

Para una *archifilología* latinoamericana

On the Possibility of a Latin American *Arch-Philology*

Para uma *arquifilologia* latino-americana

Raúl Antelo

UNIVERSIDADE FEDERAL DE SANTA CATARINA, BRASIL

Profesor en la Universidade Federal de Santa Catarina, Florianópolis. Doctor en Literatura de la Universidad de Buenos Aires. Autor de *Literatura em Revista* (Ática, 1984), *Na ilha de Marapatá* (Hucitec/ INL, 1986), *Joao do Rio: o dândi e a especulação* (Timbre/ Taurus, 1989), *Parque de diversos Aníbal Machado* (Ed. da UFMG/ Ed. da UFSC, 1994), *Objecto Textual* (Memorial da América Latina, 1997), *Algarabía. Discursos de Nação* (Ed. da UFSC, 1998). Correo electrónico: antelo@iaccess.com.br

Artículo de reflexión

SICI: 0122-8102(201301)17:33<253:ARCLT>2.0.TX;2-K

Resumen

La filología del cero –dice Werner Hamacher– es el origo de la filología y lo que se busca aquí es una suerte de archifilología latinoamericana, en que la historia de la literatura sea la lucha de todas las experiencias discursivas, aquello que Carl Einstein llamaba los espacios inventados. Leyendo Macunaíma de Mário de Andrade, un texto canónico de vanguardia, o las olvidadas primeras novelas policiales de Medeiros de Albuquerque, que no llegan a ser canónicas, nos interrogamos sobre la cuestión del canon, sin perder de vista que nunca se vuelve a lo pasado, sino a lo que de ese pasado se dirige al futuro; es decir que la archifilología busca, por medios anamnésicos y heterológicos, aquello del futuro que falta en el pasado para poder así reabrir el archivo.

Palabras clave: archifilología, canon, modernidad, anamnesis, América Latina.

Palabras descriptor: Filología Latina, Anamnesis, literatura-Historia, América Latina.

Abstract

The philology of zero, says Werner Hamacher, is the origo of philosophy, and what this paper aims to do is to study the possibility of a sort of Latin American arch-philology, in which literary history would be the struggle of all discursive experiences, what Carl Einstein called invented spaces. Reading Macunaíma, by Mário de Andrade, a canonical vanguard text, or the forgotten early detective novels of Medeiros de Albuquerque, which did not make it into the canon, the question rises about what the canon is, keeping in mind that it is impossible to return to things past, but only to things in the past which have a place in the future. In other words, through anamnestic and heterological means, arch-philology looks in the future for that which is missing in the past in order to reopen the file.

Keywords: Arch-Philology, Canon, Modernity, Anamnesis, Latin America.

Keywords plus: Latin philology, Anamnesis, literature- history, Latin America.

Resumo

A filologia do zero –diz Werner Hamacher– é o origo da filologia e o que se procura aqui é uma sorte de arquifilologia latinoamericana, em que a história da literatura seja a luta de todas as experiências discursivas, aquilo que Carl Einstein chamava de os espaços inventados. Lendo Macunaíma de Mário de Andrade, um texto canônico de vanguarda, ou os esquecidos romances policiais de Medeiros de Albuquerque, que não chegam a serem canônicos, interrogamo-nos sobre a questão do cânone, sem perder de vista que nunca se torna ao passado, senão ao que desse passado aponta para o futuro; quer dizer que a arquifilologia procura, por meios anamnésicos e heterológicos, aquilo do futuro que falta no passado para poder assim reabrir o arquivo.

Palavras-chave: arquifilologia, cânon, modernidade, anamnese, América Latina.

Palavras-chave descritores: Filologia Latina, Anamnese, literatura- História, América Latina.

RECIBIDO: 13 DE JULIO DE 2012. EVALUADO: 12 DE AGOSTO DE 2012. ACEPTADO: 15 DE AGOSTO DE 2012.

EN UNA FICCIÓN de Carl Einstein que este año completa un siglo, *Bebuquin o los diletantes del milagro*, uno de esos diletantes, Nebukadnezar Böhm (en cuyo nombre repercuten el místico barroco alemán Jacob Böhme y hasta las esperpénticas *luces de bohemia* del modernismo internacional), le reprocha a Giorgio Bebuquin que acepte el juego dual de una lógica y una no-lógica cuando, en verdad, “existen en nosotros muchas lógicas que se combaten y de cuyo enfrentamiento nace lo alógico” (Einstein *Bebuquin* 60), algo que el historiador del arte Carl Einstein estipularía luego como el primero de sus aforismos metódicos: “la historia del arte es la lucha de todas las experiencias visuales, los espacios inventados y las figuraciones” (Einstein, C. *El arte como revuelta* 39). La lucha está en las imágenes. Lo uno no existe, aunque, por el contrario, siempre haya, de hecho, una tendencia a la unificación, pero eso no quita que muchas otras cosas aspiren ansiosamente a la divergencia. Sabiendo pues que las cosas se exterminan recíprocamente, otro de los diletantes, el pintor Heinrich Lippenknabe, admite ya estar entrenado para encontrar la negación donde quiera que se encuentre: “Lamento que arte y filosofía se hayan impuesto como labor devolver lo fragmentario como forma de reposo. Nuestro consumo energético debe funcionar según hábitos desintegradores” (Einstein, C. *Bebuquin* 63). Todo ello lleva agua, entonces, al molino de una *archifilología* en la que:

Los capaces transforman el pasado en imitación del presente y el futuro, y el futuro se transforma, crece en significados, y aunque parezca ser infructuoso y nocivo, sin embargo, traerá la felicidad al décimo año. Él será la única solución¹. (*Bebuquin* 115)

Con ese agotamiento del *telos* histórico, Einstein ya anuncia que la forma tiene su propio movimiento específico, pero que ella alumbrará además nuevos objetos.

La forma tiene su propio movimiento. Movimiento y quietud están ambos contenidos en la forma. El símbolo es responsable del antes y del después de la forma, algo empírico y algo ajeno. La forma, en cambio, permaneció escondida sin ser vista entre los dos elementos. Además, la forma va también más allá de la causalidad, pero simultáneamente posee cualidades superiores a las de la idea y es, a su vez, más que un proceso. Por encima de todo es capaz de combinarse con cada órgano y con cada cosa. Como su responsabilidad respecto a los objetos es intelectualmente muy débil, es capaz de dirigirlos sin

1 Compárese con la tesis 77 de Hamacher: “No se repite lo pasado, sino lo que de él va al futuro. La filología repite ese proceso y busca del futuro lo que falta del pasado” (29).

violarlos. En ella termina la negación cristiana de la Gestalt, de la figura, pues hacia esa Gestalt tiende la forma con todas las fuerzas puras del alma. Jesucristo no aportó nunca el menor atisbo de un resultado final: él solo negaba y violaba compulsivamente. Quizá la forma alumbra nuevos objetos. Ella está más alejada de sus orígenes que el concepto, y sus deducciones son absolutamente distintas de las deducciones conceptuales. La contemplación gana en la forma una fuerza que hasta ahora solo había sido atribuida al concepto. (*Bebuquin* 67)

Kunstmärchen y Kriminalroman

Al redactar las peripecias de *Bebuquin*, Einstein estaba muy impresionado por la lectura de otra obra, *Vathek* de William Beckford, texto que llegó a reseñar, y que evaluaba como resultado de un deseo inagotable y de una urgente pulsión por la originalidad –una necesidad de lo arbitrario y una necesidad por lo arbitrario, como diría Valéry–, que señalan la necesidad de aquello que hubiese podido no ser y hasta hubiese debido no ser, es decir, lo improbable, y aquello que nos parece pudo no ser, pero se impone con la misma fuerza que lo que podía dejar de ser y debía ser lo que es. Pero esa pulsión creativa, sin embargo, como admite el mismo Einstein, aunque colmada de promesas, se diluye al final en tedio infernal y banalidad desesperante. ¿Cuál es el motivo?

El escritor alemán había leído, en efecto, en 1910, el texto de Beckford y lo hizo en clave de alegoría, “*Vathek ist ein Kunstmärchen*” (Einstein, C., “*Vathek*” 28)², en correspondencia con lo que ya había señalado Rubén Darío, mucho antes, en 1896, al detenerse en la formulación matemática de sensaciones de pesadilla o sueño, tales como la tristeza de perspectivas monumentales muy vastas y el mal de un destino superior; el espanto causado por arcanos y el vértigo por la exageración oriental de los números; el remordimiento que se instala por crímenes vagos o desconocidos; las languideces virginales de la inocencia y de la plegaria; la blasfemia, la maldad, la muchedumbre. Esa histeria de lo nuevo es una idea que Darío recoge, precisamente, en el prefacio de Mallarmé al *Vathek* de Beckford, y que le cae como un guante no solo a él, Darío, sino al mismo Mallarmé, y genera así “un torbellino de rememoraciones hípnicas”, donde se capta “la lejanidad

2 “Ce qui nous semble *avoir pu ne pas être* s’impose à nous avec la même puissance *de ce qui ne pouvait pas ne pas être*, et qui devait être ce qu’il est” (Valéry 1309).

