



INSTITUTO LATINO-AMERICANO DE ARTE,
CULTURA E HISTÓRIA (ILAACH)

PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM
LITERATURA COMPARADA (PPGLC)

**WANDER PIROLI: MEMORIA, NARRACIÓN E IPSEIDAD.
BITÁCORA DE UN VIAJE HACIA DENTRO**

Erika Juliet Carvajal Hernández

Foz do Iguaçu, Brasil

2022



INSTITUTO LATINO-AMERICANO DE
ARTE, CULTURA E HISTÓRIA (ILAACH)

PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM
LITERATURA COMPARADA (PPGLC)

**WANDER PIROLI: MEMORIA, NARRACIÓN E IPSEIDAD.
BITÁCORA DE UN VIAJE HACIA DENTRO**

Erika Juliet Carvajal Hernández

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Literatura Comparada (PPGLC) da Universidade Federal da Integração Latino-Americana (UNILA), como requisito parcial para a obtenção do título de Mestre em Literatura Comparada.

Orientador: Prof. Dr. Emerson Pereti

Foz do Iguaçu

2022

VERSO DA FOLHA DE ROSTO

Catálogo elaborado pelo Setor de Tratamento da Informação
Catálogo de Publicação na Fonte. UNILA - BIBLIOTECA LATINO-AMERICANA - PTI

H557w

Hernandez, Erika Juliet Carvajal.

Wander Piroli: memória, narración e ipseidad: bitácora de un viaje hacia dentro / Erika Juliet Carvajal Hernandez. - Foz do Iguaçu, 2022.
124 fls.: il.

Universidade Federal da Integração Latino-Americana, Unidade Jardim
Universitário, Literatura Comparada (PPGLC).
Orientador: Prof. Dr. Emerson Pereti.

1. Piroli, Wander, 1931-2006. 2. Memória. 3. Literatura brasileira -
História e crítica. I. Pereti, Emerson. II. Título.

CDU 82.09

ERIKA JULIET CARVAJAL HERNÁNDEZ

**WANDER PIROLI: MEMORIA, NARRACIÓN E IPSEIDAD.
BITÁCORA DE UN VIAJE HACIA DENTRO**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Literatura Comparada (PPGLC) da Universidade Federal da Integração Latino-Americana (UNILA), como requisito parcial para a obtenção do título de Mestre em Literatura Comparada.

BANCA EXAMINADORA

Orientador: Prof. Dr. Emerson Pereti
(UNILA)

Profa. Dra. Elen de Medeiros
(UFMG)

Profa. Dra. Rosângela de Jesus Silva
(UNILA)

Foz do Iguaçu, 25 de junho de 2022.

RESUMEN

En este texto se presenta una reflexión ensayística alrededor de algunas crónicas reunidas en la obra *Lagoinha* (2013); las obras *Os rios morrem de sede* (2017) y *O Matador* (2016), así como la narrativa “De um relatório policial”, presente en *A mãe e o filho da mãe* (1974), todas ellas escritas por Wander Piroli. Tal reflexión está íntimamente relacionada a la experiencia propia de la investigadora en el escenario literario en el que transcurren las obras, en una suerte de bitácora de viaje para ir por [dis] distintas vías – Literatura y Filosofía – para [serere] entretejer el pensamiento. Sin protocolos de entrada y salida a los territorios de lo académico y cotidiano, se discute aquí en torno a los procedimientos de la memoria, qué, de la experiencia del *sí mismo*, viene a develarse a través de la capacidad de *ser otro*. Y de esto, quizás crear la posibilidad de relatar una experiencia sobre los contornos de lo que *estamos siendo*. Dichas lecturas fueron puestas en diálogo con estudios de filósofos como Walter Benjamin y Paul Ricœur, entre otros, alrededor de la identidad/ipseidad, memoria/narración y sentidos del progreso.

PALABRAS CLAVE: Wander Piroli; memoria; narración; ipseidad

RESUMO

Este texto apresenta uma reflexão ensaística em torno de algumas crônicas recolhidas na obra *Lagoinha* (2013); as obras *Os rios morrem de sede* (2017) e *O Matador* (2016), bem como a narrativa "De um relatório policial", presente em *A mãe e o filho da mãe* (1974), todas elas escritas por Wander Piroli. Tal reflexão está intimamente relacionada com a própria experiência da pesquisadora no cenário literário em que as obras têm lugar, numa espécie de diário de viagem para percorrer [*dis*] caminhos diferentes - Literatura e Filosofia - para [*serere*] entrelaçar o pensamento. Sem protocolos de entrada ou saída para os territórios do acadêmico e do cotidiano, discute-se aqui os procedimentos de memória, que, a partir da experiência do *eu*, vem a revelar-se através da capacidade de *ser outro*. E, a partir disto, talvez criar a possibilidade de relacionar as experiências que esboçam a ideia de *estamos sendo*. Estas leituras foram colocadas em diálogo com estudos de filósofos como Walter Benjamin e Paul Ricœur, entre outros, em torno da identidade/ipseidade, memória/narração e sentidos de progresso.

PALAVRAS-CHAVE: Wander Piroli; memória; narração; ipseidade

ABSTRACT

his text presents an essayistic reflection around some chronicles gathered in the work *Lagoinha* (2013); the works *Os rios morrem de sede* (2017) and *O Matador* (2016), as well as the narrative "De um relatório policial", present in *A mãe e o filho da mãe* (1974), all of them written by Wander Piroli. Such reflection is intimately related to the researcher's own experience in the literary scenario in which the works take place, in a sort of travel log to go through [dis] different ways - Literature and Philosophy - to [serere] interweave thought. Without protocols of entry and exit to the territories of the academic and everyday, it is discussed here around the procedures of memory, which, from the experience of the *self*, comes to unveil itself through the ability *to be another*. And from this, perhaps to create the possibility of relating the experiences that outline the idea of what *we are being*. These readings were put in dialogue with studies of philosophers such as Walter Benjamin and Paul Ricoeur, among others, around identity/ipseity, memory/narration and senses of progress.

KEY WORDS: Wander Piroli; memory; narration; ipseity.

AGRADECIMIENTOS

A la Universidad Federal de la Integración Latino-Americana, UNILA, por aceptarme en este gran proyecto de educación alternativa en Educación Superior, por unirme a las otras historias de hermandad que queremos de este lado del hemisferio, gracias.

Al sistema de Educación Superior Pública brasileño, por la concesión de beca de estudios que hizo posible mantenerme en Brasil durante los estudios y completar mi pesquisa.

Al profesor Dr. Emerson Pereti, toda mi gratitud, admiración y respeto. Sin duda este trabajo nunca hubiese culminado sin él. Le debo mi energía vital en tiempos muy difíciles, mi cordura, y esperanza. Gracias sinceras por su compañía, su orientación, por su profunda solidaridad y paciencia.

A la profesora Dra. Rosangela de Jesús Silva y Dra. Elen de Medeiros, porque escribir es un ejercicio que alivia, pero, saberse leído... escuchado, es pura medicina.

Ojalá la palabra *gracias*, aquí, fuese tan grande como Brasil.

LISTA DE FIGURAS

Figura 1 – Fonte de luces, Praça da Liberdade	26
Figura 2 – Implosión de Hotel Panorama, Fin de la Plaza Vaz de Melo, 1981	35
Figura 3 – Selfie: “celular, tapabocas, estátuas y mendigo”	49
Figura 4 – Ilustración de Pablo Scliar para <i>Os rios morrem de sede</i>	70
Figura 5 – Ilustración de Pablo Scliar para <i>Os rios morrem de sede</i>	70
Figura 6 – Ilustración de Rogério Borges para <i>Os rios morrem de sede</i>	70
Figura 7 – Ilustración de Rogério Borges para <i>Os rios morrem de sede</i>	70
Figura 8 – Ilustración de Lelis para <i>Os rios morrem de sede</i>	70
Figura 9 – Ilustración de Lelis para <i>Os rios morrem de sede</i>	70
Figura 10 – Recorte fotográfico de documento digitalizado – Censura, Literatura Infantil	73
Figura 11 – Recorte reportage policial, Periodio O Estado de Minas, 1972	102

SUMÁRIO

INTRODUCCIÓN	11
CAPÍTULO I – LAGOINHA DO MEU AMOR: IDENTIDAD/IPSIEDAD	15
Crónicas de una cierta Lagoinha	15
Bogotá-Beagá	19
Implosión	21
De onde você é?	36
Breviario de los vencidos	47
CAPÍTULO II - ACONTECE QUE AS CRIANÇAS EXISTEM: INFÂNCIA, MEMÓRIA E LITERATURA	60
Eco-grafías de la memoria	66
Ediciones, ilustraciones: versiones de um mesmo rio de languages	67
Censura: polución en la literaura brasileña, consecuencias de la dictadura	71
Genealogías	76
Cartografías de la memoria	86
En palabras propias	87
La memoraia punzante	89
Memoria afectiva	91
Perdón íntimo : yo, que fui, me perdono	94
CAPÍTULO III – «DE COMO JOSE MATOU A MÃE EFIGENIA»: NARRACCION Y FICCION EN EL PERIODISMO LITERARIO	98
<i>E agora, José</i> : historia y periodismo	98
Periodismo y censura	100
La sección relatorio policial	101
Narrativas graves de la existencia humana: el crimen	104
La invención literaria, artificios de sentido	106
El título y la forma	107
CONCLUSIÓN – UN VIAJE HACIA ADENTRO	110
REFERENCIAS	114
ANEXOS	119

INTRODUCCIÓN

*Cuando el niño y su padre alcanzaron por fin aquellas
cumbres de arena, después de mucho caminar, la mar
estalló ante sus ojos.
Fue tanta la inmensidad de la mar, y tanto su fulgor, que
el niño quedó mudo de hermosura.
Cuando por fin consiguió hablar, temblando,
tartamudeando, pidió a su padre:
¡Ayúdame a mirar!*

Eduardo Galeano

El epígrafe que abre este texto es un relato de Eduardo Galeano y se encuentra en *El libro de los abrazos* (1989). El autor lo nombró “La función del arte” y, en cierto sentido, explica la reflexión propuesta en este estudio: la literatura uno de los tantos rostros que damos al arte consigue una experiencia estética con la palabra, crea espejos de significado sobre lo que nos acontece. Tal como sucede con el niño frente al mar, sucede con la vivencia humana, como si no bastara con la presencia del acto para configurar la experiencia, es preciso, además, representar, simbolizar lo que miramos. “Ayúdame a mirar” decimos al arte para entendernos. El ejercicio de narrar es el medio por el cual conseguimos “mirar”.

El filósofo francés Paul Ricoeur argumenta, a lo largo de sus estudios filosóficos, cómo la narrativa consigue ser una mediación entre el ser humano y la experiencia del tiempo, sea desde el marco de la historiografía o de la ficción. Tanto el relato de Eduardo Galeano, como las reflexiones de Paul Ricoeur apuntan – o más bien – quiero que hagan apuntar, hacia el mismo lugar de reflexión: el lenguaje nos dota de sentido. Lo anterior puede ser una tautología, casi que obligada en cualquier estudio de naturaleza hermenéutica. Se repite un sinnúmero de veces en el campo de las ciencias humanas, o por lo menos desde inicios del siglo XX. Son aportes que, desde la perspectiva del psicoanálisis sobre el estudio de la constitución de la psiquis, han sido fundamentales. Pareciera que el pensamiento está tejido en las construcciones de mundo que elaboramos consciente e inconscientemente, y que solo lo reconocemos cuando escuchamos lo que el lenguaje habla por nuestra boca, para reconstruir un relato-reflejo de lo que somos. A través del lenguaje nos aposentamos en un nombre, un cuerpo, una voz interior, una “identidad”.

Procuro, entonces, que el trabajo de disertación sea, como propone su etimología: un discurrir ordenado. Ir por [dis] distintas vías: – la literatura, el psicoanálisis y la filosofía – para [serere] entretejer, entrelazar, encadenar una lógica

del pensamiento sobre el asunto que motiva a dedicar mi tiempo: el ejercicio de la escritura y su relación con el sí mismo. Un ejercicio de escucha (transcripción y re-escritura) que exige, a su vez, un estilo narrativo, un modo de lectura. Las obras del escritor brasileño Wander Piroli sirvieron como espejo, como reflejo para entender el otro, la experimentación narrativa del sí mismo, en la cual el sentido de la memoria parece una categoría transversal. La intención es hacer una crónica del pensamiento, la cual no tiene esos protocolos de entrada y salida para el territorio de lo académico, cotidiano, reflexivo, práctico, personal. Un trabajo en donde se presenta ordenadamente un pensamiento sobre la preocupación de la ipseidad, dispuesta entonces con equilibrio, periodicidad y empeño para un otro.

Algunas reflexiones que me propongo ahondar en relación a la disertación son primero, **cómo** el procedimiento de la memoria logra anudar elementos de distinta naturaleza, los cuales escapan de la racionalización sobre la realidad, su connotación es subjetiva, estamos hechos de ficciones. Segundo, **qué** de la experiencia del sí mismo viene a develarse a través de la capacidad de ser otro. Tercero, **por qué** la posibilidad de relatar la experiencia “nos enseña a mirar”. La escritura, es decir, el trabajo de cincelar, rasgar, imprimir una marca, da contorno a lo que estamos siendo. Los espacios de reflexión amplia, en los que me propongo discurrir, serán la identidad/ipseidad, memoria y escritura. Para ello reflexiones principalmente desde el campo de la filosofía estarán acompañando este acto de *palabrear* mi experiencia investigativa.

En ese sentido, el trabajo de disertación está contenido en tres capítulos que conversan sobre dos focos amplios de reflexión, uno llamado a las cuestiones sobre la ipseidad-identidad y el segundo sobre la memoria, el tiempo y la narración. Durante el primer capítulo, expuesto aquí, se presenta el contexto social y biográfico del autor y la obra *Lagoinha* (2013), núcleo de reflexión del apartado. Acto seguido se presenta una breve introducción a los tres ensayos que componen el trabajo de análisis literario, los cuales conservan un estilo narrativo intimista. Durante el ensayo “Implosión” el prefacio de la sección “O lugar” y principalmente los relatos como “Lagoinha, meu amor (V)” y “A praça segundo tio Tônico”; como los relatos del apartado “As pessoas”, principalmente las crónicas “Álcool 40 graus”; “Sobre a Velhinha”; “Oi, gente boa (II)”; y, “A fome nem sempre é a mesma” se proponen en diálogo con reflexiones y conceptos del campo filosófico e histórico, principalmente a partir de algunos textos de Walter Benjamin.

En el segundo ensayo nominado: “De onde você é?” se realiza un tratamiento de algunos de los relatos contenidos en el apartado “As paixões”, de la obra *Lagoinha*, por mencionar algunos: “A história se repete”; “o homem sozinho” y “Gosto cada vez mais” en diálogo con reflexiones desde el campo filosófico; estudios de género y psicoanálisis. Finalmente, en el tercer ensayo “Breviario de los vencidos” se propone una reflexión ensayística sobre tres fragmentos de una bitácora personal, evocadas por el contexto de emergencia de salubridad mundial actual a partir de la experiencia de transitar la ciudad de Belo Horizonte y el retorno a Colombia. Reflexiones sobre las paradojas del bienestar humano en el contexto histórico actual a partir de la lectura de la crónica *Briga de Rua* desde el campo filosófico, estético y político.

Durante el segundo capítulo, se presenta un recorrido breve por la trayectoria bibliográfica del autor en el género de la Literatura Infantil y una reflexión sobre la propuesta de infancia y literatura que se puede interpretar en dos de sus obras catalogadas en este género literario y con ello, indagar qué aportes son contemporáneos para la reflexión del género. Seguidamente, una introducción a los ensayos que componen la sección y el tratamiento narrativo que procura orientar su análisis. El ensayo “Eco-grafías de la memoria” conversa con la obra *Os rios morrem de sede* (2017), en la cual, a partir de la rememoración de un acontecimiento infantil, se encuentran la experiencia narrada y la experiencia recordada para provocar una reflexión en torno a palabras-imágenes: agua, padre y tiempo. El segundo ensayo “Cartografías de la memoria” presenta un diálogo entre la obra *Matador* (2017) y las evocaciones y asociaciones mentales que suscita en el ejercicio de lectura particular del investigador. El análisis alimentado por los estudios desde el campo de la narratología, sobre la memoria y el tratamiento del perdón, entre otros, principalmente brindados por el filósofo Paul Ricoeur.

Para el tercer capítulo, a partir de la lectura de un cuento recopilado en la obra *A mãe e o filho da mãe* (1974), quizás la más reconocida del autor, se hace un recorrido para introducir el tratamiento de la realidad que daba el autor para pensar el periodismo, las lógicas de publicación y edición de las noticias de carácter criminalístico en la sección policial. El ensayo: “E agora José?” es un tratamiento reflexivo sobre la bitácora de investigación para la construcción de un contrapunto entre dos producciones de distinta naturaleza. Por un lado, el registro periodístico de una noticia publicada bajo su dirección y, por otro, la composición estética del texto “De um relatório policial” que hace parte de su obra *A mãe e o filho da mãe* (2016),

ello en conversación con reflexiones desde el campo sociológico, periodístico y filosófico de autores como Peter Burke, Albert Chillón y Paul Ricoeur respectivamente.

CAPÍTULO I

LAGOINHA DO MEU AMOR: IDENTIDAD-IPSEIDAD

Crónicas de una cierta Lagoinha

En el año 2004, Belo Horizonte, ciudad del Estado de Minas Gerais. Brasil, se celebraban 100 años desde su fundación. En ese contexto la editora Conceito Editorial presentó el lanzamiento de tres volúmenes que inauguraron una colección dedicada a “resgatar a memória afetiva da cidade por meio da crônica literária” (GONÇALVES, 2013). La edición y organización, desde entonces, ha estado encabezada por el periodista José Eduardo Gonçalves, profesor catedrático de la Universidad Federal de Minas Gerais, junto a la poeta y periodista Sílvia Rubião, quien trabaja activamente como editora de distintas revistas literarias. El proyecto cultural, titulado “Coleção BH. A Cidade de cada um”, fue seleccionado por el Instituto dos Arquitetos do Brasil de Minas Gerais (IAB-MG) para recibir el Prêmio Gentileza Urbana 2011, por fomentar una relación positiva de los ciudadanos con los espacios públicos.

Actualmente la colección cuenta con treinta y cuatro libros que proponen la constitución de una memoria colectiva de lugares destacados de la ciudad: barrios, plazas de mercado, facultades universitarias, espacios arquitectónicos, entre otros. Su interés, según sus editores, no está en aras de una investigación con el rigor de una historia oficial, propone que sea fomentada a través de los relatos y experiencias de escritores que crean una identidad alrededor de los mismos. Señala la editorial que ella (la colección) se compone de “um grande mosaico que, ao valorizar o passado, ajuda também a entender a grande metrópole dos dias atuais. Os autores são definidos em função de sua profunda identidade com o tema dos livros.” (CONCEITO EDITORIAL, 2014)

El volumen con el cual inicia la colección es *Lagoinha* (2013), del escritor y periodista minero Wander Piroli se cuenta con más de una decena de publicaciones entre cuentos, literatura Infantil y juvenil, novelas y crónicas; y un sinúmero de publicaciones en distintos periódicos destacados del país. *Lagoinha* es una crónica, la cual compila historias que habían sido publicadas aleatoriamente durante su época de periodista. En una entrevista publicada en un periódico local, el editor de la colección comenta a su interlocutor que “Entre todos, somente o primeiro [*Lagoinha*] não foi escrito por encomenda. Foi, na verdade, uma coletânea de textos de Piroli

organizada por João Antônio de Paula” (SANTOS, 2018), amigo del escritor y a quien dedica el prólogo de la obra.

Wander Piroli murió en el 2006 por un ataque al corazón. Las instituciones encargadas de la preservación de la memoria colectiva estimularon acciones recientes para inscribir su existencia en la historia de la literatura brasileira. Principalmente la colección documental y literaria de su trayectoria -adscrita al Acervo de Escritores Mineros de la Biblioteca Central de la Universidad Federal de Minas Gerais – UFMG; y la publicación, por parte de Conceito Editorial, de un perfil biográfico titulado por el poeta y periodista Fabricio Marques como *Wander Piroli: uma manada de bufalos dentro do peito* (2018), entre otras iniciativas. Cabe destacar, en este momento de la lectura, que también hay una recordación en el espacio arquitectónico de la ciudad, ya que uno de los viaductos que conecta Lagoinha con el Centro, el cual fue construido sobre lo que antes era la Praça Vaz de Melo, lleva el nombre del escritor (un acto irrisorio, que más adelante se comprenderá por qué).

Lagoinha está localizado en la región noroeste de Belo Horizonte, entre la avenida Pitangi y Além Paraíba. Dicha región alberga barrios tradicionales por su importancia histórica en la construcción de una de las primeras ciudades planeadas en Brasil. La ciudad de Belo Horizonte en los años 1894 y 1898 inició como un proyecto dirigido por el arquitecto Aarão Reis, quien se encargó de la construcción de la capital de Minas Gerais de ese entonces. El régimen político republicano buscaba una arquitectura moderna propia del siglo XX, la planificación urbanística de países europeos y de norteamérica tuvo una gran influencia para su consecución. En una investigación socio-histórica sobre la constitución de la ciudad se señala que “A distribuição da população no espaço físico da nova capital foi planejada de forma a ocupar uma área que era limitada por uma avenida que circundava todo o perímetro urbano da cidade.” (SOUZA, 2011 p. 59). De allí que la Avenida Contorno, como lo infiere su nombre, se proyectase como límite y división social entre el paisaje urbano cosmopolita y el paisaje rural.

El barrio Lagoinha fue la evolución de pequeñas comunidades localizadas al margen de “la nueva ciudad”, compuesta por inmigrantes traídos al país como mano de obra. Este fenómeno se debe a que Brasil pasaba por una significativa transición política. Aprobada la Ley Áurea de 1888, que prohibía el tráfico de africanos esclavizados, surgiera una política de inmigración interesada en la producción de “força de trabalho livre, e de origem européia” (LEVY, 1974 p. 50). Es decir, el paso

de un sistema económico colonial esclavista a un sistema económico moderno capitalista que produjo un fenómeno migratorio importante de europeos al país. Los primeros operarios ocuparon lo que hoy se conoce como la Comunidad Prado Lopes. Su nombre en homenaje a uno de los arquitectos de la comisión que lideraba Aarão Reis, quien se interesó en el terreno por las propiedades de la piedra que la componía, posible material para la construcción de la ciudad en donde, en efecto, se establecieron las cinco principales productoras de material de construcción. Por la condición periférica de la comunidad Prado Lopes, marcada por la desigualdad social, la región pasó a ser reconocida por los altos índices de criminalidad y pobreza, pero también por ser uno de los grandes escenarios urbanos de la cultura, principalmente de la Samba.

El Centro Cultural Liberalino Alves de Oliveira, considerada la primera escuela de Samba de Belo Horizonte: Pedreira Unida, es, según algunos relatos: “uma trincheira de resistência cultural para a preservação da memória de duas importantes comunidades do bairro, separadas fisicamente pela avenida Pedro Lessa: as favelas do Buraco Quente e da Pedreira Prado Lopes.” (BELO HORIZONTE, 2018, n.p). Han sido muchos los cambios urbanísticos realizados al sector, uno de los más significativos fue la abolición de la Praça Vaz de Melo, lugar bohemio recordado por abrigar moteles y bares con una vida nocturna muy activa por sus moradores. El periódico *Jornal da manhã*, del 17 de octubre de 1981, tituló el suceso como “A importância de uma rodovia” puesto que fue remplazado por un complejo de avenidas en la ciudad. El periódico *Estado de Minas* menciona – en una nota con motivo de la copa mundial de fútbol 2013, que tendría sede en la ciudad –, sobre la transformación del lugar, que éste “se converteu em área decadente, de tráfego frenético, cortada por viadutos e alças e, mais que isso, um dos piores gargalos de tráfego da capital.” (VALQUIRIA LOPES, 2013), entre ellas el “Viaduto Wander Pirolí” que conecta el barrio con el centro de la ciudad.

Lagoinha, la obra, es una crónica literaria tejida en tres capítulos, a saber: “O lugar”, “As pessoas” y “As paixões” Los relatos son sencillos y de corta extensión, cada capítulo presenta una introducción, en el caso de “O lugar”, versa sobre el día que hizo implosión la Praça Vaz de Melo, seguido de siete crónicas, las cinco primeras tituladas “Lagoinha, meu amor (I, II, III... sucesivamente)” las dos restantes tituladas “Com João Antonio” y “A Praça, segundo Tio Tonico”. De manera general podemos decir que son imágenes descriptivas de Lagoinha de los años 60 y 70.

En el capítulo “As pessoas”, el texto de introducción relata cuando la Praça Vaz de Melo fue eliminada por ser abrigo para la “população de bêbados, prostitutas, trabalhadores em trânsito, profissionais do rebuceteio, outros profissionais” (PIROLI, 2013, p. 37). Las dieciséis crónicas construyen un sentido de identidad con el lugar, cinco de ellas son tituladas “Olá gente boa (I, II, III...sucesivamente)” y relatan la cotidianidad de un personaje llamado Lagoinha, quien representa las condiciones culturales -bohémias y de sobrevivencia- propias de sus habitantes. En los relatos restantes algunos personajes tienen nombre, otros son mencionados por sus características físicas, actividades de trabajo o condiciones de vida. Entre ellas: “A Velhinha”, una vendedora ambulante; Samiquilina, habitante de calle que padece un trastorno psicológico; un mendigo de la Praça Vaz de Melo; un estudiante de Derecho, hijo de un operario (posiblemente el escritor); y el “*Sambista*”, un cantante bohemio.

En el capítulo “As paixões” se narran relatos violentos y traumáticos al interior de relaciones de pareja conflictivas, que tienen como escenario Lagoinha. Catorce relatos de traición, venganza, feminicidios y maltrato, también describe riñas entre familias y habitantes de calle que terminan en homicidios. La enajenación y el abuso sexual son temáticas recurrentes en la construcción de los personajes femeninos que, a diferencia de los anteriores capítulos, tienen nombre, edad y diálogos.

La construcción del espacio de la memoria de Wander Piroli se muestra como una cartografía marcada fuertemente por la ausencia, por una simbiosis entre la constitución del sujeto y la identificación de un espacio de connotaciones sociales de miseria y marginalidad. El trabajo literario en *Lagoinha* construye una trama narrativa que, a través de las particularidades del espacio, personajes y hechos constituye sentidos de identificación, maneras de ser. En una investigación al respecto, el profesor Roselino Rodríguez Silva comenta que la relación entre el espacio y el ser, en la obra de Piroli es característico por “Sua dimensão autobiográfica e memorialista, bem como a galeria de lugares, situações e personagens que nele se apresentam são índices do desejo de trazer outra vez à tona a questão das relações entre obra e vida, literatura e realidade.” (SILVA, 2017, p. 91). De esta manera, la narración aparece como una mediación de la experiencia vital, como una pieza de teatro en donde nos interpretamos a nosotros mismos.

Bogotá - Beagá

Una noche, poco después de la guerra, el capitán descubrió, por casualidad, un libro prohibido. Se asomó, leyó un verso, leyó dos versos, y ya no pudo desprenderse. El capitán Castañón, héroe del ejército vencedor, pasó toda la noche en vela, atrapado, leyendo y releendo a César Vallejo, poeta de los vencidos. Y al amanecer de esa noche, renunció al ejército y se negó a cobrar ni una peseta más del gobierno de Franco.

Eduardo Galeano

El personaje de ficción del anterior epígrafe es José Manuel Castañón, fue militante, escritor y admirador del poeta peruano Cesar Vallejo, una de sus obras se titula *Pasión por Vallejo* (1988). Esta correlación introduce muy bien dos aspectos del relato por los cuales me gustaría explicar el punto de partida para el análisis literario de la obra *Lagoinha*, dispuesto para el presente capítulo. El primer aspecto es que explica la relación entre la creación y la realidad al que apuntaba en el párrafo anterior el profesor Roselino Rodríguez Silva, al caracterizar la experiencia de lectura de la obra del escritor minero. Hay, en efecto, un ejercicio autobiográfico en la crónica que demuestra las relaciones entre la experiencia del escritor y su obra, en últimas, entre la literatura y lo que llamamos realidad, que coloca el ejercicio de narración como una experiencia de la condición humana.

Las crónicas reunidas en *Lagoinha* apuntan a esa intención, y el ejercicio de reflexión propuesto aquí quiere servirse de este recurso narrativo para profundizar en la obra. De allí que el segundo aspecto por el cual el fragmento de “La función del lector” sirve como introducción. Para enfatizar su cercanía a mi experiencia de lectura de algunas obras de Piroli, tal como le sucedió al capitán Castañón, *leí un verso, leí dos versos, y ya no pude desprenderme*. En el 2017, en una Feria de Libro de Colombia-Bogotá conocí a *Matador* (2016), y su lectura invitó a construir un objeto de investigación, a abandonar un país y visitar Belo Horizonte, escenario de nostalgia del escritor minero. Los relatos seleccionados como muestra de análisis fueron emergiendo en la experiencia del trabajo de campo. De allí que la disertación proponga una conversación entre la lectura de su obra y el espacio de la ciudad que reconocía. A continuación, se presentan tres reflexiones que conservan un tono ensayístico, enfocado en cuestiones sobre la ipseidad-identidad y los sentidos del progreso.

El ensayo “Implosión” relata un recorrido por la ciudad de Belo Horizonte para llegar a la Biblioteca Estadual en búsqueda de registros en periódicos que contarán cómo fue la implosión de la Plaza Vaz de Melo. Durante el trayecto de llegada hasta la biblioteca, se reflexiona a través de la vivencia de los escenarios visitados y su relación con algunas crónicas reunidas en los capítulos “O lugar” y “As pessoas”, en *Lagoinha*. Cuestiones como el sentido del progreso son puestas en conversación con postulados del filósofo Walter Benjamin, quien propuso una crítica a la modernidad de Francia del siglo XIX a través del estudio literario de la obra del poeta Charles Baudelaire. Cuestiones que, aquí, resultan enriquecedoras para profundizar en una interpretación de la obra *Lagoinha*. Del mismo modo, son relevantes aspectos históricos de la ciudad de Belo Horizonte, particularmente a propósito de la Plaza de la Libertad, en la medida en que conversan con planteamientos señalados por Walter Benjamin sobre las bases de la construcción de la Historia oficial de un determinado lugar.

El ensayo “De onde é você?” a través de una narración ficcional acerca de una visita al hospital por una emergencia, sirve como puente para dialogar con algunas de las crónicas presentadas en el capítulo “As paixões” en el cual la mujer es el personaje principal. Para ello, la lectura se enriquece con algunos abordajes desde el campo de los estudios de género, del psicoanálisis y de la filosofía. A saber, de la antropóloga mexicana Marcela Lagarde y Gita, desde el campo de los estudios de género; las reflexiones propuestas por Marie-Claire Delgueilm y Maria Rita Kehl en torno al atravesamiento psíquico de la mujer y los problemas de la feminilidad; y, finalmente, la compresión sobre el concepto de identidad narrativa propuesto por el filósofo Paul Ricoeur.

En una tentativa de cerrar este capítulo, el ensayo “Breviario de los vencidos” consiste en una bitácora de tres fechas espaciadas en el tiempo de pandemia COVID-19 y la adaptación a las nuevas condiciones de vida que se gestaban en medio del proceso de reflexión sobre una crónica en particular, “Briga de Rua”. Se presenta una serie de pensamientos fragmentados – como la investigación misma – estableciendo un constante diálogo con las preocupaciones que se ofrecían en esta época. Situaciones cotidianas como: un día de regreso a la biblioteca en condiciones desérticas de la ciudad; una noche de insomnio durante la época de la clausura; y, una conversación con un amigo sobre la crónica, ya de regreso en mi país como consecuencia de la emergencia sanitaria. Seguimos.

Implosión

Escogí el puesto vacío al lado de la ventana, era la hora de la tarde en la que las buenas gentes están ocupadas en sus trabajos, a lo sumo diez pasajeros coincidimos en la ruta. Iba para el Centro, camino a la Biblioteca Pública Estadual con el interés de consultar en el periódico un reportaje de los años 70 sobre la abolición de la Praça Vaz de Melo, centro de la antigua Lagoinha. El bus se empinaba con esfuerzo por las calles cimbreadas, en las calles más altas del trayecto se veía a través de la ventana, en el horizonte una manada de edificios reposando bajo la sombra de la Serra do Curral, ya en las calles de bajada, se veían sentados sobre el andén, algunos cachaceiros sostenidos en sus botellas de licor que escondían inútilmente en bolsas de papel. Cada tanto alguien caminaba hasta la puerta de salida del bus, con una mano en el timbre y la mirada afuera, clavada en su destino, una parada y adiós, así hasta que el conductor y yo llegamos al parqueadero. “Moça tá perdida, né? ...Pra onde vai?” Le dije que sí y le pedí indicaciones para retomar el camino. “Puedes hablar español, tu entiendo (*sic*).” señaló hacia el paradero del andén contrario y dijo “Tiene que esperar no próximo, aguarda-me lá (*sic*)”. Antes de que entrase el primer pasajero me contó que trabajó en Estados Unidos como constructor y que tuvo dos amigos: uno argentino y otro colombiano, y no me cobró.

Cuando, por fin, me bajé, estaba frente a uno de los ápices de la arquitectura de la ciudad: a Praça da Liberdade. La biblioteca queda en una de sus esquinas, junto a otras grandes casonas que, en sus inicios, fueron las instalaciones de la Secretaría de Educación, o de Gobierno, o Férrea, entre otras. Instalaciones que, a la fecha, se habían convertido en parte de un circuito cultural de museos, exposiciones y proyectos artísticos a su alrededor. Para llegar a la biblioteca tuve gustosamente que atravesarlas.

El “Instituto Estadual do Patrimônio Histórico e Artístico de Minas Gerais” - IEPHA reseña que el 2 de junio de 1977, según el decreto 18.531, la *Praça da Liberdade* fue nombrada como patrimonio arqueológico, etnográfico y paisajístico. Es decir, esa tarde conocí un hito de la historia oficial de la ciudad. En la página institucional del circuito se señala que “A história do Circuito Liberdade se confunde com a história da própria cidade de Belo Horizonte.” (CIRCUITO LIBERDADE, 2017), ello porque en 1897, la plaza fue el epicentro de la inauguración oficial de la ciudad como capital del Estado de Minas Gerais. En ese entonces, la Comissão Construtora da

nova capital – CCNC, en cabeza del arquitecto Aarão Reis, visionaba su reconstrucción como una referencia del progreso, una bienvenida a los valores de la modernidad que se pretendía para la recién creada Belo Horizonte. La doctora en historia Heliana Angotti Salgueiro, reflexiona sobre el sentido del pensamiento progresista de la época, menciona que su reconstrucción respondía a las transformaciones gestadas por la “filosofia e das ciências positivas.” tales transformaciones dominan, de acuerdo con ella, “as representações do homem novo, do ‘cidadão responsável’, que caminha por etapas em direção à perfectibilidade” (SALGUEIRO, 1997, p. 174)

En la actualidad la plaza ha pasado por innumerables transformaciones, conocerla fue experimentar un nido ecléctico hecho de muchos tiempos que sobreviven juntos en el mismo espacio. Por mencionar algunos, el estilo arquitectónico Art Nouveau con el que se fundó el futuro de ese tiempo está presente en el Palacio de la Libertad, construido en 1897. Otra idea de futuro está expresada en el edificio blanco de la esquina de la plaza y en la Biblioteca Estadual Minas Gerais del arquitecto, Oscar Niemeyer, construida en 1954 (Hay que mencionar que sus líneas onduladas, como un símil de las calles de *Beagá*, plagan el imaginario de la ciudad). Completando el paisaje, el Museo Minero, sus primeros predios de 1893, los cuales fueron inspirados en la arquitectura greco-romana y renacentista. Al respecto, menciona Maria Beatriz Clímaco que la plaza “retrata a produção arquitetônica ao longo de seus poucos menos de cem anos de história configurando a capital simbólica e referencial da capital mineira” (CLIMACO, 2014, p. 53). Lo que más me llamó la atención del lugar fueron las fuentes de agua. Tiene tres, separadas por un corredor de palmeras, todas son diferentes y están puestas a cada lado del corredor.

