Modernismo como forma, modernismo como pathos

Raúl Antelo¹

Modernismo como forma

En “La misión del crítico” (1931), texto que prologaría un proyectado volumen de ensayos, Walter Benjamin observa

85

Que la lectura no es sino uno de los cien accesos para el libro. Siempre en último término (tal como decir, con ciertos límites) se hace realmente necesario en tanto medida de control, mas también con frecuencia sólo eso. ¿Qué significa pues tener sentido del aura presente en torno a un libro? El poder olvidar podría ser posiblemente su significado. Olvidar en seguida una palabra, una cierta ojeada por sus páginas, remitirlas quizás al inconsciente para su posterior enjuiciamiento. El inconsciente, que tiene la fuerza de obtener impresiones más evanescentes, fugitivas, a saber, las imágenes, extractos que a menudo llegamos a reconocer en nuestros sueños. Y así, muchas veces, el verdadero crítico ha sufrido sus ensoñaciones sobre un libro antes de llegar a conocerlo. (BENJAMIN, 2017, p. 240)

Y, a continuación, en los fragmentos 137 y 140, Benjamin ilustra dos ideas que me parecen muy relevantes.

La dialéctica crítica: del juicio y procesos en la obra.

¹ Raul Antelo enseñó en la Universidade Federal de Santa Catarina y en las de Duke, Texas at Austin, Maryland y Leiden. Fue investigador del CNPq, Guggenheim Fellow y presidente de la Associação Brasileira de Literatura Comparada (ABRALIC). Recibió el doctorado honoris causa de la Universidad Nacional de Cuyo. Es autor de *Maria con Marcel. Duchamp en los trópicos; Archifilologías latinoamericanas; A ruínologia; Visão e potência-do-não*, entre otros.

Max Dessoir, *Estudios de Filosofía del Arte* (recte: Contribuciones a la ciencia general del arte, Stuttgart 1929).

[Max] Dessoir, Ensayos completos [título correcto: *Beiträge zur allgemeinen Kunstwissenschaft* (Contribuciones a los estudios generales de arte). Stuttgart, Ferdinand Enke, 1929]. Allí se encuentra un texto sobre la crítica. No es aceptable la separación de principio entre la historia literaria y la crítica. (BENJAMIN, 2017, p. 241 y 243)

86

Cinco años antes, en el invierno de 1926, Max Dessoir, a quien debemos el término *parapsicología*, habló en esta Universidad. Asistente de Freud, había publicado, en 1890, *Der Doppel-Ich*, base de los estudios de Otto Rank sobre el doble. Fundó y dirigió por muchos años la revista de estética y conocimiento general del arte, *Zeitschrift für Ästhetik und allgemeine Kunstwissenschaft* (1906-1943), publicando además *Estética y conocimiento general del arte* (*Ästhetik und allgemeine Kunstwissenschaft*), donde sostenía la existencia de cinco formas estéticas primitivas: lo Bello, lo Sublime, lo Trágico, lo Feo y lo Cómico. Fue además el editor de la *Teoría de la novela* de Lukács. Dicho esto, la revista de la Universidad de Córdoba reseña que, invitado “por el Instituto de Cultura Argentino-Germánica y por nuestra Universidad, ocupó la tribuna de la Casa, el catedrático de filosofía de la Universidad de Berlín, Dr. Max Dessoir”. Me interesa detenerme en la tercera conferencia. En ella, “el profesor alemán, expresó lo que se sabía hasta el presente, el esfuerzo de los científicos por establecer lo real de lo ficticio, y manifestó la esperanza que abriga de que una nueva y paciente investigación llegue a aclarar el problema”. En su presentación, Carlos Astrada señaló:

Como reacción, ya perfilada desde principios de nuestro siglo, contra el positivismo y el intelectualismo, en sus diversas formas, e invocando ahora - recurso de fácil efectismo - la supuesta bancarrota de los valores culturales, achacada a la guerra, han resurgido, en el ámbito espiritual de Europa, los desvaríos y exacerbaciones de la sensibilidad mística. El resultado es que hoy pululan las sectas ocultistas, las escuelas teosóficas y antroposóficas, constituyendo este fenómeno, hartamente sugestivo, un peligro para la verdadera, la auténtica cultura. [...] No hace mucho leíamos uno de sus últimos ensayos, "La nueva mística y el nuevo arte", en el que trata de precisar el sesgo de las más recientes

manifestaciones místicas, artísticas, literarias. Admirable ejemplo de lozanía y de esfuerzo comprensivo el de este trabajador intelectual, que, después de una larga y tesonera labor, persigue, con mirada exploradora, en el horizonte de nuestro tiempo, las líneas, borrosas aún, de la naciente arquitectura ideológica. Valoramos su visión de lo nuevo, y, acentuando, a la vez, como hombres de esta época, la primacía de lo que surge, percibimos claramente que la continuidad de la cultura sólo es posible porque el íntimo resorte vital se despliega tan incesante proceso de creación. Por eso, invirtiendo los términos, diremos: variación en la continuidad. Nada sería el árbol secular de las culturas si el torrente de savia joven no irrumpiese impetuoso en su esquelético armazón, cubriéndolo, para gloria del pensamiento y de la vida, con una floración más. (1926, p. 201-205)²

87

Dessoir, antes de Duchamp o Malevitch, discriminaba arte de belleza, defendiendo la idea de que el arte no es fruto de la imitación de la belleza, ni es determinado exclusivamente por ella, ilustrando así no sólo la crisis de la estética alemana sino, a la vez, la imposibilidad de su solución. Su tentativa de hacer trascender la teoría estética más allá del ámbito artístico, herencia de Kant y sus reflexiones sobre la naturaleza y lo sublime, serían retomadas por su discípulo Emile Utitz y, más adelante, por Bajtin o Huizinga. *Macunaíma*, la gran prosa experimental modernista, que estaba siendo escrita simultáneamente, y donde el saber generalista de la ciencia alemana es severamente cuestionado, ilustra a la perfección esas complejas relaciones entre mito y técnica, base no sólo de la teoría de Dessoir, sino también de las especulaciones benjaminianas. La ficción es un ejemplo de ese *Doppel-Ich*, ya que *Macunaíma* es y no es, al mismo tiempo, una novela. Al contrario del *Ulysses* de James Joyce, los mitos recuperados por la rapsodia no se pueden describir, a la manera de Lévi-Strauss, como “cuerpos flotantes que, en el deshielo que provoca, el calor de la historia arranca a su banco” (LÉVI-STRAUSS, 2003, p. 104); al contrario, en *Macunaíma*, y como bien señala Eduardo Sterzi (2017), el mito intercepta, con la fuerza originaria y desconcertante de sus estructuras narrativas, la forma novelesca, obligándola a transformarse internamente. T. S. Eliot, en

² Cf. “Crónica universitaria”. *Revista de la Universidad Nacional de Córdoba*, a. 13, n° 7-9, jul-set. 1926, p.201-5. Un fragmento se transcribe también en el tercer número de la revista *Clarín* (“La primacía de lo nuevo. Parte de un discurso pronunciado en nuestra universidad, presentando al profesor Dessoir en la UNC”), en *Clarín* n° 3, 30 set. 1926, p. 3.

una reseña del *Ulysses*, publicada en 1923, legitimó el “método mítico” en Joyce — i. e., su manipulación de un “continuo paralelo entre contemporaneidad y antigüedad” — como “un medio de controlar, de ordenar, de dar una forma [*shape*] y una significación [*significance*] al panorama de la futilidad y anarquía de la historia contemporánea”; en suma, un paso rumbo al “orden” y a la “forma” (*form*) supuestamente imprescindibles para la configuración artística (ELLIOT in ELLMANN y FEIDELSON, 1977, p. 681).³ No hay nada de eso en la ficción de Mário de Andrade. La incorporación mítica no funciona como un exoesqueleto capaz de sustentar los otros materiales extraídos de las más diversas fuentes y comprueba la tesis de Dessoir: “Las metáforas con las que trabajan los teóricos de la estética no son la expresión genuina de un proceder científico, sino tan sólo su armazón verbal”. El mito, en cambio, desordena, desorganiza, deforma, y el relato no obtiene de él una política del fundamento y la fundación, sino una poética de lo *informe*. Y esto que ocurre con la narración se constata también en la sociedad contemporánea. El capitalismo deja de ser un simple modo de producción; no se lo puede pensar ya como un sistema, sino como un conjunto de dispositivos de servidumbre maquínica y sujeción social. “La Máquina era la que mataba a los hombres, aunque eran los hombres quienes mandaban en la Máquina... Los hombres es que eran máquinas y las máquinas es que eran hombres”⁴ (capítulo V: “Piaimã”) (ANDRADE, 1928, p. 62). Los dispositivos son efectivamente máquinas, aunque éstas ya no dependan exclusivamente de la técnica y así el lenguaje, independizado de esa sujeción, exhibe más libremente su rebelión ante los dispositivos de control.

Poco más tarde, en junio de 1924, Andrade mismo, que había acabado de leer la segunda edición de *Aesthetik und allgemeine kunstwissenschaft in den grundzugen dargestellt* (1923) de Dessoir, usa un ejemplo muy rico, aunque desechado, extraído del capítulo de los lotófagos de Joyce, cuando, en cálida y pegajosa tarde, Bloom se para, en Westland

³ El texto de ELLIOT, T. S. es “Myth and Literary Classicism” [originalmente, “Ulysses, Order, and Myth”], in Richard Ellmann y Charles Feidelson, Jr. (org.), *The Modern Tradition*, Nueva York, Oxford University Press, 1977, p. 681.