3 Publicada por primera vez en la revista *Hyperion* (1910), la reseña fue reeditada como “Über das Buch *Vathek*”, en 1913, pero con la firma de Sabine Rée, astucia con la cual Einstein evocaba a la compañera de Paul Rée, el amigo de Nietzsche, en la revista dadaísta *Die Aktion* 3.

de un mundo”, es decir, el aura de un espacio, en el que se reconocieran algunas planchas de los edificios imaginarios de Albert Trachsel⁴, cierta música de Wagner, las figuras vaporosas de Odilon Redon, o lo bufó trágico inglés, como en Aubrey Beardsley (Darío 161-166; Mallarmé, “Préface à *Vathek*” 550)⁵. Otra no era la lectura contemporánea de Leopoldo Lugones⁶, probablemente tocado también por la cuestión del arcano y del número⁷, que configurarían, en última instancia, aquello que Foucault llamó el *fantástico de biblioteca*, construido, como ya lo reconocía Mallarmé, gracias a dos procedimientos, el *effacement* y el *anachronisme*. Operan así, en convergencia, tanto la tesis de la separación mundana a ser abolida (en la que lo nuevo funciona no solo como el deliberado rescate de una enorme riqueza subjetiva sino también como el desciframiento de signos enigmáticos diseminados) y la tesis de la no-contemporaneidad del presente (en la que lo fragmentario establece potenciales vínculos constelacionales con otros fragmentos para que el todo, poroso, respire) (Rancière 79-118). Atendiendo a la primera, el *effacement* se vincula a la supervivencia, así como, en obediencia a la segunda, el *anachronisme* implica la coexistencia en el tiempo de elementos separados en el espacio, lo cual nos permitiría pensar que esas supervivencias

-
- 4 En el salón Rosacruz de 1892, el artista suizo Albert Trachsel expuso grabados en los que, según Émile Michelet, se mezclaban arquitectura, pintura, poesía y música, y se proponían construcciones visionarias que remitían en verdad a civilizaciones antiguas, como las de Egipto o México.
 - 5 Alfonso Reyes lo recoge en su *Culto a Mallarmé*, libro escrito durante su permanencia en Río de Janeiro e integrado por ensayos previamente anticipados por *Sur*, en 1934 y 1936, hasta que Bioy y Borges lo editaron con el timbre de la editorial Destiempo, sutil cifra del anacronismo en acción.
 - 6 Responsable de la sección “Letras Francesas” en *El Mercurio de América*, Lugones, quien leyó el prefacio de Mallarmé, en el “Morceau pour résumer *Vathek*”, que el poeta en persona seleccionó para *Vers et prose*, esa suerte de obra-valija o *boite-verte* de su misma obra, destacó un pasaje que se refiere a las *lucres de bohemia* y que dice “et une nubile amante; en sa singularité seul digne de s’opposer au despote, hélas! un languide”, y lo correlacionó con una evocación de Villiers de l’Isle Adam, que reivindicaba la vida bohemia, “en plein Paris perdu, de plusieurs bacheliers eux-mêmes intuitifs à se rejoindre”. Véase (Mallarmé, *Vers et prose* 156). Agradezco a la Sala Americana de la Biblioteca Nacional del Maestro, en el Palacio Pizzurno, y en la persona de Martín Paz, la consulta a esos ejemplares. Leopoldo Lugones normalmente usaba lápiz de grafito o tinta en su marginalia. Esa vez usó lápiz azul.
 - 7 Lugones conservó en su biblioteca dos libros de Albert Einstein, *La théorie de la relativité restreinte et généralisée; mise à la portée de tout le monde* y *La géométrie et l’expérience*, así como un libro del padre de la teoría cuántica, Max Born, traducido por García Morente y con prefacio de Ortega y Gasset, *La teoría de la relatividad de Einstein y sus fundamentos físicos: exposición elemental*. Tenía, además, *Le nombre géométrique de Platon*, de Jean Dupuis y, del mismo autor, *Du ciel et des ses merveilles et de l’enfer d’après ce qui a été entendu et vu: ex auditis et visis*.

no afianzan los derechos de la vida contra los de la muerte o la miseria, sino que consolidan los derechos de lo inmortal –una política de lo inmortal, diría Boris Groys– que garantice los poderes de lo infinito, ejerciendo soberanía sobre la contingencia del sufrimiento y la aniquilación. La espacialidad del tiempo no supone posibilidad del fenómeno sino substracción de lo afenomenal. Tal es el tiempo del tiempo, ana-crónico.

Carl Einstein tenía plena conciencia de tales elementos alucinatorios y visionarios en la poesía de Mallarmé, y no es descabellado pensar que *Bebuquin*, que no pasa, en el fondo, de la traducción alemana de *Vathek* –texto escrito en Portugal por un inglés, aunque en lengua francesa– guardaba una cifra visionaria y alucinada, afenomenica aún, que nadie mejor que Blaise Cendrars podría verter al francés. En efecto, a él le confió Carl Einstein, en 1922, la traducción (nunca realizada) de *Bebuquin* (Meffre 103). Al poco tiempo, en enero de 1924, invitado por Paulo Prado, promotor de la Semana de Arte Moderno y autor, él mismo, de un ensayo de interpretación nacional, *Retrato do Brasil* (1928) (Prado), el autor de la *Prosa del transiberiano* embarcaría, en El Havre, a bordo del *Formose*, rumbo al trópico y allí se tornaría un elemento decisivo en la peregrinación de los vanguardistas brasileños –carnaval en Río de Janeiro, Semana Santa en Minas– donde se pondrían a prueba las hipótesis renovadoras de Einstein: sentido comunitario de la vida, alucinación poética, metamorfismo, recurso a los poderes arcaicos del inconsciente, a las prácticas mánticas de la sociabilidad, es decir, a lo que él mismo llamaba las fuerzas tectónicas del arte. Cendrars retornaría a Brasil dos veces más, de enero a junio de 1926 y de agosto de 1927 a enero de 1928.

Langostas con odor di femina

La evaluación más consolidada de esos contactos de Cendrars con el Brasil se formularía, a fines de los sesenta y comienzos de los setenta, en la línea de la consagración de poéticas locales por un miembro insigne de los círculos de vanguardia europea⁸, así como también se ha leído, en el Plata, la visita de Marinetti

8 Consten, a título de ejemplo, la película de Carlos Augusto Calil, *Acaba de chegar ao Brasil o Bello poeta Francez: Blaise Cendrars* (1972); o las obras de Aracy A. Amaral, *Blaise Cendrars no Brasil e os modernistas*; de Alexandre Eulalio, *A aventura brasileira de Blaise Cendrars*; de Marta R. Batista, Telê P. A. López y Yone S. de Lima, *Brasil: 1º tempo modernista– 1917/29*; de Marie-Paule Berranger, *Du monde entier au coeur du monde de Blaise Cendrars*; de Miriam Cendrars, *Blaise Cendrars*; de Maria Teresa de Freitas, “Blaise Cendrars e a modernidade”; de Maria Teresa de Freitas y Claude Leroy, eds., *Brésil. L’Utopialand de Blaise Cendrars*; de Maria Augusta Fonseca, *Oswald de Andrade, 1890-1954: biografia*; de Jérôme Michaud-Larivière, *Hoje Cendrars parte para o Brasil*; de Leyla Perrone-Moisés, “Os modernistas recebem Cendrars”; de Adrien Roig, *Blaise Cendrars, o Aleijadinho e o modernismo brasileiro*; Silvano

(Saítta; Schwartz). Me gustaría, sin embargo, subrayar que en ese último viaje Cendrars se entrevistó en la prisión con un asesino serial, Febrônio Índio do Brasil, y ese encuentro lo obligó a retomar su *Elogio de la vida peligrosa* (1926), ampliado en 1938 como *La vida peligrosa*. De aquí recogemos un retrato de Febrônio que puntualmente anticipa las vidas infames de Foucault:

Cada prisão encerra o seu monstro. Na época de nossa visita, a penitenciária do Rio de Janeiro mantinha enjaulado (esperando mandá-lo para o manicômio, onde esse perverso está confinado desde 1927) um monstro sádico cujos crimes e cuja loucura vertiginosa tinham apavorado as populações. Durante meses e meses, os jornais consagraram páginas e páginas a Febrônio Índio do Brasil, o “Filho da Luz”, como se proclamara esse negro iluminado que arrancava os dentes de suas vítimas e as tatuava com um sinal cabalístico. Pedi pois permissão para ver Febrônio. [...] Aquele homem era evidentemente um maníaco. Eu só sabia dele o que os jornais tinham contado. Observando suas maneiras de gato, seus gestos ágeis, sua cabeleira ondulada e não crespa, sua barbicha sedosa, rara, seu sorriso, que a uma palavra vinha iluminar ingenuamente seu rosto e clarear aquilo que seus olhos tinham de triste demais, de profundo demais, de negro demais, como acreditar que eu me encontrava cara a cara com um louco sanguinário e como interrogar esse furioso sem irritá-lo. Este bruto que tinha se acusado, impassível, dos crimes menos confessáveis, este espírito turvo que se queixava de ter sido maltratado, surrado pelo diabo, por Satã em pessoa, esta alma penada que se dissera impelida a agir, a obedecer a visões fulminantes e a vozes que lhe caíam do céu, este animal selvagem que se havia espojado em entranhas quentes, latindo e sorvendo sangue, este assassino que não sabia o número de suas vítimas e não tinha a menor consciência da enormidade nem da abominação de seus crimes, este sádico desumano não trazia nenhuma marca exterior de bestialidade, nenhum indício de tara, a não ser, talvez, o lóbulo da orelha esquerda que era aderente, e talvez ainda, seus dentes cariados, o que é muito repugnante num negro e que tornava sua boca irremediavelmente murcha, obscena. (Cendrars, “Febrônio Índio do Brasil” 166-168)

Febrônio era autor de un libro de poemas en prosa simbolista, *Recordações do Príncipe de Fogo*, destruído por mandato judicial, y que Mário de Andrade, mucho más tarde, recién cuando consiguió uno de los pocos ejemplares salvados

Santiago, “Por que e para que viaja o europeu?”; de Pierre Rivas, *Diálogos interculturais*; y de Blaise Cendrars, Blaise. *Feuilles de route sud-Américaines*.

de la destrucción, evaluó como pariente de la elocuencia apocalíptica de San Juan o de las visiones alucinatorias de Lautréamont, cuyo *Maldoror*, por lo demás, Mário estaba relejendo ese mismo año de 1939, principio de la guerra, en la edición de Skira, con aguasfuertes de Dalí.

En el relato de Einstein, Dios –ese príncipe de fuego– le revela a Giorgio Bebuquin que el todo no es sino un reformatorio (Einstein, C. *Bebuquin* 104), una prisión. Por ello, leer hoy un texto canónico como *Macunaíma*, la primera novela experimental latinoamericana, debe llevarnos mucho más allá de la controversia suscitada, en años recientes, por Haroldo de Campos (1973) y Gilda de Mello e Souza (1979). El primero tomaba la ficción como una totalidad⁹ que reinscribiría el modelo del cuento popular ruso estudiado por Vladimir Propp. La segunda se inclinaba a ver en *Macunaíma* la totalización de movimientos ópticos discontinuos, como quería Einstein, e insistía, sin embargo, en el carácter rapsódico del relato, con lo cual la suma de impresiones diferentes en un único acto de visión traía a escena la diferenciación propuesta por Vladimir Jankévitch, en *La rhapsodie: verve et improvisation musicale*, en el sentido de que una cosa es el sinfonismo, desarrollado en el siglo XVIII alrededor de las academias y que se rige por géneros –de allí que tengamos sinfonías pastorales, trágicas o patéticas–; y otra cosa es el rapsodismo, emergente en el siglo XIX, cuyos contenidos se definen nacionalmente como rapsodias húngaras o ibéricas, por ejemplo. Es de esta última corriente, sin duda, que deriva la comprensión textual de Mário de Andrade en *Macunaíma* y el hecho de que Jankévitch se detenga en ese movimiento nos ilumina, *en passant*, dos cuestiones nada triviales: el rapsodismo se engarza con los márgenes espaciales (de ahí la atracción de Jankévitch por la música del vasco Ravel [*Maurice Ravel*] o el catalán Nin [*Premières*]) y la duración (Jankévitch teorizó la imprescriptibilidad de la ley ética, ante el holocausto, que dura más allá del fenómeno [*L'imprescriptible*]), y problematizó, asimismo, las relaciones entre pureza e impureza [*Le pur*]).