Acepté la invitación para pasear por la plaza del modo en que lo indicaba su camino: un recorrido vertical, progresivo, triunfal, que tenía como llegada el Palacio de Justicia. Al lado izquierdo, la primera fuente, la protagonista, quizás por lo vistoso de su espectáculo, quizás porque dialoga en el lenguaje contemporáneo del entretenimiento. Sobre sus aguas estancadas se enfilan chorros verticales, explosivos, uno tras de otro que guían la mirada de quien la observa hasta la última para dejar la mirada del paseador en el centro de la plaza, en donde se alza una cúpula de observación. Las fuentes están bordeadas por un cerco de arbustos y vistosos árboles de flores moradas que se van esparciendo por todo el laberinto paisajístico del lugar (y de la ciudad, porque los Ipês florecen por toda ella). Del otro

lado del corredor, las ruinas de una silenciosa fuente circular, en su centro se alzan tres mujeres cinceladas en mármol blanco, sobre sus manos que apuntan hacia el cielo sostienen un pilón amplio de donde emerge el busto de una sirena de rostro alarmado, quien a su vez alza cántaro en sequía.

Me senté frente a la fuente circular, contemplaba sus formas, entonces pensé en la Plaza que ya no existe en la Praça Vaz de Melo que se describe en *Lagoinha* (2013) como el: “cartão do bairro”. La cual también contaba con un circuito a su alrededor, pero éste era “de bêbados, prostitutas, a fina flor da malandragem” (PIROLI, 2013 p. 28). La experiencia literaria de la Plaza Vaz de Melo, que se narra en *Lagoinha*, construye personajes excluidos del progreso de la ciudad, quienes la transitaban, la habitaban como hogar y centro de trabajo. Piroli relata, en la crónica “A praça segundo Tío Tonico”, un diálogo en primera persona entre Tonico y el narrador, sobre si era o no preocupante conseguir reunir los camioneros para una huelga (en contra de la demolición de la Plaza). Todo ello, según la narración, mientras cruzan de madrugada la plaza y se describe que la plaza había empezado a morir ya con el inicio de las obras del “Elevado”. “Que os botequins foram fechando as portas. [...] debaixo do Elevado, nos cantos, havia gente escornada, dormindo, e um casal de mendigos esquentava as mãos em torno de uma fogueira feita com restos de caixote.” (PIROLI, 2013, p. 35)

La experiencia literaria de la plaza Vaz de Melo, a diferencia de La Plaza da Liberdade, está constituida por la narración del presente. Es decir, no son las instituciones o monumentos los que hacen que la Plaza Vaz de Melo se acredite como Plaza, sí sus personajes y sus dramas cotidianos. El relato “sobre a velhinha” describe a una mujer anciana, habitante de la calle, que se pasea por la plaza intentando vender su mercadería. Siempre espera en las entradas de los bares permiso para entrar. El relato continua así: “A velhinha não teve muito trabalho. Na verdade, ela não teve trabalho nenhum. E com os mesmos bilhetes na mão retorna à soleira da porta e ali permanece olhando para dentro do bar, para o burburinho das pessoas que comem e bebem” (PIROLI, 2013, p. 41).

La arquitectura de la Plaza de la Libertad simboliza una relación institucional con el pasado, al que se le exige conmemoración, es decir, está aliado a una construcción de un hito dentro de la Historia Oficial de la ciudad. Recordé que el estar ahí sentada era solo un hecho accidental, una estación antes para llegar a la Biblioteca. Lo que me interesaba sobretudo, revisar en la fuente del periódico la noticia

sobre la abolición de la Plaza Vaz de Melo. Sin embargo quise disfrutar más la luz de la tarde en ese espacio. El estar sentada frente a las ruinas de la fuente circular, sus cántaros vacíos, la sequía de sus cavidades, iluminaba la ausencia de las *otras* historias de la ciudad que se parecen a esa fuente, los relatos que no son memorables. Sobre este presentimiento hay una influencia de las reflexiones del filósofo Walter Benjamin acerca del conocimiento del pasado, en el cual el sentido de la Historia es dado por los vencedores. El filósofo recalca que la historia redimida busca sobretodo reconocer la historia de los vencidos, por lo tanto, cabe al historiador, en palabras de Walter Benjamin, “escovar a história a contrapelo” (BENJAMIN, 2012, p. 245). La experiencia de lectura que me ofrecía la Plaza de la Libertad era entonces tomada con pinzas para reconocer lo que no estaba contando, y en la cual, se escondía la plaza Vaz de Melo.

El barrio Lagoinha, en sus inicios, fue una periferia marginal que congregaba los trabajadores rasos, obreros inmigrantes, italianos sobretodo, que construyeron el ideal de progreso llamado Belo Horizonte. Pero esta memoria sigue latente en las subsiguientes generaciones que poblaron el espacio, en una identidad particular: los vencidos. En el relato “A fome nem sempre é a mesma”, se narra, en primera persona, un pensamiento sobre las múltiples posibilidades de temas para hablar en el marco de los cien años de la ciudad. En el texto se narra lo siguiente: “Mas estou me lembrando de um homem parado na porta de um botequim comendo um pedaço de pão” y se extiende: “Entre tantas coisas aparentemente significativas, parece injustificável a teimosa da recordação de um homem comendo pão na porta de um mísero botequim boêmio, durante uma madrugada antiga, na velha Praça da Lagoinha”(PIROLI, 2013, p. 57)

En el apartado se muestra una empatía entre lo que Walter Benjamin invita a contar al Historiador y la propuesta narrativa de la crónica de Piroli para reconstruir la memoria del espacio en *Lagoinha* (2013). La Plaza Vaz de Melo era un eje central de relaciones, crónicas de vida, más allá de la historia de los próceres fundacionales. En suma, es una expresión de la historia de los vencidos que constituyen la historia de los cien años de la ciudad. Así mismo, el relato sobre aquel hombre comiendo un pedazo de pan insiste en la relación entre lo que Piroli llamó de “o verdadeiro jornalismo e a verdadeira literatura” (PIROLI, 2013, p. 58). En esto, se recalca el problema del sentido de la información, que Benjamin señalaba como característica de la comunicación sin experiencia. El filósofo menciona que: “para la información es

imprescindible sonar plausible, cosa que lo hace incompatible con el espíritu de la narración” (BENJAMIN, 2009, p. 47).

En el relato se está más interesado en la historia que en la descripción verídica del suceso. El narrador menciona que vió el hombre de *paletó apertado* cuando él tenía 17 años, pero éste “ainda come seu pão na porta de um dos botequins da minha antiga Praça da Lagoinha. Pouco importa que tenham liquidado com a Praça: ele continua lá” (p. 58). De tal manera, la crónica responde a una reconstrucción de la otra cara de la moneda de la historia, no desde el sentido estricto del acontecimiento sino desde su figuración . Menciona Walter Benjamin al respecto:

El cronista que narra los acontecimientos sin distinción entre los grandes y los pequeños, tienen en cuenta al hacerlo la siguiente verdad: de todo lo que sucedió una vez, nada ha de darse por perdido para la historia. Es cierto, solo a la humanidad redimida pertenece plenamente su pasado (BENJAMIN, 2012, p. 242)

Enbebida en mispensamientos, escuche afuera la voz de algun transeúnte que me devolvió al objetivo de mi salida ese día y decidí continuar el trayecto hasta la biblioteca. Ahora los chorros de agua de la otra fuente estaban siendo alumbrados, la sincronización de las luces y el agua daban la diversión pública, tanto para los que andábamos de paso por ahí como algunos insectos que insistían suicidas sobre las lámparas. Me acerqué entonces y, también, como los moscos, quedé encandilada. De nuevo el espectro de la Praça Vaz de Melo apareció, esta vez interrogaba el espectáculo de luces. Recordé, así, un apartado de *Lagoinha* (2013) en donde se lamenta el devenir de la Plaza, manifestando que debieron “tombá-la como patrimônio público” (PIROLI, 2013, p. 19). pero que, apelando al ensueño de la modernidad, prefirieron ofrecer “o espetáculo de uma implosão” a los curiosos que asistieron el día de su derrumbe para la construcción de un Elevado. Todo eso, como indica Piroli, a favor del progreso.



Figura1. Fonte de Luces Praça da Liberdade, 2019

FONTE: Portal Belo Horizonte

“Implosión”, en arquitectura, se explica a la par de “explosión”, como dos paralelos siempre juntos. Mientras que la primera hace referencia a “una fuerza que mueve las partes de una figura *hacia adentro* de la misma, generando nuevos espacios o transformaciones en un volumen”, como afirma Zarama (2013), en la segunda “uno o más elementos conformadores de un volumen o espacio se desplazan de estos *hacia el exterior* para conformar (una vez más) espacios nuevos”. En ambos movimientos, algo se destruye, la diferencia está en la dirección de la fuerza de cambio, o es hacia adentro o es hacia afuera. Estos movimientos podrían crear, aquí, una metáfora sobre los modos del progreso. Hay uno causado por la acción de romperse hacia adentro, orgánico, que pareciera responder a un tiempo biológico. Hay otro de reacción, artificial, que cambia por una presión inserida. Si bien, la Praça de Lagoinha se destruyó por una implosión, en términos técnicos, en un sentido reflexivo sobre el relato, la sustitución de la plaza fue una explosión, una explosión ejercida por una fuerza que impostó un espacio artificial y segregó sus habitantes.

En este espacio que, poco tiempo después, sería implodido para expulsar sus habitantes, Piroli sitúa la idea de una tradición bohemia. Sus personajes son figuras que rechazan las convenciones sociales y viven el sentido de cultura y arte como una expresión nómada. La construcción del Elevado simboliza la ruptura en una manera de ser y estar en el espacio, justificado por las exigencias de un tiempo convenientemente moderno. En el relato “O Lugar”, en el cual se narra el día en que se derrumbó la Plaza, Lagoinha toma forma humana, un individuo más de los que lo pueblan, uno sin nombre:

Adeus, Lagoinha, adeus.
Estão levando o que resta de mim.
Dizem que é a força do progresso.
Um minuto eu peço para ver seu fim. (PIROLI, 2013, p. 19)

De allí que no fue Lagoinha, sus personajes, que cambiaron las maneras de ser y, por consiguiente, crearon otros escenarios de relación. No fue la ciudad como un organismo vivo que se transforma, sino un bien que se monetiza en función del desarrollo artificioso. Walter Benjamin menciona sobre un tema aparentemente distante: la pérdida de la facultad de intercambiar experiencia, una relación entre el campo económico y la habilidad para hablar una experiencia, señalando que este fenómeno es un “síntoma concomitante de fuerzas productivas seculares que han sacado poco a poco a la narrativación del ámbito del habla” (BENJAMIN, 2009, p. 45). Este comentario resulta enriquecedor para leer a *Lagoinha* y comprender el relato en términos sociohistóricos, la implantación del tiempo moderno, aludido a una nueva forma de habitar la ciudad, ahora equipada de autopistas, terminales de transporte, estaciones, es decir, una impronta para habitarla en condición de ciudadano, trabajador, progresista, etc. en contraposición a un tipo “tradicional”, que señala Piroli, un sambista, bohemio, artista... tales personajes responden a *las fuerzas productivas seculares* que fueron segregando modos particulares de ser y habitar la ciudad porque crea otras maneras de experimentar la vida: administrar el tiempo sin desperdicio, prever el peligro del fracaso, el ansia del progreso imbricado a la facultad de generar ingresos económicos.

En un estudio interdisciplinar de 1997 sobre Lagoinha, que buscó conocer el real impacto sufrido después de la “edificação do viaduto e as transformações advindas da sua instalação” (MACHADO & PEREIRA, 1997, p. 38), señalan las investigadoras que los choques político-espaciales fueron causados por la falta de una política de preservación que contara con sus moradores para “construir uma identidade social na transição entre o velho e o novo, permitindo aos cidadãos experimentar um sentimento de segurança em face das mudanças brutais da sociedade” (p. 39). En el relato “Lagoinha, meu amor (V)”, se menciona que “o progresso vai matando devagar [...] ninguém passa pela Lagoinha em vão, mesmo quem teve a infelicidade de sair de lá, como é o meu caso, há de carregá-la para onde for, agora e sempre” (PIROLI, 2013, p. 28). El adjetivo brutal, con el que califican las

investigadoras a los cambios urbanísticos y sociales, coincide con el sentimiento de las crónicas que retratan esa experiencia de cambio intempestivo, *explosivo* sobre los personajes que se presentan el segundo capítulo de la obra *Lagoinha*, “As pessoas”, a favor del progreso.

En cuanto pensaba en esto, frente a los chorros de agua de la fuente más novedosa de la Plaza, apareció un hombre de mediana edad que traía consigo un berimbau, se sentó en una de las sillas de la plaza, tendió una pequeña manta sobre sus pies y la cuerda de aquel instrumento empezó a vibrar en sintonía con algunos pájaros que se hacían más visibles sobre las copas de los árboles, en cuanto la música se esparcía por el aire. De repente, alrededor del hombre, sospeché la presencia espectral de algunos sambistas mencionados en *Lagoinha*. Se narra, en el relato “Olá, gente boa (II)”, que: “Belo Horizonte, cidade que não soube reconhecer o talento de Clara Nunes, Agnaldo Timóteo, [...] Milton Nascimento” (PIROLI, 2013, p. 48) y me pareció que el progreso, empezaba a unir las puntas del pasado y del futuro de Belo Horizonte en una figura ya no lineal, sino circular.

Resulta interesante las reflexiones sobre el sentido del progreso que presenta Walter Benjamin en el estudio de la obra de Charles Baudelaire, ella encarna las contradicciones de la modernidad, una expresión de contrastes. En una videoconferencia sobre el pensamiento Benjaminiano, Darío Sztajnszrajber, escritor y filósofo contemporáneo, menciona que Baudelaire es el primer poeta en escribirle a “las drogas, el vino, a las prostitutas [...] alguien que hace de la poesía una ruptura de la forma de vida como poeta” (SZTAJNSZRAJBER, 2015) y que esto, para Walter Benjamin, es “hacer de su propia vida una obra de arte moderna” (BENJAMIN, 1972, p. 98). Lo que implica, según Sztajnszrajber, “estar todo el tiempo en un movimiento incesante de renovación permanente que es lo típico de modernidad” (2015). Más adelante en esta videoconferencia, menciona que el tiempo en el que empieza a escribir Baudelaire es durante las revoluciones obreras en Francia, en el cual hay una “Importante renovación arquitectónica. Napoleón III le pide a un arquitecto que reestructure Paris en función de los cien años de la revolución francesa” (SZTAJNSZRAJBER, 2015).

En opinión del conferencista, estas mudanzas significaban *poner autopistas*: bulevares, es decir, una vía rápida que ayudaba a que “los ricos pudieran salir por encima de los suburbios, pero sobretudo que la policía pudiera llegar rápidamente a la zona de los pobres y reprimirlos” (2015). El contexto histórico en el que se gestan

los poemas de Baudelaire, del siglo XIX en París, no distan del contexto de Brasil de los años 70 que acompaña la narrativa de Piroli en las crónicas de *Lagoinha* (2013). Unas cotidianidades atravesadas por cambios urbanísticos que arbitrariamente encajan a sus ciudadanos en lugares políticos de existencia “pobres y ricos”, “vencedores y vencidos”. Y, por consiguiente, dialogan con las reflexiones literarias que Benjamin exponía a propósito de Baudelaire, para entender la modernidad, el progreso y sus contrastes.

Uno de los poemas de Charles Baudelaire que puede ser interesante como intertexto a *Lagoinha* es “Los ojos de los pobres” (2010). Cuenta la historia de dos enamorados que se sientan en un ostentoso café situado en un nuevo boulevard de la ciudad. Mientras están allí, de pronto, al otro lado de la vidriera del café, en el asfalto, aparecen un hombre y dos niños “Todos en andrajos”, el hombre “sentía cierta vergüenza por sus vasos y garrafas, mayores que su sed” y la mujer, también incómoda por la situación le dice a su enamorado “¡Esa gente me resulta insoportable, con sus ojos abiertos como puertas de una cochera! ¿No podrías rogar al dueño del café que los apartase de aquí?” (Baudelaire, 2010) La situación dialoga con el relato de Piroli *Sobre a Velhinha*, aquella anciana mujer, habitante de calle que espera en la puerta de un bar de la plaza Vaz de Melo la oportunidad para entrar al recinto, pasar entre las mesas ofreciendo alguna mercadería maltratada, y sin suerte regresar a la puerta del bar, describe el relato:

seu olhar vai ficando mais fundo, como se estivesse voltado para dentro de si mesma, e os músculos movem-se sob as rugas. O gogó avança agudo no pescoço, sobe e desce. Os lábios transformam o rosto numa careta, e todo o velho rosto começa a tremer. Atenção! Parada na soleira da porta com o seu paletó de homem molhado e com os mesmos bilhetes na mão, a velinha vai chorar (PIROLI, 2013, p. 41)

En ambos relatos hay una intención de señalar el malestar moderno en la mirada, la mueca del hambre que llaga las grandes ciudades, o como el poeta Juan Manuel Roca, lo expresa:

Las buenas gentes se preguntan
Por qué los mendigos interponen,
Entre sus ojos y los nardos,
Su amasijo de harapos.
Si no reciben
Su cuota de maná es por su feroz costumbre
De llagar el paisaje y la mirada (ROCA, 2009, p. 31)

Al respecto, Walter Benjamin advierte un cambio en las relaciones dadas entre la eternidad y la muerte del espíritu humano durante el periodo de transición del siglo XIX, apunta a que “la sociedad burguesa ha provocado con sus normas higiénicas y sociales, privadas y públicas, un concreto efecto secundario [...]: proporcionarle a la gente la posibilidad de no tener que ver a los moribundos” (BENJAMIN, 2009, p. 52). Esa necesidad de obviarlos del paisaje, gestado en la edad Moderna, demuestra el filósofo, es la incapacidad de reconocer la autoridad de la vida vivida que se forma transmisible en el moribundo. *Quien está cerca de la muerte*, figura la vida consumada, un tramo en caída que no avanza distinto a como se le representa en el sentido del progreso de la modernidad: rápido, fugaz en la no-modernidad la lentitud, la memoria, el pasado está en latencia para la eternidad; distinto a lo que sucede en el progreso donde todo es sustituible y descartable. La modernidad, explica (SZTAJNSZRAJBER, 2015) es “el bulevar, las vidrieras que representan el progreso tecnológico, pero al mismo tiempo la otra *historia contada a contrapelo*, los pobres, el que perdió, el *otro* que irrumpe y toca la puerta, o incomoda con su mirada desde la ventana”.

Estas experiencias del moribundo, del bohemio, son retratadas en *Lagoinha* como un antagónico del progreso y coincide con la lectura que en su tiempo realizó Benjamin de la obra de Baudelaire para presentar y problematizar la modernidad de Francia en el siglo XIX. Hay en particular un punto de convergencia entre la literatura de Baudelaire que Benjamin retoma para comprender su época y su condición alienada, es la actitud de *la bohème*. Explica Benjamin, citando a Marx, que estos personajes tienen una “*existencia vacilante*”, una “*vida sin reglas*” y sus asideros casi siempre son “*las posadas de los comerciantes de vino*” (MARX apud BENJAMIN, 1972, p. 67). Encuentra Benjamin en el bohemio, aquel que pelea con los valores instituidos de la burguesía, una existencia alegre, regida por sus pasiones, fuera del sistema de normas para ser ciudadano. Esta manera de existir es estar por fuera de la lógica del sistema, sobre todo a través del arte que fractura las costumbres impuestas, o lo que la sociedad desea de sus ciudadanos.

Benjamin reconoce en el poema “Le vin des chiffonniers” (1857) una representación de la vida bohemia de aquellos apartados del sistema. En el siguiente verso, Baudelaire se refiere a los Traperos:

Oui, ces gens harcelés de chagrins de ménage,
Moulus par le travail et tourmentés par l'âge,
Éreintés et pliant sous un tas de débris,
Vomissement confus de l'énorme Paris¹

Los traperos eran aquellos que trabajaban recolectando basura de las calles en París, “por los nuevos procedimientos industriales, la basura cobró un cierto valor. Trabajaban para patrones intermediarios y representaban una suerte de industria casera instalada en la calle.” (BENJAMIN, 1972, p. 77). Más adelante el poeta menciona que los traperos encontraban un alivio y gozo en el vino, y que su existencia representaba aquellos que se enfrentaban a un mañana más o menos precario y eran una rebelión contra la sociedad:

“Pour noyer la rancoeur et bercer l'indolence
De tous ces vieux maudits qui meurent en silence,
Dieu, touché de remords, avait fait le sommeil;
L'Homme ajouta le Vin, fils sacré du Soleil!”²

La vida bohemia y la crítica de la miseria humana en las crónicas de Piroli podrían ser semejantes a las ideadas por el poeta francés. Para mencionar una “Álcool 40 graus”, Piroli relata el *modus operandi* de vida de Quinzinho, un hombre que dormía sobre las hojas de un periódico, frente a una panadería, de espaldas a la calle. Se despertaba temprano e iba al Mercado “atrás de donas gordas, carregando balaio, sacolas, toda sorte de embrulhos” (PIROLI, 2013, p. 39) para luego pasar por todos los bares de la plaza pidiendo algunos sorbos de cachaça y finalmente llegar al bar de lo Vermelhos a pedir – en cambio de algunas monedas – lo que alcanzase a llenar en su *latinha de massa de tomate*, el licor: *álcool 40 graus* (38-39). Además de la actitud o experiencia de *la bohème* como punto de análisis de Benjamin en la obra de Baudelaire para pensar el capitalismo y la modernidad en París de ese momento, la experiencia *Spleen* (entre otros) entendida, en palabras del profesor en filosofía Luis Enrique Juárez Avena, como una:

Sensación de vacío, de oscuridad, de obsesión, de cucarachas en la cabeza, de querer no querer, de porqués infinitos, de tedio aplastante y abrumador,

¹ Sí, esta gente hostigada por miserias domésticas, / Molidos por el trabajo y atormentados por la edad, / Derrengados y doblándose bajo un montón de basuras, / Vómitos confusos del enorme París, (traducción en español por Guernes, 2016)

² Para ahogar el rencor y acunar la indolencia/ De todos estos viejos malditos que mueren en silencio, / Dios, tocado por los remordimientos, había hecho el sueño;/ ¡El hombre agregó el Vino, hijo sagrado del Sol!” (traducción en español por Guernes, 2016)

de disgusto generalizado que se convierte en desesperación, de rutina laboral pesada y repetitiva, es el cansancio de cada mañana en la que nos preparamos para cumplir funciones (AVENA, 2020).

Su explicación me aterrizó de nuevo en la experiencia de mi presente, allí en la Plaza de la Libertad, percibí que ella, La Plaza, también me miraba y me daba una forma, un modo *de ser ahí*. Incómoda por la situación, suponía que la fuente veía mis maneras y la lengua extraña de mis pensamientos, las razones de mi huida. Miré de reojo a los otros viajeros que estaban visitando el lugar y reconocí esa experiencia moderna-capitalista que explica Benjamin. Es una sensación de hastío existencial, el mundo moderno de este entonces continúa llenándonos de cosas, bombardeados de estímulos sensitivos y cosas para añorar pero adentro, una profunda sensación de seguir vacío. La plaza de ahora, la que miraba en ese momento, la Belo Horizonte artificial que visitaba, pertenecía a los extranjeros, a los turistas. La fuente empezó a hablar de mí, de sus *espectadores*. Hay un tipo de viajero, lo reconozco y les saludo con intimidad, que huyen de sí a favor de su progreso, se instalan en un nuevo tiempo, sobre otras tierras y se dicen re-inventarse mientras cargan en una maleta el cuerpo abandonado. No les pasa solo a las plazas, ni a los dirigentes las secuelas de una implosión impuesta. Es muy fácil equivocarse, casi que es necesario. Los planes de desarrollo de una ciudad, o de la vida abrazan el progreso como símil de un tiempo futuro mejor, aplastamos los días con una autopista avasalladora que no espera a nadie y va siempre huyendo, hacia adelante.

La experiencia del viajero constantemente se parece a quien huye: de la realidad aplastante de un escritorio, el automatismo de una relación, el vacío de los títulos. La experiencia contemporánea del viajero que dedica o bien, sus vacaciones o , todo un plan de vida en la esperanza del ser otro, me pone en jaque contra el autor de *Lagoinha*: Piroli. Si bien, la nostalgia del pasado que propone una lectura social y crítica de su tiempo, en reflexión de la tradición y sus transformaciones, también interroga las dependencias que ya son *necesarias*, porque soy hija de este tiempo. Por ello, aunque atenta a los recorridos de su memoria para entender el lugar en donde estaba, tomaba con sigilo la pretensión de que todo pasado es mejor, dada la carga religiosa de ese “volver hacia el origen”, como lugar del paraíso y bienestar.

Entre tanto, una mujer de rasgos asiáticos se acerca con su cara sonriente y me pide, entregándome su celular que, por favor, le fotografiara a ella junto a su pareja en el centro del corredor de palmeras. Ellos posan frente al aparato colocando sus

cuerpos cerca, abrazados, con la sonrisa sostenida que automáticamente se apaga en cuanto bajo mi brazo y les entrego su dispositivo para que, seguidamente, ellos, ansiosos, observen cómo se ven en la pantalla. Seguramente el contrapunto entre dos hijos de su tiempo tiene que ver con lo que anteriormente pensé sobre el cambio en el espíritu humano de la idea de eternidad y su relación con la muerte, que Benjamin explica, a propósito del moribundo.

Pero el contrapunto del lector y la lectura del escritor sobre el mismo espacio en el que nos encontramos invita además a pensar sobre un aspecto presentado por Benjamin a propósito del Narrador y su extinción. El filósofo explica que su origen se encarna en dos grandes grupos. “el narrador en tanto que alguien viene de lejos [...] y ese que, ganándose honradamente la vida, decidió quedarse en su país y conoce las historias y tradiciones del mismo” (BENJAMIN, 2009, p. 42). El símbolo más arcaico de estos grupos está representado en el *campesino sedentario* y el *marinero dedicado al comercio*, explica Benjamin, cada uno produciendo una tradición de narradores que se fueron encontrando para trabajar juntos. El filósofo concluye la idea señalando que “se unían el conocimiento de distintos países que quien ha viajado mucho trae a casa y el conocimiento del pasado que posee quien lleva muchos años viviendo en un mismo sitio” (p. 43). En este sentido, el encuentro entre la lectura de la ciudad que escucho en Piroli, ese que hace un desplazamiento sobre el tiempo para significar el espacio y mi lectura en la experiencia de un desplazamiento del espacio, más que ponerme en jaque, como lo expliqué anteriormente, dialogan y pareciera que el desplazamiento del tiempo o del espacio coinciden en una experiencia universal. Él es el *campesino sedentario* que describe a su espacio, con la experiencia de una vida pasada ahí, yo soy una suerte de *marinero* que oye a su relato, con la mirada hundida en esta fuente ruinoso de la primera vez.

¿Cuál es la particularidad de cada experiencia de desplazamiento-en el espacio o en el tiempo-? ¿son distintas? A pesar que en la obra se construyan personajes característicos, oriundos del lugar, por ejemplo, *A velhinha* o *Quinzinho*, mencionados anteriormente, estas particularidades de la experiencia que define, es universal, en el sentido que puede existir una Lagoinha, o propiedades de la misma tanto en Bogotá, como en otra ciudad de Brasil, de Uruguay, Chile, etc. De tal manera, la obra y el lector, se resignifican construyendo una experiencia, o bien, en el desplazamiento del tiempo o del espacio, no en contrapuestos sino en sustancia del mismo pozo de creación: condiciones humanas universales. Lo anterior se relaciona con la

apreciación en la cual el escritor João Antonio de Paula describe en el prólogo de la obra a *Lagoinha* (2013): “A Lagoinha sou eu, poderia dizer Wander Piroli, não no sentido em que Luís XIV disse de sua relação com o Estado, mas no sentido de Flaubert, quando afirmou que Ema Bovary era ele. A Lagoinha é Wander Piroli e a Lagoinha é Belo Horizonte (ANTONIO DE PAULA, 2006, p. 11). Podría adicionar, “Lagoinha soy yo, también”, en el sentido en que el marinero escucha en la experiencia del campesino sobre su aldea, algo de sí mismo y de donde viene.

Quizás más impulsada por la incomodidad de sentirme observada por la plaza que por el interés de concluir el cometido que me había motivado esa tarde a visitar la Biblioteca, continué mi camino por el corredor de palmera, giré la esquina y entre a la institucionalidad: la Biblioteca Estadual Minas Gerais. Adentro: el apacible silencio de las mesas de estudio; la senectud de los usuarios que comúnmente visitan las salas de la sección de archivo de periódicos nacionales; la compañía discreta de quien conoce cada anaquel del laberinto y las manías raras de sus visitantes. Entonces me dispuse a leer la fuente que me interesaba, abrí una vetusta madeja de cuero que guardaba con recelo en su interior las noticias publicadas en el año 1981, pero antes revisé otras madejas, de otros años atrás.

Era alguna hora joven de la tarde, el sol alcanzaba a entrar hasta la punta de mi mesa, leí el primer cabezote de alguna noticia, entonces era finales de los años 50 y Juscelino Kubitschek, presidente de Brasil, iniciaba el gran proyecto turístico, anunciando algunas reformas y ampliaciones a la Avenida Presidente Antônio Carlos, la cual empezaría en el centro de la ciudad, en Lagoinha, para cruzar la ciudad hasta la bonita Pampulha en el barrio Ouro Preto. Siete años de espera eterna transcurrieron para la construcción de la avenida, mientras tanto Lagoinha se convertía en un lugar de paso, pasillos de excavaciones indefinidas y moradores que se negaban a vender sus casas, como gritaban los cabezotes de los periódicos: “a Lagoinha está morrendo”, “a Lagoinha é um bairro fantasma”, “vamos salvar a Lagoinha”. En 1963, se extingue el medio de transporte en tranvía: “Velho bonde deixou saudade em Belo Horizonte”.

A partir de la década de los años 70, durante la Dictadura Cívico-Militar, bajo el gobierno de Emílio Garrastazu Médici, se decreta la creación de la RMBH Región Metropolitana de Belo Horizonte, algunas palabras que repetían las noticias de ese entonces: “PLAMBEL”, “Planejamento Integrado da cidade”, “Desenvolvimento econômico e social”, “Companhía urbanizadora Serra do Curral - CIURBE”. En 1973,

se prevé la duplicación de las pistas para disminuir el “alto índice de abalroamentos e atropelamentos no trecho” (ESTADO DE MINAS, 1973, p. 5). Durante 1980 inicia la construcción del “Complexo Viário da Lagoinha”, entre tanto la “degradação dos espaços públicos”, “aumento do comércio ambulante” crece en esta región. (ESTADO DE MINAS, 1980, p. 4)

Regresé a la madeja de cuero que guardaba las noticias de 1981. El día 17 de octubre de 1981 se detona el Hotel Panorama, último resquicio de la Praça Vaz de Melo, a la cual asistieron “cerca de cinquenta mil pessoas [...] duzentos e quarenta quilos de dinamite, necessários à derrubada do edifício, que fizeram surgir uma gigante nuvem de poeira acima de todos” (ARAÚJO, 2016, p. 72). Cuando encontré la noticia que estaba buscando, tomé registros fotográficos de la implosión, miré por largo tiempo la nube de polvo que se esparcía por encima del cielo, las gentes, los edificios cercanos, imaginé el sonido sordo de una implosión. Hace poco encontré en una página de aficionados de historia de BH, otro registro fotográfico de la demolición, uno de los usuarios de esta página comentó “¡Eu estava lá neste dia! Foi incrível muita poeira os ladrões aproveitaram para roubar as pessoas pois tinha muitas pessoas”³. La plaza desaparecía como lugar, pero Lagoinha seguía por ahí, en la miseria del día a día, aprovechando cualquier descuido para robar lo que le mutilaron al nacer.

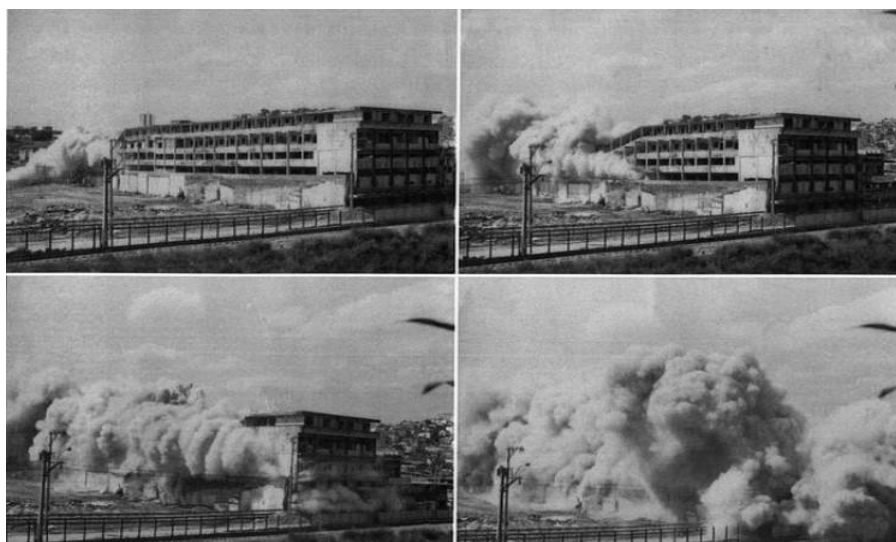


Figura 2. Implosión de Hotel Panorama, Fin de la Plaza Vaz de Melo, 1981

Fonte: Circuito Urbano de Arte, Cura Lagoinha, 2019

³ Cf. (Delzio Kolanski, 2020) <https://www.facebook.com/casasdalagoinha/videos/voc%C3%AA-sabe-quando-ocorreu-a-primeira-implos%C3%A3o-de-um-edif%C3%ADcio-em-beag%C3%A1foi-no-dia-1/2360583877538649/>. Acceso em: 15 jun. 2021.

Casi cuarenta años después, cuando salí de la biblioteca, era de noche, también era 2019 y no sabía que vendría, mese después una pandemia mundial. Uno puede pasar un año y/o un siglo en una tarde, la diferencia es la fuente a visitar unas veces el periódico, otras tantas la de agua.

De onde você é?

Supongamos que yo, que recién llegué a la ciudad de Belo Horizonte, necesité ir a un hospital, y, en la urgencia, entré en un taxi...

- Lévame pra um hospital, por favor (sic)
 - Pra um Hospital?
 - Sim, por favor
 - A senhora conhece algum?
 - Sim, pra lá, por favor...
 - Pra onde?
 - Pra um Hospital!
 - A senhora conhece alguma rota?
 - Você que sabe... pelo GPS.
- Después de algunos metros de silencio el conductor pregunta:
- De onde você é?

