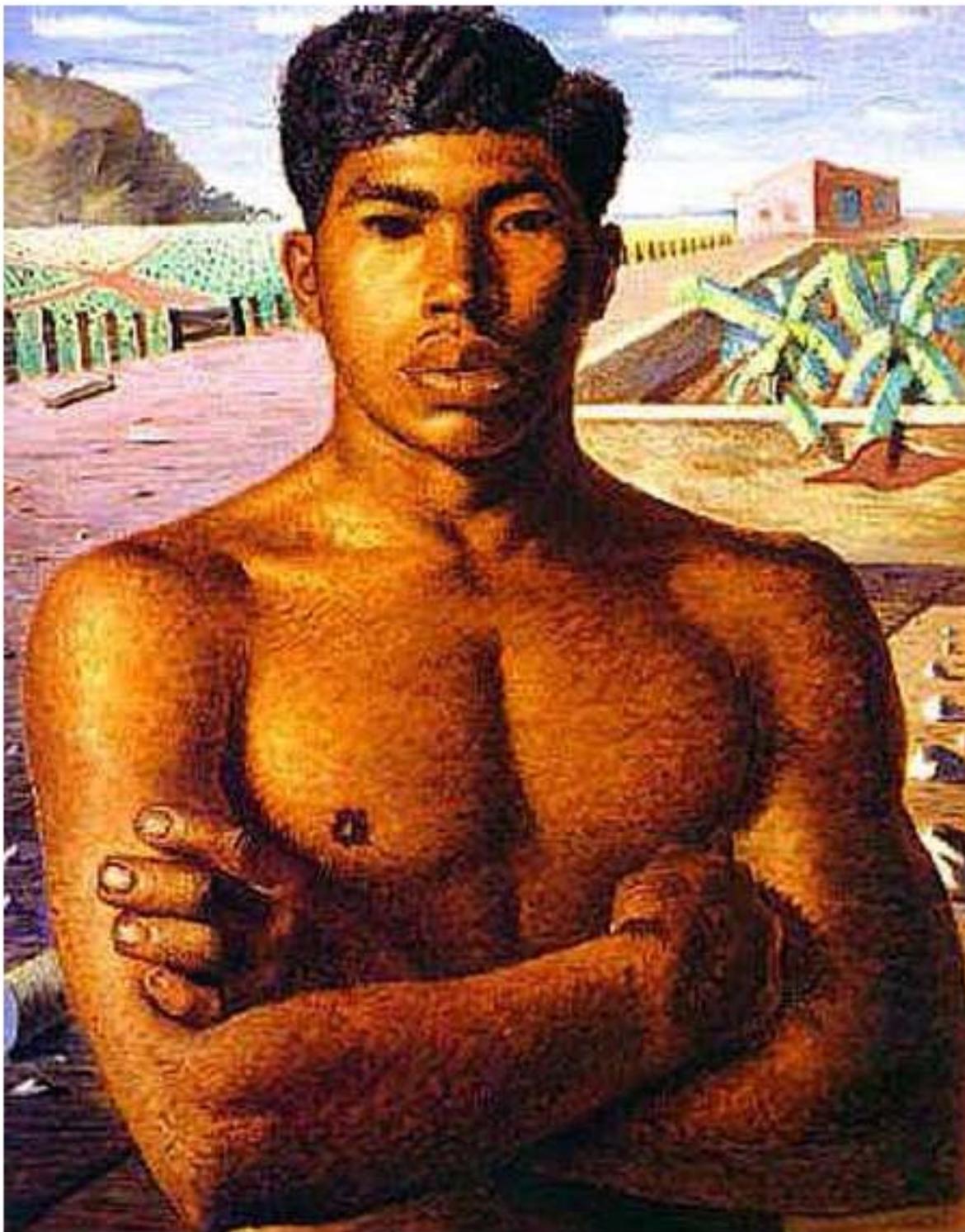
5. *Lavrador de café*, 1934.