Más allá de las divergencias entre Haroldo de Campos y Gilda de Mello e Souza, precursoras del debate sobre el barroco entre el mismo Haroldo y Antonio Candido, es unánime, sin embargo, la relevancia concedida por toda la crítica al capítulo IX de la rapsodia, la carta de Macunaíma a las amazonas, que ocupa un lugar central en la ficción. Se ha estudiado exhaustivamente la parodia del género moral de la literatura de viajes, cuyo arquetipo consciente, en este caso,

9 Para una crítica del concepto, recordar el ensayo de 1916 de Carl Einstein. Su traducción al inglés, “Totality”, realizada por Charles W. Haxthausen, está en *October* 104.

son las *Cartas persas* (Aby Warburg decía que Manet había leído su Rousseau [“Le déjeuner” 125-138]; Mário de Andrade, no hay duda, había leído su Montesquieu), y se ha puesto el foco asimismo en la descripción de la ciudad moderna y el desajuste entre la visión *naïf* de Macunaíma, en busca del talismán perdido, la muiraquitán¹⁰, y la expansión del capital y la tecnociencia, en la aún provinciana San Pablo de 1920. Pero poco se ha reparado, no obstante, en el hecho de que la primera y más inmediata materia que Macunaíma trata con sus súbditas, las Amazonas, es de carácter sexual, al describir lujos y goces de la metrópolis.

O que vos interessará mais, por sem dúvida, é saberdes que os guerreiros de cá não buscam mavórticas damas para o enlace epitalâmico; mas antes as preferem dóceis e facilmente trocáveis por pequeninas e voláteis folhas de papel a que o vulgo chamará dinheiro –o “curriculum vitae” da Civilização, a que hoje fazemos ponto de honra em pertencermos. Assim a palavra muiraquitã, que fere já os ouvidos latinos do vosso Imperador, é desconhecida dos guerreiros, e de todos em geral que por estas partes respiram. Apenas alguns “sujeitos de importância em virtude e letras”, como já dizia o bom velhinho e clássico frei Luís de Sousa, citado pelo doutor Rui Barbosa, ainda sobre as muiraquitãs projetam as suas luzes, para aquilatá-las de medíocre valia, originárias da Ásia, e não de vossos dedos, violentos no polir.

Estávamos ainda abatido por termos perdido a nossa muiraquitã, em forma de sáurio, quando talvez por algum influxo metapsíquico, ou, qui lo sá, provocado por algum libido saudoso, como explica o sábio tudesco, doutor Sigmundo Freud (lede Fróide), se nos deparou em sonho um arcanjo maravilhoso. Por ele soubemos que o talismã perdido estava nas diletas mãos do doutor Venceslau Pietro Pietra, súbdito do Vice-Reinado do Peru, e de origem francamente florentina, como os Cavalcântis de Pernambuco. E como o doutor demorasse na ilustre cidade anchietana, sem demora nos partimos para cá, em busca do velocino roubado.

As nossas relações atuais com o doutor Venceslau são as mais lisonjeiras possíveis; e sem dúvida mui para breve receberéis a grata nova de que hemos reavido o talismã: e por ela vos pediremos alvízaras.

10 La muiraquitán sería el *aleph* de una modernidad sin centro e inmaterial, ya absolutamente autonomizada y extendida, en la que el corazón de la máquina mitológica coincide con su propia existencia. En ese punto vertiginoso, el crítico necesita deponer sus instrumentos racionales, ya que la existencia o inexistencia de la máquina no se dirimen en otro lugar salvo en el mismo lenguaje. Véase Agamben (“Il talismano” 8).

Porque, súbditas dilectas, é incontestável que Nós, Imperator vosso, nos achamos em precária condição. O tesouro que daí trouxemos, foi-nos de mister convertê-lo na moeda corrente do país; e tal conversão muito nos há dificultado o manutenção, devido às oscilações do Câmbio e à baixa do cacau. Sabereis mais que as donas de cá não se derribam a pauladas, nem brincam por brincar, gratuitamente⁷, senão que a chuvas do vil metal, repuxos brasonados de champagne, e uns monstros comestíveis, a que, vulgarmente, dão o nome de lagostas. E quê monstros encantados, senhoras Amazonas!!! Duma carapaça polida e sobrosada, feita a modo de casco de nau, saem braços, tentáculos e cauda remígeros, de muitos feitios; de modo que o pesado engenho, deposto num prato de porcelana de Sêvres, se nos antoja qual velejante trirreme a bordeisjar água de Nilo, trazendo no bojo o corpo inestimável de Cleópatra.

Ponde tento na acentuação deste vocábulo, senhoras Amazonas, pois muito nos pesara não preferísseis conosco, essa pronúncia, condizente com a lição dos clássicos, à pronúncia Cleópatra, dicção mais moderna; e que alguns vocabulistas levanamente subscrevem, sem que se apercebam de que é ganga desprezível, que nos trazem, com o enxurro de França, os galiparlas de má morte.

Pois é com esse delicado monstro, vencedor dos mais delicados véus paladinos, que as donas de cá tombam nos leitos nupciais. Assim haveis de compreender de que alvízaras falamos; porque as lagostas são caríssimas, caríssimas súbditas, e algumas hemos nós adquiridas por sessenta contos e mais; o que, convertido em nossa moeda tradicional, alcança a vultosa soma de oitenta milhões de bagos de cacau... Bem podereis conceber, pois, quanto hemos já gasto; e que já estamos carecido do vil metal, para brincar com tais difíceis donas. Bem quiséramos impormos à nossa ardida chama uma abstinência, penosa embora, para vos pouparmos despesas; porém que ânimo forte não cedera ante os encantos e galanteios de tão agradáveis pastoras!

Andam elas vestidas de rutilantes jóias e panos finíssimos, que lhes acentuam o donaire do porte, e mal encobrem as graças, que, a de nenhuma outra cedem pelo formoso do torneado e pelo tom. São sempre alvíssimas as donas de cá; e tais e tantas habilidades demonstram, no brincar, que enumerá-las, aqui seria fâstiendo porventura; e, certamente, quebraria os mandamentos de discreção, que em relação de Imperator para súbditas se requer. Que beldades! Que elegância! Que cachet! Que degagé flamífero, ignívomo, devorador!! Só pensamos nelas, muito embora não nos descuidemos, relapso, da nossa muiraquitã. Nós, nos parece ilustres Amazonas, que assaz ganharíeis em aprenderdes com elas, as condescendências, os brincos e passes do Amor. Deixaríeis então a vossa orgulhosa e solitária Lei, por mais amáveis mesteres, em que o Beijo sublima,

as Volúpias encandecem, e se demonstra gloriosa, “urbi et orbe”, a subtil força do Odor di Femina, como escrevem os italianos¹¹. (Andrade, *Macunaíma* 73-76)

- 11 Héctor Olea traduce: “Lo que os interesará más, sin sombra de duda, es saber que los guerreros de aquende no buscan mavórticas damas para el enlace epitalámico; sino antes las prefieren dóciles y fácilmente cambiables por pequeñitas y volátiles hojas de papel a las que el vulgo dio en llamar dinero –‘curriculum vitae’ de la Civilización, a la que hoy hacemos el honor de pertenecer–. Así la palabra muiraquitán, que ya hiere los oídos latinos de vuestro Emperador, es desconocida de los guerreros, y de todos los que, en general, por estas partes respiran. Apenas algunos ‘sujetos de importancia en virtud y letras’, como ya decía el buen viejito y clásico fray Luis de Souza, citado por el doctor Rui Barbosa, que aún sobre las muiraquitanas proyectan sus luces, para aquilatarlas de mediocre valía, diciéndolas originarias del Asia y no de vuestros dedos, violentos en el pulir. Aún abatidos estábamos por haber perdido nuestra muiraquitán, en forma de saurio, cuando talvez por algún influjo metapsíquico, o chi lo sa, provocado por alguna libido nostálgica, como explica el sabio tudesco, doctor Segismundo Freud (léase Frói), deparósenos en sueños un arcángel maravilloso. Por él supimos que el talismán perdido estaba en las dilectas manos del doctor Venceslao Pietro Pietra, súbdito del Virreinato del Perú, y de origen francamente florentino, como los Cavalcanti de Pernambuco. Y como el doctor morara en la ilustre ciudad anchietana, sin tardanza partimos para acá, en búsqueda del vellocino robado.

Las relaciones actuales con el doctor Venceslao son lo más lisonjero posible; y sin duda muy en breve recibiréis la grata nueva de que hemos recuperado el talismán; y por medio de ella os pediremos albricias.

Porque, súbditas dilectas, es impugnable que Nosotros, Imperator vuestro, encontráramos en precarias condiciones. El tesoro que de allá trajimos, fuenos menester convertirlo en la moneda corriente del país; y tal trueque mucho nos ha dificultado la manutención, debido a las oscilaciones del Cambio y a la baja del cacao.

Más aún, sabréis que las doñas de acá no se derriban a estacazos, ni juguetean por jugar, así gratuitamente, si no es por lluvias del vil metal, fontones blasonados de champagne, y unos monstruos comestibles, a los que, vulgarmente, se les da el nombre de langostas. Y qué monstruos encantados, señoras Amazonas!!! De una caparazón pulida y embarazosa, a modo del casco de una nave, salen brazos, tentáculos y cola remígeros, de muchas hechuras; de modo que el pesado ingenio, dispuesto en un plato de porcelana de Sèvres, antójasenos un veleante trirreme bordejando las aguas del Nilo, trayendo en las entrañas el cuerpo inestimable de Cleópatra.

Poned tiento en la acentuación de este vocablo, señoras Amazonas, pues tanto ha de pesarnos el que no prefiriérais como nosotros, ese pronunciar, condiciente con la lección de los clásicos, en vez de la forma Cleopatra, dicción más moderna; y que algunos lexicólogos livianamente subscriben, sin percibir que es una broza despreciable, que nos es traída, con las avalanchas de Francia, por los gabachos de la mala muerte.

