

# ¿Hacia una antropofagia del pasado?

## Continuidades y rupturas en la obra de Oswald de Andrade

---

Alejandra Mailhe

---

Universidad Nacional de La Plata  
Universidad Nacional de Entre Ríos  
Argentina  
jjbalsa@isis.unlp.edu.ar

### Resumen

¿En qué medida el modernismo brasileño rompe con la herencia estética e ideológica del siglo XIX, especialmente al abordar la representación de la identidad nacional y de la alteridad social? ¿Cómo redefine esta vanguardia de los años veinte ciertas imágenes (como la supuesta exuberancia sexual del trópico) persistentes en la tradición de pensamiento nacional? En este artículo nos proponemos reflexionar sobre estas cuestiones, analizando algunos textos paradigmáticos del modernista Oswald de Andrade (principalmente los manifiestos "*da poesia Pau-Brasil*" y "*Antropófago*", y la novela *Serafim Ponte Grande*).

Nuestro trabajo encuentra que estos textos parodian la tradición de pensamiento anterior, pero también la afirman, pues no llegan a cuestionar la antigua asociación del 'otro' a lo material, lo corporal y lo inconsciente, o al predominio de la sexualidad, lo grotesco y/o la carnavalización. Los rasgos heredados de pereza, sensualidad, melancolía e irracionalidad son reutilizados y aunque las connotaciones se invierten, Brasil sigue siendo definido como 'el otro' respecto de la 'civilización occidental'.

**Palabras Claves:** intelectuales - alteridad cultural - modernismo - Brasil

**Keywords:** *intellectuals - cultural alterity - modernism - Brasil*

**Fecha de recepción:** 30/03/2004

**Fecha de aceptación:** 14/05/2004

"Os mortos governam os vivos." Oswald de Andrade, *Serafim Ponte Grande*.

¿En qué medida la vanguardia antropofágica, en el seno del modernismo brasileño, se erige contra las representaciones de la identidad nacional y de la alteridad social heredadas del discurso 'colonial' que, del romanticismo a *Retrato do Brasil* de Paulo Prado inclusive, estigmatizan la nación? ¿Qué inflexiones específicas adquieren, desplegadas narrativamente, cuestiones claves como la dependencia cultural y la liberación del sujeto por la vía de la sexualidad? ¿Y qué tensiones es posible registrar entre la desarticulación de los géneros discursivos y de la categoría de texto por una parte, y la desarticulación de los ideogramas heredados para pensar la alteridad social y la identidad nacional, por otra? Es decir, ¿en qué medida estos textos (tal como ha señalado insistentemente la crítica) rompen con la herencia estética e ideológica del siglo XIX y en qué medida la prolongan? En este artículo nos proponemos reflexionar sobre estas cuestiones en algunos textos paradigmáticos del modernista Oswald de Andrade, considerando principalmente los manifiestos "*da poesia Pau-Brasil*" y "*Antropófago*", y la novela *Serafim Ponte Grande*.

### **I. Apología de la transculturación y descolonización del discurso**

La obra oswaldiana explora insistentemente la parodización de diversos repertorios discursivos provenientes tanto de los discursos coloniales o de la estética decimonónica (parnasiano-simbolista y naturalista), como de la oralidad popular, e incluso de la moderna cultura de masas. Así, varias secciones del poemario clásico *Poesia Pau-Brasil* se apropian de

fragmentos de las crónicas coloniales y los disponen en verso, tanto para resaltar la sorpresa poética ante el Nuevo Mundo como para desautomatizar el etnocentrismo sobre el que se ha construido un modo hegemónico de mirar la identidad propia; en otras secciones, fragmentos de anuncios publicitarios se integran a elementos de la naturaleza o de la cultura, erigidos en 'estereotípicos' de la cultura nacional, originando así una fusión peculiar entre modernización y trópico (y entre tradición y vanguardia). Lo mismo sucede en el "Manifesto da Poesia Pau-Brasil"<sup>1</sup> y el "Manifesto Antropófago",<sup>2</sup> pues allí Oswald construye una prosa poética 'cubo-futurista' con recursos poéticos semejantes a los desplegados en *Poesia Pau-Brasil*, mediante la apelación al telegrafismo y la invención de neologismos, *collages* cinematográficos, asociaciones libres, *readymades* de fragmentos descontextualizados y metáforas y metonimias insólitas. El "Manifesto da Poesia Pau-Brasil" pretende refundar una mirada libre e inocente sobre la propia realidad cultural, apropiándose de los elementos populares reprimidos por el etnocentrismo, e integrándolos a una cultura intelectual renovada (en este sentido, la 'teorización' programática desplegada en el primer "Manifesto" se lleva al acto en la experiencia estética de *Poesia Pau-Brasil*).

Esforzándose por romper con el pasado de los discursos coloniales que definen el Brasil como subalternidad económica, social, cultural y política, ambos manifiestos se apoyan en símbolos paradigmáticos de esa devaluación: el 'palo de Brasil' y la antropofagia, huellas de la principal materia prima explotada durante la colonia y de la principal mácula sobre la cual se ha erigido la miserabilización de la identidad desde el ingreso del continente americano en la historia europea. En

ambos manifiestos, de manera sintética, metáforas insólitas y metonimias violentas (en las que se acumulan materiales heterogéneos y desjerarquizados) fundan una visualidad cubista próxima al primitivismo plástico. Las imágenes condensan temporalidades múltiples, sintomatizando la convivencia asimétrica entre el pasado pre-colonial y la modernización técnica.

El "Manifiesto da Poesia..." ataca desde el primer aforismo el repertorio estético decimonónico y se abre a una franca estetización de la pobreza y de las culturas populares. El poeta vanguardista impone una radical democratización de lo bello que desjerarquiza las asimetrías y clausura toda concepción aristocratizante de la cultura: "*A poesia existe nos fatos. Os casebres de açafão e de ocre nos verdes da Favela (...) são fatos estéticos*" (5), y el carnaval constituye 'o acontecimento religioso da raça' mientras 'Wagner submerge ante os cordões de Botafogo' (5), al tiempo que la potencialidad poética se ve enriquecida con "*a contribuição milionária de todos os erros*" (6) y la cultura de masas pues "*No jornal anda todo o presente*" (9).<sup>3</sup>

Ambos manifiestos exaltan (y denuncian) programáticamente las experiencias de aculturación y transculturación que crean una imagen 'absurda' de Brasil como universo saturado de asimetrías insólitas: en el "*Manifiesto da Poesia Pau-Brasil*", poniendo en escena la experiencia de un "*fora de lugar*" inverosímil, la implantación de la cultura europea (del "*lado doutor*") que se origina con la larga colonización del trópico, engendra objetos culturalmente desrealizados (como "*una cartola na Senegâmbia*", "*negras de jockey*" u "*odaliscas no Catumb*" (5). El

"Manifiesto Antropófago" radicaliza esta conciencia de la dinámica de dominación cultural y resistencia, afirmando los límites de la aculturación, pues en el fondo "*Nunca fomos catequizados*" (14) y "*Nunca admitimos o nascimento da lógica entre nós*" (15), aunque haya habido una perpetua escenificación de "*O índio vestido de senador do Império. Fingindo de Pitt. Ou figurando nas óperas de Alencar cheio de bons sentimentos portugueses*" (16).

Anticipándose a los procedimientos transculturados desplegados por Mário de Andrade (poéticamente en el poemario *Clã do Jabuti*, y narrativamente en la novela *Macunaima*), el propio lenguaje poético del manifiesto "*Pau-Brasil*" transcultura los símbolos de las asimetrías y tensiones (por ejemplo, convirtiendo el universo de la cultura letrada en una selva saturada de "*cipós maliciosos da sabedoria*" o "*lianas da saudade universitária*", (6). Esa colisión disparatada entre alta cultura y cultura popular se exagera temática y formalmente en el "Manifiesto Antropófago" bajo la forma sintética del irónico "*Tupi or not tupi that is the question*" (13) o del poema tupi-guaraní que irrumpe en mitad del manifiesto (16): ambos ejemplos crean una tensión máxima entre jerarquías y procedencias culturales opuestas, e instauran violentamente la transculturación en el vértice de los procedimientos vanguardistas.<sup>4</sup>

Estableciendo una ruptura absoluta entre la poesía "*Pau-Brasil*" y la totalidad del pasado literario, en el "*Manifiesto da Poesia...*" ese dislocamiento extremo (producto de una experiencia violenta y prolongada de dominación cultural y resistencia) se erige en la marca principal de la identidad y en la principal riqueza a ser 'explorada' (en su doble acepción portuguesa, como 'exploración' y 'explotación') por el

modernismo, ya que hasta aquí el *lado douto* habría obturado la emergencia de una poética 'auténtica', fundada en la anulación de la mimesis realista y en el *fluir* de una invención *ingêna*, primitiva, popular, infantil, original.

El "Manifiesto Antropófago" radicaliza la crítica a la cultura global y a la sociedad patriarcal en su conjunto, adoptando el tono de un violento sacrificio ritual. Invirtiendo la oposición positivista entre 'civilización' y 'barbarie', este programa primitivista enfrenta a un enemigo múltiple: el sistema colonial, la represión psíquica y moral, la sociedad patriarcal, la intelectualidad colonizada por el eurocentrismo, e incluso el indianismo romántico. Profundizando la crítica radical al *lado douto* emprendida por el modernismo en su conjunto (donde la "*Carta pras icamiabas*" de *Macunaíma* constituye un caso paradigmático), mientras el "*Manifiesto da Poesia Pau-Brasil*" propone una conciliación sincrética entre "*a floresta e a escola*", el "Manifiesto Antropófago" impone la deglución radical de la primera sobre la segunda. Oswald convierte la antropofagia en un símbolo nodal de la cultura brasileña, definida como carnavalesca y dionisiaca, sesgada por el predominio absoluto del principio de placer en oposición a la racionalización europea. Aunque con algunos antecedentes en la tradición literaria nacional y en la vanguardia contemporánea,<sup>5</sup> la metáfora oswaldiana de la 'antropofagia ritual' (que provocativamente opera, desde el primer aforismo, como la fuente dadora de cohesión colectiva)<sup>6</sup> asume una connotación novedosa, ausente en otros canibalismos literarios, e incluso en el propio movimiento antropófago.<sup>7</sup> Articulando explícita e implícitamente diversas fuentes

teóricas,<sup>8</sup> Oswald erige esa apropiación activa (destruktiva y sincrética) de la cultura hegemónica, en el principio por antonomasia que articula la propia identidad cultural<sup>9</sup>.