⁴ En el original: “A Máquina era que matava os homens porém os homens é que mandavam na Máquina...Os homens é que eram máquinas e as máquinas é que eram homens”.

Row, ante el escaparate de la Belfast and Oriental Tea Company, y lee las etiquetas de los paquetes de té, oriundos del mundo colonial. El mundo, ese mundo reivindicado por Dessoir como parámetro estético, deviene: se está transformando en esa vidriera global y cada ciudadano es ahora un simple consumidor hedonista, pero también alguien empobrecido en su experiencia. En sintonía con las investigaciones de Georg Simmel acerca del sensorio moderno, tal como se lee en “La metrópolis y la vida mental” (1903), escribe Andrade:

En uno de los libros más curiosos de la literatura inglesa moderna, el *Ulysses* de Joyce, todos esos tipos de Dublín son, al fin, unos tibios cansados, de una realidad casi fotográfica. El paseo de Mr. Bloom, es un capítulo único en la literatura universal, como expresión del cansancio cotidiano del pensar. ‘In Westland row lie halted before the window of the Belfast and Oriental Company and read the legends of leadpapered packets: choice blend, finest quality, family tea. Rather warm. Tea. Must get some from Tom Kernan. Couldn't ask him at a funeral, though. While his eyes still read blandly he took of his hat quietly inhaling his hairoil and sent his right hand with slow grace over his brow and hair. Very warm morning. Under their dropped lids his eyes found the tiny bow of the leather headband inside his high grade ha. Just there. His right hand came down into the bowl of his hat. His fingers found quickly a card behind the headband and transferred it to his waistcoat pocket. So warm. His right hand once more more slowly went over again: choice blend, made of the finest Ceylon brands. The far east. Lovely spot it must be . . . etc.’ Cabe destacar aun la mezcla simultánea de autor y personajes; enmarañándose, sin ningún método retórico, pensamientos de esto y descripción de aquello. Un signo indiscutible de cansancio, o tal vez, aprovechamiento de una de las manifestaciones del cansancio para adquirir una notable aproximación a la realidad y la expresión enérgica⁵. (ANDRADE, 1924, p. 114)

⁵ “Num dos livros mais curiosos da moderna literatura inglesa, o *Ulysses* de Joyce, todos aqueles tipos de Dublin são afinal uns mornos fatigados, duma realidade quasi fotográfica. O passeio de Mr. Bloom, é capitulo único na literatura universal, como expressão da fadiga quotidiana de pensar. ‘In Westland row lie halted before the window of the Belfast and Oriental Company and read the legends of leadpapered packets: choice blend, finest quality, family tea. Rather warm. Tea. Must get some from Tom Kernan. Couldn't ask him at a funeral, though. While his eyes still read blandly he took of his hat quietly inhaling his hairoil and sent his right hand with slow grace over his brow and hair. Very warm morning. Under their dropped lids his eyes found the tiny bow of the leather headband inside his high grade ha. Just there. His right hand came down into the bowl of his hat. His fingers found quickly a card behind the headband and transferred it to his waistcoat pocket. So warm. His right hand once more more slowly went over again: choice blend, made of the finest Ceylon brands. The far east. Lovely spot it must be . . . etc.’ E a notar ainda a mistura simultanea de autor e personagens; emaranhando-se, sem nenhum método retorico, pensamentos desta e

Mário de Andrade funda lo moderno teniendo el cansancio, el desgaste, el agotamiento como un horizonte de referencia. Imagina así lo moderno y sus efectos. Entonces, así como el trabajador del capitalismo industrial, su contemporáneo, podía reconocer el beneficio de la plusvalía en el lucro del patrón, en la sociedad de hoy día, que Andrade no conoció, se trabaja sin saber que se está generando valor y mucho menos en beneficio de quién. Constantemente se construyen mercancías (relatos) a partir de datos que producen, de un modo invisible, un plusvalor. Y ese modo es invisible porque el trabajador es, a la vez, un consumidor más y, supuestamente, un emprendedor, que trabaja para una plataforma que ofrece un servicio. El modo de producción del plusvalor (el modo del relato entretelado con el mito y véase que el emprendedorismo es el mito contemporáneo por excelencia) se vuelve así absolutamente irreconocible y, por esa vía, el capitalismo invisible destruye la dialéctica clásica del Amo y el Esclavo, o sea, la herencia del siglo XIX, siglo de las naciones. Intuyendo esa deriva, Andrade defiende su escritura como un juego (*scherzo*), una forma no sólo de reivindicar lo contingente y aleatorio, sino asimismo de impugnar la fenomenología realista, alineamiento conjunto contra tres importantes dogmas heredados del siglo precedente: las nociones de expresión y contemplación, el deliberado olvido de la relación arte-vida y el abandono de la relación arte-verdad, lo cual lo lleva a pasar de la autonomía de la obra a las posibilidades, o incluso necesidades, de reintegración del arte a la vida.

En la rapsodia, pero también en la antropofagia de Oswald de Andrade (amor=humor), reivindicada por Didi-Huberman como manifestación de un humanismo alterado y una semejanza inquieta (Cf. 2023, p. 23), las glosolalias, por ejemplo, son experiencias de la más pura instancia negativa del lenguaje en sus comienzos, una dicción que nada significa salvo su misma existencia. Se abre así, a partir del lenguaje, la posibilidad de un saber. La idea de “más de una lengua”, combinada a la de

descrição daquele. Sinal indiscutível de fadiga, ou por outra, aproveitamento duma das manifestações da fadiga para adquirir notável aproximação da realidade e expressão enérgica”. ANDRADE, Mário de – “Da fadiga intelectual”. *Revista do Brasil*, nº 102. São Paulo, jun 1924, p. 114. Para una discusión contemporánea, LAZZARATO, Maurizio - *Marcel Duchamp y el rechazo del trabajo*. Vicente López: Red Editorial, 2021.

que “la lengua no pertenece”, se traduce, entonces, como coincidencia entre saber y decir, en la fórmula “hay lenguaje”. La glosolalia, nos dice Agamben, al confluir con el pensamiento de la voz, alcanza el misterio primordial: el verbo se funda en el abismo de la libertad divina, es decir, en lo infundado de esa nada: una voz, una glosa, una palabra muda. Pero la palabra muda manifiesta, innegablemente, una sensibilidad, un *pathos*.

Modernismo como *pathos*

La comprensión del arte como *pathos* connota cierta pasividad, pero también una fuerte emoción. Está asociada a *impasses*. Del lenguaje (la mudez, la tartamudez), del pensamiento (la turbación arreferencial), la acción (la inoperancia). Severo Sarduy, por ejemplo, se sentía atraído por la lectura de José Bergamín porque era *purement pulsionnelle*, muy reverente a los faustos y gastos, típicos del barroco más gongórico. Variación en la continuidad, como pedía Astrada. ¿De qué manera rescatar el tempo más allá de cualquier oposición categórica entre un presente que olvida y triunfa (triumfa porque olvida) y un pasado cerrado, que ya se perdió y, por lo tanto, está para siempre perdido? La idea nos obliga a una relectura del modernismo brasileño, siempre tan diurno, tan luminoso, y que ciertamente no se agota en la forma.

91

En octubre de 1940, Roberto Matta, quien, a pedido de Breton venía ensayando matemáticas sensibles, es decir, arquitecturas del tiempo (MATTA ECHAUREN, 1938, p. 43), publica un retrato automático de García Lorca en la revista surrealista neoyorkina *View* (MATTA ECHAUREN, 1940, p. 2)⁶. Se trata de un único y enorme ojo pineal que nos contempla desde la memoria. Seis octubres más tarde, Carlos Drummond de Andrade asume la presidencia del *Ateneu García Lorca*, una entidad ligada al Partido Comunista, con sede en la Avenida Rio Branco 257, Rio de Janeiro, que promovió varios homenajes al poeta *sacer*⁷. En ese

⁶ El retrato, dice el epígrafe, fue hecho “from the memory of Matta” e ilustra “Why and How is Lorca translated”, un artículo de Edouard Roditi.

⁷ Cf. ANDRADE, Carlos Drummond de - “García Lorca e a cultura espanhola”. *Correio da Manhã*, Rio de Janeiro, 6 oct. 1946. El Ateneu promovió, en noviembre de 1946, una conferencia de Álvaro Moreyra sobre el teatro español del Renacimiento; un debate sobre la dialéctica en el arte, sustentado por el Dr. Emilio Mira y López; una conferencia de Nicolás

mismo año, habiendo Manuel Bandeira, y otros, rechazado el cargo, el siempre dispuesto Aníbal Machado asumió ejecutivamente la presidencia del *Ateneu*, quedándole a Drummond un puesto honorífico. Digamos, entre paréntesis, que la opinión de los modernistas brasileños sobre la tradición ibérica dice mucho sobre los equívocos de los intercambios. Así Bandeira, catedrático de literaturas hispano-americanas en la Universidade do Distrito Federal (RJ), recordaba a Pedro Henriquez Ureña, quien, en *Plenitud de España*, escribió:

“Como el idioma español sufrió eclipse político durante doscientos años, la figura de España aparece, a los ojos del vulgo, inferior a lo que realmente ha sido en la creación de la cultura moderna”. Y, a continuación, enumera las contradicciones de España en las ciencias de aplicación y descripción, en el pensamiento jurídico, en la lingüística, en la poesía y en las artes plásticas; cita a Dilthey, para quien Vives fue el primer autor que, en el Renacimiento, estudió sistemáticamente al hombre, cita a Renan, que consideraba a los teólogos españoles como pensadores tan audaces como Descartes y Diderot, cita a Pfandl, para quien Suárez era el nombre europeo de mayor autoridad en la metafísica del siglo XVII. Como el dominicano Ureña, los mayores pensadores, ensayistas y poetas hispanoamericanos, como Martí, Montalvo, Rubén Darío, exaltaron la importancia española y se nutrieron de su generosa savia. Es lo que necesitamos hacer nosotros también, porque nuestras raíces están en la península. Por eso acojo con el mayor entusiasmo la fundación del Ateneu García Lorca, que tiene como fin la intensificación de los lazos culturales entre Brasil y España.⁸ (BANDEIRA, 1946).