“¿Usted de dónde **es**?” No dónde nació, sino el ejercicio de *ser*, es decir la conciencia del existir, esas son preguntas difíciles. El otro ve a su interlocutor como un ente vacío, desconocido. Al interrogador le urge darle un *ser*, conocer de qué está hecho el otro, cuál es su contenido. No basta estar ahí para *ser*. La angustia reflexiva de quien debe responder, justo en esa situación, le provoca un malestar por la dependencia de ese predicado para dar sustancia a la cosa. Al responder automáticamente: “soy de Colombia”, el interlocutor vertiría una condición para significar el ente, segundos antes amorfo. Esa determinación sobre lo que se es, en últimas sobre la identidad, resuelve de manera cotidiana la cuestión sobre el sí mismo. La incomodidad surge porque hay una cimiento de angustia reflexiva sobre la incapacidad de narrar la experiencia viva del movimiento, la que se escapa en cuanto se intenta atraparla en palabras. La narración sobre sí mismo, parece una ilusión de certezas, territorios imaginados de significado, asunto que me sigue causando escozor. Pero en ese momento, para alivianar la carga filosófica que podría surgir de la duda informal del conductor, respondí “onde eu nasci... na Colômbia”. En consecuencia, surgieron todas las preguntas-afirmaciones estereotipadas e

incómodas sobre una identidad nacional herida, como yo, que solo esperaba llegar a tiempo a un hospital.

– Pode ser nesta entrada mesmo, ou quer que seja na outra?

– Aqui está bom. Obrigada.

Me equivoqué. Los pacientes de urgencias ingresan por la siguiente entrada. Camino hacia la puerta central hay un paradero de buses y sobre él un letrero deteriorado que dice “Lagoinha”. Ya en el punto de atención, la funcionaria pide que espere el turno, me siento al lado izquierdo de una mujer, era joven y negra, un niño que parecía su hijo le alzó la mano derecha y se la posó encima de un trapo para presionar su cabeza herida, le dijo algo al oído y fue hasta la ventanilla de información. Ella tenía una costra de sangre seca desde la frente hasta el cuello, su mirada estaba lejos, como si en efecto un golpe fuerte en la cabeza pudiera desalojar la cosa misma que somos y dejar el cuerpo ahí, existiendo sin ser. De la centena de hospitales públicos en Belo Horizonte, el taxista escogió el Hospital Hodilon Bherens, el corazón de Lagoinha. A sus alrededores pernoctan “los sobrantes de la ciudad”, la “gente-lixo”, “la manufactura imperfecta del sistema”, “los fracasados”, “perdidos”, “abúlicos”, “Los que se dejan para después”. Deambulan cerca del portón de urgencias, heridos sin cura. Procuran a escondidas del vigilante, alguna silla de la sala de espera para sentarse a dormir; otros buscan un bebedero para recargar sus botellas, su sed es más agresiva que los vigilantes. Tienen la noche pegada, van por ahí, con la cabeza envoltada.

Adentro – quiero decir en el sistema – estábamos nosotras, desorientadas también, en el minúsculo espacio del monosílabo *yo*. Llamaron desde el pasillo a Aparecida Santos Pereira, quien creí su hijo regresó con una silla de ruedas y se la llevaron. Tuve la impresión de que su nombre era también Dulcina, Isaura, Efigênia, algunos de los personajes de la obra *Lagoinha*. Así como el taxista, horas atrás definió quién soy (arbitrariamente) a partir de un territorio, así mismo dí por sentado quién era ella porque **es** de Lagoinha. Luego recordé que en uno de los relatos de la obra, en “Olá, gente boa (I)”, el barrio toma forma humana, era un hombre en un hospital, recién operado tras haber sido abaleado en el pecho. Un reportero lo visita y le pregunta en vano por su agresor, pero “Ele diz que não sabe. Não faz a menor ideia” (PIROLI, p. 47). Tuve la impresión que Aparecida ya no era ni Dulcina, ni Isaura, ni Efigênia, sino Lagoinha, como si en efecto, el asunto de *ser* estuviera relacionado a la “sustancia” de un lugar. Esa paradoja sobre lo que somos, los bastiones en los que penduran los

nombres de la tierra y el cuerpo, en que imaginamos la unidad y además un lugar de enunciación particular, se pierden en categorías universales y ambivalentes.

Mientras la mujer negra se alejaba por el pasillo, me fijé en un fino hilo rojo que se desprendía de su cuerpo, en la medida que avanzaba se alargaba, zigzagueando por el suelo. Le seguí el rastro con la mirada, atravesó el corredor, dio unas cuantas vueltas frente al cubículo de información, después en medio de dos filas de sillas de espera -vacías- situadas delante de mí – que esperaba ahora mí turno – hasta finalmente, al otro extremo del hilo estaba yo. Nadie más parecía verlo, pero ese hilo me estaba uniendo a esa mujer recién conocida. ¿Qué tendría que ver ella conmigo? Recuerdo que semanas antes, escuché en una conferencia del profesor Darío Sztajnszrajber sobre la identidad. Mencionaba el carácter problemático de la categoría Identidad, palabra que deriva del latín *ibídem* que traduce “lo que se repite siempre lo mismo”. Argumentaba que lo idéntico en la constitución del sí mismo es un imaginario, es un *phármakon* (remedio y veneno a la vez), que calma el vértigo de lo cambiante, lo inasible.

Planteaba que la idea de unidad defiende una tradición filosófica esencialista, en la cual hay algo indisoluble en la constitución de las cosas. Por el contrario, la constitución del sí mismo, en línea con una episteme existencialista, radica en que “nunca somos idénticos a sí mismos, sin embargo, imaginamos esa unidad, cuando todo el tiempo estamos siendo otros” (SZTAJNSZRAJBER, 2016); concluía señalando que tanto la identidad particular, como las colectivas, retoman imágenes y relatos de afuera, como si más bien ésta no emanara de un “adentro” sino del “exterior”. En adelante, nada del sufrimiento de Aparecida Santos Pereira me era indiferente, Lagoinha no era solo un lugar y sobre la cuestión de quién era yo, mostraba una cara anversa, en donde estaba el *otro*.

Darío Sztajnszrajber propone una interpretación narrativista para encarar el problema de la identidad, es decir, enfrentar la pregunta por el *quién soy* orientada por una relación diferente con el tiempo, en una reflexión por *quién estamos siendo*, en tanto hay una construcción cambiante, ambivalente, que anula los absolutos. En ese sentido, señala el profesor, es a través del arte que se podría construir una sensibilidad frente a la problemática de la identidad, que “tiene que ver con el relato que nos contamos a nosotros mismos y que nos cuentan”. La literatura, cita el autor, coloca la identidad en el lugar de la perplejidad. (SZTAJNSZRAJBER, 2016). Estaba así, perpleja, como seguramente Aparecida se sentía en alguna camilla acostada al

fondo del hospital. La obra *Lagoinha* había dado otros nombres e historias a mi identidad/ipseidad. Esperaba que la noche avanzara, sostenida en una confusión, sin saber cómo verbalizar lo que me estaba sucediendo. Una hemorragia me inundaba.

El capítulo *Pasiones* en *Lagoinha*, es zambullirse en el agobio. Los relatos reunidos en él tienen que ver con sufrimiento, personajes que padecen un dolor físico y emocional, que además es encarado en condiciones de vida precaria. ¿Qué poseen los pobres sino ese doloroso lugar de sentido llamado pasión? La palabra pasión, según la Real Academia se deriva del latín “*passio*”, y ésta, a su vez, se desprende el verbo *pati*, *patior* (que significa padecer, sufrir o tolerar). De tal manera que pasión presenta dos concatenaciones, una en el sentido de padecer y otra de sufrimiento. Una aceptación del dolor, *sufrir con paciencia*. Explica la medicina, que cuando el organismo está sometido a niveles muy altos de dolor, dejando en riesgo vital, el cerebro se desconecta, en un proceso de autoprotección y supervivencia. Aparecida estaba allí en algún lugar de su cuerpo, acurrucada, esperando que afuera el mundo estuviera mejor. ¿Cómo reaccionamos cuando somos heridos profundamente?

En *Lagoinha*, los relatos nos recuerdan algunos desenlaces sobre estas reacciones. En “A história se repete” por ejemplo, se presenta a Rosalva, una mujer que sostenía una relación con Zé Afonso, con el tiempo su matrimonio se estaba enfriando, “cada vez ele a procurava menos e sem o menor empenho. Como se estivesse cumprindo uma obrigação desagradável” (PIROLI, 2013 p.70). En el transcurso en que se relata su incomodidad hasta que se da cuenta del engaño “ficou sabendo através de uma prima que o seu Zé Afonso tinha outra mulher. Há mais de um ano” (p. 70), suceden muchos ejercicios de reacción al sufrimiento. El primero es cuando Rosalva “**decidiu** ter uma crise de nervos” (p. 70, subrayado mío) se precisa en el relato la acción deliberada, consciente de colapsar. Tal como lo expresa la palabra pasión, que reúne las crónicas de dicho capítulo, hay una aceptación de ese padecer. Más adelante en el relato se describe una segunda manera de reaccionar al sufrimiento, Rosalva lo espera llegar, sirve su cena, él toma un baño y queda dormido en toalla sobre el sofá, con el televisor encendido “a toalha abrirá.” (p. 71) los labios de Rosalva comenzaron a temblar y sus dientes rechinaban de rabia mirando el órgano de la discordia. “foi à cozinha e pegou uma faca. Aproximou-se da poltrona, onde o marido, descomposto, dormia profundamente. Fez com o ferro o golpe certo.”(p .71). Pareciera que en la subjetividad femenina hay una deuda con aquello

mutilado de sí, una queja con la cultura falocéntrica que privilegia aquel que lo completa “por naturaleza” algo entre sus corvas.

En otro relato “Gosto cada vez mais”, narrado en primera persona, es la historia de Dulcina, quien se pregunta si lo que siente por un hombre es amor o mania, o ambos. Le espera sumisamente llegar “chumbado”, ebrio y violento, ella prepara su comida, lo lleva como puede hasta la sala, donde cae en el suelo, dormido, luego lo arrastra hasta “uma cama limpa e arrumada” (PIROLI, 2013 p. 78) quita su vestuario, zapatos, se “prepara para pasar outra noite ao seu lado” (p. 78). Al día siguiente, describe Rosalva: “me pega sem parar, sempre, independentemente do que aconteceu durante a noite. E eu gosto cada vez mais” (p. 78). El tratamiento de su sufrimiento es *asumido* también, en una suerte de aprobación voluntaria del dolor que pareciese disfrutar. En ambos relatos hay una pregunta por un sufrimiento particular. Los lentes por los cuales estaba deconstruyendo mi identidad, en relación con Aparecida y con los relatos de Dulcina, Rosalva, entre otros, estaba atravesado por una subjetividad femenina.

Pasado unos minutos, en la pantalla de un televisor apareció mi nombre, era mi turno. -A senhora vem sozinha?- Me pregunta el celador del pasillo de urgencias, sin separar su mirada de una tableta que sostenía en su mano izquierda y apuntando un esfero sobre algún formulario me dice: “Nome completo, por favor”, lo digo despacio por si no me entiende; “idade”, escribe ese número; “estado civil”, empecé a sentir una tristeza absurda desbordarse por mi voz ;“sexo” quedo en silencio ante esta última pregunta, no sé qué decir, -“feminino ou masculino”- insistió. El hilo rojo que me sujetaba empieza a tensarse como empujándome a entrar, el celador no insiste más y da por terminado el formulario. Busca de su cintura una argolla de llaves, escoge una y abre la reja, me mira por fin y me indica la próxima oficina.

Sobre categorías nos clasificamos: ricos, pobres; blancos, negros; viejos, jóvenes; hombres, mujeres. Existe un creciente estudio desde la perspectiva de género que problematiza, por ejemplo, la categoría sexo en los formularios. La antropóloga mexicana Marcela Lagarde explica que la perspectiva de género manifiesta una “crítica de la concepción androcéntrica de humanidad que dejó fuera a la mitad del género humano: a las mujeres.” (LEGARDE, 1996, p. 6). En esa construcción de poder, los sentidos de género están relacionados con la cultura y tiempo de cada sociedad que pueden coexistir con patrones de anteriores generaciones y nuevas perspectivas. Explica Legarde que, el sentido patriarcal de la vida de las mujeres

pareciera estar condicionado a “vivir de espaldas a ellas mismas, como seres para-los-otros” (p. 9). Cuestiona la asimilación de los órganos genitales como comprobación de una orientación sexual, “femenino o masculino” y que, además, en consecuencia de ello, exista una subordinación a las facultades naturales del organismo para el *deber ser* de las mujeres, por ejemplo: la maternidad, aliada a una única experiencia biológica con su corporalidad, la reproducción.

Los sentidos de una identidad de mujer encaran esas “imágenes y relatos de afuera”, es decir, la cultura de una hibridez de patrones heredados y resignificaciones que narrativamente contorneaban lo que *estábamos* siendo. Aparecida de un extremo del hilo y yo, al otro. Había algo de nosotras que estaba herido esa noche. No podía imaginar su dolor sin intuir un personaje como Brasilino, de *Lagoinha*, detrás del golpe. En el relato “Desobediência doméstica”, Brasilino da Silva es un carpintero que luego de sufrir un accidente es incapacitado para trabajar y queda al cuidado de Dulcina. Con las deudas por saldar, ella decide entonces “sair de casa toda as noites, com o consentimento do marido” (PIROLI, 2013, p. 76). Su compañero, pasado un tiempo, se torna molesto porque el acuerdo de la hora de regreso ya no se cumplía, en una discusión decide enterrar “uma faca [...] na barriga dela de lado a lado” (p. 77). No imagino detrás de la herida de Aparecida una historia que no sea de *pasión* femenina, sobre todo porque el hambre, la precariedad, las condiciones hostiles en las que sobreviven quienes habitaban Lagoinha tenían que ver, además, con una condición patriarcal de vida, en la que el hombre sale en búsqueda del sustento y la mujer espera en su casa mientras cuida de sus hijos. O bien, trabaja con su cuerpo.

En los relatos del capítulo “Paixões”, en *Lagoinha*, hay una construcción cultural sobre el género que retrata una lectura antropológica sobre los sentidos de familia y su relación con la economía. En un estudio de maestría, presentado por la socióloga Cíntia Mirlene Freire, menciona que dados los operativos para la construcción viaria y de complejos de viaductos, un importante número de habitantes pasaron a vivir en condición de ocupación en alquiler, y que “o bairro é constituído predominantemente por população de baixa renda” (FERREIRA, 2009, p. 49). Menciona, además, que un factor determinante en el discurso de las mudanzas urbanas es la violencia en consecuencia de las apropiaciones abruptas de los espacios. En la obra *Lagoinha* el escenario en el que transcurren los relatos reunidos en el capítulo es repetitivo: el interior de una casa de familia. La cocina, la sala, el televisor y la cama son elementos permanentes para el desarrollo del relato. Rosalva espera a Ze Afonso, del dormitorio

pasa a la mesa para cenar, luego al sofá en el que decide mutilarlo. En el relato de la mujer que se pregunta si es manía o amor, ella deja “a metade da mesa na cozinha. Esquenta a comida, geralmente sopa (PIROLI, 2013, p. 78)” después van juntos para la sala, lo arrastra hasta su cuarto, al siguiente día él la golpea.

La cultura que hila las condiciones de género en la obra *Lagoinha* están estrechamente relacionadas con una caracterización de la mujer como un “ser-para-otro” una servidumbre naturalizada. En los relatos se describe una mujer que espera en la casa la llegada de su marido quien trae el sustento ¿Por qué la condición de subordinación o alienación de la mujer es tan recurrente en sociedades tan golpeadas por la miseria? Comprender la miseria desde la perspectiva de género implica subrayar que la pobreza, por ejemplo, tiene connotaciones diferentes en hombres y mujeres, como lo explica Gita Sen, académica feminista “la probabilidad de ser pobre no se distribuye al azar en la población”, (1998, p. 127). Sobre todo por que la división del trabajo en el cual la mujer queda relegada al ejercicio doméstico, no considerado como labor, disminuye sus oportunidades para ser consideradas como ciudadanas activas que participan en los distintos escenarios sociales para acceder a los recursos materiales y sociales en la toma de las principales decisiones. Esa lectura de lo femenino encarna las cualidades de la pobreza sobre ella misma. La mujer como ser carente, falta de algo, incompleta, que depende, como ser inmaduro, de un -hombre-para ser. Esa dependencia emocional se le llama a veces *amor*, un imaginario afectivo atravesado por una condición económica que direcciona las maneras de habitarse en un cuerpo y en deberse de éste en una sociedad.

Una mujer golpeada emocional y físicamente como Aparecida, Dulcina o Rosalva no relatan una experiencia personal...es decir particular, sino una preocupación política abarcante sobre las formas en que históricamente la mujer asume una identidad/ipseidad⁴ para entenderse en el mundo. La psicoanalista Marie-Claire Delgueil elabora un recorrido desde el sistema inconsciente sobre lo femenino, explica que este recorrido está direccionado por un hilo rojo (en referencia a un apartado de la novela *Las afinidades electivas* escrito por Goethe, en el que el hilo está trenzado de tal manera que atraviesa cada uno de las particularidades de una construcción de la marina inglesa). Lo que interesa de la metáfora y que retoma

⁴ Más adelante se explicará con profundidad a qué se hace referencia la identidad/ipseidad. Mencionaremos aquí que es la apropiación de una lectura dialéctica del sí mismo propuesta por el filósofo Paul Ricœur.

Delgueil es “el hilo del inconsciente, que nos guiará a través de las diferentes posiciones alrededor de lo femenino” (DELGUEIL, 1998, p. 321). Un conductor que relaciona, teje teorías, reflexiones para abordar sus problemáticas, reconectando análisis en una narrativa. De esa misma manera, el hilo rojo que se desprendía de mi cuerpo y seguía a Aparecida, tenía que ver con esas maneras en que encaramos una herida femenina a primera vista distante entre su cuerpo y el mío. El hilo rojo es *hacer ver* una narrativa sobre nosotras, de quiénes *estábamos siendo* a partir del lugar de lo femenino.

Cuando salí de aquella oficina en el que tomaron mis datos y registraron el nivel de la urgencia, fui remitida al área de maternidad. La sala de espera era un pasillo frente a dos puertas de las cuales regularmente salían y entraban enfermeras. Dos hileras de sillas, sobre ellas mujeres redondas en proceso de parto. Algunas estaban acompañadas por otras o por sus compañeros, quienes le seguían en el vaivén de sus contracciones y la caminata por el corredor. Algunos hombres cargaban en sus hombros la pañalera y demás preparativos en un intento (fallido) de equivalencia de carga durante el ritual del alumbramiento. Esta imagen me hizo pensar en Delgueilm, cuando menciona que la cultura ha concebido el hombre como universal y la mujer como algo singular:

Dios es hombre, no puede parir [...] pero tiene el poder de la palabra y de la riqueza incluyendo la mujer, objeto de poseer, quien es la única capaz de asegurar una descendencia que permita la continuidad de la familia y la posesión de la herencia (DELGUEILM, 1989, p. 329)

La maternidad es uno de los posibles lugares de lo femenino. La madre es una función primordial para el desarrollo psíquico de todos, que nascemos prematuros y desprovistos de los recursos necesarios para vivir. Pero es el hombre, en símbolo de la ley que rompe esta relación-unidad del hijo, hija con la madre. Esta triada edípica, responde a una lectura psicoanalítica freudiana muy elemental sobre la constitución de lo femenino en el sujeto. El lugar de la diferencia. La fase edípica encierra el proceso psíquico en que la presencia del órgano genital del hombre hace tensión y produce apartamiento entre la niña – que no lo tiene – y el niño – quien teme perderlo –, en ambos casos finaliza en la castración, una amputación simbólica y la permanencia de la falta. Los estudios freudianos demostraron a la luz de su tiempo cuestiones imprescindibles para indagar la configuración de la sexualidad, un cuerpo

sexuado a través de la experiencia pulsional vivida en la infancia. Tiene sentido que el relato en el que Rosalva mutila el órgano sexual de su compañero se llame así: “A história se repete” es un acto contado por muchas generaciones, por distintos rostros femeninos y de distintas maneras de arrancar lo amputado de sí.

Sin embargo, en línea con algunas reflexiones que complejizan la mirada sobre lo femenino y lo masculino como algo estructural, la psicoanalista Maria Rita Kehl apunta a una lectura enriquecida sobre la perplejidad de Freud. Describe que la confusa relación que insistía el padre del psicoanálisis sobre la relación de la mujer y la feminidad era “algum impedimento decorrente não de alguma característica inexplicável, não simbolizável, indizível, nas mulheres, mas da posição subjetiva de Freud diante delas” (KEHL, 2002, p. 227). Señala la autora, en diálogo con los estudios de la psicoanalista Estelle Roith, que esto tenía que ver con la construcción subjetiva freudiana atravesada por la cultura judía en la cual encontraba en la estructura psíquica femenina una semejanza al “homem castrado”, experimentado por los judíos exiliados (p. 228). Por lo cual Freud reconociese en sí mismo esta carencia, sumisión a la cual se le atribuye a la feminidad y “tenha recalcado as marcas desta experiência para sustentar a virilidade que lhe era demandada, e para isto se apoiasse em uma convicção imaginária sempre periclitante, isto só faz dele um homem, nada mais” (p. 232). Entregando, entonces, a la mujer el encargo de la alteridad “para que ela lhe fizesse o favor de representar este “outro” castrado que o protegesse da angústia, etc. e tal” (p. 232)

Para Kehl, la relación entre la feminidad y la mujer viene a dar otra maduración si se considera que el concepto de feminilidad heredado por el psicoanálisis de los siglos XVIII y XIX en la cultura europea adjudicó a este concepto unos “atributos, funções, predicados e restrições” (KEHL, 2008, p. 48) en una condición natural en la mujer, por sus características biológicas, asumiendo que la “natureza feminina” debía ser regulada. Asegura la autora que el concepto de feminilidad fue una construcción masculina. De esta manera, la sexualidad de la mujer se veía realizada a través de la maternidad y con las “intensidades do parto e dos prazeres do aleitamento seriam o coroamento da vida sexual das mulheres - e de sua auto-estima também” (p. 64).

En *Lagoinha*, las mujeres parecieran estar constituídas a partir de esta condición de feminilidad ideada desde una perspectiva del hombre. Lo que Rosalva reclama como suyo en un ataque de ira, no es la mutilación del órgano sexual de su compañero como suyo, sino la castración cultural sobre su cuerpo, su valor propio

condicionado al afecto de un hombre que no la reconoce como par. ¿Cuál es su demanda hacia él, que imagine sea restituido en la mutilación? Tendría que ver, en línea con la lectura que propone KEHL, con desenraizar un discurso de poder e independencia que simboliza la masculinidad sobre ella, una mujer que carga a cuestas una feminilidad impuesta. Rosalva, al arrancarle físicamente su órgano reproductor, simboliza su deseo de arrojarlo a las mismas condiciones humanas en las que ella se encuentra, es decir, un cuerpo exclusivo para el nido y cuidado de la vida, no para el goce.

El hilo rojo empezó entonces a unirme a Rosalva, el personaje de *Lagoinha*, se prendía de mí en una lógica de asociación aún no muy evidente. Estaba frente al planteamiento de la infertilidad, en la sede de maternidad de un hospital, reconociendo la pérdida, sin saber muy bien qué significaba eso en mi identidad. “se a mulher só produz filhos, só se produz como mãe” (KEHL, 2002, p. 66) ¿Qué significados encarna entonces la mujer infértil? ¿Dónde estaría Aparecida y su hijo en ese momento? “La mujer y su hijo” en esa pluralidad, sin embargo, el mundo parece más apacible, recordé la imagen del niño conduciendo la silla de ruedas por el pasillo, había un poco de gentileza en la tragedia. La latencia de la falta del progenitor en esa imagen, elaborada culturalmente en un arquetipo tríptico de la familia (mamá, papá e hijo) me recordó un relato en *Lagoinha* en el cual la figura del hombre es cercenada del lugar que le es adjudicado, “por naturaleza” a la mujer: el hogar.

El relato que se nombra “O homem sozinho” cuenta que, en la plataforma de una estación de tren, Francisco Lesmos es asegurado por unos soldados mientras llora desconsoladamente frente a Efigênia Silva, quien se va, junto a sus hijos para São Paulo. “Chorando sem parar, Francisco revelou que não podia viver sem sua Efigênia. Que estava arrependido, ia parar de beber e nunca mais encostaria a mão nela” (PIROLI, 2013, p. 74). Es de los pocos relatos en los cuales el escenario no es al interior de una casa o está relacionado con ella. Una estación de tren es un espacio de transición. En el relato Efigênia explica a los soldados que ella “não aguentava mais viver com ele” (p. 74). El verbo transitivo *aguantar* denota nuevamente el sentido de la pasión, sostener un sufrimiento con paciencia. Renunciar a esa condición encara entonces otra manera de enunciación en el mundo, un dislocamiento en su subjetividad femenina, que Kehl reconoce a fim de ocuparem um lugar na nova ordem social de acordo com sua ‘verdadeira natureza’, conforme os termos da racionalidade moderna.” (KEHL, 2002, p. 270).

Francisco, dominado en el suelo por los soldados, ve por última vez a través del vidrio del bus “a mulher Efigênia e os dois filhos” (PIROLI, 2013, p. 75). La connotación de sentido que se revela al referirse en este momento del relato con el pronombre (no posesivo) “a mulher Efigênia” no “sua”, dialoga con una de las conclusiones a las cuales invita a reflexionar Kehl, cuando argumenta que dislocar esos discursos y reconocer cada sujeto implica la singularidad del hombre o mujer que habla. Instalado Francisco en la particularidad de su experiencia humana, pierde el control “quase correndo, e, ao chegar na avenida, atirou-se debaixo das rodas de uma carreta” (p. 75). Esa es una salida a las aveniencias de la experiencia humana, como también encarar la angustia es otra. Tanto hombres como mujeres, lesbianas, gays, ... , somos desencajados de los lugares socialmente contruidos como masculino y femenino, arrojados dos al vertiginoso proceso de extrañamiento sobre el *sí mismo*, para caminar por el terreno de la singularidad. Concluye Kehl a propósito de su profesión, que:

Esta não-identidade interessa à psicanálise também, mas não para que, ao final de um percurso analítico, se produza a confortável ilusão de uma identidade para o sujeito. A esperança que se deposita em uma psicanálise é de que ela torne cada analisando capaz de inventar o que fazer não só de sua sexualidade, mas de sua passagem pelo reino deste mundo que, para nós humanos, é o reino da linguagem (KEHL, 2002, p. 271)

Inventar narrativas sobre sí mismos, distintas o, que re-inventa las heredadas es la versión que podría Efigênia Silva constituir para sí. Sentada en algún vagón de un bus de una realidad literaria paralela, ella me entrega un hilo rojo , ha quien espera sentada en la sede de maternidad y ha quien en alguna camilla le atienden la herida del cuerpo. Esa maraña de relaciones inconexas alrededor de la pregunta por lo femenino y la mujer, que se recrea en la lectura de la obra *Lagoinha*, en conversación con las reflexiones de la psicoanalista Rita Kehl, introduce la posibilidad del lenguaje como creadora de realidades. O, como, desde otro ángulo de análisis, lo señalaba Darío Sztajnszrajber, el sentido de la narración para decirnos quienes estamos siendo, no en una condición de unidad, sino de desplazamiento.

El desprendimiento de la carga sobre quien se debe ser, como debe amar, porque ama desde el sufrimiento y la falta, introduce la posibilidad de una habilidad para como lo menciona Kehl, *inventar* qué hacer con la experiencia vital. En este mismo sentido, desde una reflexión filosófica, los estudios de Paul Ricoeur plantean

el problema sobre la constitución del sí mismo, argumentando que éste es un camino dialéctico en el que se encuentran juntas dos condiciones en movimientos distintos: mismidad (latín ídem) e ipseidad (latín: ipse) en tanto la permanencia en el tiempo. Si bien la primera incurre a una experiencia estática de identidad “una sola y misma cosa”, la segunda a una pluralidad y contradicción (RICOEUR, 2013 p. 110-112). El punto de articulación entre ellas, plantea el filósofo, es la identidad narrativa. Es decir, la consecución de una trama, un relato, estabiliza una permanencia en el tiempo de algo cambiante. Menciona que la reflexión sobre sí mismo, en una búsqueda del quién se es lleva un camino por las acciones, es decir, el qué hace puesto que parte de un interés, de una preferencia particular de actuar, en sus palabras: “el recubrimiento del ¿quién? por el ¿qué? hace deslizar por el ¿quién soy?” (RICOEUR, 2013, p. 117).

El ejercicio de entrelazar las subjetividades de personajes literarios presentados en la obra *Lagoinha*, personajes intuitos en el barrio epicentro de la obra, como con quien lee, crea una unión de memorias individuales, en un cuerpo colectivo imaginado. Una identidad constituida a partir de escuchar las acciones y motivos que hilan la historia de los personajes, que hablan a su vez de algo propio del lector. En un ejercicio de mirar y ser mirado por la obra, se crea una dinámica de reconocimiento y diálogo sobre lo que nos acontece, adolece como identidad/ipseidad narrativa histórica.

Breviario de los vencidos

*Algunos logran así olvidarse de sí mismos en vida,
poco a poco,
como Dios olvida a la joven ahogada
que desciende río abajo, en la canción de brecht:
‘Und es geschah, dass Gott sie allmählich vergass,
zuerst das Gesicht, dan die Hande, und zuletzt das
Haar...’*

Jean Baudrillard

Un breviario consiste en un escrito breve que reúne el compendio de anotaciones o referencias distintas entre sí, pero conectadas intencionalmente en busca de un sentido, en este en particular, un sentido cronológico. Los textos reunidos aquí son intento de pensamientos lúcidos a lo largo de tres años dispersos, producto de un esfuerzo interno de buscar, a través del ejercicio de la escritura, adjetivar al

tiempo de sentido. Breviario de los vencidos intenta reunir reflexiones de una experiencia investigativa fracturada, los escritos presentados aquí no pudieron asirse a un cuerpo textual de unidad, son retazos de días de pandemia y caos, en los que se alucina insistentemente con la crónica “Briga de Rua” que hace parte del libro Lagoinha (Piroli, 2013), a propósito del sentido a la vida y la muerte.

A continuación se presentan tres segmentos a modo de bitácora: Marzo 2020, en el cual se narra el regreso a la Biblioteca Mena Gerais, durante el primer período de pandemia, tiempo en el que se promovía como medida de seguridad vital el confinamiento definitivo; Mayo 2020, presenta el diálogo de dos imágenes, una de narrativa visual gestada en una época habituada al encierro, la espera e incertidumbre junto a una imagen literaria extraída de un fragmento de la crónica “Briga de rua”, que describe la percepción del tiempo parsimonioso; y Noviembre 2021 escrito construido durante el tiempo de políticas de vacunación a la población mundial, es un viaje de encuentro, en el que, a través del ejercicio de lectura compartida de la crónica se piensa en las afecciones de la Tanatopolítica y el Estado de Excepción.

Marzo, 2020

Regresé a la Biblioteca Estadual de Minas Gerais. Las calles ahora desoladas, y sin bullicio. Tomé el celular y lo usé , mientras caminaba para registrar algunos audios e imágenes sobre el camino andado, a continuación la transcripción de uno:

“La Plaza de la Libertad está cerrada/ está públicamente cerrada/ la frontera entre estar adentro y estar afuera es una reja de barandas que guardan amplia distancia entre una barra y la siguiente/ la reja: algo meramente simbólico./ Las calles están abandonadas/ el peligro y el refugio divididos por un muro de cemento en la ciudad/ las gentes sin casa siguen aquí./ El refugio: algo meramente simbólico./ El minero de *rua* despierta en la acera frente a la Biblioteca y dice buenos días a las estatuas de bronce./ Los mendigos y las estatuas, personajes atemporales de las ciudades./ Lo vivo y lo muerto: algo meramente simbólico”/

Caminé hasta la entrada, aunque desde lejos se veía que estaba cerrada y podía devolverme sin novedad (una acción meramente simbólica), en la entrada colgaba un aviso dirigido a los usuarios en el que se aseguraba que la Biblioteca seguiría su atención de manera virtual, por tiempo indefinido. En cuanto me acercaba ví un cuadro vivo frente a mí y capturé el siguiente registro:



Figura 3. Selfie: “celular, tapabocas, estatuas y mendigo”

La OMS (Organización Mundial de la Salud) declara el virus Covid-19 como una pandemia mundial. Los titulares del mundo entero anuncian millones de muertos y de infectados. La especie humana en una clausura indefinida.

Al ser contemporáneo se le podrá reconocer desde entonces, además del celular, otro artefacto imantado a su experiencia vital: el tapabocas. Dos elementos que colocan sobre la mesa una contradicción propia de nuestro tiempo. De un lado el celular, un dispositivo cultural que representa la capacidad omnipresente - tecnológica de estar siempre hiperconectados. Un triunfo sobre nuestra condición en el espacio. Por otro lado, el tapabocas que simboliza nuestra condición de finitud, confirma nuestra vulnerabilidad como especie. Una derrota contra el tiempo. Esta contradicción propia de nuestra experiencia vital contemporánea, la condición del tiempo y el espacio en la experiencia humana - es una expresión de la agencia de la Tanatopolítica en nuestra cotidianidad. El académico Emmanuel Biset señala, acerca de estas formas de la política de la muerte, cómo emergen y se materializan en nuestras formas de existencia:

[...] cuando las fronteras que parecen establecer de modo claro y distinto qué es la vida y qué es la muerte se disuelven. No para afirmar una instancia gris donde se confunden, sino para hacer trastabillar ciertas certezas. En fin, pensar la muerte como principio inmanente de la vida, no como punto final (BISET, 2012, p. 247).

El celular pareciera un apéndice que nos conecta a un organismo virtual vivo que existe más allá de la corporalidad de la vida y, el tapabocas, es una condición artificiosa para sostener la existencia vital del cuerpo. Sin celular y sin tapabocas un organismo puede tener cualidades biológicas, en términos aristotélicos, ser un: *Zoé*, es decir, “poseer la cualidad de vida dentro del reino viviente”. En efecto el *Hombre de Rua* que aparece en la fotografía “está vivo”, posee un *Zoé*, a pesar de no tener ni celular, ni tapabocas (ni casa, ni comida, ni familia). Sin embargo, no poseer el armazón de dispositivos simbólicamente contruídos para vivir en el reino de la vida humana contemporánea, confirman su inexistencia como *Bios*, es decir, como un animal político, incluído en la polis, en una comunidad del lenguaje.

La vida y la muerte se vuelven entonces fronteras difusas, como lo explica Biset. El tapabocas y el celular son elementos cotidianos desde los cuales se podría iniciar una reflexión a propósito de la hibridación que *disuelve* los presupuestos humanos del sentido vital en un momento histórico como este. Morimos a la fecha millones de humanos por día a causa del virus y simultáneamente cualquier ciudadano puede acceder a las estadísticas más actualizadas de dónde, cuántos y quiénes segundo a segundo *perecen* alrededor del globo terráqueo. Una ecuación que despeja los posibles traspiés para saber cuántos somos - un código en un sistema digital - y dar cuenta de nuestra existencia en términos de finitud, es decir, quienes *estamos dejando de ser*. “La muerte como principio inmanente de la vida” (p. 260) señala Biset, para advertir que la política contemporánea asume en este axioma la potestad para decidir quiénes, cómo y cuánto tiempo “*vivir*”.