Partiendo del antecedente del "Manifesto *Pau-Brasil*", el "Manifesto Antropófago" remite los intercambios culturales al plano de la corporalidad, al tiempo que proclama una rebelión subjetiva y colectiva "contra o homem vestido" (esto es, contra las coerciones sobre el cuerpo y sobre el inconsciente, iniciadas en la conquista y consolidadas en el mundo burgués). Concibiendo este gesto como el emblema por antonomasia de una "*Revolução Caraíba. Maior que a Revolução Francesa*" y resultado de la "*unificação de todas as revoltas eficazes na direção do homem*" (14), Oswald inaugura un proceso de explícita politización del cuerpo, clave en las reflexiones teóricas de las décadas siguientes (y especialmente en el marco de la teoría del género).

Imponiendo una sacralización invertida, el "Manifesto Antropófago" apela al modelo del 'buen salvaje' que, ahora refuncionalizado, encarna simbólicamente un orden social utópico, rebelde a los 'falsos valores' de la civilización europea (e incluso capaz de volver conciente el carácter fundamental de la identidad latinoamericana para la existencia de Europa). Así, el texto recupera de manera sintética una larga genealogía europea centrada en la exaltación de la alteridad indígena y en el consecuente ataque a la identidad propia: originada en el pensamiento autocrítico de Montaigne y Rousseau, este linaje crítico se prolongaría sucesivamente en el romanticismo, la revolución rusa, la rebelión surrealista y la teoría de Keyserling... para desembocar —en el caso brasileño— en la vanguardia modernista.

En esta dirección, los aforismos del Manifiesto articulan una oposición constante entre el polo negativo (la colonización por la cultura europea y las elites *vegetais*, la instauración de la represión, del orden patriarcal, de la propiedad privada, del Estado y de una filosofía trascendentalista)<sup>9</sup> y el positivo (la descolonización que conduciría a recuperar una 'Edad de Oro' primitiva y 'último-primera',<sup>10</sup> la negación de todo trascendentalismo, la liberación de los instintos —sexuales y 'antropófagos'—, la reinstauración del inconsciente, de la magia, del arte y del ocio como vías privilegiadas de conocimiento del mundo, el retorno al 'surrealismo poético' de la lengua primitiva, al orden matriarcal 'originario' y la anulación de las clases sociales y de la propiedad privada). Así, inscribiéndose en la tradición literaria nacional como la inversión perfecta del indianismo romántico, el manifiesto oswaldiano radicaliza la oposición de la vanguardia antropofágica a la concepción del 'otro' postulada por la novela romántica *O Guarani* de José de Alencar, un texto canónico en la fundación de la identidad nacional. De hecho, el manifiesto organiza, apelando a la función anti-represiva del humor paródico, una respuesta 'contraideológica' que enfatiza la agresividad (cultural y/o políticamente contestataria) contenida en ese nuevo 'indianismo vanguardista'.

En ambos manifiestos oswaldianos la originalidad del *ready-made* estético-ideológico consiste tanto en la combinación de residuos representacionales para poner en escena la experiencia de la transculturación, como en la resemantización a la que estos residuos son sometidos: invirtiendo su signo negativo, ahora los mismos connotan



exaltativamente la dimensión comunitaria y 'carnavalesca' (irreverente, heteróclita, lúdica, corporal e irracional) presente *ab origine* en la cultura popular y en la identidad nacional. La categoría 'sectores populares' — ambigua pero estable en las ficciones decimonónicas— estalla en los textos oswaldianos, acompañando la radical puesta en crisis de la noción misma de 'representación'. Como resultado, tanto en los manifiestos como en su novela *Serafim Ponte Grande* los universos de la cultura popular, que habían sido obturados o bestializados en las ficciones canónicas de la tradición representacional brasileña —desde las versiones románticas al estilo de *O Guarani*, hasta las naturalistas del tipo de *O cortiço* de Aluisio Azevedo— parecen retornar, convertidos ahora en una única alteridad (sincrética y abstracta, metamórfica e inasible), para devorar vengativamente todos los símbolos culturales (incluidos los discursos) de la 'casa-grande' y los 'sobrados' de la elite europeizada y miserabilista.

A pesar de este trabajo de deconstrucción paródica, creemos que, a diferencia de textos como *O turista aprendiz* o *Macunaíma* de Mário de Andrade, los manifiestos oswaldianos no despliegan un análisis autocrítico sobre los límites ideológicos que asedian al intelectual vanguardista al abordar la alteridad social como objeto de representación privilegiado. Al igual que en la pintura de *Tarsila do Amaral* (en estrecho diálogo con la producción literaria de Oswald),<sup>11</sup> la ausencia de una desarticulación de esos condicionamientos ideológicos conduce a este autor a reactualizar acriticamente ciertos clisés respecto del binarismo identidad/alteridad. En este sentido, aunque las 'visiones del Paraíso' heredadas se integran en el seno de un pensamiento transgresor,

Oswald no desarticula los ideologemas de origen. Ambos manifiestos aparecen saturados de imágenes estereotípicas sobre lo "bárbaro e nosso": en el "*Manifesto da Poesia Pau-Brasil*" se acumulan (especialmente en el inicio y en el cierre) símbolos cristalizados de la nación (referidos a la riqueza racial, vegetal y mineral y a las prácticas culturales capaces de integrar lo popular y lo nacional, como el carnaval, la cocina popular o la danza).

## II. Un punto de llegada. Fines y puentes de *Serafim Ponte Grande*

O que atropelava a verdade era a roupa,  
o impermeável entre o mundo interior e o mundo exterior.

Oswald de Andrade, "Manifesto Antropófago"

*Serafim Ponte Grande*, el "*romance-invenção*" que Oswald de Andrade escribe entre 1928 y 1929 (y publica en 1933),<sup>12</sup> constituye, junto con *Macunaíma* de Mário de Andrade, uno de los experimentos vanguardistas formalmente más radicales emprendidos por el modernismo en el campo narrativo. Erigiéndose contra la tradición literaria y extremando el opacamiento de la representación, *Serafim...* pone en crisis numerosos géneros y estilos, e incluso desarticula la propia categoría de texto. Volviendo imposible dissociar forma y contenido y desestabilizando continuamente la referencia social, la ficción refuncionaliza diversos residuos heredados de los géneros literarios y de los discursos sociales finiseculares, insertando fragmentos de las ideologías hegemónicas a fin de siglo en un nuevo contexto semántico.

Por ello, para abordar la aprehensión de la cultura popular y la construcción de un modelo de alteridad social en esta novela oswaldiana,

creemos imprescindible revisar previamente el modo en que este texto desarticula ese legado ideológico más amplio de los géneros literarios y los discursos sociales. El desarrollo de estos planos de análisis nos permitirá considerar con mayor profundidad en *Serafim...* la puesta en cuestión de los modelos heredados de otredad social, ya que esta puesta en crisis se articula, de manera sincrética e indisociable, con la desarticulación de otras identidades fundamentales, como las categorías de 'texto' y de 'sujeto' (las nociones estables sobre las que se basaba hasta entonces la 'representación').

Tal como ha señalado Campos (1990a), *Serafim...* despliega una parodia múltiple al libro como objeto<sup>13</sup> y, al mismo tiempo, pone en crisis la unidad estructural del libro. Este proceso de fragmentación, incipiente en su novela anterior *Memórias sentimentais de João Miramar*, se agudiza en este texto, al igual que otros procedimientos formales de experimentación. Si *Memórias...* preservaba la unidad narrativa propia del *Bildungsroman* (y la innovación se centraba especialmente en el plano de la sintaxis de la frase, por medio de la creación cubista de metáforas, metonimias y *sinécdoques* insólitas), en *Serafim...* la descomposición se extiende al nivel macro de la sintaxis narrativa.

Además, *Serafim...* agrega a esa descomposición de la unidad macro, el estallido del registro en fragmentos: residuos de múltiples géneros literarios, y diversos subgéneros narrativos y discursos sociales tópicos reciben el tratamiento metonímico-cubista que en la novela anterior se destinaba a la frase. Insertos en el texto de vanguardia, en ese anti-libro hecho con los restos desgajados de otros libros, esos fragmentos adquieren una función metalingüística pues permiten revisar

paródicamente la historia de la novela como género y con ella, la historia de la institución literaria y de otras instituciones sociales.<sup>14</sup> Se crea así un *collage* polifónico de residuos heterogéneos, desjerarquizados y refuncionalizados que tienden a la dispersión, ya que configuran una trama de múltiples direcciones potenciales, generalmente no desarrolladas.

En particular, Oswald ataca los tópicos y estereotipos de la literatura 'burguesa' heredada, en sus versiones de la 'alta literatura' y de la emergente cultura de masas. A estos recursos desestructurantes se suma el dislocamiento inverosímil del tiempo narrativo, que funciona como una instancia vacía, no mimética, puramente 'semiológica'.<sup>15</sup>

Haciendo estallar los restos de la tradición literaria y cultural en crisis, *Serafim...* se configura por medio de la cita irónica de fragmentos tanto de la literatura de viajes del siglo XVI, como del diario íntimo, la poesía parnasiana finisecular, la narrativa naturalista, el drama social, la crónica mundana y las novelas picaresca, de folletín y de aventuras. A veces la desacralización de esos modelos se acentúa a través de su inclusión en un contexto discursivo disonante, o por la interpolación inesperada de un registro bajo que, al interior del fragmento, genera un contrapunto violento que refuerza su desintegración. Consideremos algunos ejemplos en detalle.