Guillén, presentado por Jorge Amado, y un recital de música de la soprano Isa Kremer, quien realizaba una gira en colaboración con María Teresa León.

⁸ “Como o idioma espanhol sofreu eclipse político durante anos, a figura da Espanha aparece, aos olhos do vulgo, inferior ao que realmente tem sido na criação da cultura moderna’. E a seguir enumera as contradições da Espanha nas ciências de aplicação e descrição, na filosofia, no pensamento jurídico, na linguística, na literatura, na poesia e nas artes plásticas; cita Dilthey, para quem Vives é o primeiro autor que no Renascimento estuda sistematicamente o homem, cita Renan, que considerava os teólogos espanhóis pensadores tão ousados como Descartes e Diderot, cita Pfandl, segundo o qual Suárez foi o nome europeu de maior autoridade na metafísica do século XVII. Como o dominicano Ureña, os maiores pensadores, ensaístas e poetas hispano-americanos, como Martí, Montalvo, Rubén Dario, exaltaram a importância espanhola e se nutriam de sua seiva generosa. É o que nós precisamos fazer também, porque as nossas raízes estão na península. Por isso acolho com o maior entusiasmo a fundação do Ateneu Garcia Lorca, que tem por finalidade a intensificação dos laços culturais entre o Brasil e a Espanha”. En BANDEIRA, Manuel. “Para difundir a cultura espanhola”. *Correio da Manhã*. Rio de Janeiro 29 set. 1946.

Coherente con esa línea, el 3 de enero de 1948, José Bergamín, ese anarquista católico, que habría interesado a Dessoir por su pensamiento casi místico, el ala de extrema izquierda del exilio español, pasó dos días en Río de Janeiro y departió, en la Casa do Estudante do Brasil, por invitación del *Ateneu García Lorca*, introducido por Aníbal Machado⁹. Murilo Mendes, presente en el evento, le relata a Portinari, residente en Montevideo en aquella época y, por cierto, consejero del *Ateneu*, que, como la conferencia era un sábado y bajo un calor bochornoso, el público fue escaso. Pero Bergamín volvería en marzo para impartir un curso. Murilo: “Huelga añadir que él me agradó mucho, personalmente, completando la admiración que tengo desde hace muchos años por la obra del escritor, el más grande escritor vivo de España, creo yo” (MENDES, 1948).¹⁰ Con respecto a sus oyentes brasileños, Drummond, Bandeira, Aníbal, Murilo, el orador-peregrino debe haber constatado lo que ya había observado en relación con otro poeta latinoamericano, el peruano Vallejo: son autores que devuelven la poesía a la infancia espiritual del pensamiento, atravesando fronteras conceptuales, infernales y demoniacas, porque no es posible buscar, en la poesía, relaciones análogas, ni siquiera semejantes: “la poesía tiene su lógica propia, como los astros, su pensar espiritual incorruptible” (BERGAMÍN, 1985, p. 80-81).¹¹ El poeta lee constelaciones.

Bergamín no consigue volver a Río, como lo tenía previsto, el 22 de marzo de 1948, para dar una conferencia, en el teatro Phoenix, sobre la poesía barroca en el teatro español. ¿Cuál habría sido el contenido de esa exposición? No lo sabemos. Podemos, sin embargo, reconstruirlo con la propuesta general del curso desarrollado por Bergamín, dos años más tarde, aún en Montevideo:

⁹ Bergamín era considerado por Carpeaux el último de los erasmistas europeos. Cf. CARPEAUX, Otto Maria – “Erasmus e as fortificações”. *Correio da Manhã*. Rio de Janeiro, 11 oct.1942; IDEM – “García Lorca”, *ibidem*, 29 nov. 1942; IDEM – “Oblomov. Documento-romance-epopeia”, *ibidem*, 24 jun. 1943.

¹⁰ MENDES, Murilo. Carta a Cândido Portinari. Rio de Janeiro, 5 en. 1948. Murilo Mendes se intercambiaba libros con Bergamín desde 1941 y lo menciona en “A ilha e as preferências” (*Correio da Manhã*, 24 en. 1943). Sin haber podido conseguir la visa para ir a Buenos Aires, Bergamín embarca, en el día de Reyes, hacia Venezuela, invitado por el futuro presidente, el escritor Rómulo Gallegos.

¹¹ Cf. BERGAMÍN, José - “Trilce” in *Prólogos epilogales*. Ed. Nigel Dennis. Valencia, Pre-textos, 1985, p. 80-1. Es el prefacio a la edición española de 1930.

Concepto de forma literaria. Las formas literarias de la poesía seicentista como expresión del enunciado barroco. Equivocidad de este enunciado. Su original naturaleza denominadora en las artes plásticas y pictóricas. El uso y abuso de su traslado a otras definiciones de índole histórica, religiosa, social y literaria. Examen de sus términos definidores en los principales teóricos del arte y la literatura. La dicotomía del barroco arquitectónico según el inglés Martin Shaw Briggs. La crítica alemana moderna después de Burckhardt y de Nietzsche. Los cinco conceptos fundamentales (categorías de la visión) del arte plástico y pictórico de Wölfflin. Los fundamentos históricos y psicológicos y los elementos del arte barroco según Weisbach: su espíritu religioso y su determinación estética como exponente significativo de la Contrarreforma. La iconografía religiosa de esta época según Emile Mâle. Preponderancia de lo español. Ambigüedad y equívoco de esta tesis en sus seguidores españoles nacionalistas. Planteamiento crítico de Croce: el doble signo estético de su popularización. El Renacimiento como símbolo, de Berenson. Una posible hipótesis de trabajo utilizando la oposición triangular (Minkowski) de las categorías: clásico, barroco, romántico, como integradoras tridimensionales de la unidad del fenómeno artístico. Mapa del barroco europeo (1550-1660) durante la preponderancia política de España. (BERGAMÍN, 1950)

94

Tal vez nos ilustre mejor todavía la sección dedicada a Góngora:

Góngora. Máscara sin rostro. 'Un barroco de superficie'. Doble de Góngora: su destello. Soledades y malas compañías. Gregui-gitanería morisca. Naturaleza y figuración de la sangre (Garcilaso-Herrera). Las escuelas andaluzas (Córdoba, Sevilla, Granada...) "jardines cerrados para muchos". Monstruos y Laberintos. El Polifemo, las Soledades y los sonetos. Un concepto torero del arte poética. ("Sacarle sangre al viento"). Ilusión y magia del artificio sonoro y luminoso de la poesía. Fuego y juego: 'sub angelo lucis'. Los frutos tardíos del Renacimiento en España. La vida es y no es sueño. (BERGAMÍN, 1950)¹²

Observemos las referencias de Bergamín. Martin Shaw Briggs fue un pionero, al menos en lengua inglesa, con *Baroque Architecture* (London, T. Fischer Unwin, 1913), una perspectiva que solo se volvería académica a partir de la quinta edición de *The Architecture of the Renaissance in Italy*, de William J. Anderson, actualizada por Arthur James Stratton en 1929, y por el singular ensayo *Southern Baroque Art: A Study of Painting*,

¹² Cf. "Curso de José Bergamín". *Marcha*. Montevideo, 3 nov. 1950.