Asociar el problema sanitario mundial y el paradigma de desarrollo tecnológico, evidencia algunos puntos de discusión a propósito del privilegio económico por encima del cuidado y respeto del medio ambiente que justifica la política de la muerte para la vida. Una práctica del Biopoder que como demuestra el profesor Biset, “pasa a coincidir de forma inmediata con la tanatopolítica”. (p. 250). La creación de rituales que hacen de *la muerte un trabajo*, mandatos de gobierno que justificado en un Estado de Excepción, decide a quienes cobijar en el - cada vez más reducido – “mundo de los ciudadanos”. En palabras del autor “la escisión entre aquellos que pueden vivir y aquellos cuya vida resulta prescindente” (p. 248)

Merodear la ciudad anómala, andar en el desierto, huérfana de cualquier punto de referencia, es un viaje hacia dentro, nada está puesto en frente como externo sino como espejo y, sin embargo, desconocerse en el propio reflejo. En ese extrañamiento

no hay una forma consistente de la experiencia, algunas cuerdas son ruinas que sostienen una realidad histórica y unos cuantos pasos más adelante, soy la imagen de un hombre en la acera, desolado de su estirpe, expulsado de su especie. La realidad es una narrativa ficcional. Las fuentes de sentido para nombrar lo que acontece: la Historia y la Literatura, mezclan sus narrativas, sin saberse cuál es de que. Nada es “normal”, todo es absurdo. La narrativa del periódico insiste a los ciudadanos estar resguardados en casa, junto a nuestras familias para disminuir el contagio. Mientras tanto el *Homem de Rua* que se refugia frente a la biblioteca - aquel que habita en medio de las estatuas de bronce, aquel que es mirado por un rostro arrugado en una eterna mueca de risa - se vuelve en efecto: mi casa, es decir, el único asidero de sentido y refugio. Tiene el gesto familiar del personaje presentado por Wander Piroli en la crónica *Briga de rua*, del libro *Lagoinha* (2013), el Hombre de Rua es el “mendigo um” (o dois?) que vuelve eternamente vencido sobre el asfalto de beagá.

Briga de rua es un relato denso, recogido en dos cuartillas. Narra cómo dos habitantes de calle “mendigo um” y “mendigo dois” pelean a muerte frente la acera de un bar situado en la calle Itapeverica, en Lagoinha, barrio popular de Belo Horizonte de los años 70. La crónica describe cómo estos personajes se quitan la vida, siempre en cámara lenta. El “mendigo um” lanza repetidamente una piedra contra la cabeza de su par: el “mendigo dois” quien en respuesta le clava una navaja hasta desangrar, ambos, “um por acima, e outro por embaixo” (PIROLI, 2013, p. 96). Mientras tanto, los transeúntes continúan su paso, sin detenerse. Hasta que al fin mueren “A radiopatrulha demorou quase uma hora em chegar, e os soldados recolheram, enfadados, o que restava dos dois mendigos” (p. 97).

El *Hombre de Rua* frente a la Biblioteca en Belo Horizonte; el “mendigo um”; y, el “mendigo dois” de la crónica *Briga de Rua* (PIROLI, 2013); están hechos de la misma sustancia benjaminiana: la tradición de los vencidos. Aquellos que no aparecen, los borrados, los siempre derrotados, los que el soberano -en palabras de Bisset- puede “hacer morir” (BISSET, p. 250), es decir, abandonar a la suerte - que es poca -, cierto tipo de organismos prescindibles del compost social.

¿Quiénes son ciudadanos y pueden vivir en una circunstancia de emergencia global sanitaria? Hay preguntas que cambian de ropa, de rostro, interlocutor, pero siguen siendo las mismas. La crónica literaria escrita por Piroli, persiste y se adapta, como el virus, a la lectura de la Historia del presente. Una crónica que no tiene época,

que indaga sobre cuestiones propias de la naturaleza humana que nunca dejan de asquearnos y/o conmovernos. El escenario narrativo descrito en “Briga de Rua” de Wander Piroli narra con la precisión de cualquier noticia actual reconocer un Belo Horizonte pandémico, como si estuviera el escritor por ahí, repisando la existencia de los eternos vencidos con nuevas ropas, nombres y relatos. De esta manera continua cuestionando el mismo drama humano, esta vez entonces desde la emergencia sanitaria. Una estructura que solo actualiza las políticas que discriminan las nuevas formas de habitar como Zoé - zombies - no muertos.

Mayo, 2020

Estoy sentada en la mesa de *jantar* (sic), a mi lado hay una ventana. Apartamento 702, interior ocho, así me presento cuando el guarda llama al citófono. Estoy viendo la parte trasera del conjunto, en el primer piso hay un pequeño parque con árboles frondosos iluminados por la luz de la luna, silenciosos. Cruzando la calle, otro conjunto, de otros cientos de ventanales al lado de una mesa de *jantar* (Sic) desde la cual, cientos de noctámbulos miran hacia al otro lado de la calle. Esta mañana al salir al supermercado me fijé en el guarda de seguridad de ese conjunto, sobre todo por sus ojos rojos, una vida sin dormir. Ya es madrugada y sigue allí, jorobado, en un abrigo de sus dos brazos, su cuerpo adherido a un uniforme, sobre una estilizada butaca de madera se sienta, ya no sé si es estatua o humano. No está adentro ni está afuera, él mismo una puerta, una cosa fija que repite: *O senhor pra onde vai? Da parte de quem?* no va a ningún lado, ni viene de nadie. El tiempo inicia tras su espalda en cuanto abre el ascensor y frente a sus pies al borde del andén. Espera, dependiendo del turno: el día o la noche. El guarda aguarda. Presta su cuerpo, la vida. Confinado ¿Cuándo uno se acostumbra a esperar?, ¿Esperar qué?

La vida en pausa es la percepción del tiempo del que podríamos partir para verbalizar nuestra materialidad pandémica. Es la sensación de una aparente quietud, un estancamiento que trastorna la rutina. Una anomalía en el movimiento, un tiempo enfermo que se padece en carne propia, un camino hacia el dejar-de-existir. La conciencia vital de la caída. Una suerte de angustia que encara otra perspectiva vital: Desde el día que nacemos empezamos a morir y tampoco sabemos muy bien qué hacer mientras eso pasa.

Abro una página en Google y escribo “tendencias de búsqueda en pandemia” los resultados ratifican que la experiencia vital propia del pensamiento occidental,

responde sintomáticamente a un tiempo “pausado”. Premisas como: “¿Problemas para dormir? No te pasa solo a ti. **“Insomnio”**, durante el 2020 se consulta más que en cualquier otro momento; “La búsqueda **qué día es hoy** alcanzó su máximo histórico en abril del 2020”; o, “El baile que marca tendencia es **el baile del ataúd.**” (GOOGLE, 2020, subrayado mío), dan cuenta del pensamiento feroz que nos ataca en la noche, la sensación de desorientación, perdido en una estructura temporal del vacío, de las dinámicas de comunicación instantánea que sirven para encarar la muerte en una suerte de sarcasmo. Nuestras búsquedas en solitario son reflejos del vértigo vital al que somos arrojados, mientras que la cotidianidad, una– económica -, es frenada por una causa biológica. Nos produce angustia. Al lado del computador, sobre la mesa de *jantar*: Lagoinha (2013), está abierto en la página 96 y 97, la crónica *Briga de Rua* sigue ahí hace una semana. Escribo Angustia en Youtube, un video lleva a otro y otro hasta que siento que encuentro un lugar, es el canal del profesor Darin McNabb, doctor en filosofía, maestro de muchos hispanohablantes. Sigo la secuencia de una serie en particular, Heidegger: Ser y Tiempo.

Hace frío, miro nuevamente hacia el guarda, sigue ahí, arrastro los ojos sobre la mesa y tropiezo con la siguiente frase en Lagoinha “tudo transcorria em câmera lenta, com intervalos demorados entre os chutes ” (PIROLI, 2013, p. 96). Se refiere al momento en que dos habitantes de calle se están hiriendo mortalmente. Lo impactante de la imagen literaria creada en el fragmento encontrado, es el dolor de la agonía producida entre los personajes, no hay rastro del instinto de preservación que les obligaría a parar, ni hacerlo rápido para acelerar la agonía. Leo por inercia el texto completo y vuelvo al fragmento mencionado. La composición narrativa es afortunada porque consigue expresar la tensión temporal: lento/rápido a través de recursos literarios. El relato presenta el acontecimiento con la mayor brevedad posible y sin embargo presta un cuidado intencional a la descripción de acciones que se podrían resumir en un verbo. Hay una evidente intencionalidad narrativa que toma recursos morfosintácticos a favor de la concreción en términos de duración fonética de las frases, que van de la mano con el sentido de la imagen literaria construida. La crónica tiene ocho párrafos, cada uno con una extensión entre dos y máximo cuatro frases: sujeto, verbo, predicado. A continuación el primer parrafo:

Ninguém sabe como começou a briga. Eles estavam ali na calçada, na Rua Itapecerica, e o mendigo-um, de pé, dava chutes no mendigo-dois, deitado.

Como estivessem embriagados, tudo transcorria em câmera lenta, com intervalos demorados entre os chutes (PIROLI, 2013, p. 96).

La agonía es el último relato humano, el ritual solemne hacia el dejar ser, una experiencia padecida, que no llega de impacto. En el texto consiste en una violencia parsimoniosa en el que se percibe cada detalle del gesto humano previo a la caída. El tiempo de la narración describe con profundidad paso a paso las acciones de los personajes, pero la duración del relato es corto, conciso. Esta percepción disociativa de dos cadencias temporales simultáneas, tensionan la experiencia lectora, refuerza la paradoja biológica de la muerte-fútil. En el relato no se conjuga el verbo morir, no aparece en ninguna de sus variantes. La crónica lo construye narrativamente así: “Com o tempo, os golpes foram se tornando mais espaçados [...] perdeu de vez a compostura e **caiu** um por cima do outro” (p. 97, subrayado mío). Más adelante, luego del deceso, en el relato se hace referencia a ellos como “**o que restava** dos dois mendigos” p. 97, subrayado mío) Cuerpos sin nombre, apilados, uno sobre otro. Esta imagen evoca el fantasma de las fosas comunes en la que la humanidad cae, después de hambrunas, guerras y virus. Cientos de noctámbulos uno sobre otro, miran al otro lado de la calle, desde su ventana, al lado de la mesa de jantar.

En la pantalla del computador el maestro Darin McNabb ha llegado a la segunda sección de la explicación del libro *El Ser y el tiempo*, acerca de su relación con la temporalidad, es decir la aperturidad, las posibilidades que se despliegan mientras *se-está-ahí* en el mundo en la cual, la posibilidad de morir es latente. Heidegger está junto a Pirolí, en mi mesa, abro la sección mencionada de *Ser y Tiempo* y vuelvo a la palabra *caer*. Explica el filósofo que el Dasein⁵ es arrojado al mundo [Geworfenheit], es una caída, sin claridad sobre su génesis, “una forma fundamental del *ser-del-ahí*, que nosotros interpretamos como caída, un “caer” que ostenta una peculiar forma existencial de movilidad” (HEIDEGGER, 1993, p. 136) una experiencia de la vida de cara a la muerte. En la crónica *Briga de Rua*, inicia “Ninguém sabe como começou a briga” (PIROLI, 2013, p. 97), la narración no tiene un inicio genealógico, los mendigos *están ahí*, en medio del acto, que finaliza en “**caiu** um por cima do outro” (p. 97)

⁵ En *ser y el tiempo* introduce el concepto Dasein, palabra en alemán que pone en manifiesto la estructura fundamental de la problemática ontológica que aborda “el estar-ahí-en-el-mundo” (p. 345), el existir y coexistir que tiene un sentido de cuidado.

El relato “Briga de rua” es una expresión de la muerte, atestiguar la muerte de otro. Dos aspectos quisiera señalar al respecto, el primero es el sentido de morir, acto que como explica el profesor Darin McNabb, a propósito del pensamiento de Heidegger, es una existencia auténtica que asume la idea de la muerte que me es propia “nadie puede hacerlo por mí” (MCNABB, 2017). En esa relación consciente con la muerte propia se es existencialmente, una constante pregunta sobre el sentido. Un segundo aspecto es la perplejidad ante la desarticulación de los transeúntes frente al hecho, como si se pudiera omitir. Vivir en distintas realidades concretas en el mismo espacio sin afectarse ninguna “as pessoas passavam apressadas de um lado e outro” (PIROLI, 2013, p. 96). Una denuncia sobre la relación de la muerte en escenarios modernos en el que un organismo *deces*a, pero sólo al ciudadano se profesa el ritual de la muerte.

El confinamiento produce angustia, desalojados de la cotidianidad, arrancados del automatismo, puestos frente a frente de nosotros mismo, ante la carencia de significados. Este momento podría ser una invitación a la experiencia existencialista necesaria -el *Dasein*-, no obstante la experiencia del ser en el tiempo “pausado” está atravesado por una ideología occidental, en la que prima una comprensión económica. La narrativa de muerte de los dos mendigos de la crónica “Briga de Rua” no dista del relato en el que se insertan los que mueren en masa durante esta pandemia: caen, uno sobre otro, los cuerpos convertidos en código. Hay un velo con el que cubrimos la muerte, un impedimento para relacionarnos existencialmente con ella. Jean Baudrillard, fue un respetado filósofo y sociólogo francés que reflexiona sobre nuestras maneras contemporáneas de ser, a partir de un análisis crítico al capitalismo sobre el fenómeno de la muerte en sociedades modernas. Manifiesta el autor que los muertos están despojados en la racionalidad de una sociedad moderna, no son bienvenidos, explica el autor “no es normal estar muerto hoy día” (BAUDRILLARD, 1992, p. 145).

La relación con la muerte en Pandemia es televisada en un juego de intercambio entre mundo-espectador. Presentan un boletín de estadísticas diarias de competición internacional; un carrusel de imágenes de hospitales; fosas en espera en el cementerio; rostros de mujeres llorando; *lives de “quédate en casa”* y “dietas saludables”, invitación a la meditación asistida por gurús y reproducción de sonidos de la naturaleza artificiales; una identidad que representada en mapas de colores infestan cada rincón geográfico con índices de contagio. Las formas de la muerte están atravesadas por el consumo. De allí que la información televisada sobre robos:

es una invitación a comprar alarmas, para el tratamiento de las noticias sobre el hambre y la guerra, se comparten imágenes de ciudadanos eufóricos comprando comida para largas temporadas, sobre accidentes, es una oportunidad para mejorar el rating, una búsqueda salvaje para presentar las primicias audiovisuales sin censura. No hay cabida a la experiencia de la muerte en nuestra cotidianidad como ritual solemne, de hecho hacemos todo lo posible para esfumarla de nuestro lenguaje: “compra vitaminas”, “haz dietas”, “haz ejercicio”, “sé saludable”.

De los árboles del parque del conjunto empiezan a escucharse pájaros, en la medida que se suman más al canto matutino, la mañana se hace más clara. El guarda, ahora vestido de él, cierra la puerta de una verja, estira su mano en forma de puño entre las barandas buscando la mano de quien ahora lo releva, luego acomoda el tapabocas en su rostro y refugia sus manos en los bolsillos, se dirige al paradero de buses y espera ¿Qué relación hay entonces con la muerte? Tenemos miedo, el otro es un peligro.

Desde la lógica del consumo no comprendemos la muerte en los términos del Existencialismo, tampoco aparece una significación simbólica de su latencia. La muerte esta a la par de ausencia de salud, de la enfermedad. Por ello, si el otro es el virus no hay ni relación con un par con vida, de un ser en cultura, un *otro* ¿Qué es? Explica Jean Baudrillard que la hipermodernidad⁶ se caracteriza por una suerte de simulacro de la realidad, premisa que responde al acto de vivir en simulación, continuamos superviviendo en una simulación de la realidad desde una pantalla, allí transcurre el tiempo, nos articulamos sin cuerpo. Al respecto, Jean Baudrillard describe:

La muerte no es finalmente más que esa línea de demarcación *social* que separa a los “muertos” de los “vivos”: afecta por lo tanto, igualmente a unos y otros. Contra la ilusión insensata de los vivos querer ser vivos con exclusión de los muertos, con la ilusión de reducir la vida a una *plus-valía* absoluta trayendo de ella a la muerte, la lógica indestructible del intercambio simbólico restablece la equivalencia de la vida y la muerte en la fatalidad indiferente de la **supervivencia**. Si la muerte es rechazada en la supervivencia, la vida no es entonces, de acuerdo con el reflujo que conocemos, más que una supervivencia determinada por la muerte (BAUDRILLARD, 1992, p. 145).

⁶ hipermodernidad es un concepto construido por el autor en el que argumenta que no existe una realidad, que es el código. No hay realidad, sino simulacro de la realidad-virtual creada por los medios de comunicación.

Vivir consiste en escoger un método de supervivencia que permita alivianar la carga de violencia, un velo sobre la muerte ¿Qué es la vida? ¿ausencia de enfermedad? ¿Qué diferencia hay entre la imagen literaria de dos mendigos que lentamente se matan y la imagen del guarda que espera, espera y entrega su vida al trabajo de la espera? Volver a la “normalidad” ...a cuántas “normalidades” estamos dispuestos a ignorar cuando regresemos a la calle y duela mirar, mirar la llaga del cuerpo, una extremidad mía: amorfa, que no reconocía, una amputada de casa, de abrazos, hambrienta, andrajosa, una boca mueca que habla sola, pide monedas y se recuesta en la acera a esperar nada, de nadie de la nada. El nada, el ninguno que ahora mismo nos crece adentro en el cuerpo y nos descompone.

Noviembre, 2021

Alfredo vive frente al mar, una excusa para visitar a mi amigo. Es de noche, aterricé hace pocas horas en San Andrés Islas, estamos sentados en su mesa de trabajo, frente a frente. La mesa está atestada de partes dañadas de dispositivos electrónicos: pantallas, teclados, tuercas, cajas de computador, cerca de él una pila de colillas y latas vacías de Coca-cola. Ya es madrugada, pero la conversación está viva. Le entrego a *Lagoinha* y le pido que por favor lo lea en voz alta. Lo toma en su mano izquierda y con la derecha busca sus gafas que cuelgan en el pecho. Sus ojos antiguos y ahora gigantes tras la gruesa capa de aumento, leen el título, la contraportada y finalmente dice en voz alta “Wander ¿Piroli?”. Sí, sí, -respondo- Piroli... es un escritor brasileiro, busca *Briga de Rua* - le pido. Regula la distancia correcta entre la mano que sostiene el libro y sus ojos, después de una rápida ojeada lo encuentra, guarda silencio un instante y luego con su voz ronca, propia de quien respira nicotina, empieza el relato.

Alfredo vive casi a la orilla del mundo, en las ruinas de una casa de tres pisos a medio construir, la puerta de la entrada aún conserva una lámina de protección, sobre su marco hay recostadas algunas varillas y lonas de cemento mojados, envejecieron nuevos a la intemperie. De puertas para adentro casi que cada centímetro del suelo está ocupado por máquinas viejas que algún vecino dejó por encargo para su arreglo y olvidó. Alfredo duerme en un colchón tendido en el piso. No necesita más. Se baña con agua lluvia que recolecta en el solar de la casa, como todos los isleños. Desayuna café oscuro y sin azúcar, almuerza de vez en cuando y siempre, siempre tiene cigarros. Alfredo vivió sobre las calles de un país, pero regresó

a su mar a hacer las paces con él mismo. Termina el relato, cierra el libro y me dice con los ojos idos en su memoria – Estoy pensando en las Favelas, pienso en Medellín, en los *bravos*, cogían con una mano una barbera y la otra se la amarraban con su enemigo, alguno iba morir. Quien cortara la pañoleta antes perdía en prestigio ante todos. Era una cuestión de honor ¡ya estaba caído! - me dice - no le importa su vida, primero el honor, antes que cualquier cosa. Ninguno de los dos se corre, ser digno es aceptar la muerte ¡ser alguien, así sea muriendo! - finaliza eufórico - toma de nuevo el libro, busca un fragmento y lee: “Era difícil distinguir o mendigo-um do mendigo-doís. A miséria e a bebida os haviam padronizado” (PIROLI, 2013, p. 96), aspira su cigarro y después de un largo rato de silencio, mientras mira fijamente una esquina de la habitación, me invita señalando con su dedo a mirar un punto en específico del amalgama de cosas aglutinadas en esa dirección: una máquina de escribir empolvada, con restos de óxido en sus partes - se llama Alfredo - me dice, - como yo - No sé qué responderle.

Vuelve la mirada al libro y me pregunta ¿Cuándo se rompe algo? No me da tiempo de responder, era una pregunta retórica, - Estar roto es cuando algo le falta. Estar roto es cuando no funciona, es defectuoso. ¿Esa máquina tiene arreglo? - le pregunté – intentando recuperar su mención a la máquina de escribir, pero no me respondió. Apuntó su dedo índice sobre el libro, como señalando a los mendigos de la crónica y dijo en tono de denuncia, lo más peligroso de este mundo es el que no tiene nada que perder, por eso es tan peligroso el vagabundo, el mendigo. Esos tipos son capaz de *hacerse matar* y de matarte, porque él no vale, es la sombra de un ser humano ¿Qué tienen que perder? entonces respondí sin pensar mucho: ¡pues su vida! ¡Cuál vida! ¡Cuál vida!, me respondió.

La crónica de Wander Piroli denuncia los cambios violentos de los valores sociales de una época que aplaude el modernismo, la llegada del futuro. El ciudadano que experimenta la ciudad como un lugar de tránsito, movilidad. “As pessoas passavam apressadas de um lado e do outro. De vez em quando alguém diminuía o passo” (p. 96). No hay cabida para la experiencia de la ciudad como hogar, es más bien un lugar de paso. Quien los habita se convierte en obstáculo, un amasijo de “maltrapilhos e fedorentos” (p. 96) que no existen como ciudadanos. La vigencia de la crónica “Briga de Rua” se debe a que no solo abarca el malestar de un cambio de los valores de una época sino la conciencia ideológica del pensamiento occidental y la naturaleza contradictoria de la ética humana. Tal como Emanuel Bisset advierte, de

la mano de las reflexiones expuestas por Giorgio Agamben, las formas de morir-vivir normalizadas en un Estado de Excepción. El mendigo como personaje literario encarna la experiencia biopolítica del prescindible, el desechable. En el fragmento “a radiopatrulha demorou quase uma hora para chegar, e os soldados recolheram, enfadados, o que restava dos dois mendigos” (p. 97) se puede reconocer el desinterés y repudio interiorizado del Estado (representado en los soldados) sobre la vida de aquellos organismos huérfanos de un soberano defensor y protector de la vida.

Los “fracturados”, “defectuosos” como los llama Alfredo, están dispuestos a perder la vida, no es su existencia lo más importante en las lógicas de subjetivación dadas en la miseria. El asesinato relatado fue un retrato cruel del uso de la violencia como herramienta extrema del lenguaje para ser en un *otro*. Ser digno necesita de un otro, alguien que le mire y le reconozca. La relación caníbal entre el mendigo um e dois consiste quizás en la manera más vivida de ser para un otro, “es su vida o la mía”, la posibilidad de morir para existir.

CAPÍTULO II

“ACONTECE QUE AS CRIANÇAS EXISTEM”: INFÂNCIA, MEMÓRIA E LITERATURA INFANTIL

Las obras infanto-juveniles estudiadas en este capítulo son *Os rios morrem de sede* (1976) y *Matador* (2015), también del escritor Wander Piroli. Ambas historias parten de la memoria de la infancia como recurso literario para escribir. Un recuerdo en la soledad de quien crece, como sucede en *Matador* y uno mediado en una generación, como sucede en *Os rios morrem de sede*. La memoria narrativa infantil toma, pues, un trabajo cuidadoso de interpretación para reconocer que es una experiencia humana. La fertilidad del lenguaje de la memoria de la infancia en el trabajo narrativo del autor, podría sumarse a las investigaciones a propósito de lo trascendental del lenguaje en la literatura para el lector infantil.

Giorgio Agamben, pensador contemporáneo presentó en un estudio titulado *Infancia e Historia* (2001), una reflexión, en línea con el pensamiento Benjaminiano sobre la destrucción de la experiencia humana. Este lamentable mal, explica Agamben, se debe al cambio de nuestra relación con el conocimiento. La herencia cartesiana desplazó la Experiencia del ejercicio de conocimiento, ahora: “*confiable y verdadero*” y viable solo por la ciencia moderna. De esta manera se *expropió* la autoridad de la experiencia como camino a la verdad, la cual se valía de la imaginación, el misterio y la fantasía para la construcción de sabiduría. Otro fin es el que se busca desde la ciencia: conocimiento. (AGAMBEN, 2021, p. 12-23). El filósofo, luego de un largo recorrido, se pregunta sobre el origen de la experiencia y reconoce que ella es el mismo origen del hombre, apuntando entonces al pensamiento como génesis mismo del lenguaje ¿Cuándo el hombre inicia hablar (interiorización de lo semiótico-semántico del lenguaje)? A partir de esa pregunta de reflexión presenta un análisis sobre la teoría de la infancia, definiéndola como una “dimensión histórico-trascendental del hombre” (AGAMBEN, 2001 p. 78), es en la *infans*, es decir propio de 'el que no habla', de donde parte la dimensión originaria de lo humano y la posibilidad de historiar su existencia.

De allí que la restitución de la experiencia humana en tiempos modernos podría situarse en una reflexión de la infancia del hombre, volver sobre el lenguaje en búsqueda de una oportunidad que retome el largo y errático camino de la *experiencia* humana. Explica Agamben que la destrucción de la experiencia está “implícita en el

proyecto fundamental de la ciencia moderna” (p. 13). Hay una desconfianza de la impresión humana sobre la verdad, es necesario imponer una “ley científica” un método de pensamiento que estructura y parametriza la razón. En general, la literatura de Wander Piroli dialoga con el malestar de la modernidad, lleva una impronta por la melancolía del pasado, por defender las costumbres, tradiciones anteriores al “progreso”, una vida bohemia que reclama una identidad con el espacio que está convulsionadamente transformándose hacia un futuro incierto. Lo hemos percibido en su obra *Lagoinha* (2013) y lo seguiremos observando en su narrativa para la infancia. El ejercicio de escritura de los relatos a estudiar aquí se plantea como una posible *Experiencia Infantil*. Una memoria del narrador que puede dialogar en su lenguaje con el mundo de sus lectores ideales: los niños y adolescentes.

La pérdida de la inocencia es un tema global que explora la narrativa de Piroli en el género infantil de las obras a tratar, la experiencia de ese momento y su repercusión en la constitución individual son temas de categoría universal en la experiencia humana. Hay tratamientos distintos sobre esa pérdida, mientras en *Matador*, como veremos más adelante, es la reflexión de los actos propios influenciados por prácticas eco-culturales, en *Os rios morrem de sede* es una reflexión de los actos colectivos influenciados, también, por prácticas eco-culturales que sugieren una pretensión de dominación de la naturaleza (o bien matar un pájaro, o un río). De tal manera, uno de los sentidos del relato es denunciar la relación del ser humano con su hábitat y los cuestionamientos existencialistas sugeridos por la lectura, un tránsito por el lenguaje y su fuerza semántica.

Los libros a tratar son, además, objetos literarios que ofrecen desde su estructura más concreta hasta las más inteligible reflexionar en torno a la experiencia del lenguaje en esa “dimensión histórico-trascendental” (Agamben) del mundo infantil. El libro *Matador* presenta una construcción visual en diálogo simbiótico con el texto, que dió sentido al ensayo *Cartografías de la memoria*, como ejercicio de representar en una metáfora en alusión a la imagen, los recovecos transitados por la memoria infantil de la obra. Caso distinto en la obra *Os rios morrem de sede* donde la presencia auditiva es la principal sensación literaria y ello evocó una reflexión a reproducir una imagen desde el sonido de la narrativa del que surge el ensayo “Eco-grafías de la memoria”.

La problemática del género para el oficio del escritor

Aunque el reconocimiento literario al autor estuvo enmarcado en el género de la Literatura Infantil y Juvenil, en una columna publicada en el periódico *O Tempo*, se registra que, a juicio de Silvana Piroli, hija del escritor, su padre:

não fazia muita diferença entre literatura adulta e infantil. Por isso, em ambas as vertentes, ele apresenta um tom semelhante. O conto *O Menino e O Pinto do Menino*, por exemplo, era entendido por ele como uma história adulta. Foi o editor que disse que ela iria inaugurar uma série infantil. Aquilo não agradou muito o meu pai, mas depois ele consentiu (SIQUARA, 2014, p. 3).

Se podría intuir que, por las características atribuidas a su narrativa, la editorial que presentó su obra por primera vez, y las que le siguieron, encontraron oportuno su estilo literario para el público infantil, un lenguaje diáfano y sencillo. Al respecto Fabrício Marques autor de la biografía *Wander Piroli: uma manada de búfalos dentro do peito* (2018), menciona que en el estilo narrativo del autor: "A prima lá concessão e raiz da palavra [...] pretensão dele foi chegar ao texto só com sujeito, verbo e predicado, nada mais, sem nenhuma gordura, sem nenhum excesso, a contribuição dele e escrever tanto para crianças como para adultos do mesmo jeito" (MARQUES, 2018, p. s/n).

Wander Piroli, transitó esa clasificación literaria con cautela, en un aparente desinterés por sus implicaciones. Para el tiempo en que se encontraba vivo, su narrativa fue visionaria, polémica algunas veces, censurada otras tantas (como lo veremos más adelante), pero constantemente en punto de resonancia. En una entrevista radial de una emisora brasileña, entre el periodista Leonel da Mata y el escritor Wander Piroli a propósito de la controversia que él despertaba en el ambiente literario al usar lenguaje sugestivo y su decisión de escribir para la infancia a pesar "de ese estilo de vida bohemia, con la madrugada, de pueblo nocturno" (Acervo Globo), el escritor responde:

"Acontece que os meninos existem também, tem histórias que acontecem com adultos e tem histórias que acontecem com crianças [...] Os rios morrem de sede, é um negócio de três gerações: meu pai, eu, e meu filho, com base nisso é a morte da natureza. Nossa civilização suicida está matando os bens coletivos. Tal vez a indignação foi aí. Passei na estrada pra Sabará e vi o Rio das Velhas morrendo" (Wander Piroli, Acervo Globo).

Su escritura dialoga con una experiencia de la realidad, narrar historias que no se traslapan en la invención de mundos fantásticos, por el contrario, se centran

en la crónica del cotidiano de la existencia infantil. Así pues, se creó “uma nova linguagem infantil” (MARQUES, 2018, p. 154) como lo señaló el periodista Duílio Gomes en una entrevista publicada en el periódico “No Jornal do Brasil” en contraste con la literatura emergente. El acto de narrar estaría atravesado por la memoria de la experiencia humana de cuando se es niño, en otra entrevista realizada a Piroli, en el lanzamiento de su primer libro infantil *O menino e o pinto do menino* (1975), explica a su interlocutora “Não sei se faço literatura infantil. [...] Acho que faço um texto sem muita pirraça formal, sem muito histerismo, sei lá, um negócio que flui assim, feito água do rio” (p. 155). Desde esta perspectiva, en la escritura para la infancia del autor, hay un ejercicio de creación que se pregunta por la manera en cómo recordamos éramos y sentíamos, y, de esta manera, narrar con la conciencia de una memoria infantil, que ya no se es.

El escritor y poeta Fabrício Marques realizó un trabajo investigativo - muy importante para la presente disertación - alrededor de la vida y obra de Wander Piroli: “Uma manada de Búfalos dentro do peito” (2018), parte de la colección Beagá PERFIS. El capítulo “Um novo jeito de escrever para crianças” recopila de distintas fuentes periodísticas el impacto de la obra infantil de Piroli en este campo, el cual tenía sus defensores, y poderosos funcionarios del Estado detractores. Explica, por ejemplo, lo que distintas autoridades en el campo de la Literatura Infantil y Movimientos Sociales de algunos grupos del Ministerio de Educación referían su preocupación por el estilo de Piroli, porque “suas obras contribuem demasiado para violentar a alma infantil” (MARQUES, 2018, p. 156). De este modo, reclamaban su prohibición argumentando que éstos iban en contra de la naturaleza de “los preceitos básicos da literatura infantil: educar, instruir e recrear”, citado de un reportaje periodístico de la época (p. 157). Marques menciona además la solicitud de un Movimiento Feminista que instaba a la no exportación de 1.040 ejemplares de la *Coleção do Pinto* a Japón porque “vendem uma imagem negativa do Brasil” (p. 157). Sin embargo, en el año 1977, su primera obra ocupaba la lista de los libros más vendidos de la ciudad y *Os rios morrem de sede*, recién inaugurada, se proyectaba por el mismo camino.

Reconocer el punto de vista del escritor sobre las críticas que realizaban a su obra abre un punto de reflexión aún vigente de la Literatura Infantil, urgente en el espacio literario. A nuestros días la cantidad exponencial de producción de textos que se resguardan bajo en género de Literatura Infantil propone un nodo de discusión

académica de diálogo interdisciplinar no solo por literatos, lingüistas sino también por ilustradores y especialistas en infancia, un encuentro académico - investigativo sobre éste fenómeno. La postura de Piroli frente a las preocupaciones de su época sobre el uso del lenguaje y las temáticas de sus obras, las cuales denunciaba el sentido represor de la educación en la infancia que defendían sus detractores, reconoció el trabajo pedagógico que realizaban en algunas instituciones de educación inicial en los que sus libros eran leídos para niños del mundo de hoy.

La literatura de Piroli contribuye al estudio de los procesos de creación literaria para la infancia -latinoamericana-, la relación que se teje entre el lenguaje infantil y la teoría literaria, bien sea con esa intención de género que los autores lo reconocen o, que algunas editoriales hayan enmarcado estas obras en dicha clasificación. Reflexionar el sentido de la literaturidad para dialogar con la infancia.

Durante el último siglo, la infancia es concebida por los discursos de la humanidad como un escenario de reconocimiento del niño como sujeto social, discurso que, a su vez, desde variadas disciplinas, principalmente de la educación, está atravesado por una intención ideológica sobre la construcción de los futuros adultos. Hay un creciente interés educativo y cultural en la producción y consumo de libros-álbum, silentes o libros informativos para la infancia de carácter educativo. En el campo de la educación es recurrente que la literatura esté encasillada en marcos tradicionales que instrumentalizan el ejercicio de lectura como recurso didáctico aliado a la enseñanza e interiorización de competencias lingüísticas, reduciendo de esta manera la experiencia lectora, en la mayoría de los casos, al ejercicio de responder preguntas de comprensión lectora o de corrección gramatical. Este fenómeno introduce una pregunta desde el campo literario por una preocupación teórica que estudie los fundamentos de este género, problematizando positivamente la categoría Literatura Infantil. Ello porque, en algunas prácticas del mundo editorial, se aparenta existir más allá de las cualidades literarias de la obra, en respuesta a una clasificación de producción, pensada desde el campo mercantil, para un consumidor específico: el niño, (o los mediadores de la infancia: padres, docentes, medios de comunicación...