(Óleo sobre tela 819 x 1030 cm.)



6. *Mestiço*, 1934.

(Óleo sobre tela 81x65.5 cm.)



7. *Dom Quixote de cócoras com idéias delirantes*, 1956.
(Lápiz de color papel 37x24.5 cm).



8. *Espantalho*, 1944.



BIBLIOGRAFÍA

FUENTES DIRECTAS

Ramos, Graciliano. (2007) *Angústia*. 62a. ed. Rio de Janeiro: Record [1936].

----- (2002) *Caetés*. 29a. ed. Rio de Janeiro: Record [1933]

----- (1979) *Insônia*. 26a. ed. Rio de Janeiro: Record [1947]

----- (2005) *Linhas tortas* 21a. ed. Rio de Janeiro: Record [1962].

----- (2007) *Memórias do cárcere*. 37a ed. Rio de Janeiro: Record [1953].

----- (1979) *São Bernardo* 34a ed. Rio de Janeiro: Record [1936]

----- (2007) *Viagem*. 21a ed. Rio de Janeiro: Record [2007].

----- *Vidas secas*. 57a ed. Rio de Janeiro: Record [1938]

FUENTES INDIRECTAS

Barthes, Roland (2001). *La torre Eiffel. Textos sobre la imagen*. Barcelona: Paidós.

Brilliant, Richard (1991). *Portraiture*. Cambridge, Harvard University Press: 1991.

Chávez Guerrero, Julio *et. al.* (2002). *Arte y Diseño*. México: UNAM.

Callado, Antonio (2003). *Retrato de Portinari*. 3ª. ed. Rio de Janeiro.

Candido, Antonio (1999). *Ficção e confissão*. Rio de Janeiro: J. Olympo [1992].

----- (1995). *Ensayos y comentarios*. Tr. de Rodolfo Mata y Ma. Teresa Celada. São Paulo: FCE-UNICAMP.

----- (2000 a) *Estruendo y liberación. Ensayos críticos*. Jorge Ruedas de la Serna y Antonio Arnoni Prado, editores. México: S. XXI.

----- (2000 b) "Literatura y subdesarrollo", en César Fernández Moreno (Coord.). *América Latina en su literatura*. México: S. XXI [1972].

----- (2005). *Iniciación a la literatura brasileña*. Tr. de Antelma Cisneros. México: UNAM-CCYDEL.

Coelho Frota, Leila (2005) "La cuestión de lo popular en la obra de Candido portinari" en, Giunta, Andrea (comp). *Candido Portinari y el sentido social del arte*. Buenos Aires: S. XXI.

Comte-Sponville, André. (2010) *Sobre el cuerpo. Apuntes para una filosofía de la fragilidad*. Barcelona: Paidós.

Crosby, Alfred W. (1998). *La medida de la realidad*. Barcelona: Crítica.

D'Horta, Vera (2002), "Lasar Segall. Un expresionista brasileño" en *Lasar Segall un expresionista brasileño*. San Pablo: Takano.

Fabris, Annateresa (1996). *Cândido [sic] Portinari*. São Paulo: Edusp.

----- (2009) "Mestiço, de Candido Portinari", en Palhares Taisa (org.). *Arte brasileira na pinacoteca de São Paulo*. São Paulo: Cosac Naify.

Filinich, María Isabel (2004). *Enunciación*. Buenos Aires: Eudeba [1998]

----- (2003). *Descripción* Buenos Aires: Eudeba

Fogel, Gilvan. "Notas sobre o corpo" (2009), en Manuel Antônio de Castro (org). *Arte: corpo, mundo e terra*. Rio de Janeiro, 7 Letras.

Garramuño, Florencia (2005) "Candido Portinari y Graciliano Ramos. La modernidad disfórica de sus emigrantes". en Giunta, Andrea (comp). *Candido Portinari y el sentido social del arte*. Buenos Aires: S. XXI.