Architecture and Music in Italy and Spain of the 17th & 18th Centuries (London, Grant Richards, 1924), de autoría de sir Sacheverell Sitwell (1897-1988), el poeta de *101 Arlequins*, uno de los integrantes del excéntrico trio de escritores que formó con sus hermanos, Edith e Osbert¹³. A éste le seguiría otro libro de Sitwell, cuyo simple título ya delata el punto de vista: *Spanish Baroque Art, with Buildings in Portugal, Mexico, and Other Colonies* (London, Duckworth, 1931). Aun así, en 1930, el quinto número de la revista *Documents*, editada por George Bataille y Carl Einstein, incluiría el ensayo de Sitwell sobre el barroco mexicano, omitido en su libro sobre el arte barroco del sur, a partir de la tercera edición, de 1930, tal vez porque para el escritor británico el barroco no era tanto un tipo de arte como una actitud de ornamentación y exceso, una intensidad añadida al lenguaje (SCURIATTI in PATEY, CIANCI & COUJATI, 2006, p.327-340). La perspectiva de Sitwell está en sintonía, además, con la lectura disidente del surrealismo promovida por el grupo de Bataille. Volveremos sobre ese punto. Bergamín cita, asimismo, a Émile Mâle (1862-1954), historiador de la iconografía cristiana, quien destaca en ella la supervivencia de elementos orientales:

Née en Orient, l'iconographie chrétienne nous est arrivée toute faite. Ce ne sont pas nos artistes qui, méditant sur le texte sacré, ont conçu les scènes de l'Evangile : ils les ont reçues d'un monde lointain. L'historien de l'art qui s'enfermerait dans la France du XX^{ème} siècle se condamnerait à ne rien comprendre aux œuvres qu'il voudrait expliquer. Il doit sans cesse remonter aux origines, chercher en Egypte, en Syrie, en Cappadoce, les modèles dont il n'a souvent dans nos églises que la copie. [...] La doctrine, la liturgie, le drame, le culte des saints, les pèlerinages, la lutte contre les hérésies, la science et le rêve du moine ont laissé leur empreinte sur notre iconographie du XII^{ème} siècle. Le fond resta oriental, mais se modifia par des retouches, s'enrichit de créations nouvelles. Dès qu'il apparaît, l'art du moyen âge se montre façonné par la pensée. (MÂLE, 1922, p. I-III)

¹³ Allí destaca, por ejemplo, una observación de Luca Giordano, en el sentido de que los jesuitas eran buenos declamadores, pero los capuchinos los superaban, por ser más teatrales: “the Capuchins are everlasting thunderers, and preach nothing but Death and Destruction, if it be not a day for Buffoonery”.

Como sabemos, José Bergamín estudió a Góngora a partir del tema de la máscara sin rostro.¹⁴ Es conocida la tesis de Giorgio Agamben, discípulo de Bergamín (Cf. AGAMBEN, 2001), de que el hombre es el animal que reconoce su rostro en el espejo, se refleja, y se identifica, en el rostro del otro, lo que apunta no sólo a la *similitas*, la semejanza, sino también a la *simultas*, *el vivir junto de los hombres. Un hombre sin rostro está forzosamente aislado, solo, como el Lorca de Matta. Por eso el rostro es el lugar de la política. El hombre, ese animal que se reconoce sólo en el propio rostro, es también el único que celebra el culto de los muertos*¹⁵, *pues ellos también tienen un rostro y cuya supresión camina pari passu* con la represión de la muerte. Por eso, Agamben concluye que una sociedad sin rostro, sin pasado y sin contacto físico entre sus miembros, es una sociedad de espectros y, como tal, condenada a una – más o menos – rápida ruina¹⁶. Ahora bien, en la sexta clase del curso dictado en Montevideo, en octubre de 1947, poco antes entonces de la conferencia prevista en Rio de Janeiro, Bergamín explicó que,

96

en su última conferencia, cuando examinara la obra de Cervantes en relación con la de Lope de Vega y la de este con aquella, había hablado de su teatralidad y evocado, con ese motivo, la frase de Eliot, según la cual todo teatro tendía a ser poesía y toda poesía a ser teatro, y que no había teatro verdadero que no cumpliera ese empeño, ni poesía verdadera que no lo intentase. Ahora — comentó, pues —, había que recordar una definición de un moderno escritor teatral ruso (Evreinov), cuando nos hablaba del *imperativo teatral del alma*. Esta frase — afirmó — iba, en verdad, más lejos de lo que su autor se propusiese. Efectivamente — nos explicó aquí — en la obra de Cervantes y de Lope de Vega se veía cómo el rostro y la máscara de la poesía alternaban en ese juego de la teatralidad en la cual el hombre, para encontrarse, tenía que buscarse fuera de sí, y se encontraba, enfureciéndose, en el teatro; el hombre tenía que ponerse fuera de sí, y este hombre era el que existía, el que salía a

¹⁴ Un traductor de Rilke, Petrônio de Castro Souza, lo menciona en un artículo sobre las máscaras en el *Correio da Manhã*, en mayo de 1948.

¹⁵ Al lado del retrato de Matta en el segundo número de *View*, podemos leer un artículo del poeta William Carlos Williams, “A new Book of the Dead”.

¹⁶ Esa teoría atraviesa la obra de Agamben, que no deja de recordar que el término latino *vultus*, que se corresponde con el gótico *wulthus*, es traducción del griego *dóxa*, que significa gloria divina. AGAMBEN, Giorgio – “Il volto” in *Mezzi senza fine. Note sulla politica*, Torino, Bollati Boringhieri, 2008, p. 74-80. Sobre los espectros, ver ROMANDINI, Fabián Ludueña – *A comunidade dos espectros*. Trad. Leonardo D'Avila e Marco Antonio Valentim. Florianópolis, Cultura e barbárie, 2018.

escena, y, si el hombre se enfurecía o existía, salía a escena en ese "*gran teatro del mundo*" que diría Calderón; lo mismo en Cervantes que en Lope de Vega, este enfurecimiento era un entusiasmarse o un ensimismarse; él había señalado, entonces, que era un entusiasmarse o un endiosarse, un llenarse de Dios, y que, del mismo modo que en la picaresca se había visto aquel vacío humano coincidente con el expresado por la mística, partiendo de este hecho del vacío del mundo, se podía comprobar, también, en aquellas, la necesidad que el hombre enfurecido tenía de entusiasmarse de algo; esto - lo había precisado, él, igualmente — no era otra cosa que la animación del mundo". (BERGAMÍN *apud* MARTÍNEZ y CAGNASSO, p. 61)

En otras palabras, Bergamín nos dice que la emoción es un "movimiento fuera de sí": al mismo tiempo, "en mí" (aunque siendo algo tan profundo que escapa a la razón) y "fuera de mí" (siendo algo que me atraviesa completamente para, después, perderse de nuevo). Es un movimiento afectivo que nos "posee", pero que nosotros no "poseemos" por completo, dado que nos es, en gran parte, desconocido. Es lo que Bergamín reitera con frecuencia: "Lo primero es enfurecerse: ponerse uno fuera de sí. Lo segundo es entusiasmarse: entrar dentro de Dios" (BERGAMÍN, 1981, p. 23). El tiempo no es más que el proceso incesante de ese *ensimismamiento* y de ese *enfurecimiento*, un *punto de la nada* (Bergamín) suspendido entre ser y devenir, entre tensión e intensidad¹⁷.

Ahora bien, una cuestión central en esta consideración sobre una constante barroca en la cultura hispánica, responde por el nombre de Numancia. Giorgio Agamben señaló, oportunamente, que la figuración de las alegorías barrocas se deshace y se esfuma en el mismo momento de su materialización, pues su límite crítico es esa automortificación que las vuelve "cadaveri di luce", de allí cierta semejanza con la fotografía, como

¹⁷ "À travers cette critique virulente de l'académisme littéraire, Bergamín assumait donc le *redevenir-analphabète* comme façon de redonner à la poésie — García Lorca n'était pas loin, évidemment — sa précieuse fragilité, son enfance et son défi fondamental aux institutions du langage : 'La poésie pure est, simplement, la plus impure (*la poesia pura es, sencillamente, la más impura*): poésie analphabète. [...] Le poète a la nostalgie de l'ignorance, de l'enfance, de l'innocence, de l'ignorance analphabète qu'il a perdues ; il regrette l'analphabétisme perdu : la pure raison spirituelle de son jeu (*añora el alfabetismo perdido : la pura razón espiritual de su juego*)'. D'où l'éloge de l'*analphabétisme populaire grec*, aube de notre littérature, et de l'*analphabétisme populaire andalou*, survivance de cette aube d'où aura fleuri le 'chant profond' (*cante hondo*), cas exemplaire, à l'âge de la modernité, d'une liberté poétique hors de tout 'ordre alphabétique' et tout 'dictionnaire général', comme le dit encore Bergamín". Cf. DIDI-HUBERMAN, Georges — *Brouillards de peines et de désirs. Faits d'affect*, 1. Paris, Minuit, 2023, p.163-4.

escritura o vestigio de la luz, en el preciso momento de comunión con lo sagrado. “Tutto il teatro barocco è, in questo senso, nella sua stessa struttura allegorica, *auto sacramental*, ‘teatro orgiastico e sacramentale’” (AGAMBEN in BERGAMÍN, 2000, p. 29). Por tal motivo, la tragedia de Cervantes *La destrucción* (o *El cerco*) de Numancia (1581-7) suele ser leída como una obra alegórica, que propone modelos de heroísmo y patriotismo románticos, situando la acción en la lucha de los romanos contra los numantinos, en 133 a.C., lo que, para Cervantes y sus contemporáneos, se refería al conflicto, bajo el reinado de Felipe II, en el que las tropas españolas se enfrentaron a las moriscas, en las Alpujarras, hasta someterlas. Hay quien vea, además, una ambivalente referencia al cerco español a Amberes, aunque, en general, y de forma notable, a partir de las guerras napoleónicas, el conflicto entre locales e invasores leyó, en *Numancia*, la exaltación de la resistencia¹⁸. La obra, en ese sentido, fue elogiada por Schlegel, su traductor; por Goethe y, en particular, por Schopenhauer, en *Parerga und Paralipomena*. Heinrich von Kleist parafrasea el conflicto en su obra de teatro *Hermannsschlacht* (1808), siendo, en el siglo XX, redefinida por Rafael Alberti (Madrid, Signo, 1937), por Jean-Louis Barrault, en París (abril-mayo de 1937) y por Nikolai Tijonov en Leningrado. Durante su representación en Francia, Georges Bataille exaltó el suicidio colectivo como una experiencia interior de la vida definida a