En la historia de la Literatura Infantil se reconoce su sometimiento a los requerimientos de alfabetización o formación. Wendell (1988) un estudioso de la Literatura Infantil presenta tres abordajes para reflexionar sobre la naturaleza de este campo. Un abordaje es el problema del canon, del cual presenta unas tipologías. Reconocer la relación de subyugación de la literatura como didáctica conductual es la

preocupación de la tipología nominada como Pedagogía. Otro abordaje desde el cual se ha encarado la investigación de la Literatura Infantil, además de la problemática del Canon, es desde la postura del autor como creador literario. Las reflexiones compartidas por la escritora Ana María Machado resultan aquí importantes en tanto describen la experiencia del autor en el campo de la literatura, sin adjetivos, en palabras de la autora “yo no escribo para niños, los editores sí” (1998), señalando en ello que escribir es una acción de expresión, es decir, sacar de sí y que no tiene un compromiso con la educación, el mercado, el público. De allí que, la producción literaria debiese considerarse como producto cultural, no educativa. La posición de Wander Piroli frente a las críticas expuestas por sus detractores reconoce que hay en el campo “autores de pedido” (MARQUES, 2018, p. 158) refiriéndose a ese tipo de escribanos que se enfocan en la literatura como espacio de instrucción, tal como Machado lo atribuye al oficio del editor que escribe para “el niño”, y se agregaría: sujeto de la escuela tradicional. Piroli reconoce en la educación un ejercicio de liberación, no de control, de allí que el autor propone que la Literatura *Infantil* crece y se transforma a la par el mundo de los niños y niñas de hoy, reconocidos como sujetos sociales, no desde el espacio educativo, sino cultural.

Hay, además, otro abordaje para encarar la Literatura Infantil, ésta relacionada con el Lenguaje. Un reconocimiento del lenguaje infantil y la manera particular de experimentar la literatura, que tendría que ver esencialmente por la relación entre la adquisición del lenguaje y su subjetividad como apertura al mundo simbólico. Ésta, es cierto, no pasa únicamente por la apropiación lingüística, transita sobre todo por las maneras particulares de vivir el lenguaje en el mundo infantil. La académica Ivonne Bordelois (2003, p. 45), en su obra *La palabra amenazada* (2013) presenta un comentario sobre el uso del lenguaje más allá que como herramienta de comunicación, puesto que ello castra las posibilidades humanas de reconocernos como sujetos; asunto transcendental en el disfrute de la literatura en la infancia. La autora insiste en volver sobre el juego del lenguaje, ya que éste poetiza nuestra existencia, sus apreciaciones insisten en la relación entre la poesía y el lenguaje señalando como “la infancia es un pozo del cual se puede beber las palabras que buscan el goce, el deleite de lo estético”. (p. 68).

Es desde este abordaje en el cual quisiera detenerme, las obras *Matador* y *Os ríos morrem de sede* construyen un amplio espectro de análisis sobre el lenguaje que propone una experiencia de la “dimensión histórico-trascendental” de la infancia, en

el sentido que Agamben denuncia como perdido en el pensamiento moderno. Ellas son ricas para el análisis de una memoria de infancia que dista de las búsquedas pseudo-pedagógicas que reclamaba el canon literario, una relación distinta con la naturaleza, consigo mismo, el reclamo sobre las prácticas y rituales de crianza transitados en la experiencia del lenguaje del mundo de la infancia.

Eco-grafías de la memoria

El presente texto presenta una reflexión de la obra clasificada como literatura infanto-juvenil *Os rios morrem de sede* (2017). En un primer segmento se presenta una contextualización, un recorrido por las distintas ediciones publicadas y un comentario sobre el impacto que tuvo durante la época de la dictadura militar y civil en Brasil, gobierno en el cual fue censurada la obra. En un segundo momento se da cuenta de los monólogos internos ocurridos simultáneamente durante la experiencia de lectura de la obra, un ejercicio de transcripción del oficio del pensamiento, de la voz interna que nos habita mientras leemos -conversamos- con la voz del narrador. La reverberación de la obra llegó entonces hasta la cavidad de la memoria personal y, en el oficio de recordar, escucharse, ordenar la lluvia de pensamientos propios y ajenos se explaya aquí una reflexión que redunda sobre las dádivas de la experiencia en y de la infancia; de los rituales de crianza y el sentido del lenguaje para la humanización del hombre y la mujer.

El sentido del prefijo Eco que rotula el presente texto tiene así varias razones de ser. Uno, para evidenciar el mecanismo de creación narrativa usado, puesto que la obra *Os rios morrem de sede* es escuchado como un canto que reverbera en el interior del lector y produce un eco, una resonancia en su propia voz, traducido aquí en escritura. Una segunda razón es porque expresa el modus operandi usado para reflexionar sobre la memoria, punto neurálgico de la trama narrativa de la obra (relato sobre un paseo de pesca de un padre e hijo, que se desea repetir idénticamente a como lo hizo él con su padre en el pasado. Un ritual conmemorativo). La etimología de la palabra ecografía (el prefijo eco, en latín *Ekho*, es equivalente al término *sonido* así pues en términos poéticos, una ecografía es el “dibujo de un sonido interno”) demuestra la intención de proyectar un “dibujo de la memoria” (como si fuese un órgano) y así, reconocer sus laberintos y sus réplicas sonoras.

Una tercera razón porque al marcar el trazo entre eco-grafía se busca rescatar otra acepción del prefijo eco referida al sentido dado en el neologismo ecología, en alemán *ökologie* derivado del griego *Oikos*⁷. Lo anterior para encontrar un equivalente sígnico con la preocupación de la obra, en la cual hay una intención literaria - temprana para la época de su primera edición - de abordar la problemática del comportamiento humano con el medio ambiente, particularmente sobre el efecto de la polución en la extinción de los ríos. De manera global, las siguientes páginas discuten las tensiones de las diadas propias de una herencia cartesiana de la modernidad “res cogitans/res-extensa”, entre: “lo personal” y “lo académico” (ensayo literario(?)-estudio investigativo); “la cabeza” y “el cuerpo” (razón-percepción); “adentro” y “afuera” (humano y hábitat).

Ediciones, Ilustraciones: versiones de un mismo río de lenguaje

En la Universidad Federal Mina Gerais, en la Biblioteca Central, en el tercer piso, hay un pequeño espacio llamado “Acervo de Escritores Mineiros”. Es una curaduría permanente que reúne una colección de libros, correspondencia, objetos personales, entre otros, de escritores destacados de Mina Gerais. En la exposición había un montaje de la sala de estudio de Wander Piroli, sus gafas ovaladas, un bolígrafo, un escritorio grande de madera frente a una amplia silla reclinable y en seguida, una biblioteca que ocupaba la totalidad de la pared, recuerdo de su contenido: varias obras de João Guimarães Rosa y Joaquim Maria Machado de Assis; una colección completa de Monteiro Lobato, José Luis Borges, Fédor Dostoievski, Ernest Hemingway, Charles Baudelaire; y de pensadores como Jean Baudrillard, Immanuel Kant y Martín Heidegger; también recuerdo estudios sobre criminología y espiritismo... no recuerdo ver en el estante un solo libro de su autoría.

Sobre el mesón de su biblioteca personal había una pequeña estatuilla de tortuga. Le fue otorgada al escritor en la 64° ceremonia del premio Jabuti en 1977, por su obra *Os rios morrem de sede*. El premio es uno de los concursos literarios más prestigiosos en Brasil sobre Literatura Infantil. La obra relata el dialogo cotidiano al interior de una familia minera conformada por mamá, papa e hijo, éste último llamado Bumba. *Nega*, como llama cariñosamente el padre a su compañera, se encarga de

⁷ Equivalente a *hogar* en español, es decir, “estudio del hogar”, concepto acuñado por Ernst Haeckel para el estudio de la interacción del comportamiento de los seres vivos y su entorno.

los preparativos: guardar los fiambres y utensilios de pesca, tal como contaba lo llevaban su compañero cuando era niño junto a su padre antes de emprender un paseo de pesca. Bumba y su padre atraviesan la Plaza de Lagoinha de madrugada, toman el tren como lo hacía su padre y su abuelo antiguamente, todo para llegar al Rio das Velhas, aunque desde el inicio se sabe que está contaminado por la polución de la ciudad y no habrá peces. Al construir la experiencia el niño entiende por su propia vivencia lo que polución significa, no desde el conocimiento de la escuela sino en la relación con su vida y su peso intergeneracional. El relato está narrado en tercera persona en él se anuncia que se escribirá. El estilo narrativo de la historia llamó la atención de la crítica por “considerar o uso da linguagem coloquial e a presença de um “palavrão” (SNBU, 2014 p. 10) iniciando así, una: “nova fase da literatura infantojuvenil nacional, nomeada por críticos de realismo para crianças, por ser uma literatura não moralista, que tratasse, de forma realista, questões e problemas concernentes ao dia a dia das crianças” (p. 13).

Conseguí, por suerte, antes del cierre definitivo del lugar a causa de la cuarentena obligatoria, revisar algunos documentos en el Acervo, éste compuesto por un grueso catálogo de documentos del autor. El contenido fue donado por su familia en el año 2006, después de su muerte. Pero fue pasado dos años que estuvo disponible para el público, tiempo que tardó un equipo de profesores, becarios y bibliotecarios en presentar su arduo trabajo de catalogación. Reuní sobre la mesa de estudio algunos ejemplares de la obra *Os rios morrem de sede*. La primera versión fue publicada por la Editora Comunicação, en la Coleção do Pinto 1976, la cual fue ilustrada por Pablo Scliar; algunas impresiones por la editorial Moderna, de la Coleção Girassol a partir de 1994 con ilustraciones de Rogério Borges; una edición en búlgaro de la editorial Sófia de 1982; y mi edición personal, publicada en el año 2017 por la editorial SESI-SP, quien compró los derechos de autor de cinco de sus obras infanto-juveniles tres de ellas reunidas en una colección llamada “Wander Piroli por Lelis”, que conserva una misma línea gráfica de ilustración, a esta colección pertenece *Os rios morrem de sede* (las otras dos obras fueron ilustradas por Odilon Moraes).

La propuesta editorial de Comunicação del año 1976, presenta un espaciado amable para los lectores iniciantes, letra redonda que ocupa gran parte del lienzo de lectura, dispuesto en un fondo blanco. La ilustración del artista Pablo Scliar acompaña el texto en puntos claves de la historia, la propuesta gráfica en blanco y negro tiene un estilo particular con líneas difusas que dialogan con la intención melancólica del

texto escrito. Es de resaltar la osadía del ilustrador para ilustrar aspectos narrativos polémicos a través de la imagen. Por ejemplo, el segmento en el que se describen los elementos que están puestos sobre la mesa mientras la familia conversa, resaltan las prácticas de una familia minera operaria y la presencia cotidiana de bebidas alcohólicas (Figura 4); o, el momento en el que los personajes continúan su travesía por la Plaza Lagoinha, imagen en el que el artista recrea aspectos sustanciales de la descripción narrativa: hay una figura humana cubierta sobre el andén, las sombras de los personajes son reflejadas en el espacio junto al esqueleto de un pescado (que bien podría simbolizar la marca de muerte en el espacio de Lagoinha) para anunciar el paisaje de desolación que se encontrarán más adelante (Figura 5).

En La propuesta de la Editorial Moderna, con ilustraciones del artista Rogério Borges es de resaltar su comprensión semántica desde una pregunta existencial, la relación del humano con el río que denuncia la narrativa corresponde además de una temática ecológica, o más bien, por ello, presenta capas de relación intergeneracional del ser humano en el espacio, ello se interpreta por ejemplo en la portada del libro (Figura 6), que expresa esa relación de mirar y ser mirado por el río. El niño sujetado en una práctica familiar, y conflictuado con el agua en el reflejo del niño en el él y éste reflejada en su interior. Otra perspectiva muy interesante de la ilustración realizada por Rogério Borges es la representación de los personajes en primeros planos que ocupaban el lienzo de la hoja completa, el contraste en los rostros jóvenes y ancianos para resaltar la tensión temporal propia de la intención narrativa (Figura 7).

Finalmente, en la propuesta editorial de Sesi-SP Editora, edición 2017, hace parte de la colección “Wander Piroli por Lelis” se caracteriza por el uso de una paleta de colores brillantes y de contrastes fuertes. Para el caso de *Os rios morrem de sede* usó un tono naranja vibrante y negro profundo mate. Hay más presencia de las ilustraciones en segmentos distintos a ediciones anteriores, ocupan páginas enteras que encandilan a la lectura. La paleta de colores podría interpretarse en una búsqueda de estados de ánimo, mientras que el naranja invita a un estado de inquietud, alerta, (casi que incómodo) el negro o el color beige de las hojas no intervenidas, dan un respiro, una sensación de interioridad, tal como se expresa en las guardas donde aparece la dedicatoria, en un fondo negro y tipografía redonda, serifada. Así, poco a poco, los juegos de contraste entre pasado y presente que recrea el artista Lelis son representados en su línea gráfica (Figura 8). Es de resaltar el esmero por retratar con detalle la estética italiana típica de los espacios arquitectónicos de Lagoinha (Figura

9), como también los personajes arquetípicos de las dinámicas sociales marginales mencionados en la obra, que acentúan y enriquecen la narrativa (prostitutas, indigentes, recicladores). En una comunicación con el artista, me señaló respecto a la elección estética, que: “Essa escolha [das cores] foi da designer do livro. Era um projeto gráfico dela e eu não pude opinar muito. Apenas fiz o traço preto e ela mesmo aplicou o pantone sobre a imagem.” (LELIS, 2022).



Figura 4 – Ilustración de Pablo Scliar para *Os rios morrem de sede* (1976, p. 18).

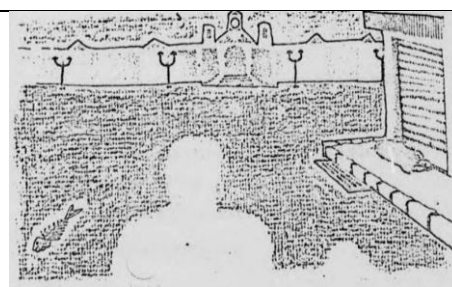


Figura 5 – Ilustración de Pablo Scliar para *Os rios morrem de sede* (1976, p. 29).

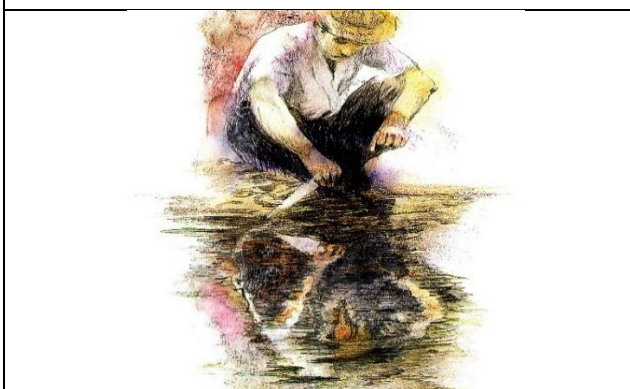


Figura 6 – Ilustración de Rogerio Borges para *Os rios morrem de sede* (1974, p. 27)



Figura 7 – Ilustración de Rogerio Borges para *Os rios morrem de sede* (1974)

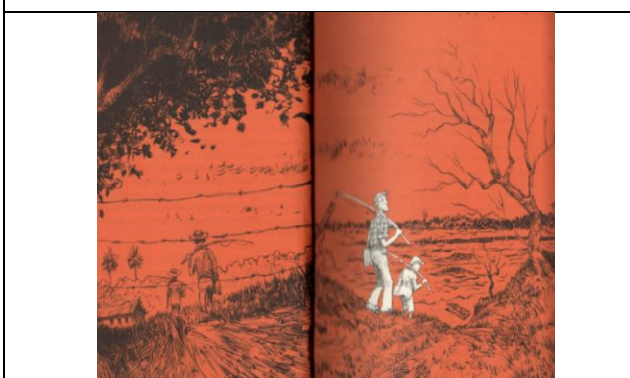


Figura 8 – Ilustración de Lelis para *Os rios morrem de sede* (2017, p. 32-33)

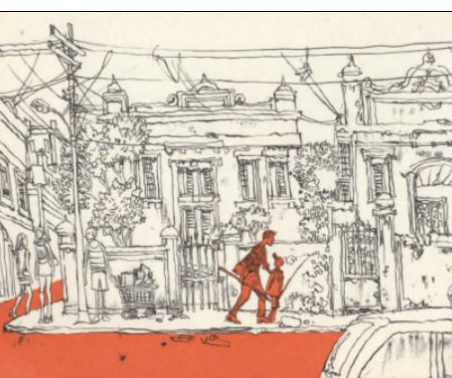


Figura 9 – Ilustración de Lelis para *Os rios morrem de sede* (2017, p. 22)

Censura: Polución en la literatura brasileira, consecuencias de la dictadura

Encontré varios documentos radicados ante distintas dependencias estatales durante la Dictadura Militar y Civil en Brasil (1964-1985). Los folios estaban escaneados y disponibles para consulta por internet. Algunos conservaban los sellos de la A.C.E- Acuerdo de Complementación Económica (Un tratado para la libre comercialización entre países, sin cobros arancelarios), y eran emitidos por el extinto “Serviço Nacional de Informações de Agência de São Paulo” o la “Secretaría do Estado dos negócios de segurança. Polícia Civil de São Paulo”, con carácter “confidencial”. El encabezado del formato tenía un membrete de la Presidencia de la República del país, seguido de un espacio para codificar el asunto del documento, luego se presentaba relatorías sobre comportamientos sociales que no coincidían con la línea ideológica del régimen gobernante y anexos de evidencia en los que se subrayaba a mano las palabras o imágenes polémicas. En una larga revisión encontré el nombre del escritor y periodista Wander Piroli en varios folios. Algunas relatorías alertaban sobre su producción y/o participación en eventos de movilización y/o publicación de denuncias cometidas durante la dictadura difundidas en periódicos, folletos, como también iniciativas de revistas literarias, de opinión, entrevistas, etc.

El 31 de mayo de 191, en Recife-Pernambuco fue radicado ante el “Ministério do Exército” el informe confidencial N°42 E-E, con asunto “Literatura infantil para estudiantes de 1° Grau” donde se informa que en un Instituto de enseñanza inicial: el Instituto Montessori NATAL (esta última palabra digitada así, en mayúsculas, para enfatizar en la población afectada), una docente -mencionada con nombre propio- lee Literatura Infantil como *Os rios morrem de sede* en sus aulas. El oficio refiere la obra en los siguientes términos:

O livro de Wander Piroli apresenta um conto, sob a forma de diálogo entre uma família operaria, abordando o tema "Poluição". No desenvolvimento da narrativa, o autor, subliminarmente, com radical maestria, condena o desenvolvimento industrial, incentiva a bebida alcoólica no lar, com bastante naturalidade e, finalmente, com uma linguagem escrita repleta de deturpações, utiliza-se de palavrões, nos colóquios domésticos, como se tal prática fosse de uso generalizado na educação familiar” (ARQUIVO NACIONAL. MINISTÉRIO DA JUSTIÇA E SEGURANÇA PÚBLICA, 1989, p. 9)

La maestra en cuestión defiende su criterio pedagógico, respaldada por la institución educativa responde que la selección se justifica por la necesidad de enseñar a los estudiantes las consecuencias de la polución, tema de cual no había

mucho material en la Literatura Infantil. Señala, además, que el lenguaje usado en la obra “atualmente, faz parte do contexto social, empero, o seu emprego, perfeitamente justificável como liberação de emoções reprimidas;” ARQUIVO NACIONAL. MINISTÉRIO DA JUSTIÇA E SEGURANÇA PÚBLICA (1989, p. 13). Sin embargo, en el documento se cuestiona su preparación en los siguientes términos:

[...] sem a necessária qualificação e/ou formação moral para o exercício do magistério - a mais perniciosa máquina na preparação dos diversos segmentos sociais do nosso País e que a adoção de livros para orientação educacional das crianças deve ser, antes de tudo, submetida à apreciação dos seu pais ou responsável e, ainda, que livros desse conteúdo não são recomendáveis à boa formação infantil. (ARQUIVO NACIONAL. MINISTÉRIO DA JUSTIÇA E SEGURANÇA PÚBLICA, 1989, p. 11).

El gobierno tiene razones de fondo para encontrar en su literatura un peligro para su proyecto de sociedad, pues la narrativa invita a despertar el interés en la infancia y adolescencia. Se denuncia el uso del lenguaje: “diálogo entre una familia operaria” “lenguagem escrita”, “palavroes”. Naturalmente la palabra es un lugar de amenaza para cualquier intención de censura. El filósofo Martín Heidegger en una reflexión sobre la esencia de la poesía menciona, a propósito de la poesía de Hölderlin, “La poesía es inofensiva e ineficaz. ¿Qué puede ser menos peligroso que el mero lenguaje?” (HEIDEGGER, 2001, p. 129). Sus reflexiones resultan esclarecedoras para reconocer la preocupación del Estado brasileiro durante la época de dictadura militar y civil, la censura al goce de la palabra, es la castración de lo humano, es mutilar nuestra relación con ella al uso exclusivo como “canal de comunicación”, y, además privilegia una única idea, modo de ser. Heidegger en su reflexión sobre la poesía, declara que al hombre (y a la mujer) “se le ha dado el más peligroso de los bienes, el lenguaje,” (p.130), es su oficio, con él acontece la creación del mundo, de allí, del habla, parte la “manifestación del ser del hombre” y la posibilidad de “El ser testimonio de la pertenencia al ente en totalidad acontece como historia” (p.131). En este sentido, un Estado que prohíbe el bien máspreciado del ser humano: el lenguaje, elimina su historia.

En el relatorio citado se alerta sobre la construcción narrativa de la obra, se refiere al diálogo aspecto fundamental y poderoso en la infancia, allí se reconoce la cuna en donde se gesta el lenguaje que habla y reconoce al niño como su par, como integrante del primer vínculo social: la familia. El lenguaje del núcleo familiar, no es impostado, no es institucionalizado, surge en la naturalidad del cotidiano, en la cultura

propia de su entramado social, no en una relación artificiosa con el niño que se pretende desde la escuela instruccional. Una infancia que puede ser escuchada y por ende reflejada en la literatura, crea un vínculo de recepción más fuerte con lo que le es leído, porque hace parte de su sentido de mundo. El oficio presenta anexo una copia del texto y subraya los fragmentos en los cuales se evidencia la acusación. En el siguiente recorte de imagen se muestra las marcas relacionadas al peligroso uso del lenguaje:

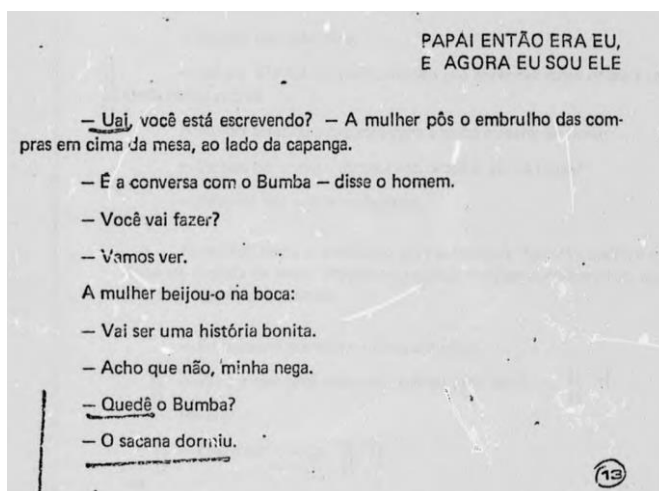


Figura 10 –. Recorte fotográfico de documento digitalizado Censura Literatura Infantil/Wander Piroli

Las expresiones “Uai” “Quedê” “Sacana” resaltadas en el texto muestran una manera de la oralidad de una familia minera pobre de la época, que evidencia en la oralitura un cordón umbilical cultural de su participación histórica en la sociedad. Una lengua materna en la que los niños y niñas construyen la experiencia propia de un mundo infantil, en el que pueden ser, porque, como lo señala Heidegger refiriéndose al lenguaje “solo hay mundo donde hay habla” (p. 133) el reconocimiento de expresiones orales, del lenguaje hablado por un ser, cuenta una historia, una manifestación particular de habitar y relacionarse en el mundo, sus problemáticas, contradicciones, aporías. Señala Heidegger “El habla no es un instrumento disponible, sino aquel acontecimiento que dispone la más alta disponibilidad de ser hombre” (p. 133-134).

Fabrizio Marques en su biografía sobre Wander Piroli reconoce su llamado sobre el lenguaje en la literatura y su tradición para la infancia, sobre el recurso de la fantasía que mal entendían algunos los críticos de la época, dirigiéndola como rival de la realidad “Como se elas fossem contraditórias. Como se o ato de viver fosse assim

tão simples” (PIROLI apud. MARQUES, 2018, p. 154). En *Os rios morrem de sede* se enfatiza la urgencia de una lengua que **hable** con el niño de su experiencia, las palabras no están ahí como mensajeras de un sentido educativo acerca de los beneficios del desarrollo industrial, valor social impuesto en la dictadura; tampoco están (las palabras) ocurriendo retóricamente, están vivas, cargadas de intención semántica, historizadas en el diálogo familiar. El verdadero peligro de las palabras subrayadas en el texto tales como “*sacana*”, “*quede*”, “*filhodaputa*”, etc. no es su uso gramaticalmente incorrecto enseñado a los niños y niñas o la aparición de groserías que corrompen su inocencia. Sino la mera presencia del diálogo, lo irruptivo de la grosería en el mundo infantil es la alerta del niño como escucha de su cultura y entendedor de todo sentimiento “negativo” de su humanidad, como la ira o la frustración. También la censura a la obra está ligado a la migración de la palabra cotidiana -oral- al espacio de la ley- de lo escrito- en donde el gobierno buscaba desaparecer el *ser*, su *historia*, en el sentido reflexionado por Heidegger.

La lectura del contexto histórico implícito en la obra *Os rios morrem de sede* hacen una denuncia al desarrollo industrial irresponsable impulsado por una modernidad que tenía como impronta vivir en el futuro como sinónimo del progreso, que desconoce de lo que vendrá *después* del “futuro”: hoy, las caóticas relaciones del ser humano en su entorno estudiada desde tantas aristas por su impacto económico, emocional, ético, político, etc. ; la dinámica mercantilista y utilitarista infiltrada en todos las dimensiones del lenguaje como lo señala Ivonne Bordelois⁸, entre otros muchos académicos; la pérdida de la experiencia que señala Giorgio Agamben, en línea con el pensamiento benjaminiano⁹. En general un malestar por el presente, es decir sobre los problemas de la contemporaneidad. La denuncia construida literariamente en la obra es en los términos de Bordelois, una “conciencia lingüística” (Bordelois, 2003, p.10) sobre el uso de la palabra, para enfatizar la carga histórica la manera particular de habitarla, y que además dialoga con la infancia.

⁸ Ivonne Bordelois menciona en su obra *La palabra amenazada* que en el mundo contemporáneo se está aniquilando la conciencia lingüística a favor de un sistema que empobrece su sentido limitándole a medio de comunicación, olvidando que el lenguaje “es ante todo un placer, un placer sagrado; una forma acaso la más elevada del amor y de conocimiento” (p.12)

⁹ Agamben hace esta reflexión en su obra “*Infancia e Historia*” publicada en español por primera vez en el 2001, una preocupación heredada del pensamiento benjaminiano sobre los hombres que volvían mudos de la guerra pero que Agamben refiriéndose a la contemporaneidad explica que ya no es necesario una guerra para que el ser humano contemporáneo quede mudo, al contrario, está desbordado de acontecimientos y, sin embargo, no hay experiencia.

Marques cita un fragmento de una entrevista a Piroli en el que un comentario está relacionado con lo que sucede en un tramo narrativo de la obra, a propósito de esa “Conciencia lingüística”, en la entrevista Piroli explica que: “A criança tem a sensibilidade não viciada [...] é possível a ela **intuir** coisas com muito mais rapidez do que o adulto. Não tem que explicar nada, a criança tem que **sentir** [...] se puder entender pelo **sentimento**, está perfeito” (p. 160, subrayado mío).

Lo anterior está relacionado con un diálogo que sostiene en la obra el padre con su hijo Bumba, éste le pregunta que por qué no hay peces en el Rio das Velhas, la conversación avanza hasta llegar al concepto polución, el niño recita a su padre una respuesta aprendida de la profesora “é fumaca” (PIROLI, 2017 p. 13) y luego el padre explica -por insistencia del niño- más detalles sobre el asunto, el padre le explica a Bumba quien está acostado en su cama, hasta que finalmente queda dormido. Más adelante, en un diálogo del padre con su compañera, en el que ella insiste en no llevarlo, puesto que él no lo entendería. Él defiende su intención aduciendo “**Não tem esse negócio de compreender. Menino sente as coisas. Isso é muito mais importante**” (p. 15, subrayado mío)

La construcción narrativa de la obra es coherente con la intención discursiva del autor evidente en el acompañar a dormir y dar la explicación del concepto polución. En esta práctica de crianza del acompañar a dormir con la lectura de un cuento, la imaginación y el aprendizaje están estrechamente relacionados con el desarrollo psicoafectivo del ser humano. El padre que habla con niño durante su transición a dormir, en la seguridad de poderse abandonar al sueño, con tranquilidad. El afecto es el primer canal de pensamiento del niño, no es el conocimiento como razonamiento científico lo primero que se da en las palabras, sino sabiduría como expresión del afecto.

Las referencias atribuidas por el autor al niño como “intuir” “sentir” “sentimiento” durante la entrevista, tienen que ver con esa sensibilidad hacia la relación primera del niño con el mundo y los sentidos tan distintos de la escuela y los vividos en la familia, para la construcción de experiencias, como por ejemplo las consecuencias de la polución. De allí que la vivencia de los diálogos que construyen el relato literario, transiten otro lugar de relación para lo humano, entre ellos: la repetición de una práctica de crianza como ritual de memoria, el dialecto cultural, y la importancia de la descripción de los paisajes sociales (el reconocimiento de los habitantes de calle, las prostitutas, el pescador, etc.) que recorren en su paseo de pesca, hasta llegar al punto

máximo de la frustración: la entrega de la muerte de un río, de una generación. Entrega al personaje de la historia un sentido existencial para elaborar una experiencia de conocimiento, no desde el pensamiento racional, sino la búsqueda generacional de esa experiencia¹⁰ -en el sentido de Agamben- de la destrucción del ecosistema y de la pérdida como herencia generacional.

Genealogías

¿Usted ha hecho alguna vez el ejercicio de devolverse sobre lo que piensa para analizar las asociaciones que lo llevan a pensar, por ejemplo, en huevos con café y al siguiente segundo en el color de la tierra por la mañana? ¿Cuál es el hilo conductor inconsciente que mueve sus monólogos internos absurdos? Resulta un recurso provechoso para descubrir las conexiones instantáneas, un desdoblamiento para conseguir mirar, leer lo que nos narramos. A continuación, una experiencia de lectura de *Os rios morrem de sede* (PIROLI, 2017), con el fin exponer un análisis a las conexiones que evidencié:

Sucedió mientras estaba leyendo un diálogo entre “Bumba” y “o Pai”, entonces me devolví en voz alta sobre lo siguiente: “- Que rio é pai? - Você já ouviu falar sobre o Rio das Velhas? [...] - Olha mãe. Nós vamos no Rio das Velhas.” (p. 7), fue entonces cuando, como el ruido de una interferencia en la radio, se atravesó el recuerdo de una conversación que tuve con la mamá de Germán, ella decía -se cayó de la canoa, quedó debajo de una piedra y no pudo salir. La columna le falló-. Entonces mi atención del diálogo en la narración literaria estaba dividida, o más bien reflejada simultáneamente en la remembranza de aquella conversación. Seguí leyendo el relato, pero ocurrió de nuevo, esta vez mientras leía un diálogo entre el hombre y la madre de Bumba, donde él le explicaba a su compañera porqué debían ir de pesca: “Eu sou Bumba, Bumba sou eu. Como papai então era eu, e agora eu sou ele” (p. 15). La voz interior que parecía dispersa de mi lectura en estado consciente, me insistía en una muerte latente, en un asunto aparentemente traspapelado en mi memoria. El relato de una práctica entre padre e hijo y el agua fueron como un grito que hizo eco en mi memoria y devolvió un recuerdo. La frase que el padre usa para explicarse está

¹⁰ Quien señala que, aunque está perdida en la contemporaneidad, es posible rastrear su origen en la infancia “dimensión histórico-trascendental del hombre” (AGAMBEN, 2001 p.235) de lo que se podría inferir, que los niños y niñas, se sacuden del adoctrinamiento en el que actualmente se somete el lenguaje presto a una violencia mercantilista y utilitarista, para dar cabida a una genuina Experiencia de lo humano.

fundada en una relación elíptica, no lineal con el tiempo, es decir, una vira volta que une el ser a uno precedente y otro, que vendrá después. Una asociación del tiempo y la genealogía humana.

Continúe leyendo la obra, después de un largo recorrido de *Bumba y O Pai* por la ciudad habían llegado a lo que quedaba del Río das Velhas. O pai continuó con la remembranza del paseo de pesca que en algún momento de su infancia había hecho con su padre, repetían el ritual, esta vez frente al pantanal que hedía. En el relato se describe que: “o homem olhou para o rio, mas ele estava vendo o outro rio, um rio de águas limpas, um homem de chapéu de feltro e lenço de pescoço, e um menino agachado tentando cortar os barões do mandi que se debatia na grama orvalhada” (p. 37).

El presente no da puntada sin el pasado. El padre de Bumba, veía en el fantasma del río frente a sus ojos, la nitidez de un recuerdo de infancia. Mientras leía ese fragmento, me recordé de niña, una situación en particular: estaba en el río, no sabía nadar y la oscuridad del agua parecía tragarla, debajo de sus pies veía un “diablo” que celebraba su caída, desesperada buscaba el aire; subir, escapar del fondo. *Os rios morrem de sede* podría ser un monólogo interno que muestra asuntos en apariencia desconectadas, o como dos manos tejiendo, uniendo, cosas que en el pensamiento occidental entendemos por separadas: el pasado, el presente y el futuro; el padre, el hijo y el abuelo; los humanos, la vida y el medio ambiente. De esta manera estaba actuando mi inconsciente también mientras leía la obra, estaba tejiendo una asociación de recuerdos personales, en apariencia lejanos: el fragmento de una conversación en el que se relata el modo en que un hombre murió y una vivencia traumática en mi infancia: la sensación de casi morir ahogada. Ese hombre era mi padre.

Continué en el *hacer de cuenta* para mí misma que estaba concentrada en la obra de Piroli, en dos estados de lectura, una aparente concentración en el fragmento “o rio quase no osso, se estendia lento a água suja, marrom. Não havia sequer um pequeno arbusto para dependurar o embornal” (p. 31); y en un imposible desinterés ante una imagen punzante: el cuerpo de un hombre de veintiséis años de edad, delgado, herido por una piedra en su cabeza, tratando de salir del fondo de un río a pesar de su columna atrofiada, en una oscuridad que se le metía por la nariz hasta finalmente ahogarlo ¿Cuándo uno se entrega a la muerte, se sabe sin opción? ¿Cuándo un río se detiene, después de cuántos siglos? ¿Qué queda del río y de lo

humano? ¿Qué es entonces el cause reseco, el trazo árido en el suelo, una cicatriz? ¿Y nosotros, los mortales, vivos a expensas de la falta de sus muertos? Recordé el sonido debajo del agua, la profundidad que inmovilizaba mi pequeño cuerpo sacudiéndose ferozmente. La conexión mental que percibo en ese desencadenamiento de ideas responde una experiencia compartida de crianza entre fantasmas de mi memoria: la niña y su padre, tal como sucede en el relato de la obra entre el hombre y Bumba, en el cual el adulto es guiado por un fantasma vivo en su memoria: él cuando era niño y su padre, el abuelo de Bumba, en un paseo de pesca.