Así pues, es con ese tributable monstruo, vencedor de los más delicados velos palatinos, que las doñas de acá se arrojan a los lechos nupciales. De este modo habréis que comprender de qué albricias hablamos; pues las langostas son carísimas, carísimas súbditas, y algunas hémoslas adquirido por sesenta contos y más; lo que, convertido en nuestra moneda tradicional, alcanza la voluminosa suma de ochenta millones de granos de cacao... Bien podréis concebir, pues, cuán hemos gastado; y el que ya estamos en carencia del vil metal, para jugar con tan difíciles doñas. Bien quisiéramos imponer a nuestra ardorosa llama una abstinencia, penosa sin embargo, para ahorraros dispendios; mas cuál presencia de ánimo no ha cedido ante los encantos y galanteos de tan agradables pastoras!

En buena medida, toda la tensión del pasaje gira en torno al desajuste entre lo que se ve y lo que se lee, ilustrada, ejemplarmente, por el consejo de Macunaíma de buscar explicación para esos fenómenos en la obra del “doutor Sigmundo Freud (lede Fróide)”. Veamos en detalle. Por un lado, la vanguardia traduce impuramente (Sigmundo y no Sigmund), pero, por otro, trata de resguardar la pureza, “Freud (lede Fróide)”, lo cual no evitará diseminaciones. A principios de los años treinta, Murilo Mendes compuso varios pequeños poemas satíricos que permanecerían inéditos, partes hipotéticas de su volumen de poemas *História do Brasil* (1932), entre ellos, “Fróide”, que dice, tan solo, “O bebezinho olhou pra bunda da ama seca”. Esa imagen dispara una de las más consolidadas interpretaciones del Brasil, la construida por Gilberto Freyre en *Casa grande e senzala* (1932) y es responsable también, en ultimísima instancia, de los *tableaux* mitológicos de Roland Barthes (210-211), si tomamos en cuenta la elogiosa reseña del semiólogo francés al libro de Freyre, a quien lee como un místico erótico, un materialista, un Sade tropical. Son, para una lectura más ingenua, situaciones disparatadas (Didi-Huberman, “Disparates” 14-58) y cuasi ridículas; pero una mirada más atenta descubre allí, justamente, la emergencia de lo reprimido, lo arcaico, o sea, lo real, como cuando, en la misma rapsodia, Macunaíma se refiere a las mujeres de São Paulo que:

Falam numerosas e mui rápidas línguas; são viajadas e educadíssimas; sempre todas obedientes por igual, embora ricamente díspares entre si, quais loiras, quais morenas, quais fossem maigres, quais rotundas; e de tal sorte abundantes no número e diversidade, que muito nos preocupa a razão, o serem todas e tantas, originais dum país somente. Acresce ainda que a todas se lhes dão o excitante, embora injusto, epíteto de “francesas”. A nossa desconfiança é que essas damas não se originaram todas da Polônia, porém que faltam à verdade,

Andan ellas vestidas de rutilantes joyas y tejidos finísimos, que les acentúan el donaire del porte, y mal encubren las gracias, que a ningunas otras ceden por lo hermoso del torneado y de la tonalidad. Son siempre albísimas las doñas de por acá; y tales y tantas habilidades demuestran en el jugueteo, que enumerarlas aquí sería por ventura impertinente; y, ciertamente, quebraría los mandamientos de la discreción, que una relación de Imperator a súbditas requiere. Qué beldades! Qué elegancia! Qué caché! Qué dejadez piropeada, ignívoma, devoradora! Solo pensamos en ellas, maguer mucho tengamos presente y con porfía, a nuestra muiraquitán.

”A Nosotros, parécenos, ilustres Amazonas, que asaz ganaríais en aprender de ellas, la condescendencias, los juegos y licencias del Amor. Dejaríais entonces vuestra orgullosa y solitaria Ley por más amables menesteres, en los que el Beso sublima, las Volupias encandecen, y se demuestra gloriosa, ‘urbi et orbi’, la sutil fuerza del Odor di Femina, como escriben los italianos” (Andrade, *Macunaíma. El héroe sin ningún carácter* 112-114).

e são iberas, itálicas, germánicas, turcas, argentinas, peruanas, e de todas as outras partes férteis de um e outro hemisfério¹². (78)

En esa representación babélica, auténtica desconstrucción en acto del ser nacional, la lengua pretendidamente letrada y libresca de Macunaíma tropieza con el *fausse-maigre*, o mujer delgada del francés, y toma lo falso (*fausse*) como un ser: *como si fuesen maigres* (que no lo son), así como tampoco son polacas ni mucho menos francesas, porque no pasan de “iberas, itálicas, germánicas, turcas, argentinas, peruanas”. Ya que es propio del lenguaje desdoblarse en espejo y convocar lo equívoco (“as lagostas são caríssimas, caríssimas súbditas”), o errar en intensidad (Cleopatra o Cleópatra), siempre corresponde a una lengua invocar la apertura heterológica que le permita hablar de otra cosa y dirigirse al otro, decía Derrida, exactamente porque “el reino del arte comienza con la palabra ‘otro’”, como también había previsto Einstein (*Bebuquin* 66).

En ese sentido, el “delicado monstruo”, es decir, las langostas ricamente preparadas para el cortejo sexual, evocan su contraparte, los “monstruos hipocentáureos azulegos e monótonos” de la policía, que ambivalentemente persiguen a las prostitutas de a pie, en nombre de la moral pública, pero en función de redes de arrecadación, tan privada como corrupta; y la imagen que allí se impone, la de “monstruos encantados”, de cuya “carapaça polida e sobrosada, feita a modo de casco de nau, saem braços, tentáculos e cauda remígeros”, es la de un “pesado engenho”, una máquina del mundo, un *aleph*, recortado de su contexto original, pero apoyado, como si fuera su moldura natural, en plato de Sèvres, lo que se le antoja a Macunaíma una nave de otro mundo, un velero trirreme que corta las aguas del Nilo y trae consigo el poder faraónico, Cleopatra. Es imposible disociar tal descripción de las imágenes del pintor brasileño Henrique Alvim Correa, seducido por la ficción de H. G. Wells, más tarde, durante la guerra, performáticamente montada por Orson Welles, quien le presenta al escritor inglés unos deslumbrantes dibujos que el autor de *La guerra de los mundos* inmediatamente quiso que decorasen

12 En la versión de Olea: “Hablan numerosas y harto rápidas lenguas; son viajadas y educadísimas; siempre todas obedientes por igual, maguer ricamente dispaes entre sí, cuales rubias, cuales morenas, cuales flacas-con-todo, cuales rotundas; y de tal suerte abundantes en número y diversidad, que mucho nos preocupa la razón, del ser todas y tantas, originarias de un país solamente. Añádase aún que a todas dáseles el excitante, y sin embargo injusto, epíteto de ‘francesas’. Nuestra desconfianza estriba en que todas esas damas no se originan de Polonia, maguer falten a la verdad, sino que son iberas, itálicas, germánicas, turcas, argentinas, peruanas, y de todas las partes fértiles de uno y otro hemisferio” (116-117).

la edición belga (1906) de su obra, encomendada al editor Louis Vandamme. Alexandre Eulálio supo ver ahí que:

Embora *The War of the Worlds* (1898) não possua nem a beleza vertiginosa nem a densidade de conto filosófico inseparáveis na obra-prima de Herbert George Wells– *Time Machine* (1895), ficção cuja ácida parábola política é tão clara como convincente–, não é impossível ver uma metáfora da opressão tecnocrática nessa fantasia aterradora, que se conclui, *all's well that ends well*, com o colapso desses seres apenas cérebro, portanto apenas-gerência, apenas-hegemonia, apenas últimas-decisões-indiscutíveis. Medusas-do-mar transplanetárias, os invasores, com plataformas-palafitas ambulantes, tentáculos de manipulação, cilindros-automóveis que trouxeram do planeta deles, numa primeira transferência de tecnologia, tudo violam, destroem, dominam, numa sede de aniquilamento inédita. Fornecem, destarte, ao ilustrador gráfico, visões em que claro-escuro, reflexos, lucilações, contrastes de superfícies e materiais– chapas metálicas, vegetação, cantaria, madeira, água–são utilizados com grande beleza e funcionalidade. A cerebrina concepção alucinatória da aparência física dos invasores e a simétrica humanização da máquina deles (o teto em funil raso das palafitas ambulantes lembrando o chapéu dos chins; as clarabóias de bordo tratadas como olhos vigilantes; as longas pernas articuladas das plataformas) acrescentam uma aura de terror totêmico e regressivo deveras apavorante. Mais do que nunca sente-se o homem inerte diante da força esmagadora que invade e oprime o seu cotidiano. Tremendos semi-deuses de uma outra Era Mesozóica subitamente enxertada na História, será necessário submeter-se a eles ou descobrir alguma maneira, ainda desconhecida, de os espatifar. (“Henrique Alvim Correa” 420-421)

No lo dice Alexandre Eulálio, pero es obvio que Alvim Correa reitera en esas imágenes la aniquilación que Euclides da Cunha constata en Canudos, donde también se situaban, frente a frente, la esfera tecnológica de la razón y la esfera analógica de la magia, enigmática, electiva y sanguínea, como diría Benjamin, lucha que era, asimismo, interpretada por Aby Warburg, contemporáneamente, como tensión entre arquetipos de permanencia o cambio cultural, es decir, como conjuntos de conflictos, conciliaciones, coexistencias y combates, que se traban entre la iluminación técnico-científica y la comprensión sensible del mundo y de la historia, detonando así el positivismo (Burucua 12-13).

Para una periodización autonomista, sería un “error” aproximar *Macunaíma* (1928) a *Los sertones* (1902), en la medida en que la ruptura escrituraria se da en 1922; pero obsérvese que solo cuando esa errancia se pone a reverberar

sentidos es cuando otras *Stimmungen* pueden ser captadas. Propuse algo de eso en mi edición crítica de la poesía de Oliverio Girondo, al mostrar que ciertos textos –el poema inicial de *Espantapájaros* o *Campo nuestro*, por ejemplo– eran inseparables de relaciones antropológicas; en el primer caso, porque suponían a un tipógrafo competente, como esos inmigrados recientes y sus ediciones de arte en la sociedad porteña de los treinta; en el segundo, porque los diarios de expedición a los valles calchaquíes de Girondo probaban una reflexión sobre la huella y el vestigio, que precipitaría sus opciones en dirección a la masmédula del lenguaje (Girondo 38). En *María con Marcel. Duchamp en los trópicos*, el mismo dispositivo anamnésico y heterológico se ponía en acción para rescatar recodos menos transitados del anartista y así poder reabrir el archivo (Antelo). La filología del cero es el *origo* de la filología. Daré otro ejemplo.