¹⁸ Giorgio Agamben argumentó que el derecho público europeo es esencialmente un derecho de guerra. El estado moderno se define no sólo por su monopolio de la violencia, sino, específicamente, por su control del *jus belli*. El Estado no puede renunciar a este derecho, ni siquiera con el costo de inventar nuevas formas de guerra. El *jus belli* no solo es el derecho de hacer y conducir guerras, sino también el derecho de regular jurídicamente la conducta de guerra. Distinguía, así, entre el estado de guerra y el estado de paz, entre el enemigo público y el delincuente, entre la población civil y el ejército combatiente, entre el soldado y el *partigiano*. Como esta situación ya está agotada, Agamben entiende que hay, en marcha, un cambio muy profundo en la naturaleza del Estado. La Segunda Guerra Mundial suprime, por ejemplo, la distinción entre población civil y ejército combatiente. El Estado, que desde el punto de vista jurídico ya adoptó, de forma permanente, el estado de excepción, no suprime, sin embargo, el *jus belli*, aunque pierde *ipso facto* la posibilidad de distinguir entre guerra regular y guerra civil, de manera tal que hoy tenemos, delante nuestro, un estado que conduce una especie de guerra civil planetaria, a la cual no puede, de ningún modo, reconocer como tal. La resistencia y la guerra civil son, por lo tanto, tildadas como actos de terrorismo. En rigor, ya no es posible hablar de un “derecho de resistencia”, por dos motivos: el primero es que la guerra civil no puede ser regulada, como el estado, por su parte, está intentando hacer a través de una serie infinita de decretos. El segundo es que la resistencia no puede ser una actividad separada: solo puede volverse una forma de vida. Habrá verdaderamente resistencia si y solo si cada uno sabe extraer de esa tesis las consecuencias que le corresponden. Ver AGAMBEN, Giorgio. “Sul diritto di resistenza” in <https://www.quodlibet.it/giorgio-agamben-sul-diritto-di-resistenza>.

partir de la muerte. De hecho, Roberto Arlt había intuido, en *Los siete locos* (1929), eso mismo que Bataille constata en la tragedia de Numancia: allí no solo se asiste a la muerte de cierto número de hombres, sino a la entrada, en la muerte, de una cultura entera: no son los individuos los que mueren: es todo un pueblo el que agoniza.

Lo que en la existencia de una comunidad es trágicamente religioso, en una cercanía formal con la muerte, devino la cosa más extraña para los hombres. Ya nadie piensa que la realidad de una vida común – esto es, de la existencia humana – depende de compartir los terrores nocturnos y esa suerte de crispación extática que la muerte esparce. Así, la verdad de Numancia es aún más difícil de aprehender que la de la tragedia individual. Ella es la verdad religiosa, es decir, en principio, lo que niega la inercia de los hombres que viven hoy.

Bataille rechaza, por lo tanto, la lectura nacionalista, dado que la patria representa incluso el obstáculo más grave para esa unidad de la vida, fundada, exclusivamente, sobre una conciencia común de lo que es la existencia profunda, la *experiencia interior*, un juego emocional y desgarrado de la vida con la muerte. “Si la imagen de Numancia expresa la grandeza del pueblo en lucha contra la opresión de los poderosos, revela al mismo tiempo que la lucha que se sostiene actualmente carece en la mayor parte de los casos de toda grandeza: el movimiento antifascista, comparado con Numancia, parece una multitud vacía, una vasta descomposición de hombres que no se vinculan más que por el rechazo” (BATAILLE, 1937)¹⁹. En otras palabras, se contraponen a la unidad cesariana, fundada por un jefe, esta otra comunidad sin jefe, acéfala, aunque vinculada por la imagen inquietante de la tragedia, que funciona como elemento sensible que, en última instancia, da valor a la existencia a partir de la muerte.

Bataille crea, así, una *Pathosformel* acéfala, que inmediatamente reconocemos en algunos trabajos de André Masson, como el dibujo de la mujer acéfala publicado en *La Révolution surréaliste* (n° 3, 15 abr. 1925, p. 24), e incluso en las *Massacres* (1929-1935). Por cierto, cinco aguafuertes de Masson ilustran también los *Sacrifices* (1933) de Bataille. Les siguen la

¹⁹ “¡Numancia! ¡Libertad!”, *Acéphale*, n°3-4. Paris, jul. 1937. Traducción Margarita Martínez. Buenos Aires, Caja Negra, 2010.

pintura *Le Bras douloureux* (1936), del pintor japonés Taro Okamoto, o las esculturas *L'Ancienne* (1948) y *Le Diaphragme* (1956), de Isabelle Waldberg. El debate todavía es abordado por Aníbal Machado, tanto en *ABC das catástrofes e Topografia da insônia* (1951), como también en la dialéctica destrucción / construcción de *Cadernos de João* (1957), pero sobre todo por Murilo Mendes, en su poema “Numância”, de *Tempo espanhol* (1959), desde una perspectiva abiertamente heterocrónica, que anticipa a Picasso:

Numância

Prefigurando Guernica

E a resistência espanhola,
Uma coluna mantida

No espaço nulo de outrora.
Fica na paisagem térrea

A dura memória da fome,
Lição que Espanha recebe

No seu sangue, e que a consome²⁰. (MENDES, 1994, p. 577)

100

²⁰ Ofrezco la siguiente traducción: “**Numancia** Prefigurando Guernica // Y la resistencia española, / Una columna mantenida // En el espacio nulo de otrora. / Queda en el paisaje de tierra // El duro recuerdo del hambre, / Lección que España recibe // En su sangre, y que la consume”. Sobre el *Guernica*, Bergamin escribió en 1977: “Esta angustiada interrogación dramática, hoy más viva que nunca para nosotros, no es solamente la de la inmortalidad aparente de la *obra-de-arte* por su paradójica intemporalidad misma, sino la de la no menos paradójica afirmación que todavía nos hace, en este caso, el inmortal lienzo de Picasso, al no haberse desarraigado aún de la savia viva que lo sustenta; de su propia sangre acusadora, invisiblemente inseparable de su testimonio temporal y vivo. Trágica afirmación, acusador testimonio actual, y actuante, del que su admirable ejecución pictórica no se libera o independiza todavía; ni a nuestro juicio, podrá independizarse nunca sin dejar de serlo; sin destruirse a sí misma. Porque la pasión humana de la verdad que nos expresa tiembla (como dijo Bécquer de toda pintura) inseparable de la mano, de los dedos que la pulsa: que pulsan la sangre del corazón de esa mano, creadora por el artificio pictórico, por su ilusión viva, de la imagen agónica que lo ha realizado, verificado, para siempre. A esta angustiada, terrorífica agonía permanente que nos expresa el “GUERNICA”, que decimos trágica, ni siquiera pudo añadirse la mínima piedad por una sola gota de sangre, una simbólica lágrima de sangre que apenas fue furtiva; su horror, su terror, lo sigue siendo vivo. El “GUERNICA” de Picasso no es pintura muerta destinada a las panteónicas galerías de cualquier museo real o imaginario. El lienzo inmortal de Picasso no puede o no debe volver a su España originaria así como así y a cualquier hora. Y muchísimo menos enmascarado estéticamente de inocencia artística, de inofensividad abstracta o de piadosa mentira pacificadora. No. Porque lo que dice –dijo y seguirá diciendo mientras siga visible– no es eso. Es todo lo contrario de eso. Y es también cierto para nosotros que su desnudez, su descarnado “esqueleto vivo” (que diría Calderón) no puede vestirse como un muñeco, disfrazarse con papeles coloreados (si burocráticos) con la mentirosa, engañosa trampa politiquera de su momificación pintarrajeada como la de un cadáver ilustre (como se hizo con Falla y Juan Ramón Jiménez) para sepultarlo en horroroso, aterrador silencio; pese

Pero, además de su poema sobre Ávila, dedicado a Bergamín, es en *Espaço espanhol* donde Murilo Mendes explicita el punto de vista de la resistencia, como toma de posición ética frente al poder.

Descubro el horizonte de Numancia, desierto, inconmensurable a simple vista. Observo la vegetación rala donde sobresalen los restos de una u otra columna, algún hito que señala el episodio de la gran resistencia a los romanos; retrocediendo siglos descubro la actualidad de Numancia en su gesta épica. Resistencia; ¿no debería ser esta la consigna universal? Resistencia a la agresión, a la ley del lobo o del zorro, a cualquier violencia, uniformada o no²¹. (MENDES, 1994, p. 1144)

101

Aun así, en otro texto de Carlos Drummond de Andrade, contemporáneo por cierto de *Tempo espanhol*, e incluso del gran libro de Bergamín, *Fronteras infernales de la poesía*, encuentro la supervivencia más aguda de la teoría de Bergamín. Es la demostración elocuente de que toda pervivencia anacroniza la vida, como demostraron Aby Warburg, Carl Einstein o Ernesto de Martino: la pervivencia constituye no solo la propia dinámica de la imaginación occidental, sino también la política que portan los agenciamientos de memoria. Como tantas veces reiteró Didi-Huberman, las supervivencias conciernen solo a la inmanencia del tiempo histórico: no tienen ningún valor de redención en sí mismas. No prometen ninguna resurrección; apenas muestran que la destrucción, incluso continua, nunca es absoluta y, además, eximen de creer en una revelación última o incluso en una salvación final. Por ello, Didi-Huberman siempre habla de la *potencia de las supervivencias* y no del *poder de las tradiciones*. *Puissance* no es *pouvoir*; *potentia* no se confunde con *potestas*.