¿Qué sentido tiene ir de paseo a un río que no tiene agua y mucho menos peces? La madre de Bumba, representa de alguna manera la lógica del racionalismo moderno, para ella ir es problemático puesto que se evidencia con antelación que no hay un resultado positivo, por ello pide a su compañero que no llevara a Bumba. A lo que el hombre responde “Eu esperei ele crescer, nega. Ele precisa ir. Ele vai comigo **como se eu estivesse indo com papai e nada tivesse mudado.** [...] Porque o rio está acabando é por isso mesmo que nós vamos” (p. 15, resaltado mío) El relato describe un ritual de crianza, un ejercicio de imaginación, en tanto recorre el espacio en un acto místico de la memoria de otros días. Al entrar en el campo de la imaginación, al señalar “*como se eu estivesse*” marca la presencia de un acto performativo, de repetición de acciones con el cuidado de ir en una misma secuencia anterior, tal como lo hizo su padre con él. (¿Qué sentido tiene despedir a un muerto, olvidado hace tantos años? entonces tuve la voluntad de visitar su tumba.)

Resulta muy enriquecedor para la experiencia humana hacer rituales, prácticas, acciones al margen de la lógica del razonamiento científico y que sin embargo quedan fijados rápidamente en nuestro entendimiento por otros caminos misteriosos como relámpagos que alumbran nuestro pensamiento. Cuando Giorgio Agamben abre su discusión sobre la pérdida de la experiencia en la contemporaneidad¹¹, consecuencia del pensamiento cartesiano, señala que “Nada

¹¹ Agamben en su libro *Infancia e historia* se refiere a tres tipos de experiencia transformados en la ciencia moderna, una relacionada a la espontaneidad, que desde la perspectiva científica es la construcción de un caso, cuando es un camino hacia su construcción se reconoce como experimento y la experiencia común, es decir la transmitida por generaciones, en la modernidad ésta carece de una autoridad de verdad y es la cual Agamben quiere apuntar su discusión (p.89-120). Reconoce que la experiencia común no busca la verdad en términos verificables, cuantificables, explica el autor que no es una razón cuantitativa, medible discurso de la ciencia moderna, en la cual se simplificó los sentidos tradicionales de la experiencia para trasladarlo y unificar en el sentido dado al conocimiento al heredar el pensamiento cartesiano “pienso, luego existo” como fin del hombre, hay una dicotomía constante en la división cuerpo/mente.

puede dar la medida del cambio ocurrido en el significado de la experiencia como el trastorno que produce en el estatuto de la imaginación” (AGAMBEN, 2002 p.160) la imaginación está fuera del conocimiento porque es “irreal” Agamben reconoce que en la antigüedad la imaginación era mediadora entre sentido e intelecto , que hace posible, en el fantasma, la unión entre la forma sensible y el intelecto posible” (p. 160).

En la obra *Os rios morrem de sede* hay una constante aparición de diálogos en los cuales se apunta al malestar de la condición doble del sujeto, el conocimiento validado por la institución (la profesora que explicó al niño qué era polución) y la época industrial (donde los ríos no son para los peces, y los seres humanos podían tomar pescados para sus casas sin intermediación del dinero) y la urgencia del padre para construir una experiencia, un ritual de crianza con otra consideración sobre los sentidos de la polución, sus orígenes y consecuencias, guiado desde la imaginación “*como se eu estivesse*” es una entrada al lenguaje de la imaginación cercano a la reflexión propuesta por Agamben, que explica además como la experiencia entonces ha estado cercana a la expedición, a la aventura, la narración de lo extraordinario, sin embargo originalmente la experiencia nace en la cotidianidad de las cosas sencillas. Resulta interesante detenerse a indagar en las prácticas cotidianas narradas en la obra puesto que en distintas ocasiones se manifiesta el hábito familiar en el cual el universo del niño interioriza una cultura un modo de ser/estar en el mundo y que responde en espejo quizás, a las realidades de un niño o niña de Brasil al cual leen la obra, la experiencia no nace en la narración extraordinaria sino en la cotidianidad de una familia brasilera operaria, de los años 70.

Los espacios son esenciales para pensar en esa cotidianidad familiar construida narrativamente, el texto ofrece una construcción simbólica del espacio y los personajes. Desde el interior de la casa, pasando por la ciudad, Lagoinha en particular, hasta finalmente llegar a la ribera de un río seco. En cada espacio hay una manera de ser habituada en la que Bumba y sus padres actúan cotidianamente, mostrando los rituales de crianza al interior de esa familia. La hora de dormir, por ejemplo, el padre dice a Bumba acción por acción qué debe hacer “*Primeiro guarda o caderno, lava os pés e cai na cama. Se sua mae te pegar acordado adeus pescaria.*” (PIROLI, p. 10) Estando el niño en su cama el padre lo acompaña hasta dormir. Ocurre también, en otro pasaje de la obra una construcción simbólica del espacio, en la cocina-comedor allí inician los diálogos “*O homem veio da área de servico com a capanga de pescaria e sentouse do outro lado da mesa, em frente do menino*”

(PIROLI, 2017 p. 7). En la cocina familiar se crean dos aspectos trascendentales para la construcción psíquica del ser humano: la socialización- el diálogo- con sus pares y la alimentación. La palabra y el pan. En el relato se describe el ritual de la preparación de la mesa para desayunar: “[...] trouxe a toalha e estendeu-a na metade da mesa. Trouxe em seguida as xícaras, colherinhas, cesta de pão, manteigueira, açucareiro” (p. 12).

Los siguientes rituales son el epicentro de la narración, comenzando por la preparación de las onces que llevaría para ir a pescar. En el texto se describe el apremio del padre por que la madre comprara los mismos alimentos que él llevaba cuando iba de pesca con su padre:

-Eu comprei presunto- disse a mulher.
-Vai ver você comprou refrigerante também
Ela riu.
-Bobagem.
-Tinha de ser como te falei: pão com salame, ovos,
bolo feito em casa, café.” (p. 13)

Mientras la madre prepara la *campanga*, el padre hace los preparativos para la pesca: “Molinete, lanterna, estojo de anzóis, um vidro cheio de chumbadas, encastonamentos, carrétéis, faca, linhadas [...] **Era o que eles levavam naquele tempo**, além das varinhas de bambu” (p.13, subrayado mío)

Los anteriores son rituales preparativos al tramo principal de la obra, los siguientes corresponden al que llamaré “ritual de la memoria humana” y pertenecen al tiempo de la crianza; constituyen la memoria subjetiva sobre la infancia de toda experiencia humana: la relación con su árbol genealógico y ecológico. El sentido simbólico de la narración de un paseo de pesca que está en constante evocación del pasado crea otra relación con el tiempo, no es un presente interconectado secuencialmente, su vivencia es un sentimiento de nostalgia, de conmemoración. Estas relaciones intrínsecas en la narración de los rituales descritos en la obra: Humano - medio ambiente (sequía-agua), Humano-Tiempo (pasado-futuro) y Genealogía-medio ambiente (abandono-crianza) son puntos importantes para dialogar con la obra. Un ejercicio de memoria conmemorativa, un ritual que traza una relación distinta del hombre con la naturaleza; de la humanidad con el sentido del tiempo; y del niño con el adulto.

Partimos entonces de la memoria como eje fundamental en las dinámicas de significado narradas a continuación en el texto. El padre con la intención de rememorar y compartir con Bumba las emociones que despertaba en él, ir de pesca con su padre al Rio das Velhas.

Paul Ricoeur, a propósito de sus estudios sobre la memoria inicia su reflexión fenomenológica preguntando “¿De *qué* hay recuerdo?, ¿De *quién* es la memoria?” (RICOEUR, 2000, p. 19), Ricoeur hace un recorrido intelectual sobre el campo de la memoria, es decir del pasado y su lugar hasta planear una discusión importante para encarar una reflexión sobre la obra. RICOEUR introduce en su reflexión las características de la memoria interesantes en este punto de nuestra lectura para reconocer dos sentidos distintos de memoria transitados en la obra. Los rituales de memoria contruidos narrativamente tales como la repetición de unas acciones puntuales para dormir, los preparativos de antesala para desayunar, los protocolos previos para emprender el paseo de pesca, estos no corresponden a una vivencia del pasado, sino a una ilación del presente, Ricoeur llama la atención de este sentido fenomenológico de la memoria retomando el pensamiento de Bergson al diferenciar la “memoria-hábito” referido a “esta experiencia incorporada en la vivencia presente, no marcada, no declarada como pasado”(RICOEUR,2000, p.47) distinta de la “memoria-recuerdo” en la que se podría comprender el sentido de memoria propuesto en la narración de los rituales siguientes, donde hay una conciencia de la ausencia y la repetición de actos con la intención de rememorar un antes, es decir, un pasado. Una necesidad de fidelidad o simulación al suceso anterior, el padre insiste en qué alimentos deben empacar para ir, cuál es la ruta que deben seguir. El padre dice a Bumba “Nos vamos fazer como antigamente, quando eu ia pescar com seu avô” (PIROLI, 2017, p. 21), escogen el tren como medio de transporte, tal como lo hacía en ese entonces para llegar y la fijación de ir hasta el mismo río: Rio das Velhas.

Los personajes se desplazan por la ciudad en la madrugada aún oscura, pasan por la antigua casa donde el padre vivía, recorren las calles y los diálogos que siguen son ejercicio de testimonio, tal como lo explica Ricoeur sobre la relación entre la memoria y la historia, el padre relata una versión del pasado a Bumba, en un ejercicio de dádiva: entregar la memoria a la siguiente generación. Hay un fragmento en el que Bumba le pregunta a su padre si queda lejos, en una urgencia de medir la distancia, de situarse respecto al devenir. Este diálogo es un aspecto interesante que se articula a la reflexión que RICOEUR describe sobre la memoria y su característica inicial el

concepto de la distancia temporal para el recuerdo, la construcción del pasado mide una distancia entre un antes y un después. En el texto, el padre le responde a Bumba “Depende das pessoas. Tinha gente que achava longe. Eu nunca achei” (p.21) el enunciado resulta oportuno para significar la distancia temporal descrita por Ricoeur, el pasado como marca de un antes y un después también es construido por el sujeto que recuerda, se puede inferir que el padre en definitiva busca relacionarse con el pasado en una distancia temporal de hábito.

El ritual quiere reconocer del pasado una memoria viva. La incomodidad que el padre quiere transmitir a su hijo es sobre las relaciones actuales del ser humano con la naturaleza, lo que él antes hacía con su padre y que queda frustrado para continuar la tradición con su hijo. Esto representa también, la incomodidad que podría sentir el ciudadano moderno que vive la transición de una época tradicional a una industrializada, un cambio de valores, de relaciones sociales y económicos, donde el río no es un lugar de todos en el que las familias “saían de Domingo de madrugada e voltava de noitinha. A gente não gastava quase nada e ainda trazia uma porcao de peixe no cambao.” (p. 9) sino un río privatizado, intervenido por el conocimiento científico para la producción de energía: hidroeléctricas para el progreso.

De alguna manera la denuncia del personaje es ese distanciamiento temporal que impugna el tiempo externo para hacer un “memoria-recuerdo” y no una “memoria-hábito” como es el deseo privado del personaje para interiorizar esta práctica como acto vivido en el presente. Ricoeur en su reflexión sobre la memoria sitúa esta primera característica dicotómica (hábito-recuerdo) y reconoce en la memoria habituada “todos los *habitus* de la vida en común, una parte se despliegan en los rituales sociales propios de los fenómenos de rememoración, asignados únicamente a la memoria privada” (RICOEUR, 2017 p. 46). La búsqueda de la rememoración, del relato de un ritual de crianza frustrado es precisamente denunciar su desaparición, la imposibilidad de repetirlo en este ejercicio es hacer presente el recuerdo para “hacer memoria del olvido”, es decir de lo que ya no está.

La lectura de Piroli y Ricoeur producen en mí la misma reverberación interior, hace eco en mi intimidad, la experiencia de lectura no es un interés meramente (como si se pudiera) intelectual. Explica Ricoeur en el preámbulo de su obra “Memoria, Historia, Olvido” que su investigación obedece a preocupaciones de distinto orden: privado, profesional y público (RICOEUR, 2001 p. 13), tal vez por eso su investigación resulta tan oportuna en nuestros tiempos, porque hay un sujeto implicado, con el que

se dialoga. Por su parte, Piroli defendió una búsqueda personal en la escritura, casi que autobiográfica, una relación simbiótica entre la literatura y su realidad cotidiana. Bumba de hecho es su hijo y el Rio das Velhas existe. En internet deambula una fotografía del escritor junto a su hijo en un día de pesca, que bien podría ser testimonio de la travesía narrada en la obra.

Todo esto para decir que la lectura y escritura de reflexión sobre la obra *Os ríos morrem de sede* están en constante diálogo con asuntos personales una evocación espontánea, como lo explica Ricoeur, de mi mismidad, que reverbera y hace aparecer los olvidos. Ricoeur cita a San Agustín para explicar el sentido humano de esa lucha contra el olvido, propio del ejercicio de la memoria “hacer memoria del olvido” arrancar algunas migajas a la rapacidad del tiempo” (p. 50), lo anterior cobra sentido en la intención narrativa dada a la psiquis del personaje, el padre de Bumba busca el recuerdo como denuncia del olvido. Agrega Ricoeur a la afirmación de San Agustín “El temor de haber olvidado, de olvidar todavía más, [...] el deber de memoria consiste en el deber de no olvidar” (p. 51).

La memoria conmemorativa, explícita en la obra traza una preocupación ética del “deber ser”, un ritual que denuncia una relación distinta del hombre con la naturaleza; de la humanidad con el sentido del tiempo; y del niño con el adulto. Los rituales de crianza narrados constituyen otra memoria subjetiva sobre la infancia. El sentido simbólico de un paseo de pesca que está en constante rememoración intencionada del pasado crea otra relación con el tiempo. No es un presente interconectado secuencialmente, su vivencia es simultáneamente un sentimiento de nostalgia (sobre el pasado) y ansiedad (sobre el futuro). Estas relaciones intrínsecas en la narración del ritual descrito en la obra: Humano - medio ambiente (sequía-agua), Humano-Tiempo (pasado-futuro) y Genealogía-medio ambiente (abandono-cuidado) son actos simbólicos, sagrados/místicos en tanto crean un fantasma de la imagen, la presencia de lo olvidado.

Mientras escribo esto me escucho adentro: ¿Qué sentido tiene despedir a un muerto, olvidado hace tantos años? Le pedí a un amigo que me llevara en su moto, no le expliqué a fondo el por qué iríamos a ese caserío al norte de Cundinamarca. Tomaría por lo menos unas cuatro horas llegar allá, nadie nos esperaba, no es un lugar turístico, así que tampoco tenía muchas razones para despertar su interés, pero tampoco se negó a acompañarme. Iríamos el fin de semana, temprano, desde las seis de la mañana para aprovechar el día. En la obra *Os ríos morrem de sede*, Bumba y

su padre compran dos pasajes para ir de tren hasta el Rio das Velhas “e os dois se encaminharam apressados para a plataforma, onde o trem resfolegava compasadamente” (PIROLI, 2017, p. 27). Se sientan en un vagón desocupado, son los únicos en él. “havia apenas um homem de chapéu e uniforme azul” (p. 27) el conductor de tren sin importar cuántos pasajeros llevaba, avisa con su silbato que resta un minuto para partir. “As ferragens do trouque rangeram e o vagão deu uma sacudida, e a estação, lentamente, foi ficando para atrás” (p. 28). Los sonidos que acompañan la narrativa de la obra: el tren que silva sobre los rieles, listo para su recorrido; el ruido sordo del agua viajando por su cauce; el acento minero, las palabras que conservan su canto; el silencio de madrugada y los gallos que despiertan a Lagoinha; son evocadores de recuerdos, son ecos que se pliegan en las cavidades de mi memoria y resuenan en mi interior, sobre la ausencia de Germán en mi vida.

Cuando llegamos a la entrada del pueblo no había nadie, ruinas, casas abandonadas, una manada de perros flacos salieron a ladrarnos. En el año 2011, después de una avalancha de lodo que destruyó todo, solo unos cuantos pobladores regresaron al pueblo. Cuando nos bajamos de la moto y nos quitamos los cascos, había un silencio solemne, se escuchaba el pasto aplastado tras nuestros pasos. Caminamos hasta una casa que parecía habitada, en frente había una secuencia de rieles oxidados, algunos tramos estaban cubiertos del verde del suelo. Córdoba fue alguna vez una estación de la Compañía de Ferrocarriles de Colombia, liquidada en 1990. En ese año nací yo y tres años después murió Germán, él trabajaba en oficios varios, entre ellos, pescador. Córdoba es un pequeño caserío, hoy de no más de 50 habitantes, cerca de él pasa un apéndice del rio Magdalena, se llama Rio Negro allí fue construido una represa Hidroeléctrica que transformó el cauce natural del río, provocando inundaciones en los asentamientos humanos que antes eran su cauce natural. El cambio también modificó el comportamiento de los peces, que para evitar chocar con la barrera se apilaban en regiones más adelante. Para los pescadores conocedores del río, éstos eran puntos estratégicos de subienda, pero también tramos peligrosos por los remolinos de agua que se hacían causados por los cambios bruscos en el tránsito del agua. En una de jornada de pesca Germán murió ahogado.

El Rio das Velhas al cual se dirigen Bumba y su padre en la obra *Os ríos morrem de sede*, existe. Es un asentamiento hídrico muy importante para Belo Horizonte, puesto que “cubre el abastecimiento del 60% del agua potable de los habitantes de la región metropolitana” (CBH, Rio das Velhas, 2021). Fue hasta 1998

que se creó el comité “Bacia Hidrográfica do Rio das Velhas”, el cual actualmente vela por el uso responsable y el cuidado medioambiental de la cueca hídrica. El escritor minero Wander Piroli dos décadas atrás iniciaba una línea de preocupación ecológica, la denuncia desde la literatura infantil de una avalancha que hoy nos resulta difícil de evitar: la destrucción ambiental del planeta, la contaminación del agua. En el relato, llegado Bumba y su padre al Rio das Velhas, se describe el contraste de lo que recordaba el hombre y lo que ahora quedaba, la estructura narrativa que superpone dos tiempos: la imagen del río en su memoria y el río del presente ese constante contraste, es la necesidad de representar su olvido, su ausencia, tal como lo explica Ricoeur en su reflexión sobre una fenomenología de la memoria. En la obra, el padre insiste en continuar el ritual de pesca con Bumba, pese a que el río “virara ponto de areia [...] quase no osso, se estendia lento, a água suja, marrom” (PIROLI, 2017, p. 31).

Nosotros, recién llegados a Córdoba, también insistimos en nuestro ritual, mi amigo saludó en voz alta esperábamos que alguien saliera de la casa, pero solo los perros respondieron ladrando cada vez más cerca de nosotros. Nos fuimos de allí. Recorrimos las tres calles principales eran estrechas y destapadas, paramos frente a una iglesia de la cual salía muy lentamente una anciana, llevaba en su mano derecha un rosario que apretaba entre sus dedos. La saludamos, le dije que estábamos perdidos y que si nos podía indicar cómo llegar al Rio Negro, donde se hacían los pescadores. Ella nos dijo señalando con un dedo tembloroso hacia la salida del pueblo, que a unos cinco minutos, que derecho, que después del cementerio, pero que no fuéramos por allá, que estábamos en temporada de lluvia y había trayectos de la carretera traicioneros y podían desboronarse. Nos despedimos agradeciéndole. Más adelante le pedí a mi amigo que paráramos en el cementerio. Nunca me preguntó nada. Entré sola y busqué su nombre. Cuando regresé a la entrada del cementerio me estaba esperando, seguimos despacio, recordando las palabras de la anciana. Ella tenía razón, cuando estaba frente al río sentí eso, que uno va desmoronándose, yéndose de a pedacitos con el río.

En la obra, cuando Bumba y su padre están frente al río, se narra el siguiente diálogo:

- Ce tá com raiva, pai?
- Claro que não.
- Eu acho que sei por quê.
- Come outro sanduíche, Bumba.
- Vovô parecia com ce, pai?

O homem olhou para o rio, mas ele estava vendo um outro rio, um rio de águas limpas, um homem de chapéu de feltro e lenço no pescoço, e um menino agachado tentando cortar os ferros do mandi que se debatia na grama orvalhada.

-Ele bebia menos- disse o homem.

-Vovô não devia ter morrido, não é, pai?

-Não devia. (PIROLI, 2017, p. 37)

En 1975, una expedición arqueológica francobrasileira encontró a pocos kilómetros del Rio das Velhas el cráneo más antiguo de América, Lucía el fósil de una mujer de no más de veinte años de edad que vivió hace más de 11.000 años “Vivia do que a natureza da região lhe oferecia se contentando com coquinhos de palmeira, tubérculos e folhagens. Eram tempos difíceis aqueles.” (CBH. Rio das Velhas). El libro *Os rios morrem de sede* fue publicado en el siguiente año, en una de las ediciones ilustradas por el artista Rogério Borges se muestra en la portada un niño inclinado a la rivera de un río, mirando su reflejo sobre las aguas sucias. También hoy son tiempos difíciles. Una infancia que puede ver en su reflejo a Lucía, sus antepasados, la historia de una especie que lleva años adaptándose a los cambios de un planeta resiliente. Poco o nada había en la literatura infantil de la época tratando una preocupación ambientalista, meollo de nuestros días, estudiado desde todos los campos del conocimiento. Sin duda, la visión de la obra para dialogar sobre el mundo que queda para la infancia es seria, interpela desde el espacio existencialista las preocupaciones del plano ecológico. Bumba, el personaje, como cualquier niño o niña entiende asuntos muy complejos a través de las emociones, “Vovô não devia ter morrido, não é, pai?” (PIROLI, 2017, p. 37) la relación de memoria dado entre el río y su padre une una reflexión honda sobre el tiempo y nuestra relación con el Oikos, no desde el progreso en perspectiva del futuro, sino en constante rememoración del pasado el río de memoria milenaria y en ella hay un pequeño relato sobre la humanidad, no al revés.

Cartografías de la Memoria

Las flexiones propuestas aquí manifiestan el interés de dialogar con los presupuestos de orden filosófico y hermenéutico en relación a los procesos internos de la falta y su correlación con la posibilidad del perdón, a través de la experiencia de lectura de la obra, clasificada como Literatura Infantil *Matador* (2008), escrita por Wander Piroli e ilustrada por Odilon Moraes. Para ello, el texto desarrolla en cinco segmentos de exposición la reflexión en cuestión. En un primer apartado denominado

En palabras propias se manifiesta el sentido de la selección del tono de voz dispuesto en el texto que propende incentivar un diálogo desde otra relación, que trastoque la relación lector-comunicador a un campo de la construcción mutua, a propósito de las reflexiones suscitadas en la lectura sobre la memoria y el sentido del sí mismo. En seguida, bajo el título Memoria punzante se propone el abordaje de la obra, presentando su entramado narrativo y un contexto biográfico de la trayectoria de los autores. Así mismo, desde una perspectiva de análisis narratológico orientado por los estudios de la profesora en estudios literarios Mieke Bal (2009), presento una interpretación en atención a la lógica de narración en *Matador* que coincide con su clasificación del texto con el esquema de tipo Castigo (postulados del lingüista Claude Bremond, 1970). Lo anterior como marco de argumento literario de interpretación sobre los recursos narrativos que expresan el uso de la memoria y su impresión concreta, hallazgos orientados por la intelectual Aleida Assmann (2000) a propósito de la marcación del cuerpo. En un tercer segmento correspondiente a Memoria afectiva, estos elementos son tratados con mayor profundidad y sirven como marco para reconocer como el relato literario puede ilustrar el mecanismo y las características de uno de los estabilizadores materiales de la memoria: el afecto. Acto seguido en un cuarto apartado denominado Perdón Intímo, trazo un punto de partida de lo que me dió qué pensar *Matador* en términos filosóficos. para dialogar con los postulados de Paul RICOEUR al respecto del perdón como posibilidad del hombre capaz y su correlación con la presencia imposible de olvidar de la falta cometida. Aspecto que, en un quinto capítulo a manera de epíteto inicia una interpretación del perdón, a partir de la separación del agente causante del crimen y del acto en sí, posibilidad que se puede interpretar a partir de la *Matador* (2008).

En palabras propias

una lengua con alguien adentro
Jorge Larrosa

Provocar una relación entre la filosofía y la literatura es volcar la mirada a lo fundamental: leemos, escribimos (hablamos) para pensar. Cuando exponemos lo que pensamos creamos un código y una relación particular con el receptor, esa selección del código para decir qué es lo que pensamos, pasa también por un cómo lo decimos. Al respecto, Jorge Larrosa reconoce que hay en las redes de la comunicación

científica un hábito de des-personalización en aras de una objetividad ficcional. En reacción, LARROSA (2008) insiste en una lengua que una el escritor y el lector de otras maneras. Un vínculo que traspase la emisión automática de información, para procurar una lengua de la intimidad, que encare el lector como sujeto, se instigue a la búsqueda de un lenguaje propio, que invite a escuchar la voz escrita. Para LARROSA es necesario un autor que escuche “el eco de las palabras dentro de sí mismo” y un lector que “afine su oído lingüístico”. Ese carácter conversacional, concluye el autor, lograría una experiencia distinta del mensaje, nos situaría en una relación con el mundo a partir del interior, derrumbaría realidades legítimas para compartir incertidumbres o cautelas con las que transitamos en nuestro pensamiento (LARROSA, 2008, p. 59-64).

Es en ese sentido singular que acentúo el abordaje de la obra literaria, en un diálogo que dé cuenta de las sensibilidades suscitadas en mi experiencia de lectura y la posibilidad de un marco filosófico de reflexión académica. *Matador* (2008) es esa clase de relatos que perdura en un tiempo interno, su disposición narrativa es consciente del lector implícito. Al principio uno se ve llamado a escuchar un recuerdo narrado en primera persona que conduce la atención a la espera de un acontecer. Empero, la entrega no es la consumación, sino el nudo del relato, uno que vincula el personaje ficcional conmigo en una suerte de proyección. A partir de ese punto, la perspectiva de lectura cambia, soy yo -la lectora-, quien introspectivamente continúo alargando el relato. Me veo llamada a hablar (pensar) sobre la experiencia, ahora, compartida. La empatía lograda en la recepción estética es una característica del texto literario, que trasciende del espacio cultural, el idioma, las circunstancias concretas, para explorar la condición humana universal. *Matador* logra, como dice el poeta, de una manera tierna y a la vez implacable desahuciar la inocencia, encarar al lector consigo mismo y sus actos. La memoria aparece como vehículo para transitar las marcas de lo que nos constituye como sujetos. Las reflexiones a explorar desde el campo de la filosofía rondan la configuración del *sí mismo* o el mirar interior, y su relación con la construcción de una memoria de las faltas en la construcción del sujeto, que puede trascender o no, al perdón propio.

La memoria punzante

*Cómo se cria uma memória para o animal humano?
[...] Marca-se a fogo, e com isso alguma coisa ficará na memória;
só o que não termina, o que dói, fica na memória*

Friedrich Nietzsche

El punto de partida de su escritura dialoga con una experiencia de la realidad, narrar historias que no se traslapan en la invención de mundos fantásticos, por el contrario, se centran en la crónica del cotidiano de la existencia. En ese sentido, el acto de narrar estaría atravesado por la memoria de la experiencia de ser niño. Desde esta perspectiva, en la escritura para la infancia, hay una pregunta por la manera en como recordamos éramos y sentíamos para dialogar con la conciencia de una memoria infantil. El relato se podría resumir en un recuerdo de la infancia, en el cual el agente narrador aparece en primera persona y se desplaza a través de las acciones del personaje principal, un niño que quería matar un gorrión con su resortera, como los demás compañeros lo hacían, pero no lo lograba, con frustración lo intentó repetidas veces, hasta que un día por fin, desgraciadamente, atinó. La secuencia narrativa finaliza en tiempo presente continuo que, a través lenguaje figurativo, devuelve la vida al pájaro, un mecanismo de representación de la latencia del acto, logrando a través de recurso literario de la metáfora, enfatizar la prolongación del hecho en un tiempo interior.

Con el interés de analizar la narración de la obra, logré percibir aspectos del relato en el sentido que explica el lingüista, Claude Bremond sobre las estructuras de los posibles narrativos, encontré que el relato coincide con el arquetipo de la eliminación del adversario. En el cual, explica Bremond, el agente debe traspasar obstáculos para lograr un cometido, y la manera de lograrlo es la eliminación del adversario: “Sólo vi cuando el gorrión rodó tejado abajo y cayó del otro lado” (PIROLI, 2008, p. 24). Dado que la historia no termina allí, en el relato se crea nuevamente un proceso de degradación, evidente en la sentencia “Pero hubo un problema: el gorrión estaba vivo.” (p. 24), consiguiendo un estado de tensión, fuerzas de oposición que dejan en suspenso el relato: “Y no pío más. Quiero decir, pío, sí. Y sigue piando dentro de mí, hasta hoy” (p. 28). La memoria del acto podría identificarse con la acción que Bremond refiere como castigo, en el cual “Todo daño infligido puede volverse, desde la perspectiva de un retribuidor, una mala acción, un delito a castigar. Desde la

perspectiva del enjuiciado, el retribuidor es un agresor y la acción punitiva que inicia, una amenaza de degradación.” (BREMOND, 1966, p. 107).

El relato, inscrito en la lógica estructural que advierte Bremond (1966) sobre el esquema del castigo, aparece con mayor claridad en el salto temporal: un pasado aliado a la infancia y un presente relacionado a la adultez, evidente en el cambio irruptivo de la conjugación de los verbos en la oración “no pio más. Quiero decir, pío, sí. Y sigue piando dentro de mí, hasta hoy.” (PIROLI, 2008, p. 28). El resumen del tiempo transcurrido entre estos dos puntos, como desenlace del relato, es una construcción elíptica, en la cual “el acontecimiento sobre el que nada se ha dicho puede ser tan doloroso que esa sea precisamente la razón de que se elida” (BAL, 2008, p. 79). La omisión de la transición de la infancia a la adultez, se reveló, por un lado, como símbolo del sentimiento de culpa y en su revés, como la pérdida de la inocencia: un punto de dolor irremediable, sin vuelta atrás. Esa imposibilidad de ser subsanado marca una pérdida, la omisión de la muerte es una latencia del acto doloroso.

Pero ¿Qué tipo de castigo asume el personaje? El discurso del hombre adulto, que recuerda un acontecimiento doloroso de su niñez, emerge con un carácter testimonial, es decir, un principio de sanación en el acto de confesar. Aleida Assmann (2011) demuestra que la represión de experiencias acaecidas en la infancia, pueden detonar en la vida adulta y concretarse en una marca corporal, así mismo explica cómo la remembranza de un vestigio de esa memoria impedida, inconsciente, puede ayudar a una introspección sobre la raíz del síntoma habitado en el cuerpo. Estas marcas, -precisa la autora- pueden ser “auténticas, persistente o prejudiciais” y, es posible rastrearlas a través de la memoria, ya que en allí quedan inscritas imborrables en el inconsciente. Seguidamente, la autora expone cómo la literatura expresa las operaciones psíquicas y exterioriza las tensiones internas del sujeto del acto de recordar en el acto de escribir. Para ejemplificar lo anterior, analiza unos diálogos de Hamlet en los que concluye la autora, Shakespeare sitúa el corazón como la capa más profunda en donde se hospeda la memoria, una metáfora de la impresión de la memoria en el cuerpo; y, de la memoria misma, por el carácter del ser melancólico que retiene los recuerdos como bienes preciados, inamovibles, siempre presentes. (ASSMANN, 2011, p. 259-261).

La reflexión que la profesora en estudios literarios propone, tiene eco en mi interpretación sobre el sentido de la memoria en Matador. El discurso narrativo

construido exterioriza la carga de una memoria castigada sobre sí que reverbera en el prevalecer del píjar dentro de su memoria. La narración con imágenes logra matizar varios sentidos del relato, uno, la aparición incesante del muro (incluso desde la portada, guardas y contraportada) que anticipa la relevancia del espacio como lienzo en donde se inscriben cosas; dos, la secuencia de la sombra del niño y el píjar reflejado en el muro durante el clímax dramático del texto (la sombra de los personajes se proyecta en el muro, luego la sombra del niño desaparece de escena y se inscribe la marca de sangre en la pared, para finalmente, en la página ulterior aparece de nuevo traspuesta sobre la sangre del píjar en el muro -que intencionalmente-, encaja en el lugar donde queda el corazón del niño y tiene forma de corazón.). Una secuencia visual que, a través de la metáfora de un píjar herido en el corazón, exterioriza en el corazón un lugar en donde se inscribe la memoria.

Por otro lado, el efecto del arquetipo del castigo presente en el relato puede relacionarse desde dos aspectos del texto. Uno en referencia a la denominación, puesto que refleja un interés particular sobre el lenguaje, para la configuración subjetiva del acto padecido. Si bien, podría llamarse “cazador” en alusión al pasatiempo infantil o, “asesino” en referencia a la conciencia punitiva, no se expresa así. La selección del nombre: “Matador”, enfatiza en la interiorización del acontecimiento, hay una reflexión intencional en el verbo, en doble función: de sustantivo y adjetivo, insistiendo en la resonancia interna del desenlace. Como también una sensibilidad sobre el sentido de la memoria, en tanto que el relato expresa una afinidad con la experiencia interior del tiempo y su latencia perenne, la representación del deseo de modificar o prevalecer la memoria y los mecanismos que desarrollamos, como seres del lenguaje, para enfrentar las pérdidas que sufrimos en nuestra condición vital. “Una de las más difíciles transiciones que afronta el ser humano en desarrollo a la vida adulta son varias muertes que se tienen que sufrir, una de ellas es la inocencia”, la obra podría actuar como una alegoría a la transición que enfrentamos cuando crecemos.

Memoria afectiva

En el camino de reconocer la distinción entre remembranza y memoria, Assmann cita en sus reflexiones los postulados de Friedrich Nietzsche respecto al lugar de la memoria: el cuerpo, espacio en el que se marca, grava con dolor una

impresión. Así mismo menciona que para él, la memoria individual conduce a una voluntad de conciencia moral que moviliza la discusión a una relación con el campo de las instituciones de poder y violencia. Las cuales instauran un modo pautado de ser, puesto que unen la responsabilidad con la moral. Advierte la autora que para Nietzsche no bastaba tampoco con el reconocimiento de la memoria como espacio de difícil acceso y latente en la conciencia, sino además reconoce la presencia constante. Lo anterior, expone la autora, traza una diferencia entre la memoria (presencia) y la remembranza, (aleatoria y fluctuante) “não se pode recordar algo presente, o que se faz é corporificar tal coisa” (ASSMANN, 2011, p. 263-265). De tal manera, el cuerpo padece la memoria, hay una escritura sobre el cuerpo a manera de cicatriz.