En uno de los fragmentos (el diario íntimo del protagonista, en el que ingresan irrespetuosamente informaciones absolutamente heterogéneas),<sup>16</sup> Serafim confiesa sus intenciones de escribir una novela naturalista. Sin embargo carece de argumento, de modo que el proyecto

narrativo permanece vacío de sustancia, como el propio *Serafim*... Cuando el protagonista se detiene en la escritura de la primera frase de esa ficción hipotética, revela un preciosismo parnasiano que boicotea el naturalismo escogido a priori;<sup>17</sup> inmediatamente después, la reflexión sobre el empleo de un vocablo vulgar boicotea también el supuesto preciosismo parnasiano.<sup>18</sup> Así, el proyecto naturalista, que en la versión de *Serafim* aparece desestructurado por la carencia de argumento, anulada su función ideológica y reducido a la superficie de la forma (e incluso desviado el estilo hacia el polo estético opuesto, que también se neutraliza por el desvío), es forzado a revelar rápida e indirectamente sus límites 'burgueses'.

*Serafim*... atenta también contra la descripción realista-naturalista presente en la novela y en la crónica mundana,<sup>19</sup> y ataca la oratoria académica y política propia de la elite dirigente.<sup>20</sup> Con la misma intención desestructuradora, explora los efectos potenciales de la proliferación descontrolada de los narradores, de los personajes y de la trama novelesca.<sup>21</sup>

En los fragmentos finales de la novela (sobre todo aquellos en los que se refieren los viajes 'transatlánticos'), la fluctuación en el agua y la deriva semiológica se corresponden y potencian recíprocamente. Allí el discurso explora diversas formas del exceso, evidenciando una tendencia irrefrenable al desvío y la pérdida del control, al tiempo que los clisés se acumulan produciendo un *collage* absurdo.<sup>22</sup> En esta dirección, "*Serafim*" y "*Ponte Grande*" pueden entenderse como el doble juego entre la ruptura y la continuidad, entre el quiebre 'final' de la tradición (literaria, estética, cultural) y la apertura de un 'puente grande' que liga los restos del orden

heredado con el nuevo orden.

En los ejemplos anteriores, la experimentación con la puesta en crisis de los géneros discursivos se produce a través de un doble movimiento: por un lado, el texto violenta 'de adentro hacia fuera' el límite de los discursos estéticos (y sociales en general) heredados, al acumular 'lugares comunes' residuales (tópicos, clisés, ideologemas) en una yuxtaposición absurda; por otro lado, quiebra 'de afuera hacia adentro' las leyes internas del estilo o del género (repertorio poético, registro, verosímil, estructura argumental, etc.) por el vaciamiento o la incorporación de un elemento radicalmente ajeno.

*Serafim...* se revela contra el arte de importación que condensa las instituciones burguesa y europea, buscando crear una inflexión nueva, vanguardista y nacional.<sup>23</sup> En esta dirección de ruptura y refundación de un nuevo orden y como consecuencia de la desarticulación de los tópicos heredados, la novela desenmascara continuamente la convergencia entre arte burgués, moral represiva, familia y alter-ego, en contraste con los modelos (de discurso y de sujeto) exaltados por el texto. En efecto, en la medida en que se libera el sujeto, se desarticula el orden del discurso. De hecho, la abolición del estilo y de la cultura heredados se produce junto con la postulación de un 'sujeto libre' en términos sociales, morales y psíquicos, entregado a la pura satisfacción de sus deseos, y carente 'al fin' de lazos burgueses, pruritos éticos y censuras superyoicas (en ese sentido, *Serafim...* explora la anulación del sujeto y la emergencia de una pura 'máquina deseante' en términos eminentemente contestatarios).<sup>24</sup>

Junto con esta desarticulación de los códigos y de los

constreñimientos que sujetan al sujeto, *Serafim...* vuelve sobre la obsesión modernista —evidente tanto en los manifiestos oswaldianos como en otros textos paradigmáticos del modernismo—<sup>25</sup> de explorar ficcionalmente el modo en que se construyen las identidades culturales de 'sí mismo' y del 'otro'. En el marco de este procesamiento crítico, la novela de Oswald se apropia de varios tópicos de la literatura de viajes (especialmente de las crónicas de conquista y colonización de los siglos XVI y XII), apelando a diversos recursos de cita y parodia, algunos ya explorados anteriormente en *Poesia Pau-Brasil*.<sup>26</sup> En efecto, los títulos de los fragmentos, los epígrafes, el registro enunciativo del narrador y de los personajes, y el vocabulario plagado de arcaísmos, recuperan —en *flashes* imprevisibles y a partir del distanciamiento irónico— esas huellas del discurso colonial.

El propio Serafim pone en escena los conflictos del viajero vanguardista: como Mário de Andrade en el norte y el nordeste de Brasil (tal como aparecen procesados sus viajes en *O turista aprendiz*), Artaud en México, o Macunaíma en San Pablo, Serafim enfrenta continuas experiencias de dislocamiento entre las imágenes heredadas de sí mismo y de los otros sociales. En sus múltiples pliegues y desdoblamientos, por medio de lentes y espejos que reproducen, deforman o invierten esas imágenes, el protagonista descubre el primitivismo latente en Europa; desde Europa descubre tanto su propio eurocentrismo como el primitivismo americano; en Oriente descubre la construcción imaginaria internalizada sobre el mundo oriental, para 'anclar' finalmente en una identidad abierta y a la deriva, transnacional y desterritorializada (aunque, en el fondo, se centre en una esencialización primitivista del trópico como

espacio privilegiado para la liberación del 'ello' y la desestructuración del yo).

En efecto, recién salido de Brasil y luego de innumerables desvíos, la nave consigue atravesar la línea del Ecuador, venciendo al fin la fuerza centrífuga del trópico. Así, el protagonista inicia un largo viaje alegórico y elíptico, en busca de las identidades culturales del 'otro' y de sí mismo: parte del trópico hacia Europa y luego hacia Oriente, volviendo finalmente a entregarse a una deriva —ahora infinita y sin anclajes— por las aguas tropicales.

Como en los textos de Mário de Andrade, ficcionalizar el viaje hacia la alteridad (sea ésta centro o periferia del sí mismo) implica un ejercicio conciente de desarticulación y reconfiguración de los modelos pre-dados. Así por ejemplo, desde París, el protagonista descubre haber internalizado el Brasil como un bazar de clisés, bajo una "*visão do Paraíso*" hegemónica:

A floresta brasílica e outras florestas.  
Mulheres fertilizantes conduzem colunas, arquiteturas e hortaliças [...]  
Corbeilles monumentais atiram do sétimo céu dos copos brancos  
ananases de negras nuas.  
Periquitos, ursos, onças, avestruces, a animal animalada [...]. As partes  
pudendas nos refletores. Sincopes sapateiam cubismos, deslocções  
[...]. Tudo se organiza, se junta coletivo, simultâneo e nuzinho [...] (13).

Bajo los reflectores, el amontonamiento absurdo de esos fragmentos del trópico produce el efecto de un *kitsch* hollywoodense, creándose así un lazo sutil entre las imágenes de la literatura de viajes del siglo XVI, el exotismo romántico, la concepción naturalista del trópico como 'distorsión' de la 'norma' europea y las modernas visiones *for export* en la nueva cultura de masas. Cuerpos desorganizados (cuerpos sin órganos,



cuerpos reificados tanto por la naturaleza como por la mercantilización salvaje) arman una escenografía cubista y descentrada. En este sentido, acercándose en parte a *O turista...* de Mário, la ficción hace consciente el modo en que el trópico ha sido internalizado como un pastiche vanguardista, aglutinador de estereotipos en fragmentos y ligados a la exuberancia de la naturaleza, la monumentalidad exótica, la comunión providencial de razas y la hiperbolización de la sexualidad. Así, el texto reorganiza y desestructura sintéticamente una larga tradición de discursos nacionales, desde el romanticismo hasta la contemporaneidad, desde *O Guarani* de Alencar hasta *Retrato do Brasil* de Paulo Prado inclusive.

De este modo, el texto procesa de manera autocrítica la propia paradoja del intelectual modernista que, como advierte acriticamente Paulo Prado en el prólogo clásico a *Poesia Pau-Brasil*, "descubre Brasil" en Europa. Como si Oswald parodiase ese juicio de Paulo Prado y el primitivismo 'a la europea' implícito en el propio movimiento antropófago, ese 'descubrimiento de Brasil' y del trópico aparece claramente mediado por los 'preconceitos' etnocéntricos de una antigua mirada colonial (que ahora se somete a sucesivas metamorfosis que sincretizan lo arcaico y lo ultramoderno, las razas y culturas heterogéneas, y los cuerpos, la naturaleza y el capitalismo). Sin embargo, como veremos, aunque la novela de Oswald hace consciente esta internalización de los estereotipos y clisés, no la desestructura sino que más bien la confirma, reforzando sobre todo la versión del trópico como "Paraíso dos pecados" (presente en el romanticismo de José de Alencar, en el naturalismo de Araripe Júnior y Aluísio Azevedo, e inclusive en el ensayismo pretendidamente

'modernista' de Paulo Prado), pero asignándole ahora una valoración plenamente positiva.