En la época de la fundación del *Ateneu García Lorca*, entonces, Carlos Drummond de Andrade, organizador del Archivo y jefe de la

al todavía más aterrador ruido que se hiciera para callarlo”. BERGAMIN, José. “Guernica”. *Sábado gráfico*, 10 de diciembre de 1977.

²¹ “Descortino o horizonte de Numância, deserto, incomensurável a olho nu. Observo a vegetação rasa onde um ou outro resto de coluna se salienta, algum marco a assinalar o episódio da grande resistência aos romanos; recuando nos séculos descubro a atualidade de Numância na sua gesta épica. Resistência; não deveria ser esta a palavra de ordem universal? Resistência à agressão, à lei do lobo ou da raposa, a qualquer violência, fardada ou não.”

Sección de Historia del SPHAN [Servicio del Patrimonio Histórico y Artístico Nacional], ilustra, precisamente, en una crónica para el *Correio da manhã* (“Areia e Vento”, Rio de Janeiro, 17 nov.1946), la tensión entre historia y arte (LEVY, 1940, p. 182-192), a partir de unas fotografías de la Iglesia de Nuestra Señora de la Concepción, en el barrio de Almofala, en Itarema, Ceará, realizadas por João José Rescala, recién regresado de su estadía en la *New School for Social Research*. Algunos años después, en 1959, inspirado, muy probablemente, por un artículo de Gustavo Barroso, el João do Norte²² (1953), Drummond retoma el texto, esta vez bajo el pseudónimo de Antonio Crispim. En él, Drummond admite que, frente a unas fotografías, pertenecientes al archivo del Patrimonio Histórico y Artístico Nacional, fue asaltado por el deseo de convocar a poetas, sociólogos, pintores, novelistas y músicos de Brasil para pedirles que vieran, detenidamente, la iglesia de Almofala. Ver *con* tiempo, porque el tiempo también pinta. Él es el pintor pintado.

102

Almofala, como Tróia, não é: foi. Foi um aldeamento de índios tremembés, a mais de cem quilômetros a oeste de Fortaleza. Em 1608 estabeleciam-se os jesuítas nas praias cearenses, começando a catequisar os silvícolas chefiados por Juripariguaçu, ou seja, o Grande Diabo. Esse nome talvez influísse na fama que vieram a ter os tremembés: índio feros e turbulentos afirma Berredo; mas o padre Antônio Vieira e, modernamente, Paulino Nogueira consideraram-nos pacíficos e morigerados. O certo é que foram atraídos, evangelizados, atacados, expoliados e exterminados, segundo a sorte habitual do nosso gentio, e como calhava nessa ou naquela conjuntura. Hoje restam poucos e melancólicos tremembés, que, como a maioria de seus irmãos brasileiros, de sangue puro ou mestiço, não têm terras. Nem igreja, porque a deles, Nossa Senhora da Conceição de Almofala, a areia comeu. Em 1702, essa igreja era apenas uma capelinha de taipa, à margem do Aracati-mirim. Como a povoação se desenvolvesse, ainda na primeira metade do século XVIII se edificou novo templo, que a tradição atribui à benemerência de d. Maria I, sem documentos a aboná-la. Os papéis encontrados provam antes que a obra se fez por iniciativa e a expensas da irmandade local, e os pagamentos eram em dinheiro e animais. “Estou pago e satisfeito dos ditos cinquenta mil Réis e de um cavallo”, declara Francisco Rosa, autor das portas. E José Lopes

²² Cf. BARROSO, Gustavo. “A igreja perdida na areia”. *O Cruzeiro*, Rio de Janeiro, 3 en. 1953, más tarde incorporada a su libro *À margem da história do Ceará*. Fortaleza, Imprensa Universitária do Ceará, 1964, p. 111-118.

Barbalho, em 1758, achando-se “em uma cama a morrer já com todos os Sacramentos diz perante testemunha que “por presso de Duzentos e Sessenta mil rs. pte. em animais e pte. em drº de contado”, os quais recebeu, fizera as paredes e fornecera o madeiramento. A rainha não teria sido, pois, muito generosa, e foi com o braço dos índios que se ergueu a obra de pedra e lágrimas. Saiu uma bonita igreja barroca, talvez mais ornamental ainda do que bonita, com um caprichoso arabesco que distingue a sua fachada entre as dos demais templos jesuíticos do Brasil. Os materiais vieram da Bahia e, desembarcados em porto a 25 quilômetros além de Almofala, chegaram à aldeia em carros de boi. O período de fastígio econômico e, conseqüentemente, de esplendor do culto, prolongou-se até 1790. Daí por diante a povoação decaiu, a irmandade começou a vender suas fazendas, os altares carecem de alfaias. E a politiquinha do interior, pelo século XIX a dentro, vai perturbando a vida de Almofala, que ora deixa de ser freguesia ora volta a sê-lo, e finalmente se incorpora à de Acarau, da qual ficará dependendo até hoje (?). Mas a igreja resiste às vicissitudes, e nela índios e caboclos vão ter seus colóquios com a Virgem da Conceição, a Virgem do Rosário, S. Benedito e S. Miguel Arcanjo. Almofala são duas ruas de casas de taipa, que ladeiam o templo, duas lagoas (uma chama-se a Criminosa) um cajueiral, algumas cabeças de gado, algumas plantações. E a areia, tangida pelo vento do mar, acumula-se em dunas. Estas se formam precisamente quando o vento encontra obstáculo à sua carreira — e pelos fins do século passado vai-se acumulando junto à igreja de Almofala um monte de areia assustador. Aqui está uma fotografia da DPHAN: Meia dúzia de “cabras” a cavalo, dez ou doze mulheres de saia arrastando o chão, guarda-sóis abertos, em torno do monte de areia que obstrui a entrada da igreja e lhe devorou parte dos fundos: por um óculo aberto sobre a porta principal, a fotografia é branca: o céu do Ceará, num dia remoto. Outra fotografia, esta mais recente, feita por um representante da repartição, o pintor Rescala, mostra a fachada inteira, liberta do areal, e o mesmo óculo deixa passar o mesmo céu, prolongando a visão através de regiões desoladas. Os caboclos conseguiram, após 37 anos, remover a duna imensa, mas o templo está ermo e inútil, presidindo a solidão do lugar. E bem em frente da igreja, a uns trezentos metros (onde outrora foi uma colina) outras fotografias mostram o espantoso cemitério, que se diria um desses quadros de Yves Tanguy onde estão dispersas formas incoerentes numa perspectiva rasa e infinita. Ou certas composições angustiosas dos surrealistas. Ou uma cidade que um terremoto varresse. Ou os vestígios, que não sabemos interpretar, de alguma civilização sepultada há muito tempo e que antecipa em nós o frio de nossa própria destruição. Mas não estamos no Egito; estamos ali, no Ceará, e em 1898 o Padre Antônio Tomás, autor de um soneto bastante conhecido,

celebrava a derradeira missa na igreja atacada pelo vento. Ele nos conta o episódio. Saíra de Acarau para salvar as imagens que cumpria remover com urgência: o morro de areia crescia atrás da igreja, e várias casas tinham sido engolidas. Os moradores demoliam suas casas e iam reedificá-las em paragens mais abrigadas. Ruiu o teto da capela. O padre resolve officiar uma última vez, aproveitando a madrugada, que é quando o vento sopra mais brando. Reúne toda a população pobre da vila e dos arredores. Cerca de três mil pessoas, tomadas de assombro, penetram a custo da igreja ou enchem o adro. Padre Antônio Tomás, ao Evangelho, explica ao povo que é preciso levar as imagens até a capela do Tanque do Meio, a dez quilômetros de Almofala; a igreja está perdida. Vamos em procissão, diz ele. E continua a missa, mas ninguém a ouve. Os fiéis voltam-se para as imagens de que irão ficar privados, e um coro de gemidos, de suspiros, de soluços cobre a voz do padre: as mulheres entoam um *bendito* à Senhora da Conceição, em quadras improvisadas e os homens, batendo no peito, secundam. O eco vai perder-se no mato longe. A situação torna-se grave quando chega a notícia de que, por trás do morro de areia, uns “cabras” armados se dispõem a obstar a retirada das imagens. O padre manda chamar os chefes do movimento, explica-lhes com doçura que as imagens são removidas ou tudo afunda na areia; eles continuam obstinados. Nisso Joana Camelo, mulher do povo, arrebatada a imagem de Nossa Senhora do Rosário e sai triunfante com ela. Padre Tomás grita aos mais próximos que a detenham. Ninguém o ouve. Então o padre corre no encalço da fugitiva, lutam os dois, toma-lhe das mãos a imagem. Os chefes da insurreição procuram defender Joana, dois homens ajudam o vigário, estabelece-se a confusão; “fechou-se o tempo”, escreve padre Tomás; e triunfou o partido deste, depois de muita cabeça quebrada. O padre manda o subdelegado soltar os presos, como convém, e todos, arrependidos e confortados, iniciam a marcha para o Tanque do Meio, onde o vento não castigará mais os santos. A igreja desapareceu na areia como desapareceram as casas, e cajueiral, a aldeia inteira dos tremembés. De 1905 é a sede do novo distrito, com duas casinhas para começar: Itarena. Almofala ficou sendo uma lembrança. Como desobstruíram a igreja, não sei. Diz-se que um morador de lá cuidava há anos de reconstruí-la, e para isso ia acumulando, junto às ruínas, telhas e lenha de carnaúba; dinheiro não angariava, porque o povo já fora iludido em sua boa fé por um espertalhão, e mostrava-se cético. O vigário da freguesia e o bispo de Sobral não se manifestavam. Na funda planície, as paredes são um espectro majestoso. O pé esbarra às vezes numa ossada de índio, emergindo da areia. O vento passa desimpedido. A duna espia a uns quinhentos metros. Almofala (esta linda voz árabe quer dizer campo, arraial onde se reside *por algum tempo*) é uma aldeia morta, de mortos tremembés. E os que estão

vivos, já disse, não perderam somente sua igreja da Conceição; perderam também suas terras mesquinhas. Mas, isso é outra história. Vinde poetas e vinde sábios, vinde celebrar comigo este caso de vento e areia, e o índio disperso e a soterrada igreja. (CRISPIM, pseud. Carlos Drummond de Andrade, 1959, p. 8)²³