Gombrich, E.H. (2007), "La máscara y la cara: La percepción del parecido fisonómico en la vida y en el arte", en Gombrich et. al. *Arte, percepción y realidad*. Barcelona: Paidós.

González García Ángel et. al. (2003). *Escritos de arte de vanguardia. 1900/1945*. Madrid: Istmo.

Holanda, Lourival (1992). *Sob o signo do silêncio*. São Paulo: EDUSP.

Jeudy, Henri-Pierre (2002). *O corpo como objeto de arte*. Trad. Tereza Lourenço. 2ª ed. São Paulo: Estação Liberdade.

Landowski, Eric (1999). *Semiótica, estesis, estética*. México: EDUC-BUAP.

Mercadante, Paulo (1993). *O manifesto do trágico*. Rio de Janeiro: Topbooks.

Merleau-Ponty, Maurice (1971). *La prosa del mundo*. Tr. De Francisco Pérez Gutiérrez. Madrid: Taurus.

----- (1977) *Sentido y sinsentido*. Barcelona: Península. (Historia/Ciencia/Sociedad, 140).

Miceli, Sérgio (1996). *Imagens negociadas*. São Paulo: Companhia das letras.

Micheli, Mario de (2008). *Las vanguardias artísticas del siglo XX*. Madrid: Alianza (Alianza Forma, 7).

Moraes, Dênis de (2012). *O velho graça. Uma biografia de Graciliano Ramos*. São Paulo: Boitempo.

Muniz de Albuquerque Júnior, Durval (2009). *A invenção do nordeste e outras artes*. 4ª ed. São Paulo: Cortez.

Paris, Mary Lou (1998). *Portinari devora Hans Staden*. São Paulo: Terceiro Nome.

Parret, Herman (1995). *De la semiótica a la estética. Enunciación, sensación, pasiones*. Buenos Aires: Edicial.

Pedrosa, Mario (1981). *Dos murais de Portinari aos espaços de Brasília*. São Paulo: Perspectiva.

Pimentel, Luz Aurora (1998). *El relato en perspectiva*. México: UNAM-Siglo XXI.

----- (2001). *El espacio en la ficción*. México: UNAM-Siglo XXI

Portinari, Candido (1999). *Poemas*. Rio de Janeiro: EPTV.

----- (2002). *Pinturas e desenhos*. Rio de Janeiro: Pinakotheke.

----- (2010). *Portinari em Israel*. São Paulo: Centro de Cultura Judaica.

----- (2010). *Portinari na coleção Castro Maya*. São Paulo: Pinacoteca do Estado.

Puccinelli, Lamberto (1975). *Graciliano Ramos*. São Paulo: Quíron.

Rilke, Rainer Maria (2006). *Cartas a un joven poeta*. Madrid: Alianza.

Ruiz Moreno, Luisa (1999), "Procesos de perceptivización" en Dorra, Raúl et. al. *La percepción puesta en discurso*. Puebla: BUAP (Tópicos del seminario, 2).

Santos de Oliveira, Fábio José (2010). "As trilhas do torrão comum. Um estudo comparado entre Graciliano Ramos e Cândido [sic] Portinari" São Paulo: USP.

Schneider, Robert (1994). *The art of the portrait*. Colonia, Taschen: 1994.

Senna, Homero (1977) "Revisão do modernismo", en *Fortuna crítica 2. Graciliano Ramos*. (Sel. De Sônia Brayner). Rio de Janeiro: Civilização brasileira.

Wechsler, Diana (2005), "Portinari en la cultura visual de los años treinta. Estéticas del silencio, silenciosas declamaciones" en Giunta, Andrea (comp). *Candido Portinari y el sentido social del arte*. Buenos Aires: S. XXI.

Vitta, Maurizio (2003). *El sistema de las imágenes. Estética de las representaciones cotidianas*. Barcelona: Paidós. (Arte y educación, 08).

Zubiaurre, María Teresa (2000). *El espacio en la novela realista*. México: FCE.