En ese orden, la autora introduce la emergencia de “estabilizadores materiales de la memoria” (p. 267), mecanismos internos que la conservan del olvido. La lengua natural, explica, es el dispositivo que por definición logra fijar de manera más clara el recuerdo. En *Matador*, la falta de la lengua puede denotarse como metáfora de un espacio interior en la sentencia “Yo iba guardando todo eso, una rabia muda” (PIROLI, 2008, p. 8). La no verbalización de los sentimientos del personaje detenta una saturación interna de palabras, un espacio interno congestionado de emociones no expresadas, que en el desenlace se exteriorizan, convertidas no en palabras sino en el acto desbordado de violencia “Hubo apenas un golpe sordo y el gorrión cayó definitivamente, inerte” (p. 27) una acción agresiva como consecuencia, de la no verbalización de su frustración, logrando en la dimensión del espacio interior situar un sentimiento impedido.

Además de la lengua, la autora describe tres estabilizadores de la memoria: el afecto, el símbolo y el trauma. Respecto al primero señala como la afección que una imagen o un acontecimiento impregnado en la memoria puede crear un sentido fidedigno del recuerdo. Éste no pasa por una verdad objetiva y sin embargo constituye una memoria afectiva sobre sucesos personales, no necesita más comprobación que su mismo relato. Manifiesta un carácter testimonial. En cuanto al símbolo, advierte que aparece en diferenciación con el afecto porque el recuerdo “gana su fuerza y es comprendida por su trabajo interpretativo retrospectivo en frente a la propia historia de vida y situado en un contexto de una configuración en sentido particular” (ASSMANN, 2011, p. 275). La importancia de la remembranza no es la verdad objetiva tal como sucede en el mecanismo del afecto, no obstante la experiencia personal no es lo que constituye el estabilizador de la memoria a través del símbolo, sino el espacio

de representación. Por último, el mecanismo relacionado al trauma corresponde a la “memoria no heroica” (p. 276) es decir aquella en que la víctima no encuentra referentes para simbolizar su tragedia, una imposibilidad de narrar lo sucedido, lo que se busca a través de este mecanismo es la pacificación de la memoria.

En *Matador*, la descripción referida a la memoria afectiva, expuesta por Assmann cobra sentido. Hay una exploración en el sentimiento de culpa, representado en el desenlace del relato que actúa -como lo referí en anteriores apartados- a un relato testimonial. El escritor Fabrício Marques menciona, en una entrevista sobre Wander Piroli, que “sua vida esteve misturada em sua literatura” (MARQUES, 2008, p s/n). La fuerza emotiva del acontecimiento y su prevalencia en la constitución de una subjetividad expresan una tensión psicológica que se interesa en cómo se pensaba en ese cuerpo infantil. Cuerpo ese que intentaba dignificar su existencia a través de los rituales de una infancia rural. El acto de lanzar pedradas contra el pájaro es una cuestión de domar el espacio natural (el cielo, el lugar desconocido, amenazador), habitual en una relación primigenia del hombre con la naturaleza. Una idea instintiva de poner orden y apropiarse del entorno, pero también una suerte de iniciación ancestral al mundo adulto de la caza que se preserva (o se preservaba) en varios espacios rurales de la región.

En ese sentido, el relato ocurre en un momento de transición, descubrimiento de otra relación con el espacio psíquico íntimo que encara la mancha de sangre sobre el muro como una marca de algo que dejó de ser. Es decir, reconocer en el cielo, la naturaleza un lugar propio del pájaro, el cual fue expropiado por el niño de su espacio vital y, en sí mismo como una marca de ruptura para abandonar la infancia. El sentimiento de culpa construye una verdad sobre el hecho, narrado desde la perspectiva emotiva, allí no hay una comprensión y subsanación del acto entendido en lógica racional. “Eu facilmente esqueço de minha desgraça, mas não posso esquecer de meus erros [...] sua lembrança, é tão cara para mim que jamais poderia desaparecer do meu coração” (ROSSEAU, VI p. 274) El discurso del personaje está preso en una tensión emotiva de la memoria personal. La culpa, consecuencia del acto, es lo que prevalece.

Perdón íntimo: Yo, que fuí, me perdono

*Quien no se ha platicado a sí mismo
no ha encontrado el interlocutor perfecto,
va con la boca ciega y con el ojo mudo*

Carla Faesler

De esta manera trazo un punto de partida de lo que me dió qué pensar *Matador* en términos filosóficos. En esa recepción estética del mensaje, se iluminó un espacio interior, un lugar donde nos escuchamos a nosotros mismos, aglutinamos lo que sea eso que constituye nuestra subjetividad. En ese acto de mirar hacia adentro, la memoria nos hace aparecer, desdoblados de sí, en una conciencia de lo padecido en nuestra piel, allí se siente el tiempo que somos. Estas sensibilidades fueron fuente de conversación con el pensamiento de Paul RICOEUR para dialogar sobre la tradición del pensamiento frente a dos aspectos, de un lado la interioridad y su imbricación con la memoria personal para aparecer, un espacio de sí mismo y por otro, el perdón y su inseparabilidad del sentimiento de culpa (o falta).

Matador (2008) puede interpretarse como un testimonio en el sentido que explicaba la profesora Aleida Assman, en relación a la memoria afectiva. Es decir, explora en una memoria intimista el sentimiento de la culpa por un acto irreversible. El orden del discurso es de carácter confesional con esto no me refiero al sentido religioso en que se le ha encasillado el concepto sino al acto introspectivo de admitir una falta, una pérdida de posibilidad de subsanar. El relato representa de manera escrita y pictórica, una condición humana sobre la conciencia moral de nuestros actos. El narrador relata, pero este continúa zumbando; suele suceder, sobretudo en prólogos y reseñas de literatura infantil, que las editoriales explican el chiste, tornan didáctico el sentido, muestran el camino más corto, esto ocurre en la contraportada del libro, en donde se inscribe la siguiente sentencia “La vergüenza de confesar el primer error nos lleva a muchos otros. La Fontaine”. Pero sin duda la potencia de resonancia que por sí solo tiene el libro hace ruido en el interior. El relato intencionalmente cierra con la herida marcada en la memoria, expuesta, adolorida, lo que sigue es reflexión, en un sentido de actitud filosófica sobre el sí mismo y “los elementos de posibilidad para...” en que se proyecta el hombre cuando se reconoce un animal racional. Una de estas posibilidades es el perdón. Para el caso de *Matador*

-si se me permite en términos figurativos- la posibilidad de escuchar, sin perturbación, el piar de pájaro de la memoria dentro de sí mismo. Es decir, apaciguar la memoria.

Paul RICOEUR, en la obra *La Memoria, la Historia, el Olvido* (2000), recorre con una actitud filosófica un diálogo interdisciplinar con la fenomenología, la neurociencia, la historia, la psicología, entre otros campos de conocimiento para reflexionar sobre la representación del pasado, en un último capítulo a manera de epílogo extiende una reflexión sobre el sentimiento de la culpa, su interrelación con el problema del sí mismo y la configuración del perdón como posibilidad. El ejercicio de escritura en *Matador* (2008), podría interpretarse como una confesión de una memoria dolorosa. Partir este hecho es concebir, en el acto de recordar la emergencia del hombre capaz de perdonarse así mismo. Para referirse a ese doble ejercicio de encontrar un culpable y anunciar un perdón, en palabras del autor “no puede haber perdón a no ser que se pueda acusar a alguien, presumido o declarado culpable” (RICOEUR, 2011, p. 588)

Cuando la falta es efectuada por otro, para quien recibe la ofensa el perdón es una posibilidad de restaurar lazos de afecto, sostener una relación de diálogo, es decir continuar un marco de normalidad vital. No obstante, cuando el perdón es a sí mismo se está en doble función de víctima y victimario, se configura como un paso de transformación interior que encarar el sentimiento de culpa como algo irreparable que tiene como finalidad apaciguar la memoria, presente en su devenir. RICOEUR explica que la relación entre la falta y el perdón no es proporcional, siempre la falta será un asunto irreparable, imposible de subsanar. En el caso de *Matador* (2008) el personaje expresa esta condición al referir que la muerte del pájaro a causa suya, será una marca que siempre quedará en su memoria y por ende lo ha acompañado hasta el punto presente del narrador.

Al respecto el autor explica que “esas “situaciones límite (Karl Jaspers) en los que se injerta el pensamiento reflexivo. Se pone así al descubierto el lugar de la acusación moral -la imputabilidad, ese lugar en que el agente se vincula con la acción y se reconoce responsable de ella” (RICOEUR, 2000, p. 585) la separación del agente causante y de la acción dolorosa recibida se torna un ejercicio de capacidad interna y su posibilidad de proyectarse en lo que el autor denomina como una antropología del hombre capaz. Advierte que el perdón es un camino difícil que no cambiaría el hecho acontecido, ni tendría un efecto positivo en el exterior, como por ejemplo que otros dejen de hacerlo, ni actúa como compensación del daño causado, pero sí tendría una

repercusión en quien padece la memoria. señala además que el proceso de perdón, no es posible por medio de la institucionalidad, es un ejercicio íntimo que tiene que experimentarse como individuo.

Asumir la culpabilidad moral en el acto de confesar, es escoger por sí mismo la decisión sobre los actos, ser responsable de la falta. Enfrentar la consecuencia del dolor irremediable causado a otro, en el caso de Matador es reconocer en el pájaro una conciencia de su singularidad y un ser viviente plausible de experimentar dolor, angustia de morir, “agonizando, con su pequeño corazón de gorrión latiendo tras las plumas erizadas”. (PIROLI, 2008, p. 26) reconocer en él un instinto de vida por el cual intentó repetitivamente escapar y vivir. Lograr una conciencia de ello, es lo que RICOEUR (2008) llama imputabilidad, “es esa capacidad, esa aptitud, en virtud de la cual ciertas acciones pueden demandarse a alguien” RICOEUR (2008, p 598), entender que lo que hizo estuvo mal. El ejercicio de rememoración del hecho, que se logra expresar en la narrativa de Matador, representa la acción creadora de confesar, atestiguar el acto, sin embargo esta representación no implica una introspección, “La reflexión en cambio reconduce al centro de la memoria del sí mismo que es el lugar de la afección constitutiva del sentimiento de falta” (Ibídem, p 590) el camino de la conciencia pasa por una recordación del acto pero es en la memoria reflexiva en donde logra cristalizarse una imputabilidad, en una fractura de la integridad del agente que vincula la falta con el mal moral.

El autor advierte que, en la ecuación del perdón, la falta nunca desaparece “se puede mostrar comprensión con el criminal, no absolverlo. La falta es por naturaleza misma imperdonable” (RICOEUR, 2008, p. 597). Lo anterior tiene sentido en la obra como expresión de estas reflexiones en tanto que el título de la obra sea matador, actuando como una recordación del acto, una manera de llevar la memoria punzante sobre sí. Siguiendo la reflexión RICOEUR, reconoce unas tipologías de culpabilidad a saber criminal o imprescindible, política y, la más cercana a la experiencia en Matador la cual denomina culpabilidad moral, ella a diferencia de las dos anteriores, no compete un proceso institucional, corresponde a la voluntad del mal, una responsabilidad individual. Cuando el personaje de Matador realiza el crimen no hay testigos, “Quería que todos lo vieran. Que todo el mundo supiera que yo había matado un maldito gorrión. No había nadie en la calle” (PIROLI, 2008, p. 23), la acusación viene de sí mismo ¿cómo se puede vivir con una memoria propia culpable? ¿cómo opera el perdón en la existencia de ambas en el sujeto?

En *Matador* hay una motivación literaria direccionado por un “agente narrativo”. El yo narrador se desplaza en la identidad del personaje, dado que el relato está construido en primera persona. Se manifiesta un narrador que habla sobre sí mismo. La intención narrativa en esta técnica “cuenta hechos verídicos sobre sí mismo. Puede fingir estar escribiendo su autobiografía” (BAL, 2008, p. 128), esta condición, para el la reflexión sobre el acto de perdonarse construye una separación simbólica entre el niño que se fue, y el adulto que recuerda un crimen realizado en la infancia, al dislocar estos dos tiempos de conciencia en el sujeto se puede considerar que hay una posibilidad de “Desligar el agente de su acto” es decir, el yo infantil que cual adquirió una pérdida, una falta irreparable, es consciente en su adultez de la culpabilidad moral, el tiempo que transcurre marca un cambio en el sujeto un desprendimiento del que se fue. RICOEUR (2000), señala que “esta disociación expresa un acto de fe, un crédito otorgado a los recursos de regeneración del sí” (RICOEUR, 2000, p. 628), en ese sentido el perdón es un acto excepcional, es una posibilidad del hombre capaz de aliviar, en una memoria feliz, para el agente comenzar de nuevo. Como decía la canción: “eres cuna todavía”.

CAPÍTULO III

“DE COMO JOSÉ MATOU A MÃE EFIGÊNIA”: NARRACIÓN Y FICCIÓN EN EL PERIODISMO LITERARIO

A partir de la lectura de un cuento recopilado en la obra *A mãe e o filho da mãe* ([1974] 2016), quizás la más reconocida del autor. Se hace un recorrido para introducir el tratamiento de la realidad que daba el autor para pensar el periodismo, las lógicas de publicación y edición de las noticias de carácter criminalístico en la sección policial. El ensayo: “e agora José?” es un tratamiento reflexivo sobre la bitácora de investigación para la construcción de un contrapunto entre dos producciones de distinta naturaleza. Por un lado, el registro periodístico de una noticia publicada bajo su dirección y por otro, la composición estética del texto derivado en la producción “De um relatório policial” que hace parte de su obra *A mãe e o filho da mãe* (2016), ello en conversación con reflexiones desde el campo sociológico, periodístico y filosófico de autores como Peter Burke, Albert Chillón y Paul RICOEUR respectivamente.

E agora, José?: Historia y periodismo

Hace cuarenta y ocho años un campesino del interior de Brasil relató para un funcionario de policía el asesinato de su progenitora. En el periódico Estado de Minas el acontecimiento fue titulado como: ‘De como o filho José matou a mãe Efigênia’, tiempo en el cual Wander Piroli participaba como editor. Años después Piroli, en su vocación de escritor, publicó, en la segunda edición de *A mãe e o filho da mãe*, una recopilación de cuentos de su autoría, entre ellos: “De um relatório policial”, el cual tuvo como punto de referencia el homicidio editado por él en el periódico. Ambos textos, el periodístico y ficcional, describen de manera similar el hecho acontecido, los personajes imbricados, la escena del crimen, incluso coinciden en la secuencia temporal, sin embargo, se presentan como narrativas distintas, una devenida de la otra. Las siguientes líneas proponen una conversación sobre las relaciones y contrapuntos que provoca su lectura, a propósito de los presupuestos de realidad en la historiografía, el periodismo y su relación con la ficción literaria.

Peter Burkert, especialista en la historia cultural moderna, sugirió que los paradigmas de la historiografía parecieran un eterno ir y volver sobre las ideas, con algunas variaciones para cada época. La Escuela de los Anales, explica, inició con un

ímpetu renovador que defendía la necesidad de analizar las estructuras prevalecientes, más allá de la descripción de los hechos. Es decir, destilar lo cotidiano para reflexionar sobre lo fundamental. Pasadas tres generaciones el interés por la historia de los acontecimientos, de las actividades humanas, los estudios culturales, retomaron sentido; el paradigma de la Nueva Historia propuso entonces “la idea de que la realidad está social o culturalmente constituida.” (BURKER, 1994, p. 15). En ese retorno del sentido narrativo, la historia se revela como un relato más sobre fenómenos sociales. No obstante Burkner advierte, que así como los estudios de los historiadores analistas podrían quedarse paralizados, rígidos en el tiempo; los historiadores narrativos corren el riesgo -en el ejercicio de la descripción- de presentar estudios viciados de levedad y superficialidad. Propone entonces, para escapar de las dicotomías enfrentadas “aprender algo de las técnicas utilizadas en el campo literario” (p. 260), bautizando historiadores *sociales* a quienes han emprendido en búsqueda de nuevas formas de relato que respondieran a las exigencias de la época.

La lectura del sociólogo británico, es una evidencia más de que la artificiosa separación del conocimiento en disciplinas es una traba para el movimiento del pensamiento. El rótulo *historiador social* devela la necesidad de unir semánticamente lo que el discurso científico cartesiano intentó deslindar en nombre del razonamiento. Consecuencia de ello, son las palabras compuestas, vástagos del cientifismo social, que nominan y atizan aspectos fragmentados. En síntesis, lo que evidencia el neologismo en cuestión, son los problemas metodológicos del ejercicio de escritura sobre la experiencia del tiempo colectivo. Primero porque al enfatizar en el sentido de comunidad, privilegia la historia de los ciudadanos comunes (propuesta que resuelve los baches de una historiografía estructural: sin sujetos). Segundo, porque atribuye al historiador el carácter de creador de realidades legitimadas como historia de una colectividad (argumento que problematiza la creencia de “*hechos reales*”: el objeto); tercero porque la premisa del historiador social evoca la preocupación crítica por su tiempo (consciencia temporal que enfatiza en la condición de posibilidad: contexto). Cuarto, evidencia que las epistemes de las ciencias humanas coinciden en sus métodos porque son campos interdisciplinarios.

En esa lógica de separación y de “préstamo” entre las distintas disciplinas, el periodismo toca a la puerta de la literatura para preguntar sobre las técnicas del campo literario, que dan luces a la historiografía, la micronarración por ejemplo, que consiste en una “exposición de un relato sobre gente corriente en su escenario local” BURKER

(1994, p. 149), el historiador social encuentra en esta técnica, un modo de iluminar las estructuras de los valores y hábitos de su época, sin desdibujar el relato de los acontecimientos cotidianos. El periodismo es una disciplina interrelacionada con la historiografía porque en él se legitima y perpetúa versiones oficiales del espacio social, en esta intersección la literatura aporta perspectivas propicias para historizar el presente. Aunque en el periodismo cree superado la demanda elemental de información, que trasciende el automatismo de la cifra, sigue vigente la discusión sobre los límites de la interpretación, la opinión y la imaginación en la construcción de la noticia. Lo anterior coloca sobre la mesa la importancia de las decisiones de forma que inciden sobre la materia como también que, el lugar de enunciación del narrador perfila las características del lector implícito.

Periodismo y Censura

El periodismo en Brasil estuvo subordinado al abuso de poder ocurrido durante la Dictadura Militar y Civil (1964-1985). El doctor Lucas Borges de Carvalho, explica que el proyecto de represión se estructuró en dos focos de censura: en los medios culturales “como mecanismo de vigilância sobre as expressões culturais e de preservação da moral pública e dos bons costumes.” BORGES (2014, p. 80) y, para vetar los reportajes que “tratassem de assuntos politicamente sensíveis, tais como o relato de práticas de tortura e desaparecimentos”. La situación llevó a que algunos escritores censurados, migraran al periodismo como fuente de trabajo y que por su relación con el lenguaje, crearan un periodismo literario con una fuerte carga social. Así lo describe una fuente bibliográfica censurada en aquella época:

Houve a censura de livros publicados, suas edições recolhidas das livrarias. Houve a censura de livros que não chegaram a ser editados, vítimas do veto difuso das forças da situação. E houve, decerto, à censura que desencorajava a criação literária fora dos esquemas dominantes, altamente limitativa, imobilizante e castradora. EDITORA POLÍTICA (1973).

Algunas obras literarias de Piroli fueron censuradas como lo mostramos en el capítulo anterior, en el campo periodístico es recordado por su “ousadia e coragem para enfrentar tabus e censura. Durante a ditadura militar, ganhou prêmios por denunciar tortura de presos comuns nas delegacias” (CUNHA, 2018). La experiencia de Piroli en el campo periodístico es largo trabajó en el periódico el Binômio; Última hora; Jornal do Shopping, Domingo; Diário de Minas; Hoje em dia; Suplemento

literário de Minas Gerais, como también em radio este último junto al periódico Minas Gerais donde trabajo más de 10 años en el cual trabajó como editor desde 1971 hasta 1979 en el periódico Minas Gerais, en la sección de “Relatório de Polícia”, en el cual los crímenes, la miseria humana tenía un tratamiento narrativo de carácter literario.

La sección relatório policial

A vida está na rua

Wander Piroli

Narra Fabrício Marques que Wander Piroli concluyó sus estudios en Derecho e inauguró una oficina en Belo Horizonte para la defensa exclusivamente de los trabajadores, pero fracasó, sus clientes no tenían cómo pagarle. Fue por ello que procuro espacio en el periodismo. Se podría imaginar que el director del periódico Estado de Minas consideró razonable designar la responsabilidad de editor en la sección de relatoría policial en lógica de su formación, supuso la pericia y terminología para relatar adecuadamente los casos criminales de Minas Gerais. Lo cierto es que el escritor es recordado por contribuir a la transformación de la narrativa periodística de entonces, centrado en un sentido literario, antes que jurídico. La periodista Gloria Varela amiga del escritor, describe que:

A editorial de Polícia [...] conseguiu fugir do estigma da falta de prestígio que tradicionalmente acompanhava os repórteres desse setor. Sob a sua batuta, surgiu um grupo que se impôs na profissão pela qualidade do texto e, principalmente, por deixar bem claro que, na página de polícia, nem sempre o bandido é o vilão (SUPLEMENTO LITERÁRIO DE MINAS GERAIS, 2011, p. 10).

En 1972 fue publicado la noticia "De Como o filho José matou a mãe Efigênia", en la sección Relatório Policia en el periódico *Estado de Minas*, el cual está basado en un comunicado de un delegado del interior, MARQUES (2018, p.92). No encontré la fuente primaria de la noticia de interés para la reflexión, en ninguno de los ejemplares de los periódicos resguardados en la hemeroteca de la Biblioteca Pública Estadual de Minas Gerais. Sugirió uno de los funcionarios encargados del archivo, que posiblemente la información esté equivocada, o, que, por el año de la publicación y el contexto de censura, haga parte de ediciones manipuladas. Pero si esto es así ¿Qué

sentido tiene la omisión de un relato criminal de un campesino? en una página sencilla en internet, se encuentra publicado un fragmento de la noticia, cito a continuación:



Figura 11 – Recorte reportaje policial, Periódico Estado de Minas, 1972.

Aunque no fue posible leer de primera mano la fuente completa del relatorio, la revisión bibliográfica hecha en la hemeroteca de la biblioteca Mina Gerais, sirvió para reconocer características particulares en la narrativa de la sección. En términos espaciales las noticias poco a poco fueron tomando mayor protagonismo, el uso de títulos llamativos: “*Panela de pressão matou a doméstica*”, “*Para acabar com fome: matou*” y fotografías con recuadros vistosos dentro de la columna. Algunos reportajes contenían estructuras de diálogos de la víctima y el victimario, los acontecimientos en su mayoría retrataban historias cotidianas de grupos marginados. El estilo narrativo tenía una manera propia que se reconocía porque era conciso, oraciones cortas y desarrollo de acciones concretas. Un reportaje en especial durante el año 1972 generó fuerte impacto, pues fue noticia durante tres semanas de abril: el caso de un asesino serial detenido para ser estudiado tanto por psicólogos como por abogados. Al leer la

secuencia, se puede evidenciar el trabajo narrativo en cada entrega, el esmero en relatar aspectos de su personalidad de manera evolutiva, semejante a una novela por entregas para la construcción del drama sin someterse al sensacionalismo tan común en la narrativa del crimen.

En ese mismo sentido se plantea el reportaje “*De como o filho José matou a mãe Efigênia*” De acuerdo al fragmento encontrado en internet, éste cuenta la noticia de un hecho trágico, un homicidio efectuado por José Pereira Bento contra su madre Efigênia Bento, con quien compartían casa y tenían una convivencia violenta, luego de que su madre intentara pegarle con una cuchara y una olla de hierro sin atinar a su objetivo José iracundo lanzó un trozo de leña con la fatídica suerte de acertar en medio de la cabeza de la señora, enterró el cuerpo a unos cuantos metros de la casa y fingió no encontrar a su madre, preguntándole a conocidos para luego denunciar su desaparición ante el Cabo PM Raimundo (inconcluso). La publicación de la noticia en periódico, es decir en un dispositivo que legitima y perpetúa la Historia, se considera una fuente historiográfica que devela las estructuras sociales de la época. El recurso de la micronarración, que Peter Burker señala como técnica potencial en la regeneración de una narrativa histórica de los acontecimientos, es afín al estilo narrativo que Piroli consigue en su trabajo de edición. Por un lado, logra responder a las exigencias lingüísticas del periodismo jurídico, como se evidencia en la oración “atingindo-a no meio da cabeça, na face lateral esquerda, e nas regiões frontal e temporal” (PIROLI, 1972), como también a la intención narrativa “a cubriu de terra, capim meloso, esparzindo por cima samambaias e galhos des arbutos;” es decir, más allá de informar construye una atmosfera literaria entorno al testimonio, a tono con la propuesta de *historiador social* que menciona Burker. De allí que, la síntesis periodística en reportajes fue aliada a la estrategia narrativa para condensar de golpe la totalidad del texto.

En la lectura de la noticia se puede interpretar los hábitos de vida familiar, reconocer algunos roles de género, intuir una arquitectura rural, evidenciar lógicas de la figura institucional, estudiar la preponderancia de aspectos culturales como la oralidad, identificar las relaciones con el medio ambiente, entre otras estructuras de larga duración en la historia rural de Brasil. Las anteriores lecturas estructurales se pueden identificar a través del recurso de la micronarración, sin desvirtuar el interés literario que redundo sobre la cotidianidad, un ejemplo es la frase “[...] que lá estavam como sempre, muito limpas, lavadas e passadas por sua mae Efigenia” (PIROLI,

1972) consiguiendo reforzar el efecto dramático de la acción, interés meramente estético. Resulta interesante también, cómo la secuencia temporal y la concatenación anecdótica de las acciones, lograron fracturar la invitación al escarnio público o repudio moral que podría acostumbrarse en la sección de crimen de un periódico y con ello instigar preguntas sobre la condición humana, sobre las emociones, nuestros impulsos, sus repercusiones e ir más allá de la información descriptiva para el juzgamiento.

Narrativas graves de la existencia humana: El crimen

Un ser humano abandonado a sus propias fuerzas y límites

Friedrich Nietzsche

Albert Chillón, intelectual en el campo del periodismo literario, refiere al abordaje del crimen en el periodismo ortodoxo como maniqueísta, reductor y simplificador, el cual se presta para el sensacionalismo o la prensa de sucesos. Esta tendencia, explica Chillón, manipula los aspectos que componen el relato y crea estereotipos que *“suelen ser la moneda más corriente en el abordaje periodístico convencional de los asuntos que componen la vida social”* (CHILLÓN, 2011). Pero también, menciona Chillón, existe otro tipo de periodismo, uno en el que se trata asuntos de sucesos del campo criminal valiéndose de recursos de estilo y composición de la estética novelística. La caracterización de los personajes, construcción de los ambientes y la ideación de la historia en clave dramática son elementos que se sugieren en un periodismo literario. La narrativa que se propone desde esta intención es tratar los asuntos graves de la existencia como la muerte y el odio, desde un reconocimiento de la propia condición humana, o sea de la finitud, la dificultad, la ambivalencia, de los días corrientes y la vida común.

En ese sentido, explica Chillón, la realidad es concebida en clave sociocéntrica, es decir, *“la sociedad es el objeto de atención, hay una obsesión por retratar el medio social”* (CHILLÓN, 2013), de ahí la posibilidad de una lectura histórica, cultural y además psicológica sobre lo que nos pasa colectivamente y como lo interiorizamos en nuestras maneras. En sus palabras *“El ser humano no es definible con categorías, polaridades morales de buenas y malas [...] ya no es dibujado en juego de luces y sombras”* (2013). Lo anterior alimenta al relato en una serie de modulaciones críticas

del contexto para comprender el acontecimiento a través de una experiencia literaria. De esta manera las reflexiones propuestas por Albert Chillón son afines con los análisis que Peter Burkert advierte al referirse a la emergencia de un historiador social, encontrar en la literatura estrategias que permitan narrar una realidad tridimensional.

El relato del crimen orquestado por José Pereira Bento, es una experiencia literaria intencionada, que documenta y da profundidad en el matiz psicológico y cultural del acontecimiento. Su lectura provoca una relación de placer estético con la palabra, bien lo advierte el profesor de periodismo Heris Arnt al constatar que, en el proceso de alfabetización durante el siglo XIX en Europa y sus ecos en Brasil encontraron en el periódico un espacio de formación lectora y de goce, “O papel da imprensa foi fundamental para a segmentação da cultura letrada. As massas, apenas alfabetizadas, encontraram nos jornais um estímulo à leitura” (ARNT, 2004, p. 48). El relatorio del homicidio está escrito en un tono que no se deslinda de las formas de la oralidad, la voz del narrador tiene una identidad cultural en clave política y socialmente periféricos. El acusado era un hombre del campo, un adulto corriente que aún vivía con su madre en una convivencia hostil, que movido por una emoción contenida y un juego de acción reacción, lanzó un trozo de madera contra ella y atinó. La intención narrativa no se limita en señalar las acciones censuradas moralmente, además, construye un entramado psicológico que logra mimetizar sus rasgos personales e identificarlos en la naturaleza humana, es decir, implicar la subjetividad del lector. Hay una ilación que, como si fuese una avalancha de nieve, avanza con fuerza y dramatismo acción tras acción

La propuesta estética consigue despejar el camino del cómo sucedió, y en una secreta complicidad con el asesino (o más bien con su sentimiento de angustia) repasar los hechos, reconocer el hábito de ocultar el error que fallidamente nos conduce a otro ¿Acaso no es una actitud instintiva común el “hacer que no pasó” frente a diversas dificultades? ¿Un mecanismo psíquico frecuente en el que se gestan nuestros traumas, en una suerte de evadir, “olvidar” lo defectuoso? La composición narrativa logra pues, retratar elementos que se cruzan entre la determinación social y la subjetividad del individuo. Explica el psicoanálisis que lo propio de las relaciones familiares es estar cimentadas en conflictos del deseo del otro. Lo disforme de la relación de José y Efigênia... la intriga literaria, es poner en evidencia que las configuraciones de apego entre madre e hijo son fracturadas violentamente, son psiquis trastornadas que no logran simbolizar su diferencia a través de la fantasía del

“querer matar”, sino en efecto, de la violencia real. Ello tiene implicaciones legales, pero ese no es el interés de quien aprecia las posibilidades creadoras del lenguaje. La narrativa de asuntos graves como el crimen, en un periodismo literario, consigue tratar en la singularidad de un acontecimiento, la revelación de un problema existencial: somos seres imprevisibles, defectuosos, ambivalentes, incompletos, finitos.

El efecto del drama en el periodismo literario es la posibilidad de retratar en las tragedias vulgares y silvestres, la complejidad humana. En otras palabras: “El pequeño mundo / del hombre y la mujer, / con sus dificultades / a veces extremas” (CHILLÓN, 2011).

La invención literaria, artificios de sentido

*a invenção é muito importante para o escritor,
inventar o que existe*

Wander Piroli

Es una pena no contar con el desenlace del relato policial, entre muchas cosas porque no será posible constatar si éste coincide cabalmente con el propuesto por Piroli. Que, como se mencionó al inicio, el relato se retomó como fuente de creación del poema “De um relatório policial” en la segunda edición del libro *A mãe e o filho da mãe* (1974). La incógnita a la que nos enfrentamos al contrastar las dos versiones es que parecen textos gemelos. A continuación, um fragmento del poema:

“Que no lugar denominado Picão
o lavrador José Bento chegou da roça
e entrou na cozinha e pergunta a mãe Efigênia
se a comida estava pronta
que a mãe Efigênia cuspiu um pedaço
de fumo
e atirou no filho José uma colher de
ferro
e errou
e saiu da cozinha com uma panela
também de ferro
e foi à fonte d’água
que José ficou sentido
e pegou um pedaço de pau de lenha jacaré
que estava ao lado do fogão
e saiu da cozinha
e foi atrás da mãe Efigênia
que no trajeto já a encontrou de volta
trazendo a mesma panela
porém mais limpa
e mãe Efigênia atirou-lhe a panela

no rosto
e foi infeliz pela segunda vez
que José olhou para o pedaço de pau
com indignação
e vibrou-o contra mãe Efigênia
de cima para baixo
e atingiu-a de forma concisa no meio
da cabeça
que mãe Efigênia não teve outra
alternativa
e bambeou os joelhos
e caiu no terreiro
e esperneou
e morreu em flagrante [...]” (PIROLI, 1972, p. 32-33)

Plantear el contraste de ambas creaciones funciona como un acertijo: dos cosas que son iguales parecen distintas ¿por qué? Para conseguir responder, la primera pista surge de la lógica de reconocer cuáles son los aspectos que los hace parecer diferentes, ésta perspectiva para reconocer el fenómeno también podría dar cambios en las perspectivas de análisis sobre la literatura y el periodismo literario, partiendo de sus diferencias de fondo antes que su contenido similar.

El título y la forma

En el periódico se llama “De como o filho José matou a mãe efigênia”, mientras que en el libro se llama “De un relatório policial”. Claro lo anterior, lo que sigue es encontrar la categoría amplia en la cual se inscriben las diferencias, se propone que ésta sea la intención narrativa. Bien sabemos que un título afortunado se da cuando logra sintetizar la historia, es una suerte de haiku que condensa la sustancia del relato. Piroli, al darle un nombre nuevo, modifica su lectura, su intención enunciativa. ¿Cuál es la pretensión que consigue cada nombre sobre el texto que los hace parecer diferentes? “De como o filho matou a mãe efigênia” resalta la descripción metódica del hecho, la consecución del crimen, mientras que el título “De un relatório policial” apunta a recrear el ritual institucional del relato.

Esa modificación en la intención narrativa que se logra a través del título, podría replantear también los lugares de enunciación del narrador. En el caso “De un relatório policial” se develan tres lugares organizados como una muñeca matrioshka, es decir un cuento dentro de otro cuento. El “gran” relato es el de José sobre la misteriosa desaparición de su madre; el relato “mediano” debajo del anterior, es proferido por el cabo PM Nonato que redacta el testimonio del presunto sospechoso; El “pequeño” relato es la presencia de una voz omnisciente que sabe desde el principio la

consecución de la historia, es ese narrador silencioso el que logra, a través de la sutil mención de unos detalles, en apariencia banales, agregar otra versión del acontecimiento: no sólo mató a su mamá, también a su padre y hermanos de un golpe en la cabeza, tal como finaliza el poema.

[...] que José declarou chamar-se mesmo José Bento
e ser filho único de mãe Efigênia
pois seus dois irmãos mais novos morreram de
pancada
há muito tempo
e igual sorte fora reservada ao seu pai também de nome
José (PIROLI, 2017, p. 53)

En el reportaje periodístico, la composición está dada por párrafos separados en la lógica de micro-capítulos, que a su vez están contruidos de acciones encadenadas por puntos y comas. En la propuesta literaria su forma corresponde a la estructura del verso libre, podría decirse que es “un cuento versado”. Modificar la forma del texto en su composición visual y modulación rítmica logrado con la puntuación de cada versión, transforma la experiencia de lectura.

Además de la forma, hay algunos sustantivos propios que cambian en el relato, por mencionar algunos: los nombres de los implicados, en el reportaje se presenta al homicida con su nombre completo mientras que en el cuento versado de le llama “José Bento”, el Cabo PM Raimundo es renombrado como el Cabo Nonato; el escenario, en el reportaje se menciona a Suacuí y Sao Joao Evangelista, en el cuento Picao y Pirapentinga, todos lugares rurales del Estado de Mina Gerais; En la ficción literaria la adicción de la palabra *fumo* consigue una figura retórica consonante y asonante:

[...] que mãe Efigênia cuspiu um pedaço de **fumo**
e atirou no filho José uma colher de **ferro**
e **errou**
e saiu da cozinha com uma panela também de **ferro**
e foi à fonte d'água (PIROLI, 2017, p. 52, destaque mío)

De esta manera se puede responder al acertijo del por qué dos cosas que son iguales parecen distintas, apuntando a que la percepción estética del suceso está condicionado por las formas que culturalmente se dividen como invenciones literarias y hechos de la realidad. El contraste de los relatos, demuestra que la historia de los acontecimientos son ejercicios narrativos que, independientemente de las estrategias

discursivas que propongamos, inventan la verdad. Lo que plantea de fondo la escritura ficcional y periodística de Piroli es un problema metafísico sobre cómo hacemos experiencia del tiempo, cómo nos movilizamos en las categorías pasado, presente y futuro para elaborar lugares de sentido.