105

Como Giorgio Seferis, en 1948, con su reino de Asiné, construido a partir de una simple ruina muda de la *Iliada* (Ασίνην τε...), Drummond nos presenta, paradójicamente, un núcleo de ficción muy potente, exactamente como hizo Freud, en *Lo siniestro* (cuando analiza *El hombre de arena*, de E.T.A. Hoffmann, de 1815), o incluso como Lacan, en el seminario sobre *La angustia* (1962-3). La ficción literaria, en esos casos, da consistencia y ofrece un punto ideal para la memoria, tan luego ella, que es lo contrario de la acción, como decía Bataille, para quien, además, la angustia era la única salida. En el texto de Drummond, como si anunciara el ciclo de *Boitempo*, el lenguaje aparece como una voz extraña, siniestra y sin cuerpo, mezcla de documento y sentimiento, empujada por un vértigo de viento, que nos supera, infinitamente, tanto en dirección al pasado, de los tremembés y de la colonización, como hacia el futuro, en los “cabras” épicos de Euclides o de Glauber, para disolverse, finalmente, en el espacio de Tanguy, “espacio nulo de antaño”, hecho de paisajes oníricos, habitados por formas embrionarias y placentas, como en *Encore et toujours [Todavía y siempre]*, la pintura de 1942, donde se reconocen las biomarcas pétreas de Hans Arp, es decir, la potencia de una vida no orgánica. El viento y la arena nos abandonan, entonces, en un silencio digno de Beckett, como el ángel de la historia de Klee, el mismo de Benjamin.

Pero detengámonos un poco. La primera versión de este texto, decorada con ilustraciones de otro artista de la infancia, Luis Jardim, ilustraciones inspiradas por cierto en las fotografías de Rescala, surge al lado de una tardía alabanza arquitectónica de Le Corbusier. Nada más antagonico. Mientras la supervivencia de Drummond, a partir del *pathos*, rescata la angustia de la destrucción como una fuerza creativa, Le Corbusier aun apuesta, decidido, por la forma y por el cálculo, por la violencia dirigida del ingeniero, por el olvido, en definitiva, para repensar el mundo de la

²³ El artículo se titula “Almofala, Areia e Vento”. *Leitura*, nº 28, Rio de Janeiro, oct. 1959, p. 8.

posguerra sin angustia. Termina construyendo lo inhabitable (AGAMBEN, 2018)²⁴. En pocas palabras, Drummond postula la *potentia*; Le Corbusier, sin embargo, la *potestas*:

La arquitectura moderna toma por asalto y cruza las barreras en todas partes, en el mundo entero. Para descalificarla, la llamaron “internacional” y las academias rezagadas apelaron a las tradiciones para salvar lo que aún quedaba de sus fortalezas de dinero, hábitos, rutina, pereza. Ahora bien, las tradiciones son exactamente lo opuesto de lo que se pretende hacer creer, las tradiciones son cadenas ininterrumpidas de interacciones en el transcurso de los siglos, cada eslabón constituye una creación, una innovación, un gesto, un paso adelante. Si la arquitectura moderna es hoy internacional, es porque es “universal”, es porque es adoptada y ejercida en todo el universo porque responde simplemente a las necesidades, a los medios y a las aspiraciones de una civilización maquinista. A las “aspiraciones”, pues la hora de la armonía suena en todos lados, después de los cien primeros años de conquista de toda la especie, que cubrieron la tierra entera de magníficos instrumentos y de caóticas instalaciones. La fealdad, el desorden atroz, fueron el precio de ese primer y formidable desarrollo del maquinismo. El arte del ingeniero se remonta realmente a cien años. La ciencia no tuvo fronteras [...]. Las grandes escuelas técnicas – y las pequeñas – aparecieron por todas partes. La raza blanca añadía una página heroica al capítulo de las invenciones. Los ingenieros fueron por el mundo entero llevando su ciencia y sus emprendimientos: eran latinos o anglosajones, germánicos o eslavos. Desde el norte o sur, llegaron a los trópicos, a las regiones templadas o a las boreales, sin sentir la necesidad de adaptarse en absoluto: no tenían tiempo que perder. Desempaquetaron productos nuevos, creaban indiferentemente horror o belleza.²⁵ (LE CORBUSIER, 1946, p. 1)

106

²⁴ En *Habitar e construir*. Conferencia en la Facultad de Arquitectura de “La Sapienza”. Roma, 7 dic. 2018. El original está disponible en: <https://www.quodlibet.it/giorgio-agamben-abitare-e-costruire>

²⁵ “A arquitetura moderna toma de assalto e transpõe as barreiras em todos os pontos, no mundo inteiro. Para desqualificá-la chamaram-na de “internacional” e as academias retardatárias apelaram para as tradições afim de salvar o que ainda restava de suas fortalezas de dinheiro, de hábitos, de rotina, de preguiça. Ora, as tradições são exatamente o oposto do que se pretende fazer crer, as tradições são as cadeias ininterruptas das interações no decorrer dos séculos, cada elo constitui uma criação, uma inovação, um gesto, um passo à frente. Se a arquitetura moderna é hoje internacional, é que ela é “universal”, é que ela é adotada e exercida em todo o universo porque responde simplesmente às necessidades, aos meios e às aspirações de uma civilização maquinista. Às “aspirações”, pois a hora da harmonia soa por toda a parte, após os cem primeiros anos de conquista de toda a espécie, que cobriram a terra inteira de instrumentos magníficos e de instalações caóticas. A feiura, a desordem atroz, foram o preço desse primeiro e formidável desenvolvimento do maquinismo. A arte do engenheiro data verdadeiramente de cem anos. A ciência não teve

Estamos entre 1946 y 1959. Guerra fría. Brasília, obra de discípulos de Le Corbusier, está nascendo. Toda una máquina social y técnica se ha puesto en marcha, preexistente a toda forma, y que, sin embargo, constituye estados de fuerza o formaciones de potencia. “Se cerró el tiempo”, como escribe el padre Tomás y reitera el poeta Drummond. Es oportuno, entonces, para concluir, pensar la *potentia* a partir de Brasília, teniendo en cuenta los acontecimientos del 8 de enero. La Duración-Memoria, lo que podríamos llamar *Pathosformel numantina* o de Almofala, ese campamento donde se reside apenas por un tiempo contingente, es un principio diferencial en el que cada grado designa un modo de existencia, un nuevo estrato, una posibilidad de vida²⁶. Estamos en Almofala y hace tiempo que Occidente

fronteiras [...]. As grandes escolas técnicas — e as pequenas — apareceram por toda parte. A raça branca acrescentava uma página heroica ao capítulo das invenções. Os engenheiros foram pelo mundo inteiro levando sua ciência e seus empreendimentos: eram latinos ou anglo-saxões, germânicos ou eslavos. Do norte ou sul chegaram aos trópicos, às regiões temperadas ou às boreais, não sentindo de modo nenhum necessidade de se adaptarem: não tinham tempo a perder. Desempacotavam produtos novos, criavam indiferentemente o horror ou a beleza”.