El desarrollo de la trama novelesca, la ambivalencia ideológica de esos collages y algunos juicios del narrador permiten confirmar esta hipótesis (de hecho, el borramiento de las identidades del/los narrador/es y protagonista/s constituye una operación de experimentación formal que también oscurece la distancia ideológica existente entre esos puntos de vista, impidiendo resolver la ambigüedad ideológica del texto). En este último sentido, por ejemplo el narrador señala —ambiguo, oscilando entre la afirmación y la ironía— que Serafim “*é da raça vadia que passa o dia na voz do violão*” (122); cuando el protagonista recorre Europa y el Cercano Oriente, advierte que “*sentiu-se longe do Brasil das vidas animais*” (138); cuando Pinto Calçudo conquista a una francesa, el narrador concluye que el viaje opera como una colonización inversa del trópico sobre Europa, ya que “*nó país animal foram as senzalas que mandaram as primeiras embaixatrizes aos leitos brancos*” (123). Así, el texto confirma la definición de Brasil (y del trópico en su conjunto) por medio del ocio, la exuberancia de la naturaleza y el predominio de los instintos (sexuales) y de la animalidad. Los elementos que en *Retrato do Brasil* (“*um livro pré-freudiano*”, en términos del propio Oswald)<sup>27</sup> adquirirían nefastas connotaciones negativas, revelan en este libro 'posfreudiano' su potencialidad positiva, en favor de la liberación del sujeto respecto del constreñimiento represivo de la cultura. Pero el cambio de signo no implica una descomposición crítica del patrón ideológico, fundado en un pensamiento binario que opone

cultura/naturaleza, Europa/trópico, masculino/femenino, activo/pasivo, racional/instintivo, consciente/inconsciente, trascendente/inmanente, verdadero/falso, Uno/Otro), modelizando una identidad en definitiva idéntica en ambas versiones. Pues tal como advierte Descombes, en el pensamiento filosófico que excluye la diferencia sólo puede haber identidad y "otredad" (como mera negación de la identidad).<sup>28</sup>

Es en París (y no en Brasil) donde el protagonista descubre el furor primitivista de moda en los círculos 'chiques' europeos (como el "*Bal Nègre*" francés, "*última invenção pior do que qualquer baile de quarta feira de cinzas na favela*", (121). Serafim experimenta las drogas para entregarse a "*uma saudade de João do Rio*" (108); así, exponiendo abiertamente sus lazos con el dandi finisecular, forja una tradición propia que liga decadentismo y vanguardia.<sup>29</sup> Luego concurre a un "*dancing metaphysique*" en el que, de manera inverosímil, se encuentran "Carlito, Gloria Swanson, Georges Carpentier, Raquel Meller, Einstein, o Dr. Epitácio y Picassô" (139) delante, encima, debajo y a ambos lados del personaje, componiendo un *collage* arbitrario de íconos de la cultura contemporánea.<sup>30</sup> Allí, ese '*Bal Nègre*', '*pior*' que un baile de favelados en Brasil, prueba tanto el cosmopolitismo y la desjerarquización cultural implícita en el primitivismo, como el primitivismo latente también en la cultura europea, pues en el roce de los cuerpos en danza emergen las pulsiones primitivas latentes en la moderna sociedad europea, evidenciando una suerte de tropicalización de Europa, la venganza de una colonización invertida que expresa el triunfo del 'ello' y de las culturas dominadas, el retorno de lo reprimido en connivencia sincrética con la modernización, forjando una 'barbarie tecnizada':

O serrote das florestas atávicas o irmana sem barulho às orquestras mulatas e coloniais. Nem ele inutilmente disfarça. Sobre as peles despidas por Poiret, Patou, Vionet, Lanvin, calombos crescen de perlas, e verrugas verdes de safiras, guinchos de negros, corpos de lamparina e de dentista e animais de todas as Áfricas vestidas se esfregam nas fêmeas brancas (122).

A la vez, los vínculos afectivos del protagonista permiten poner en juego estereotipos culturales contrapuestos que cada personaje encarna alegóricamente, en una cita ambigua (que no deja en claro hasta qué punto es paródica) de esos modelos ideológicos que pueblan insistentemente la novela y el ensayo del siglo XIX. Así, mientras una amante francesa ha sido educada en el marco de la represión religiosa, y anhela liberarse de ese confinamiento negativo, él,

[...] ao contrário, desde os mais tenros anos, linha sofrido o embate dos jacarés e das minhocas de sua terra natal e provavelmente adquirira o bicho carpinteiro que levara outrora os seus gloriosos antepassados -os bandeirantes- aos compêndios geográficos do Brasil. (130)

Así, el texto refuerza la polarización clásica entre cultura europea, racionalización y represión por una parte, y naturaleza tropical e hiperestesia sexual por otra.<sup>31</sup> Y cuando fatigado del viaje, Serafim anhela volver al Brasil, el país es evocado bajo el tópico (clásico en la literatura colonial) de la mujer sexualmente conquistada,<sup>32</sup> o por medio de imágenes cubistas que reúnen, de manera insólita, fragmentos de estereotipos sexuales y materiales 'típicos', en una mezcla sincrética que sexualiza la naturaleza y naturaliza la sensualidad, creando una velada exaltación de la miscegenación racial y cultural. Como en las citas anteriores, la acumulación de fragmentos (que el ojo metonímico fetichiza) reitera la desorganización en la representación del cuerpo, la

desarticulación de toda jerarquía que no responda al deseo. Sin embargo, la yuxtaposición de materiales heterogéneos y la fragmentación también sugieren una reificación de los sujetos femeninos y una fetichización de las mercancías, otra faz que vuelve a emparentar al dandi con los antepasados conquistadores, evidenciando las condiciones ideológicas de esa supuesta utopía liberadora.

O Brasil dos morros da infância que lhe ofertava a insistência dos mais feijões, dos mais biscoitos, dá-lhe o amor no regresso. Pernas duras, bambas, peles de setineta de mascate e de lixa de venda, seios de borracha e de tijolo, bundas, pêlos, linguas, sentimentos (150).

Luego, de visita por Turquía, Fenicia y Palestina, el protagonista consume esos países como espectáculos exóticos con una *kodak*, un *Baedeker* y una Biblia como guías. Al igual que en *O turista...* de Mário de Andrade, los escenarios extraños se presentan como el 'otro periférico' respecto del 'Uno-europeo' y, por ende, revelan puntos de contacto sutiles con Brasil. A la vez, en oposición al viaje antropológico emprendido en *O turista...*, aquí el protagonista deambula, como Artaud en México, entregado a un turismo narcisista que, lejos del contacto con la alteridad, busca confirmar sus propios 'preconceitos'. Como el exotista conoce al otro ya antes de conocerlo, la experiencia del viaje sólo puede desencadenar la frustración:

O mais tinha tudo emigrado como a casa de Nazaré, pelos ares, para os livros do Ocidente. Nem Tibérias tinha mais romanos de Tibério (140).

Oriente no existe, en esos términos exotistas y arcaizantes, más que en la imaginación occidental.<sup>33</sup> Pero el texto descubre el carácter construido de los imaginarios sociales sólo cuando se refiere al 'otro' (advirtiendo

que Europa es más primitiva y Oriente menos histórico de lo que se creía); en cambio, la identidad de sí (del trópico) se mantiene estable antes, durante y después del viaje. Así, el yo es el límite (el espejo) para la desestructuración de los estereotipos refractados, y el periplo por el centro y otras periferias sólo confirma 'lo que ya se sabía' sobre la propia identidad. Por eso, agotadas las ansias de exotismo, el protagonista regresa, dominado por el deseo de volver en sí.

La dimensión más eminentemente política de los conflictos (psíquicos, sexuales, éticos y culturales) vivenciados por el protagonista emerge en el fragmento "*Testamento de um legalista em fraque*", cuando irrumpe la rebelión política colectiva y la represión por las fuerzas del Estado.<sup>34</sup> En ese contexto de caos se incrementa la resistencia a la represión y la desorganización social se transpone al plano del sujeto: Serafim coloca un cañón en la terraza, apuntando a la casa de Carlindonga (su director de oficina) y lo asesina; cometiendo un segundo delito 'liberador' se apropia del dinero dejado por los revolucionarios en el cuarto de su hijo Pombinho (a quien quizás ha matado junto con Carlindonga). Esa rebelión aparece sesgada por la represión política, análoga a otras formas de represión condenadas por el texto. En ese marco crece su resistencia a la castidad, un mandato erigido "*contra a natureza*" (78). Y en un momento de excitada inspiración, Serafim asume el papel del intelectual que incita a las masas a la rebelión, llamando a negros e indios, explotados por igual a lo largo de la historia brasileña, a sumarse a la resistencia contra el ejército del Estado. Para nuestro análisis el pasaje es significativo porque constituye la única instancia en

que Serafim invoca explícitamente a las alteridades sociales nacionales, aunque presentadas sólo en términos imaginarios. En la arenga fantástica, la rebelión adquiere la connotación trascendente de una primera clausura de la dominación:

Negros martelam metralhadoras. Uma trincheira real onde se digere pinga-com-pólvora! Familias dinastas d'Africa, que perderam tudo no eito das fazendas -fausto, dignidade carnavalesca e humana, liberdade e fome- uma noite acordando com as garras no sonho de uma bateria. Viva a negrada! Sapeco no fogo!

E os índios onde os missionários inocularam a monogamia, e o pecado original! E os filhos dos desgraçados co'as índias nuas! Vinde! Vinde destroçar as tropas do Governador-Geral! Fogo, indaiada de minha terra tem palmeiras! (77).