José Joaquim Medeiros e Albuquerque (1867-1934) era un periodista pernambucano, director en Río de Janeiro del diario *A Folha*; un político y ensayista que conquistó inmediata reputación en la Academia Brasileira de Letras, no sin antes cursar estudios de historia natural, con Emílio Goeldi, y de estética y filosofía, con Sílvio Romero, autor de la primera historia literaria moderna en Brasil, en la que se destacan formas espontáneas y orales, populares, normalmente englobadas como folclore (*Estudos; História da literatura brasileira: 1500-1877; História da literatura brasileira*)¹³. En un ensayo sobre la poesía del mañana, publicado en la *Revista da Academia Brasileira de Letras*, en 1910, Medeiros define la poesía moderna como una expansión del *enjambement*, algo que, tras Valéry y Jakobson, releeríamos contemporáneamente en Agamben. Lo que antes era una licencia, algo que apenas se toleraba, pasó a ser norma, a “quebrar todas estas simetrías e regularidades”, para el libre fluir del pensamiento (y del pensamiento del pensamiento: la imagen).

Ora, essa evolução parece que leva à extinção da poesia isto é: ao acabamento da forma metrificada. Dizem alguns que isso seria um empobrecimento do pensamento humano, que ficaria desfalcado de uma forma de arte. Mas não é exato. Ao passo que se trabalha melhor a prosa, o ouvido aprende a discernir também melhor nuances delicadíssimas. Há mesmo um fato notável: a maioria dos poetas passa a escrever em prosa. Não faltam grandes prosadores, que tenham começado como poetas. Mas o que falta absolutamente é um exemplo, um só que seja!, de um grande prosador que tenha passado a grande poeta. (Medeiros e Albuquerque, vol. 1, 1910)

13 Sobre el autor, véase la tesis de Candido (*Introdução; Sílvio Romero*).

Lo fundamental para Medeiros era que “o pensamento humano se possa transmitir o mais completamente possível e que saiba descrever, e que saiba narrar, e que saiba comover...”, de allí que su poesía no desdeñase la cuestión del *pathos* y la articulación entre esa sensibilidad aguzada y la política. Sin embargo, en las historias literarias a Medeiros e Albuquerque solo se lo recuerda como pionero del simbolismo, por traer a Brasil todas las revistas y publicaciones de Mallarmé, Verlaine, Moréas, Paul Adam, René Ghil y tantos otros. No suele citarse, por ejemplo, que es autor de un volumen sobre la hipnosis y que a ella se dedicó, profesionalmente, durante varias décadas. En su libro de 1921 traza, en efecto, la historia del hipnotismo, desde la Antigüedad hasta Mesmer o Braid; relata la controversia entre las escuelas de la Salpêtrière y de Nancy, y argumenta incluso contra el trabajo de Charcot. No deja de tocar la posible cooperación entre hipnosis y psicoanálisis, por lo cual no quedaban muchas dudas, a su juicio, de que en la sociedad de masas moderna, “a sugestão é onímoda”. En un cuento de 1900, “O soldado Jacob”, Medeiros desiste deliberadamente de, a la manera de la Belle Èpoque, hacer “uma crônica de Paris, porque, enfasiado de rumor e movimento, tranquei-me no meu simples aposento de estudante”, en la capital francesa, donde de hecho vivió durante la Primera Guerra Mundial, y prefiere, en cambio, narrar la experiencia de residencia en el hospital de la Charité, de la que retuvo “pungente recordação”, la huella de un *punctum*:

O Hospital da “Charité” é dirigido pelo célebre psiquiatra Dr. Luys, cujos estudos recentes sobre o magnetismo, tanta discussão têm provocado. De fato, o ilustre médico tem ressuscitado, com o patrocínio do seu alto valor científico, teorias que pareciam definitivamente sepultadas. Não é delas, porém, que lhes quero falar. Havia no hospital, há vinte e três anos, um velho soldado maníaco, que eu, como todos os médicos que freqüentam o estabelecimento, conhecia bastante. [...] Constantemente, um gesto brusco e mecânico, andando ou parado, os seus braços encolhiam-se e estendiam-se, nervosos, repetindo alguma cousa que parecia constantemente querer cair para cima dele. Era um movimento de máquina, um solavanco rítmico de pistão, contraindo-se e distendendo-se, regular e automaticamente. Sentia-se bem, à mais simples inspeção, que o velho tinha diante de si um fantasma qualquer, qualquer alucinação do seu cérebro demente - e forcejava por afastá-la. Às vezes quando os seus gestos eram mais bruscos, o rosto assumia um paroxismo tal de pavor, que ninguém se furtava à impressão terrificante de tal cena. Os cabelos ouriçavam-se sobre a sua cabeça (era um fenômeno tão francamente visível, que nós o seguíamos com os olhos) e de todas as rugas daquele rosto amorenado desprendia-se um tal influxo de pavor e a face lhe tremia de tal sorte, que, na sua passagem, bruscamente, fazia-se um silêncio de morte. (*O conto* 251-252)

Dada la definición de poesía como *pathos* y su sensibilidad hacia los fenómenos de histeria de masas, no se le puede negar, sin embargo, un profético contenido político a un soneto contemporáneo, extraído de *Pecados* (1889) y dedicado a los “domadores” del parque humano:

Há quem pasme dos fortes domadores.
Cujo esforço valente e decidido
faz que se curve, de pavor transido,
dorso de fera má, de olhos traidores.

E, contudo, dominam-se os furores
e impõe seu jugo o braço destemido
com qualquer ferro em brasa enrubescido
e artificios banais e enganadores.

Outros há, todavia, mais valentes,
população rude não conhece:
são os que domam, vultos imponentes,

esta fera: - a Palavra, que carece
para acalmar seus ímpetos insanos
- seiva e sangue de cérebros humanos.

Omblios

Ahora bien, dominar la palabra y calmar sus ímpetus insanos significa que no hay política sin retórica. Aunque Andrea Cavaletti vea en el carácter hipnótico la raíz del actual poder estatal que, a su juicio, es educativo-ejemplar, paternalista, sugestivo y policíaco (157), el historiador positivista de Brasil Rocha Pombo (1857-1933), quien fue también novelista, algo intuyó de las innovadoras facultades transformadoras de la razón populista insinuada por Medeiros en su relato. En su *No hospício* (1905), incluye el diario de un interno, Fileto, del que, entre tantos fragmentos, destaco el XXVIII:

Não é senão pela maior força do presente que deve ser interpretado o passado; não é senão pela mais forte tensão de vossas facultades mais nobres que adivinhareis o que, no passado, é digno de ser conhecido e conservado...”
Aqui, sim: dou meus aplausos a Nietzsche. A história não é simples narração de fatos, e, daqui por diante, há de ser uma espécie de epopéia humana, cujos cantos serão formados de tudo que de mais heróico tiver jeito o homem no planeta. Só conservaremos o que for grande. (165)

Los capaces, diría Carl Einstein en *Bebuquin*, transforman el pasado en imitación, tanto del presente como del futuro, y ese futuro se modifica y se expande en tantos otros significados inesperados, que, aunque parezca infructuoso y nocivo, acabarán trayendo, sin embargo, la felicidad. Porque lo fragmentario, como las notas de Fileto, no es una forma de reposo, sino una acción desintegradora, en la medida en que el todo es un reformatorio, un castigo, una prisión. Por ello no se puede olvidar que, al admitir el riesgo de una tarea que consume tanta savia y sangre humanos, un escritor como Medeiros remita también a los trabajos del Dr. Luys y sus “teorías que parecían definitivamente sepultadas”, lo cual implica reconocer la relevancia concedida por este psiquiatra a la fotografía –una forma de rajar el ser (Didi-Huberman, *La ressemblance*)– en el tratamiento de la histeria, algo solo comparable a la aplicación de ese mismo recurso, por parte de Bertillon, en la pesquisa policial¹⁴. Luys despsicologiza la hipnosis y desarrolla, en su lugar, una terapéutica experimental, la de reforzar la visibilidad, que en realidad consolida la nueva reproductibilidad como mera catarsis instrumental, una imagen robada, obtenida en absoluto misterio y complicidad por el médico. Se conquista así, en la escena doméstica, el corazón de la paciente, pero se consagra, en la escena pública, el artificio de la repetición (Didi-Huberman, *La invención de la histeria* 286-292). A su modo, Medeiros, discípulo brasileño de Luys, también consolida la reproductibilidad, pero en sus relatos policiales, los primeros escritos en Brasil, *O mistério* (1920), en obscena colaboración con sus subordinados en *A Folha*, Coelho Neto, Afrânio Peixoto, Viriato Correia, lo que, en la escena del diario, es decir, de la opinión pública, confirma la supremacía de Medeiros, el domador de pasiones; pero, simultáneamente, también potencia en la escena estrictamente política el artilugio mágico-ritual de la repetición, que se manifestará más claramente en la segunda experiencia en solitario, *Se eu fosse Sherlock Holmes* (1931). Aunque Medeiros aún sienta culpa de leer “centenas de romances policiais, não pelo prazer que pudesse lhe trazer essa baixa literatura, mas pelo desejo de estudar os meios de levar a cabo o crime que projetava e de escapar à punição” (Medeiros, *O mistério* 10), aunque ya no consiga narrar la

14 En esos casos, como menciona Paul Groussac en uno de los relatos pioneros del género policial, inicialmente publicado en 1884 como “El candado de oro”, el inconsciente dicta las conexiones: “yo creo firmemente que hay en nuestro ser mental una especie de segundo yo instintivo y vergonzante que habitualmente cede lugar al primero –al yo inteligente y responsable que procede por lógica y razón demostrativa–. Pero en ciertos instantes, raros para nosotros, gente vulgar, y frecuentes para el hombre de genio, el antiguo instinto desheredado, esa como *conscientia spuria*, que diría Schopenhauer, se lanza a la cabeza del batallón de facultades y manda imperiosamente la maniobra” (Groussac 47). En su texto “Entre sueños”, de El viaje intelectual (1904-1920), Groussac se detiene en el carácter modelizador del fantasma.

historia épica soñada por Rocha Pombo, es indudable sin embargo que a esas alturas la literatura ya dejaba de funcionar de manera autónoma y, aun cuando reactivamente se reivindicuen hoy día las “altas literaturas” (Perrone-Moisés), esa escritura anticipa la crisis posmoderna, sobre la que, por cierto, ya se debatía en Brasil a mediados de los treinta¹⁵.