Lo recorrido hasta aquí, en últimas, expone una interpretación de los mecanismos para crear, relacionar, validar y divulgar eso que llamamos “realidad”. Las intersecciones transitadas, a propósito de la historia y los problemas metódicos de la escritura para la posteridad; el periodismo y su intencionalidad histórica del presente; la literatura y sus posibilidades de representación universal; alimentaron la intuición con que comenzó este escrito, que la realidad es un juego en el que todos participamos para dar sentido a lo que somos: un puñado tiempo no pedido e incierto.

Lo que sigue, quizás en un estudio superior es una conversación, por ahora agendada, con los pensamientos de Paul Ricoeur, filósofo interesado en el estudio de la condición humana, quien propone al respecto que “es a través de la narrativa que se torna accesible la experiencia humana del tiempo, el tiempo solo se torna humano a través de la narrativa” RICOEUR (2001, p. 13), premisa fundamental que tiene eco en la comprensión que empieza a nacer sobre el problema metafísico de la experiencia del tiempo y la narrativa.

CONCLUSIÓN

UN VIAJE HACIA ADENTRO

Imaginemos que Ser Humano es un planeta y que en él cuelgan palabras que nacen, crecen, se reproducen, mueren, y reencarnan. Allí se dedican a sembrar ideas; cumplen horarios de trabajo, como cualquier palabra; se enamoran y van de vacaciones al ombligo del mundo, luego se divorcian y reparten las letras entre sus hijos. Las hay ancianas, extranjeras, recién paridas, solteronas, viudas etc. Intuición construyó un muelle fuerte en el Corazón, desde el cual monitorea la región de la Palma de la mano y advierte a las demás cuando se avecina una Voluntad, el epicentro siempre inicia allí. Disertar y Desertar son vecinas, separadas por una grieta honda y amplia característica de la piel de Palma de la mano. Ambas son descendientes del latín *Serere*, estirpe de artesanos dedicados a entretejer, enlazar las ideas, tal vez por ello encontraron la manera de enterrarse a la piel de esta región de tal forma que nunca caen. Desde el 2020 hay registrados por Intuición, cientos de palabras muertas, Certidumbre fue la última. Cuando se avecina la catástrofe, las palabras se mueven y cambian de residencia, las que no consiguen adaptarse quedan suspendidas en Palma de la mano, tomadas de los brazos por Disertar y Desertar; de un lado a la palabra le aconsejan evitar la caída, del otro lado le recomiendan soltarse, dejarse reencarnar. Intuición, por ejemplo, antes de reencarnar vivía en la cabeza y se llamaba Inteligencia. Las palabras han estudiado el comportamiento del planeta Humano: sus épocas de cambio, las capas de las que está hecho, las regiones más volubles y han aprendido a vaticinar sus movimientos, Intuición lee en las grietas de la Palma de la mano el destino de sus habitantes y, sin embargo, siempre está el ímpetu de *Serere*, reencarnado en sus descendientes, expectante para sostenerlas allí o dejarlas ir.

La presente disertación partió de una intención etimológica, expuesta en la introducción “un discurrir ordenado. Ir por [dis] distintas vías: – la literatura, el psicoanálisis y la filosofía, entre otros campos de reflexión – para [serere] entretejer, entrelazar, encadenar – una lógica del pensamiento sobre el ejercicio de la escritura y su relación con el sí mismo y el otro. En este caso, un escritor minero llamado Wander Piroli a quién conocí em uma feria del libro, en Bogotá, en 2017, y a quién seguí, pasando por la triple frontera de Brasil, Paraguay y Argentina, hasta “una cierta Lagoinha”, en Minas Gerais. Ejercicio de escucha (transcripción y re-escritura) que

exigió, a su vez, un estilo narrativo, un modo de lectura” (p. 11). Paradójicamente, en el transcurso de su realización estuve muy cerca de la palabra desertar y sus derivados, una reflexión sobre el fracaso, el abandono, el soltar y, siempre, una tentación profunda de ponerla en acción: escapar, desertar, abandonar.

La contradicción fue el hábitat natural del ejercicio planteado hasta aquí, para mencionar dos centrales: Viajar, no hacia afuera sino hacia adentro, descubrir que el desplazamiento fue solo una fantasía, la conciencia incómoda del viaje como escape sin salida, o como se describe en el ensayo Implosión, ser de los: “que huyen de sí a favor de su progreso, se instalan en un nuevo tiempo, sobre otras tierras y se dicen reinventarse mientras cargan en una maleta el cuerpo abandonado” (p. 32). Y, La incoherencia de obligarse a empezar a escribir, ¿Puede un deseo obligarse? y en esa agonía que sufren los que no saben de disciplina, en la acusación interna del no hacerlo: empezar, solo eso, para nunca salir de allí. Para explicarse después en el ejercicio de escucharse a sí mismo lo que se quiso decir. “Odio escribir, pero amo haber escrito” Dorothy Parker, solo después cuando ya pasó.

En ese contrasentido en el que se gesta la tarea de escribir, se exige que además, que sea “una lengua de la intimidad, que encare el lector como sujeto, que instigue a la búsqueda de un lenguaje propio, que invite a escuchar la voz escrita” (p. 98). De allí que el ejercicio reflexivo para dar respuesta a las preguntas por las cuales transitó la presente disertación fueran el camino metodológico para conversar con quien lo lee. Aquí no hay una hipótesis literaria, ni un marco teórico escindido de la interpretación, no hay una argumentación metodológica previa, ni habrá una sección de conclusiones sintéticas y enumeradas. No en el sentido del método científico formal: lineal, causal y artificioso en el cual se funda el ejercicio academicista tradicional de la formación. Sin embargo, sí hay un esfuerzo para presentar “ordenadamente un pensamiento sobre la preocupación de la ipseidad, la memoria y la escritura dispuesta con equilibrio, periodicidad y empeño para un otro.” (p. 13). La disciplina Literatura Comparada nace fundamentalmente porque se cuestiona el método que escinde el fenómeno literario, haciendo evidente su diálogo transdisciplinar, la hibridación y las relaciones con diversos campos de conocimiento. De manera que el ejercicio investigativo propuesto, se ve respaldado en una disciplina de naturaleza trasgresora, tal como su casa: la UNILA. Una investigación literaria que interroge los lugares de enunciación del sujeto que piensa la literatura en el ejercicio

de escribir sobre ella, en la exposición de las interpretaciones, las maneras de dialogar con los autores, con los documentos históricos y la obra literaria.

Los ensayos que constituyen la disertación fueron la manera metodológica de encarar las preguntas con la intención de rescatar esa “lengua de la intimidad” que Jorge Larrosa reclama en el mundo académico. Recordemos las preguntas iniciales: qué de la experiencia del sí mismo viene a develarse a través de la capacidad de ser otro, la pregunta nace de una sentencia preestablecida, se es en la conciencia de la otredad y lo que se conserva de ello es una experiencia. El camino hilado para dialogar sobre la experiencia de identidad-ipseidad ocurrió en el primer capítulo, se presentaron tres caminos propuestos por la obra literaria de Vander Piroli. una mirada histórica sobre el sí mismo apuntó a una reflexión sobre el sentido del progreso, sobre la causa de los movimientos internos del ser humano hacia el cambio -implosión y explosión en diálogo, con cuidado propio del autor de una nostalgia del pasado, leer con sigilo la pretensión, dada la carga religiosa de ese volver hacia el origen, como lugar del paraíso y bienestar. Una mirada desde el feminismo para reconocer la otredad, una experiencia personal... particular, volcada a una preocupación política abarcante sobre las formas en que históricamente la mujer asume una identidad/ipseidad para entenderse en el mundo, finalmente una la mirada política sobre la experiencia del sí mismo la cual permitió leer la obra en la contemporaneidad y actualizar la demanda social que se propone acerca de la dignidad humana y su devaluación.

La segunda pregunta planteada sobre cómo el procedimiento de la memoria reúne fenómenos de distinta naturaleza, es abordada a lo largo del segundo capítulo, los dos caminos planteados ofrecen un dibujo de los laberintos de la memoria a través de la lectura de las obras de Piroli. Tal como se propuso en pregunta, la memoria escapa de la racionalización sobre la construcción de la realidad, su connotación es subjetiva y esta -estamos- hechos de ficciones. La memoria es una reflexión sobre el tiempo, nos hace aparecer, desdoblados de sí, en una conciencia de lo padecido en nuestra piel, un relato sobre sí mismo, sobre el tiempo que estamos siendo.

Finalmente, la tercera pregunta acerca del por qué la posibilidad de relatar la experiencia “nos enseña a mirar” (en el sentido expuesto en la introducción acerca del relato escrito por Eduardo Galeano) es abordada en el tercer capítulo. La exploración del trabajo de escritura de Piroli, es decir, poner en contraste distintos lugares de su creación: la literatura y el periodismo, ponen en evidencia que el lector es la voz del

otro y está presente en la creación, influye en la forma y por ende en el mensaje. El trabajo literario creado en ambos campos tienen implícito la conciencia del lector, el modo de relacionarse con éste condiciona una manera de construir el texto y su naturaleza literaria. De cierto modo, al buscar, en Brasil, por un cierto Wander Piroli, me deparé conmigo misma, olvidada, en una bitácora de viaje.

REFERENCIAS

A LAGOINHA é um bairro fantasma. *Jornal da manhã*. Minas Gerais, p. 9 out. 1958.

A LAGOINHA está morrendo. *Jornal da manhã*. Minas Gerais, p. 5 jun. 1958.

ARAÚJO, Daila Coutinho. *As avenidas da Metrópole, as ruas do lugar*:2 produção social do espaço a partir das transformações da Lagoinha e da Avenida Presidente Antônio Carlos (Belo Horizonte, mg). 2016. 176 f. Dissertação (Mestrado) - Curso de Geografia, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2016.

ARNT, Hérís. *Jornalismo e ficção: as narrativas do cotidiano*. Contemporânea: (Título não-corrente), Rj, v. 4, n. 2, p.47-52, O Não é um mês valido! 2004. Semestral. Disponível em: <<https://www.e-publicacoes.uerj.br/index.php/contemporanea/article/view/23157>>. Acesso em: 10 fev. 2020.

ASSMANN, Aleida. IV.corpo: escritura do corpo. In: ASSMANN, Aleida. *Espaços da recordação: Formas e transformações da memória cultural*. Pelotas: Unicamp, 2000. p. 259-283. Traducción: William Haack.

AVENA, Luis Enrique Juárez. Spleen y Capitalismo en el Baudelaire de Benjamin. *Filosofía y Letras Revista de La Facultad de Filosofía y Letras de La Universidad Nacional Autónoma de México: Nueva época*, Mexico.fev. 2020. Semestral. Disponível em: <http://revistafyl.filos.unam.mx/index.php/spleen-y-capitalismo/>. Acesso em: 8 out. 2020.

BAL, Mieke. *Teoría de la narrativa: una introducción a la narratología*. 8. ed. Madrid: Catedra. Crítica y Estudios Literarios, 2009. Traducción de Javier Franco.

BAUDELAIRE, Charles. *Los ojos de los pobres*. Argentina: Editorial del Cardo, 2010. 2 p. Disponível em: <https://www.biblioteca.org.ar/libros/157777.pdf>. Acesso em: 13 maio 2020.

BAUDELAIRE, Charles. *Flores del mal*. Argentina: Editorial del Cardo, 2006. p. 82-83. Disponível em: <https://biblioteca.org.ar/libros/133456.pdf>. Acesso em: 13 fev. 2020.

BAUDRILLARD, Jean. *El intercambio simbólico y la muerte*. Venezuela: Editorial Monte Ávila Latinoamericana, C.A., 1992 p.146-160

BELO HORIZONTE. CIRCUITO LIBERDADE. História. 2017. Disponível em: www.mg.gov.br/pt-br/circuito-liberdade-br/historia. Acesso em: 13 mar. 2020.

BELO HORIZONTE. Prefeitura Municipal. *Projeto Lagoinha*. BH 100 anos – a capital do século. Belo Horizonte: PBH, 1995. Folheto de divulgação.

BELO HORIZONTE. Zu Moeira. Acervo Cultural do Samba de Minas Gerais (org.). *Memórias da Lagoinha: almanaque do samba*. 2018. Disponível em:

<http://www.almanaquedosamba.com.br/perfil-de-a-z/destaques/item/691-memorias-da-lagoinha>. Acesso em: 6 set. 2019.

BENJAMIN, Walter. *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. Trad. de Sérgio Paulo Rouanet. 7. ed. São Paulo: Brasiliense, 2012.

BENJAMIN, Walter. El Paris del Segundo Imperio en Baudelaire: la bohemia. In: *Iluminaciones II: Baudelaire: un poeta en el esplendor del capitalismo*. Madrid: Taurus, 1972. p. 23-98.

BENJAMIN, Walter. *Obras: ensayos estéticos y literarios*. Trad. Jorge Navarro Pérez. Libro II, vol. 2. Madrid: Abada Editores, 2009.

BISSET, Emanuel. *Tanatopolítica*. Dossier: La muerte. Nombres (Córdoba), (26), p. 245-274. Mayo 2020. Disponible em: <https://www.aacademica.org/emmanuel.biset/6.pdf>. Acesso em: 15 mar. 2020.

BRASIL. Ministério do Exército. Literatura Infantil Para Estudantes de 1º Grau nº 002479. Os ríos morrem de sede, Wander Pirolí. Recife, PE, 31 de maio de 1979. *Confidencial*. Rio de Janeiro: Arquivo Nacional. Ministério da Justiça e Segurança Pública, v. 783, n. 80. Disponível em: <<http://arquivonacional.gov.br/br/consulta-a-acervo>>. Acesso em: 18 nov. 2019.

BREMOND, Claude. La lógica de los posibles narrativos. In: *Introducción al análisis estructural*. Trad. de Beatriz Dorriots. Argentina: Editorial Tiempo Contemporáneo, 1970.

BURKER, Peter. Obertura: la nueva historia, su pasado y su futuro; Historia de los acontecimientos y renacimiento de la narración. In: BURKER, Peter (Comp.). *Formas de hacer Historia*. 2. ed. Madrid: Editorial Alianza Universidad, 1994. Cap. 1 y 11, p. 15, 149, 260. Versión española de José Luis Gil Aristu.

CARVALHO, Lucas Borges de. *A censura política à imprensa na ditadura militar: fundamentos e controvérsias*. Revista da Faculdade de Direito Ufpr, Curitiba, v. 59, n. 1, p.79-100, 29 abr. 2014. Disponível em: <<https://revistas.ufpr.br/direito/article/view/36349>>. Acesso em: 20 nov. 2019.

CHILLÓN, Albert. *El drama como género clave* en IV Jornadas de Periodismo y Literatura. Zaragoza, España.: Universidad San Jorge, 2011. (48:26 min.), Digital, son., color. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=uSsy1EMUMfY>>. Acesso em: 20 fev. 2020.

CLIMACO, Maria Beatriz Ribeiro. A Praça da Liberdade. In: IEPHA/MG. Guia dos bens tombados. 2. ed. Belo Horizonte: Instituto Estadual do Patrimônio Histórico e Artístico de Minas Gerais, 2014. p. 53. Disponível em: <http://www.iepha.mg.gov.br/index.php/publicacoes/guia-dos-bens-tombados/Publication/4-Guia-dos-Bens-Tombados-Volume-1>. Acesso em: 10 fev. 2020.

CONCEITO EDITORIAL (Belo Horizonte) (ed.). *BH. A Cidade de cada um*: a coleção. A coleção. 2014. Disponível em: <https://www.bhdecadaum.com.br>. Acesso em: 20 mar. 2020.

CUNHA, João Paulo. *Wander Piroli, o homem da Lagoinha*. Brasil de Fato: Uma visão popular do Brasil e do mundo. São Paulo, 06 ago. 2018. p. 1-1. Disponível em: <https://www.brasildefato.com.br/2018/08/06/wander-piroli-o-homem-da-lagoinha>. Acesso em: 12 dez. 2019.

CURA- Circuito Urbano de Arte. CURA LAGOINHA: 05 a 15 de setembro de 2019. 05 A 15 DE SETEMBRO DE 2019. 2019. Disponível em: <https://cura.art/cura-lagoinha/>. Acesso em: 20 fev. 2020.

EDITORA POLÍTICA (Brasil). *Retrato do Brasil.: (Da Monarquia ao Estado Militar)*. 1973. Disponível em: <http://arquivonacional.gov.br/br/consulta-ao-acervo>. Acesso em: 18 nov. 2019

GONÇALVES JOSÉ EDUARDO (Belo Horizonte) (ed.). *Descripción*. Belo Horizonte, 2013. Facebook: Coleção BH. A cidade de cada um. Disponível em: https://www.facebook.com/pg/BhACidadeDeCadaUm/about/?ref=page_internal. Acesso em: 20 abr. 2020.

GOOGLE, Trends; El año en búsquedas 2020. Disponível em: https://about.google/intl/es_ALL/stories/year-in-search-2020/?utm_source=about.google&utm_medium=social&utm_campaign=copy-link. Acesso em: Maio 2020

HEIDEGGER, Martín; *El ser y el Tiempo*; México : Fondo de Cultura Económica, trad. José Gaos. 1993. Editorial: Santafé de Bogotá: Editorial, 1993. p.356-410

JORNAL Estado de Minas. Belo Horizonte, enero. 1972.

LARROSA, Jorge. Una lengua para la conversación. In: LARROSA, Jorge. *Agamenón y su porquero*. Colombia: Asolectura, 2008. p. 59-84. (4).

LEVY, Maria Stella Ferreira. O papel da migração internacional na evolução da população brasileira (1872 a 1972). *Revista de Saúde Pública*, [s.l.], v. 8, n. , p. 49-90, jun. 1974. FapUNIFESP (SciELO). <http://dx.doi.org/10.1590/s0034-89101974000500003>.

MACHADO, Heloisa Guaracy; PEREIRA, Maria de Lourdes Dolabela. A recuperação da Lagoinha dentro de uma nova concepção política urbana. *Cadernos de História*, Belo Horizonte, MG, v. 2, n. 3, p. 29-35, out. 1997.

MARQUES, Fabrício. *Wander Piroli: Uma manada de búfalos dentro do peito*. Belo Horizonte: Conceito Editorial, 2018. 253 p. (BeagáPERFIS; 3).

MCNABB, Darín; *La Fonda filosófica: Heidegger: El ser y el tiempo, pt. 10/15*. Youtube, 2017. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=WhwHFjKQ8zg>. Acesso em: Maio 2020.

PIROLI, Wander (Ed.). *De Como o filho José matou a mãe Efigênia*. 1972. Arquivo digital. Disponível em: <https://wanderpiroli.wordpress.com/2018/05/21/o-nascimento-de-um-conto/>. Acesso em: 18 nov. 2019.

PIROLI, Wander. *De um relatório policial*. In: PIROLI, Wander. *A mãe e o filho da mãe*. 6. ed. 2017 São Paulo: Sesi-sp, 1974. Cap. 1. p. 52-53.

PIROLI, Wander. *Lagoinha*. Belo Horizonte: Conceito Editorial, 2013.

PIROLI, Wander; Entrevista. Ardilhes moreira, livro falado: *O menino e o pinto do menino*, de Wander Piroli. 2019. Disponível em: <https://g1.globo.com/podcast/livro-falado/noticia/2019/07/14/livro-falado-8-o-menino-e-o-pinto-do-menino-de-wander-piroli.ghml>. Acesso em: 19 ago. 2019.

PIROLI, Wander; Entrevista. Ardilhes MOREIRA, Livro Falado #8: 'O MENINO E O PINTO DO MENINO', DE WANDER PIROLI. 2019. Disponível em: <https://g1.globo.com/podcast/livro-falado/noticia/2019/07/14/livro-falado-8-o-menino-e-o-pinto-do-menino-de-wander-piroli.ghml>. Acesso em: 19 ago. 2019.

PIROLI, Wander; MORAES, Odilon. *Matador*. Bogotá: Babel Libros, 2017. Traducción: Beatriz Peña Trujillo.

RICOEUR, Paul. *La Memoria, la Historia, el Olvido*. México: Fondo de Cultura Económica, 2000. p. 583-640. Traducción: Agustín Neira.

RICOEUR, Paul. Prólogo. In: *Tempo e Narrativa*. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2019. p. 3-5. Tradução: Claudia Berliner.

RICOEUR, Paul. *Sí mismo como otro*. 5. ed. Bogotá: Siglo XXI, 2013.

ROCA, Juan Manuel. Paisaje con Mendigos. In: ROCA. *Biblia de Pobres*: (biblia Pauperum). Madrid: Visor Libros, 2009. p. 31-32.

SALGUEIRO, Heliana Angotti. *Engenheiro Aarão Reis: o progresso como missão*. Belo Horizonte: Fundação João Pinheiro. Centro de Estudos Históricos e Culturais, 1997. 288 p. (COLEÇÃO CENTENÁRIO). Disponível em: <http://www.bibliotecadigital.mg.gov.br/consulta/verDocumento.php?iCodigo=49389&codUsuario=0>. Acesso em: 13 maio 2020.

SANTOS, Flávia Batista da Silva. Conversa de escritor: a autoimagem de Wander Piroli. *Fórum de Literatura Brasileira Contemporânea*, [s.l.], v. 4, n. 7, p. 31-43, 30 jun. 2012. Programa de Pós-Graduação em Letras Vernáculas - PPGLEV. Disponível em: <https://revistas.ufrj.br/index.php/flbc/article/view/17189>. Acesso em: 20 out. 2019.

SANTOS, Jorge Fernando dos. A cidade de cada um. *Dom Total: CULTURA*. Belo Horizonte, 11 maio 2018. p. 3-4. Disponível em: <https://domtotal.com/noticia/1257549/2018/05/a-cidade-de-cada-um/>. Acesso em: 20 mar. 2020.

SOUZA, Elizete Maria de. De Ouro Preto a Belo Horizonte: seguindo os passos da história para compreender a formação do falar belo-horizontino. *Alpha*, Brasil, p. 54-67, 01 nov. 2011. Semestral.

SUPLEMENTO Literário de Minas Gerais. *O áspero lirismo de Wander Piroli*. Minas Gerais, 2011. Disponível em: <<http://www.cultura.mg.gov.br/files/2011-novembro-especial.pdf>>. Acesso em: 10 jul. 2019.

SZTAJNSZRAJBER, Dario. Encuentro Seminario Walter Benjamin "8 filósofos". Dirección de Facultad Libre de Rosario. Argentina, 2015. (160 min.), color. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=-VIYvnQV9OE>. Acesso em: 20 mar. 2019.

VALQUIRIA LOPES (Brasil). *Complexo da Lagoinha é nó que nem a Copa vai desatar*. *Estado de Minas*. Belo Horizonte, p. 1-2. 25 mar. 2013. Disponível em: https://www.em.com.br/app/noticia/gerais/2013/03/25/interna_gerais,362358/complexo-da-lagoinha-e-no-que-nem-a-copa-vai-desatar.shtml. Acesso em: 20 mar. 2020.

VELHO bonde deixou saudade em Belo Horizonte. *Estado de Minas Gerais*. Minas Gerais, p. 7 dez. 1973.

WANDER Piroli. Uma manada de búfalos dentro do peito. [Entrevista Fabrício Marques]. Minas Gerais: Daniella Zupo, 2018. (14:11 min.), On-Line, son., color. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=WCuCd8XleBY>>. Acesso em: 14 ago. 2019.

ZARAMA, José Gabriel Benavides. *Arquitectura: composiciones variables*. Composiciones variables. 2013. Disponível em: <http://arqpastoiucesmag.blogspot.com/2013/11/?m=0>. Acesso em: 13 mar. 2020.

ANEXOS

DOCUMENTOS

A continuación, recortes de algunos documentos públicos digitalizados por el Archivo Nacional. Ministério da Justiça e Segurança Pública sobre la Dictadura Militar y Civil en donde aparece el nombre de Wander pirollo por distintos motivos:

- Documento Información N° “1117”, radicado en agosto de 1976, con asunto “Revista Inéditos” se advierte que dicha revista nace de un trabajo anexo del periódico “Jornal de Minas”, donde trabajaba como editor Wander Pirolli. En el documento se tilda de inapropiada la publicación por contener “diversos contos onde aparecem com frequência, pornografias, descrição de assassinatos e cenas eróticas.” Pirolli integraba el equipo editorial. Uno de los títulos de los cuentos que componen el número censurado es “ESCOPIÃO FÉLIX” y se argumenta que “Com este título é apresentada uma novela humorística de autoria de KARL MARX” en el relato del documento se describe que la portada de la revista presenta un diseño del rostro de Karl Marx.
- Documento de información N° 889887, con asunto “ELEIÇÕES NA UNIÃO ESTADUAL DE ESTUDANTES (UEE)” en donde se denuncia -con nombres propios- los candidatos y movimientos estudiantiles que se conformaron para llamar al fin de la dictadura, acompañado en anexo los periódicos que publicaron los resultados y movimientos sociales que marcharon durante las elecciones, periódicos como “Jornal da Cidade” “Jornal de Brasília” y “Jornal da República”. En este último, una columna escrita por el periodista Humberto Werneck titulada “Escritor, profissão repórter” en el cual señalaba que el escritor brasileño cambió de profesión a reportero y que éste fenómeno era “relativamente reciente”. Entre líneas estaba denunciando la necesidad socio-histórica que estaba instigando al escritor de esa época. Además, Werneck enlista escritores que realizan esta labor de reportaje como en un ejercicio de manifiesto a la situación, entre ellos Wander Pirolli. Menciona Werneck: “Um jornalismo que, aos poucos, contamina a ficção brasileira, tornando-a de modo geral, mais viva, mais ágil, menos sonolenta.”
- “611005-BRASÍLIA: A EDITORA ALFA OMEGA. A morte de Vlado” en el cual se alerta de la publicación del libro “A morte de Vlado” (1978) por la editora Alfa y Omega, escrito por el hijo del periodista comunista Vladimir Herzog, quien fue encarcelado y

hallado muerto por un aparente ahorcamiento. Sin embargo, en el libro se denuncia que fue víctima de torturas causadas por el gobierno hasta su muerte. Adjunto al informe se encuentra la digitalización de las páginas del libro, uno de sus capítulos: Cartas a un Ex-jornalista , se cita una carta remitida por el escritor y se menciona que junto al reportaje que llevaba el mismo nombre del libro, se publicó una entrevista y cuento de Wander Piroli llamado "Os camaradas" el cual relata "a história do rapaz que, no dia de Natal, leva um frango assado de presente para o amigo preso, e acaba ficando preso também" Se podría interpretar que el cuento de Wander Piroli es una denuncia sobre las dinámicas de justicia del gobierno vigente, en relación a la muerte del periodista.

AC ACE 99332 / 76
CNF I / I

CONFIDENCIAL

AC/SNI
AGÊNCIA CENTRAL
019860 09.8.76
PROTOCOLO

MINISTERIO DO EXERCITO
GABINETE DO MINISTRO
CIE

BRASILIA, DF, 06 de agosto de 1976

INFORMAÇÃO N.º 1117 /S-102-A11-CIE

99332

1. ASSUNTO: REVISTA "INEDITOS"
2. ORIGEM: CIE
3. DIFUSÃO: AC/SNI - DSI/MJ
4. DIFUSÃO ANTERIOR:
5. REFERENCIA:
6. ANEXO: Cópia de recorte de revista

1. A revista "INEDITOS", cujo expediente consta do anexo, se propõe a publicar "trabalhos de escritores que até agora tiveram pouca ou nenhuma publicação".

2. Em seu número 2 (Julho - Agosto 76) publica diversos contos on de aparecem, com frequência, pornografias, descrição de assassinatos e cenas eróticas.

3. Apesar de tal conteúdo, a referida revista não traz, como seria de se esperar, qualquer indicação de restrição de idade aos seus possíveis compradores o que implica dizer que, qualquer criança poderá adquiri-la nas bancas.

EDITOR RESPONSÁVEL
Vladimir Lux

DIRETOR
Ricardo Teixeira de Salles

DIRETOR COMERCIAL
Hélio J. Marques de Oliveira

REDACTORES PERMANENTES
Ary Quintella
Luiz Fernando Emediato

RELAÇÕES PÚBLICAS
Soloni Chapas Viana

REVISÃO FINAL
Henry Correa de Araújo

CONSELHO EDITORIAL
Wander Farioli
Murilo Rubião
Roberto Drummond
Henry Correa de Araújo
Jaime Prado Gouvêa

CHEFE DE ARTE
James Schiar

CORRESPONDENTES
Arthur Vianna Neto - PORTUGAL
Fritz Teixeira de Salles - BRASÍLIA

ENDEREÇO
Editada pela EDITORA INÉDITOS LTDA.
Rua do Ouro, 915 s/loja 105
SERRA - Belo Horizonte - CGC 19.170.158/0001-38

Registro no Cartório Jero Oliva n.º 580,
livro B1, às folhas 091V a 092, em 20 de
abril de 1976, em conformidade com a lei
3250 de 9 de fevereiro de 1967.

Composição, montagem e impressão da
 EDITORA INÉDITOS
Rua Tenente Vitorino, 236 - tel. 224-9531
Sta. Tereza - Belo Horizonte - Minas Gerais

COLABORAM NESTA REVISTA OS ARTISTAS PLÁSTICOS:

Benjamin
Lourcio
Maria José Boaventura
Antônio Fernando dos Santos
James Schiar
Geraklo Roberto
Gilberto Abreu
Weis
Humberto Guimarães
Márcio Massote
Carlos Wolney
Enzeta
Antônio Costa Dias
Evandro Salles
Fátima Gandra

Os artigos assinados são de
responsabilidade exclusiva dos autores.

Registro na Divisão de Censura de Diversões
Públicas, do D.P.F., sob o n.º 1.613-P. 209/73.

MONOPÓLIO LITERÁRIO?

Conforme a linha editorial proposta, ao lançarmos INÉDITOS, estamos apresentando neste segundo número, ao lado de nomes conhecidos, trabalhos de escritores que até agora tiveram pouca ou nenhuma oportunidade de publicação.

Face ao volume de matérias enviadas — a maior parte dos colaboradores encaminhou mais de um trabalho para escolha — seu aproveitamento está sendo feito na medida do possível, para o que estamos considerando, principalmente, os fatores espaço gráfico da revista e a qualidade dos trabalhos, selecionados pelo Conselho Editorial.

E, se reiteramos o propósito de abertura da revista para os novos ou inéditos, também apresenta-

mos a partir deste número, conforme propusemos, textos que informam sobre outras atividades culturais, além do conto e da poesia.

Necessário ainda, desde que estamos procurando editar uma revista que pretenda a participação de todos, sem barreiras regionais, uma indagação: o surgimento nacional do escritor mineiro determinaria uma propriedade fundiária aristocrática, privilégio exclusivo de alguns, numa estratificação geográfica?

É assim que, quando um escritor como Antônio Houaiss diz que "no Brasil as pessoas já não escrevem e não lêem e, deixando de desenvolver a riqueza verbal, deixam de desenvolver a riqueza mental", outros, talvez mais afortunadamente oniscientes, revelam sua

riqueza mental em elocubrações que procuram o destrato e o arre-medo daqueles que, aqui de Minas, escrevem. Ou procuram escrever, sem preocupações por uma verdade literária regional. Se existem verdades, estas são os grandes problemas da atualidade nacional, que a todos pertencem. E que decorrem, em grande parte, da tradicional falta do convívio brasileiro com a palavra impressa, independente de limites geográficos.

Finalmente, expressamos o reconhecimento pela remessa das colaborações e nosso incentivo para que continuem escrevendo pois, ao contrário do que pensam alguns, este é um tempo para fazer-se a política da cultura, porque há muito se faz a política da mediocridade.

R.T.S.

Neste número vocês encontrarão charges da turma que lançou no mês passado o Almanaque Humordaz, que vai muito bem obrigado. São cartunistas mineiros tentando sobreviver no dentro destas montanhas. Os nossos cumprimentos ao Henfil, pela apresentação e também ao Wander Piroli. No próximo número prometemos mais espaço ao pessoal — o time não está completo nesse número. Faltam Prociópio, Dirceu e Ernandes que estão nas bancas na parte de texto do Almanaque.

2ª EDIÇÃO
20.000
EXEMPLARES

ex-16

40 páginas
\$ 6
novembro
1975

FOTO E LIBERDADE DE IMPRENSA

LIBERDADE

LIBERDADE

ABRE AS ASAS

SOBRE NÓS

LEIA EDITORIAL NA PÁGINA 5

A MORTE DO JORNALISTA VLADIMIR HERZOG

páginas 33 e 40

NÃO PERCA:

Piroli, o escritor fedido de Minas (página 30)

O bispo de São Félix (página 12)

Jornalista joga sangue no ventilador (página 29)

Mulher boa, para um nazista, é a mãe (página 10)

LACERDA ATACA TV-GLOBO E PEDE ASILO A CUBA

Página 11 e 21

A MORTE DE VLADIMIR HERZOG

VLADIMIR HERZOG, jornalista e escritor, morreu em 1975. A morte dele foi uma tragédia para a imprensa brasileira. Ele foi um dos maiores jornalistas do Brasil e um dos mais importantes escritores da geração de 1930. Sua obra é marcada por uma profunda análise social e política. Ele foi um dos principais responsáveis pela formação da imprensa moderna no Brasil. Sua morte foi uma grande perda para a cultura brasileira.

VLADIMIR HERZOG, jornalista e escritor, morreu em 1975. A morte dele foi uma tragédia para a imprensa brasileira. Ele foi um dos maiores jornalistas do Brasil e um dos mais importantes escritores da geração de 1930. Sua obra é marcada por uma profunda análise social e política. Ele foi um dos principais responsáveis pela formação da imprensa moderna no Brasil. Sua morte foi uma grande perda para a cultura brasileira.

VLADIMIR HERZOG, jornalista e escritor, morreu em 1975. A morte dele foi uma tragédia para a imprensa brasileira. Ele foi um dos maiores jornalistas do Brasil e um dos mais importantes escritores da geração de 1930. Sua obra é marcada por uma profunda análise social e política. Ele foi um dos principais responsáveis pela formação da imprensa moderna no Brasil. Sua morte foi uma grande perda para a cultura brasileira.

AUDIOS

Dada la naturaleza del trabajo ensayístico que se buscó en el trabajo muchas veces antes que escribir, contarme a mí lo que quería decir, o reunirme con alguien en un café y grabar mientras intentaba explicarle lo que quería, o leer a extraños y escucharlos me ayudaba a empezar un primer esqueleto de para escribir. Aquí una serie de retazos audibles sobre este proceso:

https://drive.google.com/drive/folders/1b-NFD7vsLIA8_5-jpK27HdOOgVHKGAac?usp=sharing

IMÁGENES

Una recopilación de algunas imágenes recolectadas durante el período de investigación, es una pena que muchas se perdieron en el ir y venir