Sin embargo, esa dimensión política y social adquiere un lugar secundario en la rebelión global tematizada por el texto; la insularidad en el tratamiento del episodio (restringido a un sólo fragmento, aislado por completo del resto de la ficción) sugieren la conciencia de una cierta contradicción entre la abolición radical de la moral individual y la construcción de un orden político y social más justo, por otra.<sup>35</sup>

La novela da cuenta del proceso de liberación sexual vivenciado en los años veinte, a medio camino entre la herencia decimonónica y la emergencia de una concepción moderna de la libido y del sujeto. En efecto, elementos tales como el terror a la sífilis, la pobreza de métodos anticonceptivos o la internalización de las 'bondades' de la represión sexual sobreviven en el plano de la sexualidad, constituyendo las huellas del siglo XIX en el campo de la intimidad, equivalentes a los residuos naturalistas o parnasianos en el campo del arte. Por oposición, la lectura de Freud<sup>36</sup> o la aceptación del aborto, de la infidelidad y del deseo

homosexual muestran el surgimiento de una concepción extremadamente moderna de la sexualidad, e incluso el intento de abolir la moral que vincula monogamia, religión y orden político. En ese sentido, el 'puente' de Ponte Grande está constituido también por los puntos de quiebre y de pasaje que fracturan al sujeto, en el seno de un sistema de valores de la intimidad en crisis.<sup>37</sup>

Para poner en escena esos devaneos del deseo enfrentando los límites morales, ideológicos y culturales, *Serafim...* exagera obsesivamente la sexualidad del protagonista desde la infancia<sup>38</sup> hasta la adultez. Obligado a casarse en una oficina policial (en el fragmento intitulado irónicamente "*Vacina obrigatória*"), desde el inicio del matrimonio Serafim se comporta como un dandi sensualista deseoso de experiencias sexuales fuera del matrimonio y de toda 'convencionalidad'. Así, se hace amante de cocineras, criadas o telefonistas de los sectores populares, tanto como de cantantes o actrices brasileñas y europeas de la alta sociedad, o experimenta deseos homosexuales por varias figuras (como el amigo "amoral" Pinto Calçudo o un bello vecino).

Refuncionalizando el viejo tópico decadente que identificaba a escritores e intelectuales con una 'enfermedad de la voluntad', Serafim fracasa en todos los proyectos que decide emprender, volviéndose un *flâneur* lujurioso y estéril desde el punto de vista intelectual. Invertiendo la condena a la esterilidad ociosa y decadente (de fuerte gravitación en la literatura y el ensayismo de entresiglos), el texto refuerza la oposición entre instintos y cultura (como instancia represiva), compatibilizando la resemantización de ese tópico decimonónico con las reformulaciones



freudianas del mismo conflicto.<sup>39</sup>

Invirtiendo la condena 'pre-freudiana' a la exuberancia sexual y al ocio presentes en *Retrato do Brasil* de Prado, aquí el instinto se impone con desenfado, arrasando con una definición negativa de la cultura y con la represión moral (y especialmente, con la monogamia) que contradicen las pulsiones sexuales irrefrenables.<sup>40</sup>

Sin embargo, reforzando cierta tendencia a la manipulación instrumental del 'otro', Serafim establece vínculos sexuales diversos según la clase de pertenencia de las amantes: con las jóvenes pobres siempre entabla relaciones fugaces de mero consumo sexual; con las mujeres glamorosas, interviene (a veces) la fascinación además del deseo, aunque tampoco allí el vínculo implique un compromiso afectivo. Varias veces el protagonista prolonga una mirada decimonónica sobre la alteridad, que tiende a manipular al otro como mercancía sexual, o a esencializar el género femenino reduciéndolo a un arquetipo,<sup>41</sup> de modo que el transgresor vanguardista que aspira a abolir nietzscheanamente la moral no abandona los clisés más anquilosados para pensar la alteridad socio-sexual. En este punto, como en otros, la posición del narrador frente a la enunciación del protagonista resulta por lo menos ambigua.<sup>42</sup>

*Serafim...* registra con humor la vigencia, en diversos discursos sociales, del clisé que asocia el trópico a la exacerbación de la sexualidad.<sup>43</sup> El problema es que ese clisé —que circula entre los estereotipos explotados por la cultura de masas— es confirmado por el propio texto. Así, además de las citas anteriores, algunos detalles tienden a ligar cuerpo y espacio (y en particular sexualidad y geografía), reforzando sutilmente esa sexualización del trópico y la incidencia del

mismo en la exacerbación de la sexualidad.

Luego de vivenciar la liberación sexual, la superación de la moral y la rebelión política, Serafim embarca en el "*Stream Ship. Rompe-Nuvem*" (un paquebote a vela y querosén, y al mismo tiempo un transatlántico), en viaje por diversos océanos con su amigo Pinto Calçudo. Se inicia así una etapa más radical en la experimentación del sujeto a la deriva, liberado de la represión y del anclaje social y témporo-espacial. Junto con la tematización de la deriva, el propio texto rompe las últimas amarras con el verosímil realista, e ingresa en una zona de naufragio más extrema: por practicar deporte, Pinto Calçudo introduce un palo en la ventana del camarote; con ese remo improvisado produce "*um grave desvío na rota do transatlântico, que aporta inesperadamente ao Congo Belga*" (91) o a otras tierras extrañas (quizás Jerusalén, México, Guaratinguetá, o un continente aún no descubierto). La nave ingresa en un tiempo mítico sesgado por la pérdida de referencias y el extrañamiento absoluto frente al mundo, bordeando el tiempo 'originario' de la conquista y la colonización. Así, como *Retrato do Brasil*, como *O turista aprendiz*, como los utópicos manifiestos oswaldianos, también *Serafim...* retorna a ese 'principio' mítico como la vía terapéutica privilegiada para fundar un nuevo orden y una nueva valoración de la propia identidad y de la identidad del 'otro' contenido en 'nosotros'.

De manera alegórica, en lugar de subir hacia el norte la nave zigzaguea en dirección sudoeste/noroeste, atrapada en el trópico, puntualmente en la ruta de la colonización entre África y Brasil. La tripulación teje varias explicaciones sobre ese desvío (un desperfecto en

la brújula, la acción insidiosa del viento) hasta que, dominado por la culpa, Pinto Calçudo finalmente confiesa frente al cura que ha interferido en el recorrido del barco, remando a contramano con un pasamanos de escalera. Inserto en ese proceso de trasgresión y culpa (que luego desembocará en una liberación radical de las pulsiones sexuales), el palo adquiere claramente una connotación fálica.<sup>44</sup> La tripulación ordena entonces que cualquier palo se convierta en remo y los turistas en remeros de galera. En el marco de las resonancias coloniales despertadas alegóricamente por la fuerza centrífuga del trópico y de la ruta esclavócrata, esa metamorfosis del trasatlántico en galera sintomatiza el cariz retrógrado y estigmático que parece desenmascararse, inevitablemente, como condición *sine qua non* para llegar a Europa.<sup>45</sup> La escena metaforiza, de manera sincrética, el carácter arcaizante, carnavalesco y sensualista contenido en la identidad nacional. Al mismo tiempo, invierte escandalosamente los tópicos de la determinación del trópico presentes en la tradición nacional, tanto en los campos del arte como del ensayismo social. En ese barco-inconsciente atrapado bajo la égida del trópico, los textos de ese linaje etnocéntrico encuentran un punto privilegiado de inflexión y de clausura.

Reforzando las raíces medieval-renacentistas de esa imagen fundada en la exaltación carnavalesca de los instintos, la anulación de la represión y la inversión del orden, en el caos irracional que Pinto Calçudo instaura en el barco resuena subrepticamente la parodia de la represión eclesiástica y el triunfo de la lujuria y la gula en "La nave de los locos" de El Bosco, un precedente central de las vanguardias de los años veinte.<sup>46</sup>

Posteriormente Pinto Calçudo se descubre una extraña verruga en

la cabeza, sometiéndola a un tratamiento insólito e irracional. Llevado de urgencia a la enfermería del barco, el personaje es narcotizado para que no escuche el absurdo diagnóstico médico.<sup>47</sup> En un *ready-made* próximo a las refuncionalizaciones del dadaísmo, el telégrafo (inutilizado porque el barco está lejos de tierra) sirve ahora para tratar la verruga rebelde de Pinto Calçudo. En una parodización irrespetuosa de la tecnología, la malformación —diariamente bombardeada por los rayos de la cabina telegráfica— se convierte rápidamente en una antena encefálica que capta insólitos mensajes extemporáneos.<sup>48</sup> Todo el episodio de la verruga dispara una reminiscencia sutil de la “Extracción de la piedra” también de El Bosco.<sup>49</sup> Así, el texto incorpora sutilmente residuos arcaicos y modernos de la rebelión de los instintos contra la represión, articulando temporalidades y procedencias culturales heterogéneas. De manera metafórica y mediada, sugiere entonces la exaltación del polo corporal, instintivo, tropical y bárbaro, sistemáticamente devaluado por la tradición literaria y ensayística que hemos considerado.

Para celebrar el paso de la línea ecuatorial organizan una fiesta, que se presenta como un *collage* grotesco de materiales extremadamente diversos: el carnaval popular europeo, fiestas galantes o finiseculares, celebraciones ‘primitivas/istas’ y juegos infantiles. Desnudo, Pinto Calçudo infesta el agua de la piscina con la verruga, impidiendo que las damas se bañen; junto a Mariquinhas, arma una alegoría del dios de los mares y del viento y entona un dúo de *Rigoletto*, para terminar absurdamente tras las rejas por dibujar un pene en lugar del “ojo del puerco”, en un juego infantil.

Duplicación invertida del *sabbat* infernal de los salvajes al estilo de *O Guarani* de Alencar, esa rebelión carnavalesca de los instintos pone en acto una liberación progresiva del sujeto. En efecto, la ficción desemboca en la realización de una sociedad 'antropofágica' basada en la abolición de cultura<sup>50</sup> y de la moral.<sup>51</sup> El capítulo final, "Os antropófagos", coincide con la realización de la "deriva infinita" —marítima y simbólica— hasta entonces apenas esbozada por el texto: allí se alcanza el triunfo absoluto de las pulsiones sobre la represión, la anulación de la cultura en sentido 'negativo' y de los 'preconceitos', los valores morales y los lazos con el orden social. Incluso la ficción anula 'definitivamente' el constreñimiento tèmpero-espacial, pues la acción pasa a desarrollarse en un plano estrictamente autorreferencial ("*estavam em pleno oceano mas tratava-se de uma revolução puramente moral*"),(159), al tiempo que se instaura como norma la movilidad perpetua por las aguas tropicales,<sup>52</sup> sin coordenadas de referencia ni lazos con el continente, y cobran protagonismo personajes que antes habían sido desplazados deliberadamente de la escena ficcional (como Pinto Calçudo).