107

²⁶ El nombre, para Drummond, es pura intención en tanto es portador de un tono. “Assim, entre nós, *Guaramiranga*, no Ceará, tem sabor de fruta silvestre, misto talvez de goiaba e pitanga; *Pirabibu*, no mesmo Estado, lembra pássaros negros voando, num estilo meio jocoso; *Ouriçangas*, na Bahia, conserva um pouco de remelexo de quadril, com balangandãs esparramados pelo pescoço e braços, *Xanxerê*, no Iguaçú, é coisa secreta a circular baixinho de boca em boca; a nova *Crucilândia*, em Minas Gerais, traz a sugestão passional das quaresmeiras e das meias roxas de cônego, tudo envolto em um veludo rico de paramento. Os grilos rezingam em *Caririmirim*, de Pernambuco, e as frágeis porcelanas de *Cassiterita*, em Minas, convidam a tomar café, enquanto ondas e mais ondas atlânticas elevam sua crista imperial por entre as ruas pernambucanas de *Maraial*. Está-se vendo que este brinquedo é sugerido pelo *Vocabulário das Cidades e Vilas do Brasil*, editado pelo Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística. Livro tapete mágico. Faz-se uma viagem barata e confortável pelo país, através de seus topônimos. E as sugestões prosseguem. Ao lado das que nos brinda uma feliz junção de sons, temos as que resultam do significado mesmo do nome, transmitindo impressões diretas, nem sempre alegres. *Solidão*, vila de Pernambuco; *Sombrio*, vila de Santa Catarina; *Soturno*, vila de São Paulo, são distribuidoras de melancolia. Afigura-se particularmente difícil a convivência dos soturninos, ou soturnianos, exilados do novo planeta Soturno. Em compensação, um pensamento delicado batizou de *Marília* a um município paulista, e a um de seus distritos chamou *Dirceu*, pois os distritos devem estar subordinados à sede, como o poeta à musa. Nossa toponímia é em geral feliz, porque guarda, ou guardava, o molde português, aqui aplicado em combinações com vozes indígenas ou africanas. O sr. Daniel de Carvalho observou que as primeiras invocações, do Bom Jesus e de santos, eram lusitanas; as de Nossa Senhora, e principalmente a da Conceição, já trazem o selo espanhol. *Santo Antônio do Leite*, ou *do Grama*, ou *São Miguel do Anta*, lugares mineiros, ligam a religião à vida rural e dão à nossa terra pelo menos um traço próprio. A imaginação poética se compraz em *Mansidão*, vila baiana, emudece diante de *Pasta*, no Ceará, e reconhece a força da propriedade em sítios como *Buriti do Lopes*, no Piauí, *Faxinal dos Guedes*, no Iguaçú, e *Tabuleiro do Castro*, na Bahia. São homens e famílias que marcaram a paisagem, e dela tomaram posse. Nossa irmã água vai espalhando pelo país afora sua imagem “ondulante e diversa”. Os adjetivos que a acompanham formam lugares simpáticos: azul, bela, branca,

utiliza el semblante de lo universal como pura apropiación e instrumento de mercado; simultáneamente, la pulsión de muerte encontró una forma inédita, numantina, de expresión: destruirse a sí misma para destruir al Otro (la cultura, la ley, el lenguaje), lo que no hace sino aumentar la hipótesis cínico-conspirativa de la ultraderecha. No sirve solo vincular significantes y significados, supuestamente conformes, ya que es necesario también construir formalizaciones de *pathos*, en estado de equilibrio inestable o presuposición recíproca. Continúa valiendo la vieja máxima de que no tiene sentido decir lo que se ve, porque lo que se ve nunca está en lo que se dice.

Referencias

AGAMBEN, Giorgio. “Identificación y desidentificación de un autor llamado José Bergamín”, *Archipelago. Cuadernos de crítica de la cultura*. n. 46, abr./mai. 2001.

_____. “Il volto”. In: _____. *Mezzi senza fine. Note sulla politica*. Torino: Bollati Boringhieri, 2008.

_____. “José Bergamín”. In: BERGAMÍN, José. *Decadenza dell’analfabetismo*. Trad. L. D’Arcangelo. Milano: Bompiani, 2000.

108

_____. “Sul diritto di resistenza”. 2 junho de 2022. Disponível em: <https://www.quodlibet.it/giorgio-agamben-sul-diritto-di-resistenza>. Acesso em: 31 jul. 2024.

_____. *Habitar e construir*. Conferência na Faculdade de Arquitetura da “La Sapienza”. Roma, 7 dez. 2018. Disponível em: <https://www.quodlibet.it/giorgio-agamben-abitare-e-costruire>. Acesso em: 31 jul. 2024.

ANDRADE, Carlos Drummond de. “Crônica do mês. Lugares do Brasil”. *Leitura*, n. 3, Rio de Janeiro, 1957, p. 7.

_____. “García Lorca e a cultura espanhola”, *Correio da Manhã*, Rio de Janeiro, 6 out. 1946.

ANDRADE, Mário de. “Da fadiga intelectual”, *Revista do Brasil*, n. 102. São Paulo, jun. 1924, p. 114.

boa, clara, doce, fria, preta, quente, santa, vermelha, verde, viva. Há uma cidade chamada *Juarez Távora*, na Paraíba e outra, *Flores da Cunha*, no Rio Grande do Sul. Estes brasileiros ilustres, mas vivos, devem sentir-se encabulados. *Novilhona*, em Minas, é rica de sugestão, mas talvez constanja um pouco a uma jovem declarar: “Sou de Novilhona”. O senhor nascido em *Trombado*, no Rio Grande do Sul, não terminaria bem esta crônica; mas a garota de *Não-Me-Toque*, no mesmo Estado, receba os nossos respeitosos cumprimentos”. ANDRADE, Carlos Drummond de – “Crônica do mês. Lugares do Brasil”. *Leitura*, nº 3, Rio de Janeiro, 1957, p. 7.

ASTRADA, Carlos. “Crónica universitaria”, *Revista de la Universidad Nacional de Córdoba*, a. 13, n. 7-9, jul./set. 1926, p.201-5.

BANDEIRA, Manuel. “Para difundir a cultura espanhola”, *Correio da Manhã*, Rio de Janeiro 29 set. 1946.

BARROSO, Gustavo. “A igreja perdida na areia”, *O Cruzeiro*, Rio de Janeiro, [3 jan. 1953]. In: *À margem da história do Ceará*. Fortaleza: Imprensa Universitária do Ceará, 1964, p. 111-118.

BATAILLE, Georges. *Acéphale*, n. 3-4. Paris, jul. 1937. Trad. Fernando Scheibe. Florianópolis: Cultura & barbárie, 2014.

BENJAMIN, Walter. *Linguagem, tradução, literatura: Filosofia, teoria e crítica*. Belo Horizonte: Autêntica, 2018.

BERGAMÍN, José. “El rostro y la máscara de la poesía en la literatura española: El barroco literario”. In: MARTINEZ, Rogelio; CAGNASSO, Alicia (ed.). *Crónica del exílio de José Bergamín en Uruguay*. Montevideo: Ed. Bergamín, 2004, p. 61.

_____. “Guernica”. Trad. Davi Pessoa. *Tecno-graphy*, n. 2, Fortaleza, 2015, p.14-16.

_____. “Trilce”. In: *Prólogos epilogales*. Ed. Nigel Dennis. Valencia: Pré-textos, 1985, p. 80.

_____. *El cohete y la estrella. La cabeza a pájaros*. Madrid, Cátedra, 1981, p. 93.

_____. “Curso de José Bergamín”, *Marcha*, Montevideu, 3 nov. 1950.

CARPEAUX, Otto Maria. “Erasmus e as fortificações”, *Correio da Manhã*, Rio de Janeiro, 11 out.1942a.

_____. “Garcia Lorca”, *Correio da Manhã*, Rio de Janeiro, 29 nov. 1942b.

_____. “Oblomov. Documento-romance-epopeia”, *Correio da Manhã*, Rio de Janeiro, 24 jun. 1943.

CRISPIM, Antônio (pseud. Carlos Drummond de Andrade). “Almofala, Areia e Vento”, *Leitura*, n. 28, Rio de Janeiro, out. 1959, p. 8.

DIDI-HUBERMAN, Georges. *L'humanisme altéré. La ressemblance inquiète I*. Paris : Gallimard, 2023a.

_____. *Brouillards de peines et de désirs. Faits d'affect, I*. Paris : Minuit, 2023b.

ELIOT, T. S. “Myth and Literary Classicism” [“Ulysses, Order, and Myth”]. In : ELLMANN, Richard ; FEIDELSON JR, Charles (org.). *The Modern Tradition*. Nova York: Oxford University Press, 1977, p. 681.

LAZZARATO, Maurizio. *Marcel Duchamp y el rechazo del trabajo*. Vicente López: Red Editorial, 2021.

LE CORBUSIER, Charles-Edouard. “A cidade dos motores”. Trad. Carmen Portinho. *Correio da Manhã*, Rio de Janeiro, 2ª seção, 17 nov. 1946, p. 1.

LÉVI-STRAUSS, Claude. *A origem dos modos à mesa. Mitológicas 3* (1968). Trad. Beatriz Perrone-Moisés. São Paulo: Cosac Naify, 2006.

LEVY, Hanna. “Valor artístico e valor histórico: importante problema da história da arte”. *Revista do Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional*, v. 1, n. 4, Rio de Janeiro, 1940. p. 182-192.

MÃLE, Émile. *L'art religieux du XIIIe siècle en France : étude sur les origines de l'iconographie du moyen age*. Paris : Armand Colin, 1922.

MENDES, Murilo. *Carta a Cândido Portinari*. Rio de Janeiro, 5 jan. 1948.

_____. *Poesia completa e prosa*. Ed. Luciana Stegagno Picchio. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1994.

ROMANDINI, Fabián Ludueña; *A comunidade dos espectros*. Trad. Leonardo D'Avila e Marco Antonio Valentim. Florianópolis: Cultura e barbárie, 2018.

SCURIATTI, Laura. “Walking the Tightrope: Sitwell's Rewriting of the Mediterranean” in *Southern Baroque Art*. In: PATEY, Caroline; CIANCI, Giovanni; COUJATI, Francesca (ed.). *Anglo-American Modernity and the Mediterranean*. Milano: Cisalpino, 2006, p.327-340.

STERZI, Eduardo. “A irrupção das formas selvagens”. In: ANDRADE, Mário de. *Macunaíma, o herói sem nenhum caráter (1928)*. São Paulo: Ubu, 2017, p. 219-222.