Sea por la histeria y su iconografía, sea por el relato policial y su hermenéutica, lo cierto es que, a partir de la crisis capitalista de 1930, lo humano atraviesa irreversibles metamorfosis. En 1932, Medeiros publicó *O umbigo de Adão*. Mucho antes, sin embargo, el naturalista británico Philip Henry Gosse ya había dicho que el hombre no sería hombre si no tuviese ombligo (217). En ese sentido, todo indicio, toda huella es un ombligo.

This is the Navel. The corrugation is the cicatrice left where once was attached the umbilical cord, and whence its remains, having died, sloughed away. This organ introduces us to the foetal life of Man; for it was the link of connexion between the unborn infant and the parent; the channel, through whose arteries and veins the oxygenated and the effete blood passed to and from the parental system, when as yet the unused lungs had not received one breath of vital air. (Gosse 182)

Y, más adelante, retomando la idea de sir Thomas Browne, en *Religio medici* (1642), Gosse confirmaba que la función del ombligo sería, justamente, “to testify to something anterior to both” (209), tanto el cordón como la cicatriz, o sea, constatar, como quería Benjamin, la presencia de una *Ur-historia* a partir de la cual soñar una poshistoria. Más cercano a nosotros, en 1941, en su fase fuertemente nietzscheana,

15 Para Gilberto Freyre, por ejemplo, la nueva novela, que ejemplificaba con el relato regionalista nordestino, se caracterizaba por el “tom de reportagem social e quase sociológica; a sua qualidade de *documento*”, que aportaba “formidável *documentação* de vida [...] do maior interesse sociológico e até político, e suprimindo a falta de inquéritos, sondagens, pesquisas sistematizadas. Quase nada nesses ‘romances’ é obra de ficção: apenas os disfarces; apenas a deformação para os efeitos artísticos, sentimentais ou, em certos casos, políticos”. Algo semejante se podría predecir con relación al incipiente relato del crimen. La ambigüedad *realidad-ficción*, que Ludmer definiría como posautónoma, es decir, el consorcio de las bellas letras con “a sociologia, a economia, a historia, a biografia”, es decir, “o sexo masculino da literatura. O sexo bruto, forte e talvez feio da literatura”, en palabras de Freyre (“Sociologia e literatura” 15), mostraba una operación paralela a la que venían realizando en Francia Georges Bataille y los antropólogos a su alrededor, es decir, rasgar el *documento*, pluralizarlo *-documentos-*, como prueba positiva de la verdad, pero arrancándole “erotismo y muerte”. Y, una vez vaciado, articularlo a una serie heteróclita de orientaciones, *Doctrines, Archéologie, Beaux-Arts, Ethnographie*, como reza el subtítulo de la revista de Bataille, que más tarde, a partir del cuarto número (en 1929), fue sustituido por *Archéologie, Beaux-Arts, Ethnographie, Variétés* (véase Augé; Hollier; Jamin).

Borges articularía, en efecto, la misma cuestión al problema del tiempo y la asociaría además al capítulo de la *Lógica* de John Stuart Mill en que su autor razona que:

[...] el estado del universo en cualquier instante es una consecuencia de su estado en el instante previo y que a una inteligencia infinita le bastaría el conocimiento perfecto de un solo instante para saber la historia del universo, pasada y venidera. (También razona –¡oh Louis Auguste Blanqui, oh Nietzsche, oh Pitágoras!– que la repetición de cualquier estado comportaría la repetición de todos los otros y haría de la historia universal una serie cíclica). En esa moderada versión de cierta fantasía de Laplace –este había imaginado que el estado presente del universo es, en teoría, reductible a una fórmula, de la que Alguien podría deducir todo el porvenir y todo el pasado–. Mill no excluye la posibilidad de una futura intervención exterior que rompa la serie. Afirma que el estado q fatalmente producirá el estado r; el estado r, el s; el estado s, el t; pero admite que antes de t, una catástrofe divina –la *consummatio mundi*, digamos– puede haber aniquilado el planeta. El porvenir es inevitable, preciso, pero puede no acontecer. Dios acecha en los intervalos. (Borges 650-651)

El buen dios vive en los detalles. *Der liebe Gott steckt in Detail*¹⁶. Con esta consigna, Aby Warburg proponía pensar la causalidad en consonancia con un tiempo dinámico que rasgase la figura por la mitad y, así como dios es un príncipe de fuego, lo que permanece en los detalles bien puede ser dios o el mismo diablo, como le dice Warburg en carta al latinoamericanista Theodor W. Danzel. Otro estudioso, Ernst Robert Curtius, así lo explica:

Quando isolamos e denominamos um fenômeno literário, temos a garantia de um ponto de apoio. Conseguimos, ao menos naquele ponto determinado, penetrar na estrutura concreta da matéria literária. Efetuamos uma análise. Realizadas duas dúzias ou duas centenas, teremos obtido um sistema de pontos, que se podem ligar por meio de linhas, das quais resultam figuras. Observando-as e concatenando-as, chegamos a uma urdidura firme e extensiva. Era o que pensava Aby Warburg com a frase já citada: “Deus está na minúcia”. Podemos dizer: a análise conduz à síntese. Ou: a síntese resulta da análise; e só uma síntese assim obtida é legítima. Bergson define a análise como *la capacité de pénétrer à l'intérieur d'un fait qu'on devine significatif*.

16 Es el título de su seminario de 1925 sobre el significado de la pervivencia de lo antiguo en el arte renacentista.

A “penetração” é também um conceito fundamental no método histórico de Ranke¹⁷. Mas, quais são os fatos “importantes”? É preciso “adivinhá-los”, diz Bergson, sem esclarecer mais êsse ponto. Sirvamo-nos de uma comparação. O rãdomante, com o seu instrumento, descobre um veio de ouro. Os “fatos importantes” são os veios na rocha. Estão escondidos no terreno e são “adivinhados” –mais corretamente: rastreados– pela varinha do pesquisador. Esta consiste numa função psíquica: uma disposição receptiva altamente diferenciada, que “se dirige” ao que é mais importante. Se existe virtualmente, pode ser atualizada. Pode-se despertá-la, exercitá-la, guiá-la. Mas não pode ser ensinada, nem transmitida. Conforme a matéria, serve-se a análise de diferentes processos. Quando se dirige à literatura, chama-se filologia. Só ela penetra no âmago desta matéria. Não há outro método para esclarecer a literatura. Liquidam-se, destarte, as discussões dos últimos decênios e a luta de moinho de vento contra o chamado “positivismo”. Elas apenas mostram que se queria alijar a filologia –por motivos que passo por alto. Naturalmente há músicos bons e maus– e filólogos também. Todavía, mesmo com os maus, sempre se aprende alguma coisa. (400)

La noción singularizante de Warburg, quien a su vez la habría tomado de Flaubert –“le bon dieu est dans le détail”– se remonta, en verdad, al menos a la *Ética* de Spinoza –“Quo magis res singulares intelligimus, eo magis Deum intelligimus”, dice la proposición 24 de la parte V–, y de allí influyó en la morfología lingüística (y latinoamericana) de Humboldt, en Vossler, Kracauer, Spitzer, Starobinski, Sigrid Weigel o Carlo Ginzburg. Más recientemente, Werner Hamacher ha hablado a ese respecto de un efecto de *retard* o lentificación¹⁸ en la misma operación de lectura, porque así como Warburg reivindicaba que el detalle es todo y en él, de cierto modo, se detiene o condensa el tiempo, Hamacher defiende la idea de que “la théorie, c’était la littérature clarifiée. La littérature, c’était la théorie radicalisée” (Kaufmann 249). Esto nos retrotrae a De Quincey, quien también argumentaba que el asesinato es una transgresión mágica que suspende el tiempo y crea, por consiguiente, un mundo diabólico. Los golpes en la puerta

17 Y, podríamos agregar, así como la *dormición* lo es en Lezama Lima.

18 “El hecho de que la filología se ocupe del detalle, de los detalles de un detalle, de los intermundos entre estos detalles, lentifica su movimiento en el lenguaje y en el mundo. Su lentitud no tiene medida. Como lupa del tiempo dilata el momento y deja que se mantengan saltos que no pertenecen al tiempo cronométrico. Un mundo sin tiempo, un lenguaje sin tiempo: esto es el mundo, el lenguaje, como es: completo, sin estar ahí, precisamente este, completamente distinto” (Hamacher 24).

y las tiradas de dados marcan el reflujo de lo humano y ahondan por contraste el horror del crimen.