El capítulo se abre con un epígrafe extraído de *La conquista espiritual* de Montoya, que apunta a confirmar el carácter eminentemente sexual de la conquista a partir de la tergiversación del objetivo de salvación espiritual, en favor de la satisfacción de la lujuria de los conquistadores. Por el contexto en que se inserta, ese episodio confirma el desenfreno sexual de la colonia argumentado por Prado, sólo que desde una posición exaltadora y eminentemente 'posfreudiana'<sup>53</sup>: en esta cita, como en otras a lo largo del texto, Oswald apela a una estrategia de provocación ya utilizada en *Poesia Pau Brasil* y en la *Revista de*

*Antropofagia* en su conjunto, al descontextualizar fragmentos del discurso colonizador, obligándolos a 'confesar' exactamente lo opuesto de lo que expresan en su contexto de origen.<sup>54</sup>

Para salir de Europa, el grupo ha asaltado el buque "El durasno" en los diques de Belfast;<sup>55</sup> cruzando el mar y "reunida a *marinhagem de smocking e cornos*" deciden, "em *pelotão freudiano*", abolir la moral. Entonces las mujeres y los mancebos son desnudados, mientras un bardo (una figura cercana al bufón de "La nave de los locos") deforma la poesía de Camões, "incitando a *ereção da grumetada*" (160). Invirtiendo paródicamente discursos 'hegemónicos' como los de la evangelización y el positivismo, el texto advierte que "um *princípio de infecção moralista*" se resuelve al atravesar la zona ecuatorial, de modo que la entrada en el trópico libera a los sujetos de los residuos de represión aún activos, instituyéndose en el barco "uma *sociedade anônima de base priápica*" (160).

Mientras "o poderoso *Jack da piscina pederastou em série*" (161) ante los aplausos eufóricos de la multitud, en castigo al pudor moralista ordenan arrojar al mar a una señora que chilla al ver a sus hijas desnudas entre la multitud orgiástica. Pinto Calçudo, "nu e de bonê", ordena a un grupo de viajeros conservadores que abandonen "a *coação moral da indumentária*" (161) para entregarse al sexo y la imaginación. Rompiendo los lazos con el continente (en el doble sentido de "tierra" y "contención"), deciden "fugir ao *contágio policiado dos portos*" para preservarse como "a *humanidade liberada*" (161). Entonces declaran la peste y cada tanto simulan cuarentena, vistiendo "avessas *ceroulas e*

*esquecidos pijamas*" al detenerse en cada puerto tropical, pues "*El Durasno' só pára para comprar abacates nos cais tropicais*" (161).

Ese final utópico de *Será-fim...* pone fin a una larga genealogía narrativa y filosófica, pues la nave de "Os antropófagos" supone la erradicación del trascendentalismo y de toda aculturación, entronizando la lujuria y la antropofagia 'en el lugar' de la moral represiva y europea. En ese sentido, el naufragio de esa comunidad liberada y fundadora de un nuevo origen (y que realiza imaginariamente la utopía del "*Manifiesto Antropófago*"), se propone sutilmente como la inversión perfecta del final de *O Guarani* de Alencar: el mito de una 'comunidad' anárquica y desafortunada que naufraga copulando por el trópico es el revés exacto del mito de una comunidad que, en la comunión del orden patriarcal, naufraga negando el cuerpo, las pulsiones del 'ello' y las diferencias de la alteridad social y cultural.

Tal como advierte Campos (1990a), esa utopía anárquica (que reintroduce el valor transgresivo del placer) contiene un potencial de rebelión mucho más radical de lo que cree el propio Oswald en el "*Prefácio*" autocrítico de 1933. La decepción con el carácter limitado y contradictorio de los regímenes de izquierda —especialmente con el stalinismo, evaluado como un nuevo mesianismo negativo— le permitirá, varias décadas después, revalorizar esa vieja utopía vanguardista: *A crise da filosofia messiânica* y *A marcha das utopias* evidencian esa reconsideración.

La alteridad social, cultural y sexual aparece travestida en las máscaras múltiples del sujeto femenino, las culturas ajenas al eurocentrismo o los sectores populares, imaginados o entrevistados

fragmentariamente, siempre bajo la mediación subjetiva de un narrador que somete la propia identidad y la del 'otro' a un juego complejo de dispersiones y fusiones precarias.

Aun así, a pesar de esta transgresión irreverente del orden del discurso y de la moral, que fuerza de manera inédita los límites ideológicos de la propia vanguardia modernista, *Serafim...* parodia la tradición de pensamiento anterior pero también la afirma, pues no llega a poner intrínsecamente en cuestión la antigua asociación del 'otro' a lo material, lo corporal y lo inconsciente, o al predominio de la sexualidad, lo grotesco y/o la carnavalización. *Pregiça*, sensualidad, melancolía e irracionalidad conforman un cuadro de rasgos heredados y reutilizados, y aunque las connotaciones se invierten, Brasil sigue siendo definido como 'el otro' respecto de la civilización occidental.<sup>56</sup> Aunque en el "Manifiesto Antropófago" Oswald reivindica la utopía del retorno a un matriarcado 'originario' (siguiendo a Engels y Bachofen, y anticipando la puesta en cuestión del orden patriarcal desplegada luego por la crítica feminista), *Serafim...* no desarticula de hecho las jerarquías de género. A través de la conceptualización ('pradiana' y 'posfreudiana' al mismo tiempo) del trópico como "*Paraíso dos pecados*", de cierta conversión de la alteridad sexual en mercancía o en fetiche, del resabio de una cierta manipulación instrumental del otro y de la confirmación eufórica de ciertos clisés, *Serafim...* pone fin —pero también abre un puente— con las grandes genealogías heredadas.



## Notas

<sup>1</sup> Primera edición: marzo de 1924, *Correio da Manhã*, San Pablo.

<sup>2</sup> Primera edición: mayo de 1928, *Revista de Antropofagia*, San Pablo, nº 1.

<sup>3</sup> Sin embargo (reproduciendo una paradoja típica en la reflexión estética de la vanguardia), el manifiesto condena la "democratização estética" en sentido negativo (que en el s. XIX condujo a una estandarización burguesa del arte) y admite que, con la vanguardia, el arte regresa a las elites (7).

<sup>4</sup> Dicho poema (que, tal como la crítica ha señalado, proviene de *O Selvagem* de Couto de Magalhães) supone el reconocimiento primitivista de la modernidad (sintética y pre-concreta) implícita en la cultura indígena. Evidentemente la cita constituye otra vuelta de tuerca en la disputa que el modernismo entabla con el indianismo romántico por la redefinición de las culturas populares.

<sup>5</sup> Fuera de la persistencia de escenas de antropofagia en la literatura brasileña, siempre con connotaciones negativas (de Gândavo o Soares e Souza hasta José de Alencar en *O Guarani*), Campos (1975) señala a Sôsândrade (en el canto II del poema épico *O Guesa*) como antecedente del concepto oswaldiano de "antropofagia". Al mismo tiempo, en la vanguardia europea, Alfred Jarry menciona provocativamente la antropofagia en varios pasajes de su obra y en los años veinte Oswald encuentra una resemantización de la antropofagia en la revista *Cannibale* (dirigida por Francis Picabia, y de la que se editan sólo dos números, en 1920) y en el "*Manifeste Cannibal Dadá*" (también de Picabia y publicado el mismo año en *Dadaphone*). Sin embargo, en estos casos la imagen del canibalismo aparece sesgada por un nihilismo ajeno a la utopía oswaldiana, al tiempo que se limita a vehiculizar un ataque a la mentalidad burguesa de la sociedad europea (mientras que, en cambio, Oswald diferencia entre canibalismo y antropofagia ritual, y concibe esta última como metáfora de una apropiación activa de la civilización occidental en su conjunto).

<sup>6</sup> En efecto, el "*Só a antropofagia nos une. Socialmente. Economicamente. Filosóficamente*" inaugural invierte las fábulas de cohesión armónica forjadas desde las "*Visões do Paraíso*" clásicas hasta los ufanismos contemporáneos. Polisémica, la unión por la 'antropofagia' adquiere resonancias ambiguas en esa apertura, remitiendo tanto a la naturaleza bárbara positivamente erigida en esencia de la identidad nacional, como a las relaciones salvajes de explotación desplegadas negativamente en el interior de la nación. En esta dirección opera la antropofagia en *Macunaíma* de Mário de Andrade, desenmascarando la "barbarie" nefasta del capitalismo.

<sup>7</sup> La simple lectura del primer número de la *Revista de Antropofagia* evidencia las oscilaciones ideológicas que adquiere el término 'antropofagia' entre los propios

intelectuales partícipes de la publicación. En contraste con la posición radical de Oswald en el "Manifiesto Antropófago", o de Oswaldo Costa en "*A descida antropófaga*" (que apela a una inversión brutal de la jerarquía cultural, para proponer un "descenso" antropófago de la cultura indígena a la sociedad moderna), el "Abre-Alas" de Alcântara Machado, o la "Nota insistente" (firmada por este último y Raúl Bopp y que apela a la imagen emblemática del avestruz que todo lo traga indiscriminadamente) adoptan una perspectiva ideológicamente mesurada y complaciente con respecto a la tradición cultural. Estos artículos prueban hasta qué punto la antropofagia es entendida en un sentido más superficial, a diferencia de los casos de Oswald y Oswald.

<sup>8</sup> Varios nombres emblemáticos de la cultura europea contemporánea circulan por el manifiesto, adquiriendo una connotación ambivalente, como portadores de una concepción teórica liberadora (Freud, en el aforismo VI) y, al mismo tiempo, como continuadores de una reducción de la alteridad a un mero objeto de conocimiento (Levy-Bruhl, en el aforismo X). Esas ambivalencias evidencian el distanciamiento crítico que asumen algunos modernistas (como Oswald, y especialmente Mário de Andrade) frente a las teorías nucleadas en torno al primitivismo europeo. En particular, Nunes (1972) advierte el trabajo implícito del "Manifiesto Antropófago" con varios textos de Keyserling, Engels, Bachofen, Freud, Nietzsche, Proudhon y Kropotkin. Muchas de estas fuentes se explicitan y discuten *in extenso* en los ensayos producidos por Oswald en los años cincuenta, cuando retoma su teoría antropofágica en un nuevo contexto de escritura, asumiendo un tono académico formalmente alejado de la vanguardia.

<sup>9</sup> El manifiesto aparece saturado de figuras erigidas en símbolos de la implantación de ese orden negativo en la historia brasileña (por ejemplo, el Padre Vieira como encarnación de la domesticación espiritual y de la lengua, a cambio de la explotación económica; Anchieta como condensación del fervor apostólico y del etnocentrismo colonial; João Ramalho como 'fundador' del orden patriarcal; la madre de los *gracos* como símbolo del ingreso de una moral severa y represiva, o la Corte de João VI en alusión a la dominación extranjera). Al mismo tiempo, una serie de símbolos positivos (como "*filhos do sol*", "*mãe dos vivientes*", la "cobra grande", el "*Jabutí*", "*Guaraci*", "*Jaci*", "*Pindorama*", y especialmente la antropofagia) aluden a un universo mítico que, obturado por la implantación de esos falsos mitos culturales, resurgirían del inconsciente colectivo gracias a la experiencia de la vanguardia.

<sup>10</sup> Este elemento evidencia la gravitación de una futuridad mítica que late en el seno de la utopía oswaldiana. Para el concepto de "futuridad mítica" en la vanguardia (Monteleone 1989).

<sup>11</sup> En efecto, existe un fuerte lazo de influencias recíprocas entre la pintura de Tarsila y la experiencia literaria del movimiento modernista. Buscando un equilibrio

entre forma intelectual y abordaje ingenuo —y entre racionalidad e inconsciente—, los cuadros de Tarsila resultan de la condensación de ciertas imágenes mentales, pretendidamente 'simbólicas' en términos tanto individuales como colectivos. En este sentido, proponen una lectura estructural de la visualidad brasileña, reduciéndola (como los manifiestos de Oswald) a un conjunto básico de elementos simples y 'originales', codificados en términos cubistas y sintéticos.

En su producción de los años veinte (sobre todo en cuadros paradigmáticos para el movimiento como 'Abaporu' y 'Antropofagia'), Tarsila borra las señas particulares (especialmente en la representación de los rostros populares), a lo que se suma el predominio hiperbólico del cuerpo y la reducción desmesurada de la cabeza (que permanece como el elemento más alejado respecto del punto de vista del espectador). Esa anomalía fantástica (y ambigua, pues emana tanto del objeto como de la lente a través de la cual ese objeto es percibido) converge con los postulados oswaldianos (en favor de la anulación del racionalismo y la cultura represiva, y de la liberación del inconsciente y el principio de placer) y con las metamorfosis insólitas desplegadas en *Macunaíma de Mário* de Andrade en torno al cuerpo del héroe.

Esa indefinición deliberada, que suspende la individualidad al tiempo que desregionaliza el paisaje, forma parte del esfuerzo consciente de Tarsila por fijar estereotipos (o, más bien, arquetipos) abstractos y sincréticos, latentes en el inconsciente colectivo con que se estructura la identidad nacional. Inclusive, el punto de vista 'telúrico' adoptado por el sujeto de enunciación apunta a erigir la figura del tabú en un tótem venerable, tal como proclama inmediatamente después el "Manifiesto Antropófago". Así, tanto los manifiestos oswaldianos como la pintura de Tarsila exploran recursos formales transculturados para celebrar la afirmación de una identidad popular/colectiva fundada en el predominio hiperbólico de la corporalidad, los instintos y la pereza contemplativa, entre sujetos arquetípicos armónicamente integrados a (y en parte determinados por) el escenario del trópico.

<sup>12</sup> Primera edición: Río de Janeiro, Ariel.

<sup>13</sup> Además de una 'Errata' que, en plena narración, funciona como si fuese un capítulo de la novela (113), en el inicio el autor presenta una lista de "Obras renegadas" (con la mayor parte de la propia producción hasta la fecha, incluida la novela *Serafim...*); además, se boicotea la propiedad literaria gracias al "*Direito de ser traduzido, reproduzido e deformado em todas as línguas*" (6), al tiempo que, en el final la fecha de edición instaura una cronología invertida, en tanto se declara que el libro fue escrito "*de 1929 (era de Wall-Street e Cristo) para trás*" (163).

<sup>14</sup> Esa desestructuración se encontraba en germen en la novela anterior, *Memórias sentimentais de João Miramar* (1924). Ese texto ya dialoga de manera ambigua con la tradición narrativa precedente (entre otros numerosos recursos, a través del prólogo ficcional de "Machado Penumbra" —parodia de Machado de Assis—

, quien fuerza una absurda reinserción de la narración vanguardista en la tradición literaria e institucional conservadoras).

<sup>15</sup> Así, personajes que mueren, como el hijo del protagonista (que aparentemente él mismo asesina por error), o que desaparecen por decisión deliberada del narrador (como Pinto Calçudo), retornan de manera inesperada e inverosímil, reforzando así la desarticulación y el reordenamiento azaroso de los fragmentos.

<sup>16</sup> Desde instantáneas de los dramas conyugales desatados por la infidelidad reiterada del protagonista, hasta detalles irrelevantes de la experiencia cotidiana.

<sup>17</sup> Más adelante el texto atenta también contra las huellas parnasianas: en un desopilante viaje en barco, *Serafim* compone un poema de estilo parnasiano, exitoso entre la tripulación aunque sólo contiene frases *kitsch*, residuos arcaizantes y detalles 'bajos' que hacen estallar ese repertorio finisecular aristocratizante.

<sup>18</sup> Asumiendo el eco de un prurito claramente 'decimonónico', se pregunta si convendrá o no escribir la palabra 'coito', decidiéndose finalmente por la escritura de "coi...", siguiendo el ejemplo 'clásico' de *Camões* con la palabra 'bunda'.

<sup>19</sup> Por ejemplo, mientras el fragmento "*O largo da Sé*" cita un tópico común en la narrativa finisecular, y aprehende las transformaciones de la ciudad moderna con el típico tono 'saudosista' de los cronistas decimonónicos, se acelera de manera inverosímil el tiempo narrativo de esas transformaciones, de modo que la ciudad se convierte en una escenografía 'surrealista', derrumbándose así el puente — establecido frágil y paródicamente— con el estilo finisecular.

<sup>20</sup> Cuando luego de innumerables desvíos insólitos, el barco en que viaja *Serafim* consigue llegar a Europa, el protagonista contempla París desde la altura, y le dirige un discurso saturado de clisés decimonónicos que bordean el sinsentido:

*Paris ajoelhou-se a seus pés coberto de lagartixas arborizadas. Ele, então, dirigiu-lhe este ora viva! -Fornalha e pêssego! Domingo de semi-deusas! Egito dos faraós! Roma de Garibaldi! Dás dobrado o que as outras capitais oferecem! Ao menos, dentro de tuas muralhas, se pode trepar sossegado!*  
(103).

Así, el texto parodia el '*lado doutor*' de las elites y su complejo de inferioridad frente a Europa.

<sup>21</sup> Por ejemplo, en el apartado "*O meridiano de Greenwich. Romance de capa e pistola em quatro partes e um desenlace*", se juega con la introducción de un extenso esquema narrativo propio de una novela folletinesca y de aventuras en el que el

narrador y los personajes se desdoblaron en otros, adquiriendo nuevas identidades ficcionales.

<sup>22</sup> Así por ejemplo, el poema parnasiano, que cierra esa oratoria, se desvía escandalosamente hacia un *leitmotiv* propio de la oralidad popular, atentando nuevamente contra el repertorio 'aristocrático'. Por lo demás, la frase de cierre en ese supuesto poema parnasiano ("*Pernas/ pra que te quero!*") cita veladamente el juego con la misma expresión popular en *Macunaíma*.

<sup>23</sup> Así, contra el "*arte amanhecida da Europa requeitada al sol das costas [...]* *Serafim é o primeiro passo para o classicismo brasileiro*" (34).

<sup>24</sup> Sobre los conceptos de "máquina deseante", "cuerpo sin órganos" y "desterritorialización" que se emplean en este apartado, véase Deleuze y Guattari (1985), especialmente el capítulo III, "Salvajes, bárbaros, civilizados".

<sup>25</sup> Por ejemplo, en la novela *Macunaíma* o el ensayo *O turista aprendiz* de Mário de Andrade.

<sup>26</sup> Sobre el trabajo de Oswald con los fragmentos de la literatura de viajes en *Poesia Pau-Brasil*, véase Campos (1990b).

<sup>27</sup> Andrade de, Oswald (1929).

<sup>28</sup> Para una conceptualización de los términos de 'identidad' y 'diferencia' en la reflexión de la filosofía francesa contemporánea (especialmente en torno a Deleuze y Derrida) véase por ejemplo el análisis de Descombes (1988: 179-217).

<sup>29</sup> Y de acuerdo al "*Prefácio*" de 1926, ese decadentismo se afianza, además, en la decadencia 'pradiana' de los antiguos bandeirantes. Aquí, a diferencia de *O turista...*, la aceptación del 'lado decadente' no resulta problemática.

<sup>30</sup> Obsérvese la gravitación de Picasso, paradigma del primitivismo plástico, en el seno de ese pastiche desjerarquizador.