Las lecturas aquí propuestas también suspenden el tiempo y abren a sus pies un mundo abyecto en el que la teoría aclara la ficción tanto cuanto esta radicaliza la teoría. No en vano Borges asociaba *Vathek* al concepto de *Uncanny* o *Unheimlich*, antecedente freudiano del real lacaniano, conceptos que marcan el reflujo de lo humano, o sea del humanismo, y profundizan, por contraste, el horror del crimen, el estremecimiento suscitado por la imagen de repetición. En ese sentido, bueno es observar que Macunaíma les habla de sexo, del *odor di femina*, a las Amazonas¹⁹, seres antagonicos, aunque antecedentes, de las ninfas del Renacimiento que, como Ariadna y Medea, visten ropas antiguas y mórbidas (Warburg, “The Picture” 168), tal como una madre. Y recordar incluso que las ninfas plebeyas, seducidas por la langosta arcaico-contemporánea del dinero en flujo, ponen en escena una imagen de lujo y dispendio, sobre la que es importante resaltar que no estamos más, como en la antigua filología, lidiando con hechos sino con imágenes. Las imágenes no son hechos y estas, en particular –las de las chicas pavoneándose en la calle o agitándose, histéricas, en la Charité, tanto como el soldado Jacob se sacude en el frente de guerra ante la aparición

19 Andrade opone así dos ámbitos que a su vez determinan dos teorías acerca de la cultura y la sociedad: de un lado, las Amazonas, encerradas en su homogeneidad etnocéntrica; y del otro, la cultura moderna occidentalizada, que supone distancia con relación al dato natural. Lévi-Strauss escribe sus *Estructuras elementales del parentesco* justamente a partir de esa oposición, que consiste en separarse y criticar los presupuestos sociobiológicos dominantes en la etnografía francesa de los años veinte. Gracias a una reconfiguración del pensamiento social, la atención ha venido recayendo, recientemente, en relatos e interpretaciones, abandonando las leyes generales de producción del vínculo social, pero, simultáneamente, se ha retornado a una concepción fuertemente determinista y factual de la vida. Teorizando sobre el *odor di femina* como umbral cultural, reencontramos entonces al último Lévi-Strauss, deshaciendo el camino y argumentando que “a qui se laisserait tenter par le petit jeu de l’oestrus, on suggérerait donc que l’hypothèse somme toute la moins absurde mettrait la perte de l’oestrus en rapport direct avec l’apparition du langage. Quand les femmes purent signaler leurs humeurs avec des mots, et même si elles choisissaient de s’exprimer en termes voilés, elles n’eurent plus besoin des moyens physiologiques par lesquelles elles se faisaient précédemment comprendre. Ayant perdu leur fonction première, devenus inutiles, ces vieux moyens, avec leur appareil encombrant d’enflures, de moiteurs, de rougeurs et d’exhalations odorantes, se seraient peu à peu atrophiés. La culture modèlerait la nature et non l’inverse” (84). Las nociones de que la cultura determina a la naturaleza y, consecuentemente, de que no existe valor cultural global o transhistórico, sino que todo valor se aprehende *in motu* y no *in statu* y que, por último, no es el instinto el que modela a la cultura sino esta la que funda instituciones, parte de la pérdida de función utilitaria del *odor di femina*, y lo convierte en un concepto *ready-made*, listo para ser reapropiado y refuncionalizado. Es lo que, precisamente, hace la antropofagia brasileña con la idea de matriarcado.

de “um fantasma qualquer, qualquer alucinação do seu cérebro demente”– nos explican por qué la imagen (la ninfa) es imagen de una imagen o, como deja más claro Giorgio Agamben:

la ninfa è l'immagine dell'immagine, la cifra delle *Pathosformeln* che gli uomini si trasmettono di generazione in generazione e a cui legano la loro possibilità di trovarsi o di perdersi, di pensare o di non pensare. Le immagini sono, pertanto, un elemento decisamente storico; ma, secondo il principio benjaminiano per cui si dà vita di tutto ciò di cui si dà storia (e che qui si potrebbe riformulare nel senso che si dà vita di tutto ciò di cui si dà immagine), esse sono, in qualche modo, vive²⁰. (*Ninfe*)

Filología, hystoire, después

Digámoslo de otro modo. Esas imágenes que leemos no ocurrieron *illo tempore* sino que ocurren ahora. Están pasando. Son naturalezas muertas o *still leven*: todo en ellas vive todavía; pero todo ya es muerte²¹. Mi propuesta es, pues, leer anagramáticamente la formación de un canon de modernidad en América Latina, más allá de los parámetros convencionales formulados por el alto modernismo, un proceso en el que operaría mucho menos la discriminación que la superposición (el ser-*con* que Warburg detectaba en *Mnemo-syn*²²); una disposición de elementos a primera vista disímiles, tales como la tradición y su ruptura, lo trágico y lo farsesco, lo alto y lo bajo, de los cuales emerge, con toda su complejidad, lo con-temporáneo, la *consummatio mundi*, instancia en la que el teatro de la representación ha sido sustituido por el teatro de la repetición, porque el objeto, el *objeu*, de la archifilología no es ya la representación sino la idea. Parto, pues, del presupuesto de que leemos esos textos hoy en los confines del Imperio, gran proveedor de imágenes para la sociedad espectacularizada, armada y funcional a partir de esas mismas imágenes. A partir de ello constato que una imagen no es ni la materia de una percepción (lo que vemos, como ingenuamente podía aún creer el Dr. Luys o el deslumbrado Medeiros) ni un ideal sensible (el reprochable doble de las cosas construido por nuestro espíritu, como propondrían las lecturas fe-

²⁰ Cf. Rella.

²¹ Me detuve en ese tópico en “The Stream of Brazilian Life: Still Leven, *Natureza Morta* and World Market”, conferencia proferida en la Universiteit Leiden, en marzo de 2008.

²² “El hecho de que la filología dirija su atención a una constelación de fenómenos, a la configuración de figuras, a la composición de proposiciones significa que el oscuro fundamento del cual se elevan los fenómenos, figuras y palabras no le preocupa menos que estos mismos. Pues aquel fundamento es su único ‘co’ o ‘con’ o ‘cum’” (Hamacher 18).

nomenológicas e immanentes del modernismo en la posguerra): las imágenes son cosas, son la Cosa.

Pero las imágenes son asimismo un método y un pasaje. Son la historia. Construir un discurso con ellas supone denominar un arte, una ausencia, un lenguaje, pero implica también nombrar a la historia y provocar su presencia. Las imágenes son, en suma, el presente. Pero nuestras actuales estrategias ante la imagen no se deparan con lo homogéneo, sino que se equilibran entre dos tipos de impresiones, la imagen compacta y la imagen ausente. Lejos de oponerse dialécticamente, ambas a menudo se entrelazan. A través de la utilización (refuncionalizada) de procedimientos vanguardistas, como la epifanía o el montaje, esa desontologización de la ausencia, a la que denominamos imagen ausente, alimenta una estética del abandono, que busca vaciar el campo de la experiencia de todo vestigio de consistencia e intensidad idealistas o normalizadoras, para que lo real surja tan espectral como insensato, tan espectacular como vacío.

Pero aún cuando esa posición herede una tradición que se remonta a Warburg o a Curtius, cabe señalar, como lo hace Agamben en *Signatura rerum*, que la manera menos creativa de leer esas superposiciones es evaluarlas como un repertorio iconográfico estanco y universal, para el cual la pregunta decisiva todavía sería la del origen o la evolución de un tema, cuando el énfasis ahora recae en que ninguna imagen es original, pero ninguna de ellas es tampoco réplica pasiva o calco indolente de una matriz lejana, de lo que se concluye que es indecible el estatuto que rige la creación y el acto, el original y la *performance*. Las imágenes, subraya Agamben, son híbridos de arquetipo y fenómeno, son Cleópatra y Cleopatra, Freud y Fróide, porque “ogni fotografia è l’originale, ogni immagine costituisce l’arché, è, in questo senso, *arcaica*; ma la ninfa stessa non è né arcaica né contemporanea, è un indecibile di diacronia e sincronia, unicità e molteplicità” (*Signatura rerum* 31). Marcel Griaule ya lo admitía en el seno de *Documents* (236): lo bello es a menudo una manifestación rara –como Darío hablaba de *los raros*–, es decir, monstruosa, de una cultura; y Lacan no ocultaba que la tarea del analista consistía en rearmar una *histoeria* (*hystoire*), cuyo objetivo último era *hystorizar* (*hystoriser*) a sí mismo, ofreciendo su crítica de lo real como algo análogo a la anécdota, como una iluminación contingente (567-568). Se recuerda, de paso, como estipula Werner Hamacher, que lo contingente es lo que roza un no: “la historia acontece donde algo cesa” (17), aunque esa cesura no cese de no escribirse por entero.

A la pregunta qué viene *después* de la filología se puede entretanto esperar la respuesta que eso es la post-filología. Sin embargo, no solo toda respuesta (incluso esta) a esta pregunta es una respuesta filológica, pues nadie podría

comprender la pregunta ni sería capaz de una respuesta sin un mínimo de filología, sino que ya la pregunta es una pregunta elementalmente filológica, si pregunta por el fin y el más allá de la filología. Desde el comienzo la filología va hacia algo más allá de lo que es ella misma. Es el camino hacia lo que ella no es y, por eso, ella *es*, transitivamente, su no y su después. Su ser es la cercanía por más lejos que esté, por más cerca que esté, la lejanía. Lejacercanía es el espacio de tiempo que se abre a la filología y que permanece cerrado a la filosofía. (Hamacher 29)

Obras citadas

- Agamben, Giorgio. “Il talismano di Furio Jesi”. *Lettura del “Bateau ivre” di Rimbaud*. Furio Jesi. Macerata: Quodlibet, 1996.
- _____. *Image et mémoire*. Trad. Marco dell’Omodarme et al. París: Hoëbeke, 1998.
- _____. *Ninfe*. Torino: Bollati Boringhieri, 2007.
- _____. *Signatura rerum. Sul metodo*. Torino: Bollati Boringhieri, 2008.
- Amaral, Aracy A. *Blaise Cendrars no Brasil e os modernistas*. São Paulo: Martins, 1968.
- Andrade, Mário de. *Macunaíma: o herói sem nenhum caráter*. Ed. Telê Ancona López. 2ª ed. Madrid: Allca / Fondo de Cultura Económica, 1996.
- _____. *Macunaíma: el héroe sin ningún carácter*. Trad. Héctor Olea. Barcelona: Seix Barral, 1977.
- Antelo, Raúl. *María con Marcel: Duchamp en los trópicos*. Buenos Aires: Siglo XXI, 2006.
- _____. *Maria con Marcel: Duchamp nos trópicos*. Belo Horizonte: Editora da UFMG, 2010.
- Augé, Marc. “Le triangle anthropologique: Mauss, Bataille, Lévi-Strauss”, *Critique* 620.1 (1999).
- Barthes, Roland. “Maîtres et esclaves”. *Oeuvres complètes*. T. I. París: Seuil, 1993. 210-211.
- Batista, Marta R., Telê P. A. López y Yone S. de Lima. *Brasil: 1º tempo modernista 1917/29*. São Paulo: Instituto de Estudos Brasileiros da USP, 1972.
- Berranger, Marie-Paule. *Du monde entier au coeur du monde de Blaise Cendrars*. París: Gallimard, 2007.
- Borges, Jorge Luis. “La creación y P. H. Gosse”. *Obras completas*. Buenos Aires: Emecé, 1974. 650-651.
- Born, Max. *La teoría de la relatividad de Einstein y sus fundamentos físicos: exposición elemental*. Madrid: Calpe, 1922.
- Burucúa, José Emilio. *Historia y ambivalencia. Ensayos sobre arte*. Buenos Aires: Biblos, 2006.