<sup>31</sup> Obsérvese, en la cita anterior, la referencia 'jocosa' a la hiperestesia sexual de los antepasados conquistadores.

<sup>32</sup> En el poema que abre el fragmento "*Fim de Serafim*": ".../Te procuro/ Caminho de casa/ Nas estrelas/ Costas atmosféricas do Brasil/ Costas sexuais/ Para vos fornicar/ Como um pai bigodudo de Portugal/ nos azuis do clima/... (149).

<sup>33</sup> En la novela también América Latina es un territorio aurático imaginado por

los orientales como alteridad radical: en Jerusalén, Serafim le pregunta a dos soldados curdos por el Santo Sepulcro; ellos le dicen que en realidad no existe, y que Cristo nació en Bahía (141).

<sup>34</sup> Se trata de una reelaboración ficcional de la rebelión de 1924 que instaura una primera inversión radical del orden en plena San Pablo.

<sup>35</sup> Esa tensión entre la utopía de un anarquismo radical y la utopía de una transformación sociopolítica, se agudiza en Oswald en la década del treinta. De allí la autocrítica feroz desplegada en su "Prefácio" para la primera edición de *Serafim...* en 1933. Allí Oswald (ahora militante del Partido Comunista) ataca al modernismo como vanguardia provinciana y sospechosa, ironizando en torno al lazo estrecho entre economía y estética, pues "o movimento modernista, culminando no sarampão antropofágico", asocia el alza del café a la literatura nuevo-rica de la semicolonía, buscando alcanzar "os custosos surrealismos imperialistas" (38). Allí Oswald apenas valora *Serafim...* como un documento de "o brasileiro à toa na maré alta da última etapa do capitalismo" (38), y lo descalifica como un texto oportunista y conservador, al servicio de los intereses de la burguesía (excepto por el sarcasmo anarquista especialmente sexual).

<sup>36</sup> Empleado por el protagonista para excitarse (59) tanto como para entender sus complejos devaneos eróticos (69).

<sup>37</sup> Sobre todo en el inicio de la ficción, cuando Serafim aún está 'anclado' en el orden laboral, marital, social y geográfico (aunque terriblemente incómodo), la emergencia de deseos prohibidos todavía engendra cierta 'culpa', que luego será 'sabiamente abolida'. Así por ejemplo, ante el deseo del Apolo que se ha mudado frente a su casa, surge la conciencia del límite que impone "a jararaca" (63): a través de una imagen simbólica de larga tradición, alude a la vigilancia represiva de la esposa o de la propia moral internalizada. Del mismo modo, cuando sueña que ha cambiado de sexo y ahora es la amante de Pinto Calçudo, exclama para sí "Sinal de calamidade!", reprimiendo el deseo como un síntoma negativo de "decadencia" (como si la condena 'pradiana' de la lujuria aún no hubiese sido abolida).

<sup>38</sup> Ver el despertar de la 'procacidad' sutilmente esbozado en el "Primeiro contato de Serafim e a malícia".

<sup>39</sup> Siguiendo probablemente el modelo de *El malestar en la cultura*, publicado a fines de los años veinte.

<sup>40</sup> En un momento de desesperación por haber perdido el control de sí, el protagonista advierte, irónico, que el único camino posible para autorreprimirse sería "cortar a incómoda mandioca que Deus me deu!" (58).

<sup>41</sup> Por ejemplo, cae seducido por una mujer del "Copacabana Palace" a quien quiere "na atmosfera que tu mesma criaste. Porque te reduzo à menina permanente, curiosa, sentimental que existe em toda mulher" (84).

<sup>42</sup> Por otro lado, ese tipo de suspensión del juicio ético o ideológico, de parte del narrador, podría entenderse como una puesta en acto de la suspensión de la moral que el texto tematiza como 'utopía liberadora'.

<sup>43</sup> Así por ejemplo, cuando la actriz de cine Dorotéia abandona a Serafim, y huye con su amante hacia Río de Janeiro para filmar el kitsch "Amor y patriotismo", el amante besa a la diva en el final de la película, sufriendo una erección... captada por la cámara. En pleno escándalo desatado en los medios, el periódico "A maçã descascada" publica un artículo 'horroroso' titulado "O pau duro dos trópicos não respeita estrela" (70).

<sup>44</sup> A lo largo de la novela numerosos elementos refuerzan esa connotación fálica y generalmente procaz. Uno de los casos más groseros es el nombre "Conte Pilhanculo" del personaje imaginado en el fragmento "O meridiano de Greenwich" (127).

<sup>45</sup> Junto a la conversión del transatlántico en galera, la presencia del cura, las cita de Santo Tomás y de *La conquista espiritual* de Montoya, la repetición insistente de "Navega Mariquinhas Navegadeira" (que cita los estribillos de la poesía popular tradicional), y el descubrimiento de un continente desconocido, refuerzan la remisión del texto al mundo medieval-renacentista y al proceso de descubrimiento y conquista de Brasil.

<sup>46</sup> "La nave de los locos" se inspira en una metáfora típicamente medieval sobre la inversión del orden, y constituye una crítica paródica a la Iglesia. En el cuadro aparecen dos religiosas y un monje que han abandonado los preceptos de la Iglesia y se divierten con un grupo de campesinos, en un extraño bote (que lleva un árbol copudo como mástil y una rama partida como timón, posibles alusiones a la licenciosidad de las fiestas de la primavera). Una lechuza oculta en el follaje, y un estandarte rosa con el símbolo turco refuerzan la idea de desvío respecto de la institución eclesiástica. Sugiriendo el tono licencioso del viaje, un bufón está sentado en los cordeles, a la derecha. El monje y una de las religiosas (con un laúd) cantan entusiasmados (reproduciendo las parejas de enamorados antes del cortejo amoroso, en la pintura medieval). Esa alusión a la lujuria es reforzada por algunos detalles (como el plato de cerezas y la jarra metálica de vino, suspendida al lado del bote). Para un análisis del cuadro (Bosing 1989).

<sup>47</sup> Según el cual "o paciente está impaciente devido a uma súbita e

*extemporânea apendicite no osso interior da cabeça, também chamado externo cleido-mastóideo ou seja ápice da oto-rino-laringologia*" (94).

<sup>48</sup> Así por ejemplo, intercepta un radiograma en el que se anuncia la proximidad de un barco pirata. Por lo demás, la noticia deja a las pasajeras llenas de "um apreensivo e falso horror" (97).

<sup>49</sup> "Extracción de la Piedra" presenta a un cirujano extrayendo un objeto de la cabeza de un paciente atado a la silla, en medio de un paisaje natural, mientras una pareja de monjes observan la operación, con cierta actitud de descreimiento. Se trata de una escena típica del curanderismo medieval, consistente en extraer la supuesta "piedra de la necedad". En el cuadro, en realidad se extrae una flor blanca, semejante a otra situada sobre la mesa.

<sup>50</sup> Sin embargo, en ese fragmento final resuenan algunos restos 'positivos' de la tradición cultural: la carnavalización implícita en las farsas medievales, la re-educación por el vicio en la versión del Marqués de Sade, las misas negras, los rituales fálicos, el tópico clásico del viaje permanente. Por lo demás, tal como advierte Starobinski (1999: 26), en Sade ya está "en germen" la exaltación del salvajismo reprimido, contenido en la civilización occidental. En los textos de Oswald, esa rebarbarización también implica la celebración del salvajismo primitivo.

<sup>51</sup> La 'moral' también es referida como la cristianización del Derecho Romano o como la civilización occidental, tal como advierte el narrador cuando analiza las causas por las cuales una de sus amantes europeas padece de culpa católica ante sus transgresiones sexuales (120).

<sup>52</sup> Así, pone en escena la utopía de un movimiento perpetuo (físico, libidinal, filosófico, discursivo) exaltada programáticamente en el "Manifiesto Antropófago" (especialmente en el aforismo XIX, "Roteiros...").

<sup>53</sup> El fragmento refiere la historia de un cristiano que entrega sus bienes para estrechar lazos entre los conquistadores y los indígenas, aunque de hecho lo que hace es conquistar a las jóvenes indias, prostituyéndolas.

<sup>54</sup> Por ejemplo, acentuando sólo el reconocimiento del goce y negando la misión represiva, "Intermezzo" en *Serafim...* se inaugura con un epígrafe de Santo Tomás en el que apenas se admite que "a fornicção é deleitável..." (82), y se omite la proposición adversativa sobre su carácter pecaminoso. Del mismo modo, en la *Revista de Antropofagia* diversas citas extraídas especialmente de documentos eclesíásticos (de la colonia a la contemporaneidad) revelan una apropiación 'antropofágica' y desacralizadora de la palabra hegemónica del 'otro'. Esa abolición de la frontera textual —que pervierte el sentido original del texto devorado— reproduce en



términos discursivos la pretendida tergiversación del orden social, cultural y político en su conjunto.

<sup>55</sup> Así, como antes con el robo del dinero de los revolucionarios, otra vez es el delito el que inaugura un nuevo estadio en el proceso de transgresión.

<sup>56</sup> Incluso, en las operaciones culturales de devaluación e idealización de la alteridad sexual anida un reciclaje de antiguos mitos semejante al que se produce frente a la alteridad social. Tal como advierte Puleo (1992: 100), analizando los límites ideológicos de la filosofía y de la vanguardia europeas, "en el camino que va de la identificación del acto sexual con la impureza [...] hasta la liberación por el sexo [...], nos hallamos siempre ante elaboraciones del pensamiento patriarcal en las que el sujeto masculino del discurso se autodefine como sujeto universal".

Puleo, Alicia. *Dialéctica de la sexualidad. Género y sexo en la filosofía contemporánea*. Madrid: Cátedra, 1992.

Starobinski, Jean. "La palabra 'civilización'". *Prismas. Revista de historia intelectual*. Universidad Nacional de Quilmes, Nº 3, 1999.