- Campos, Haroldo de. *Morfologia do Macunaíma*. São Paulo: Perspectiva, 1973.
- Candido, Antonio. *Introdução ao método crítico de Sílvio Romero*.
São Paulo: Faculdade de Filosofia, Ciências e Letras, 1945.
- *Sílvio Romero: Teoria, crítica e história literária*. Rio de Janeiro: Livros Técnicos e Científicos, 1978.
- Cavaletti, Andrea. *Suggestione. Potenza e limiti del fascino politico*. Torino: Bollati Boringhieri, 2011.
- Cendrars, Blaise. “Febrônio Índio do Brasil”. *Etc... etc... (um livro 100% brasileiro)*. Trad. Teresa Thieriot. São Paulo: Perspectiva, 1976, 166-168.
- *Feuilles de Route Sud-Américaines / Folhas de Viagem Sul-americanas*. Trad. Sergio Wax. Belém: UFPA, 1991.
- Cendrars, Miriam. *Blaise Cendrars*. Mesnil-sur-L’Estrée: Balland, 1984.
- Curtius, Ernst Robert. *Literatura européia e idade média latina*. Trad. Teodoro Cabral e Paulo Rónai. Rio de Janeiro: Instituto Nacional do Livro, 1957.
- Darío, Rubén. “Stéphane Mallarmé”. *El Mercurio de América* I. Oct. 1898 : 161-166.
- Didi-Huberman, Georges. *La ressemblance informe ou le gai savoir visuel selon Georges Bataille*. París: Macula, 1995.
- *La invención de la histeria. Charcot y la iconografía de la Salpêtrière*. Trad. T. Arias y R. Jackson. Madrid: Cátedra, 2007.
- “Disparates. Leer lo nunca escrito”. *Atlas. ¿Cómo llevar el mundo a cuestas?* Madrid: Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 2010. 14-58.
- Dupuis, Jean. *Le nombre géométrique de Platon*. s. l. : Durand, 1870.
- *Du Ciel et des ses merveilles et de l’enfer d’après ce qui a été entendu et vu: ex auditis et visis*. 2ª ed. París: Jung-Treuttel, 1872.
- Einstein, Albert. *La théorie de la relativité restreinte et généralisée; mise à la portée de tout le monde*. París: Gauthiers-Villars, 1921.
- *La géométrie et l’expérience*. París: Gauthiers-Villars, 1921.
- Einstein, Carl. “Vathek”. *Werke Band 1. 1908-1918*. Ed. Rolf Peter Baacke y Jens Kwasny. Berlín: Medusa, 1980.
- “Totality”. 1916. Trad. Charles W. Haxthausen. *October* 104 (2004): 115-121.
- *El arte como revuelta. Escritos sobre las vanguardias (1912-1933)*. Ed. Uwe Fleckner. Madrid: Lampreave & Millán, 2008.
- *L’Art du Xxe siècle*. Trad. Liliane Meffre y Maryse Staiber. París: Actes Sud, 2011.
- Carl. *Bebuquin o los diletantes del milagro*. Trad. Juan A. García Román. Madrid: A. Machado, 2011.
- Eulálio, Alexandre. *A aventura brasileira de Blaise Cendrars*. São

- Paulo: Quiron / Instituto Nacional do Livro, 1978.
- “Henrique Alvim Correa: Guerra e paz. Cotidiano e imaginário na obra de um pintor brasileiro no 1900 europeu”. *Escritos*. Campinas-São Paulo: Editora da Unicamp-Editora da Unesp, 1992. 420-421.
- Febronio. *As revelações do príncipe do fogo*. Río de Janeiro: Tip. Monteiro & Borrelli, 1926.
- Fonseca, Maria Augusta. *Oswald de Andrade, 1890-1954: biografia*. São Paulo: Art Editora, 1990.
- Freitas, Maria Teresa de. “Blaise Cendrars e a modernidade”. *Uniletras* 18 (diciembre de 1996): 5-21.
- y Claude Leroy, eds. *Brésil. L’Utopialand de Blaise Cendrars*. París: L’Harmattan, 1998.
- Freyre, Gilberto. “Sociologia e literatura”. *Lanterna Verde* 4 (noviembre de 1936).
- *Casa Grande e senzala*. Ed. crítica G. Giucci, E. Rodríguez Larreta y E. Nery da Fonseca. Madrid / París: Allca XX, 2002.
- Girondo, Oliverio. *Obra completa*. Edición crítica de Raúl Antelo. Madrid / París: Allca XX, 1999.
- Gosse, Ph. H. *Omphalos. An Attempt to Untie the Geological Knot*. Londres: John van Voorst, 1857.
- Griaule, Marcel. “Poterie”. *Documents* 4 (1930).
- Groussac, Paul. “La pesquisa”. 1887. *El crimen del otro. Primeros sabuesos latinoamericanos y otros casos*. Mérida: Bid, 2009.
- Hamacher, Werner. *95 tesis sobre la filología*. Trad. Laura Carugati. Buenos Aires: Miño y Dávila, 2011.
- Hollier, Denis. “La valeur d’usage de l’impossible”. *Documents I [1929]*. París: Jean-Michel Place, 1991.
- Jamin, Jean. “Documents revue. La part maudite de l’ethnographie”. *L’Homme* 39.151 (1999): 257-266.
- Jankélévitch, Vladimir. *Maurice Ravel*. París: Rieder, 1939.
[Traducción al español: Buenos Aires: Ricordi, 1952].
- *La rhapsodie: verve et improvisation musicale*. París: Flammarion, 1955.
- *Le pur et l’impur*. París: Flammarion, 1960. [Traducción al español: *Lo puro y lo impuro*. Buenos Aires: Biblioteca Nacional / Las Cuarenta, 2011].
- *L’Imprescriptible: Pardonner? Dans l’honneur et la dignité*. París: Seuil, 1986.
- *Premières et dernières pages*. Ed. François Schwab. París: Seuil, 1994.
- Kaufmann, Vincent. *La faute à Mallarmé. L’aventure de la théorie littéraire*. París: Seuil, 2011.

- Lacan, Jacques. “Prefácio à edição inglesa do seminário 11”. *Outros escritos*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2003. 567-568
- Lévi-Staruss, Claude. “La sexualité féminine et l’origine de la société”. *Les Temps Modernes* 598 (marzo-abril de 1998).
- Lund, Joshua y McNee, Malcolm, eds. *Gilberto Freyre e os estudos latino-americanos*. Pittsburgh: Instituto Internacional de Literatura Iberoamericana, 2006.
- Mallarmé, Stéphane. *Vers et prose*. París: Perrin, 1901.
- ____ “Préface à *Vathek*”. *Oeuvres complètes*. París: Gallimard, 1945.
- Medeiros e Albuquerque, J. J. C. C. *O umbigo de Adão*. Rio de Janeiro: Flores & Mano, 1932.
- ____ “O soldado Jacob”. *O conto fantástico. Panorama do conto brasileiro*. Vol. 8. Ed. Jerônimo Monteiro. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1959. 251-252.
- Medeiros e Albuquerque, J. J. C. C., et al. *O mistério*. 3ª ed. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 1928.
- Meffre, Lilian. *Carl Einstein 1885-1940. Itinéraires d’une pensée moderne*. París: Presses de l’Université de Paris-Sorbonne, 2002.
- Mendes, Murilo. “Fróide”. Manuscrito. Originais Murilo Mendes. OVA 177-182, ff. 43-44. Archivo del Instituto de Estudos Brasileiros, Universidade de São Paulo.
- Michaud-Lariviere, Jérôme. *Hoje Cendrars parte para o Brasil*. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.
- Perrone-Miosés, Leyla. *Altas literaturas: escolha e valor na obra crítica de escritores modernos*. São Paulo: Companhia das Letras, 1988.
- ____ “Os modernistas recebem Cendrars”. *Inútil poesia e outros ensaios breves*. São Paulo: Companhia das Letras, 2000.
- Pombo, José Francisco de Rocha. *No Hospício*. 2ª ed. Ed. Afrânio Coutinho. Rio de Janeiro: Instituto Nacional do Livro, 1970.
- Prado, Paulo. *Retrato do Brasil*. Ed. Carlos Augusto Calil. 8ª ed. São Paulo: Companhia das Letras, 1997.
- Ranciere, Jacques. “Le poète du monde nouveau”. *Aisthesis. Scènes du régime esthétique de l’art*. París: Galilée, 2011. 79-118.
- Rella, Franco. *Pensare per figure. Freud, Platone, Kafka il postumano*. Roma: Fazi, 2004.
- Rivas, Pierre. *Diálogos interculturais*. São Paulo: Hucitec, 2005.
- Roig, Adrien. *Blaise Cendrars, o Aleijadinho e o Modernismo Brasileiro*. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1984.
- Romero, Sílvio. *História da literatura brasileira: 1500-1877*. Rio de Janeiro: Garnier, 1888.
- ____ *A América Latina. Análise do livro de igual título do dr. M. Bomfim*. Porto: Chardron, 1906.

- *Estudos sobre a poesia popular do Brasil*. 2ª ed. Petrópolis: Vozes, 1977.
- *História da literatura brasileira*. Ed. Luíz Antônio Barreto. Rio de Janeiro: Imago; Aracaju, Universidade Federal de Sergipe, 2001.
- Santiago, Silviano. “Por que e para que viaja o europeu?”. *Nas malhas da letra*. São Paulo: Companhia das Letras, 1989. 189-205.
- Schwartz, Jorge. “A bibliografia latino-americana na Coleção Marinetti”. *Boletim Biblioteca Mário de Andrade* 44.1-4 (1983): 133-145.
- Saítta, Silvia. “Marinetti en Buenos Aires. Entre la política y el arte”. *Cuadernos Hispanoamericanos* 539-540 (mayo-junio de 1995): 161-169.
- Souza, Gilda de Mello e. “El tupí y el laúd”. *Obra escogida*. Mario de Andrade. Caracas: Biblioteca Ayacucho, 1979.
- Valéry, Paul. “Discours sur l’Esthétique”. *Oeuvres*. Ed. Jean Hytier. París: Gallimard, 1957.
- Warburg, Aby. “The Picture Chronicle of a Florentine Goldsmith (1899)”. *The Renewal of Pagan Antiquity*. Trad. David Britt. Los Ángeles: Getty Research Institute for the History of Art and Humanities, 1999.
- “Le déjeuner sur l’herbe de Manet. Les fonctions préfiguratrice des divinités élémentaires païennes pour l’évolution du sentiment moderne de la nature”. *Miroirs de faille. À Rome avec Giordano Bruno et Édouard Manet 1928-9*. París: Les Presses du Réel, 2011. 125-138.