

LA DIVERGENCIA DEL ENTRELUGAR EN LOS PERSONAJES DE *STELLA MANHATTAN* DE SILVIANO SANTIAGO

THE DIVERGENCE OF THE “MIDDLE GROUND” IN THE CHARACTERS OF SILVIANO SANTIAGO’S *STELLA MANHATTAN*

Resumen

El artículo propone un cruce entre los alcances de la tesis cultural del “entrelugar” en el discurso latinoamericano, diseñada inicialmente por Silviano Santiago en el año 1971, y la novela *Stella Manhattan* escrita por el mismo autor en 1985.

El desarrollo de la categoría del entrelugar se inscribe en la voluntad de dar cuenta de las modulaciones del mestizaje y las tensiones antropofágicas entre América Latina y las metrópolis europeas. Por otro lado, la lectura de este espacio de tensión y conflicto entre ambos continentes modifica el estatuto de las tradiciones literarias problematizando la relación entre la obra de arte y la exterioridad más allá de los contextos locales. En cuanto a la metodología, se propone una crítica inmanente de los textos y la lectura a contrapelo en clave de los postulados de Walter Benjamin (2000, 2016) cuando afirma que al interpretar los detalles de un relato es posible interpretar el todo.

El golpe de Estado de 1964 implica el desarrollo de un proyecto modernizador con el que Brasil consolida su ingreso al capitalismo monopólico. El progresivo crecimiento económico, que excluye a gran parte de la población, se conoce como el milagro brasileño y coincide con los *anos de chumbo*, el período más represivo de la dictadura. Las situaciones de violencia, el miedo extremo y desaparición forzada de personas, radicaliza la necesidad de nuevas búsquedas narrativas del sistema literario brasileño para contar el horror y entender la construcción de memorias más allá de las representaciones heroicas de las militancias. Las experiencias del trauma se inscriben en la novela de Santiago desde el lugar de los desplazamientos geográficos y las identidades móviles de los cuerpos. El entrelugar, una herramienta inicialmente ensayística, provee un nuevo marco de sentido para generar alegorías en las configuraciones narrativas sobre la violencia política, no desde la posición heroica de las épicas militantes, sino desde la clave subjetiva de cuerpos en tránsito. La sexualidad y la escritura acontecen en un espacio único de identidades en fuga.

Palabras clave: entrelugar; divergencia; memorias.

Abstract

The article introduces a crossing between the cultural-thesis scopes of “middle ground” [*entre-lugar*] in Latin American discourse, initially designed by Silviano Santiago in 1971, and his novel *Stella Manhattan*, written in 1985.

The development of middle ground as a category stems from a desire to account for the modulations of interbreeding and the anthropophagic tensions between Latin America and European metropolises. On the other hand, a reading of this area of tension and conflict between both continents modifies the statute of literary traditions bringing into focus the relationship between a work of art and externality beyond local contexts. Regarding methodology, an immanent criticism of texts is proposed, and an against-the-grain reading based on Walter Benjamin’s premise that in the interpretation of details it is possible to interpret the whole.

The 1964 coup implied the development of a modernizing project that would consolidate Brazil’s entry into monopolistic capitalism. The ensuing and progressive economic growth, which excluded a large portion of Brazil’s population, has come to be known as “the Brazilian miracle”, and coincides with the *anos de chumbo*, the most repressive period of the dictatorship. Violence, extreme fear and enforced disappearance radicalizes the need for new narrative finds in the Brazilian literary system in order to retell the horror and understand the construction of memories beyond militants’ heroic representations. Traumatic experiences are inscribed in Santiago’s novel from a place of geographical displacement and the mobile identities of the bodies. The middle ground, an essay tool initially, provides a new framework to generate allegories in the narrative configurations about political violence, not from the heroic stance of militant epics, but from the subjectivity of bodies in transit. Sexuality and writing occur in a unique place of escaping identities.

Keywords: middle ground; divergence; memories.

“Todo conocimiento del objeto es simultáneamente el propio devenir de este objeto mismo” dice Walter Benjamin (2000, p.93) en su capítulo sobre la teoría temprano-romántica del conocimiento de la naturaleza. La idea de conocer preocupó a los primeros románticos de manera especial y la misma lógica compromete tanto a los objetos naturales como a las obras de arte. En esas configuraciones de una teoría del

conocimiento objetivo aparece “interpenetrada recíprocamente”¹ entre ambos universos en los que el devenir compromete la reflexión crítica como un oficio impreso en dos movimientos: la actividad espontánea y el pensamiento de sí mismo. En la pregunta sobre qué discurso adoptar para hacerle justicia al objeto, Benjamin propone una crítica inmanente al texto, que intensifica la obra en tanto está en germen dentro de ella, “a pesar de una frecuentemente penosa diligencia en el detalle... sin embargo, en el conjunto, no se trata tanto de emitir un juicio como de comprender y explicar” (2000, p.117)².

Parto de estas iluminaciones para vincular una experiencia de lectura, entendiendo el germen crítico como una presuposición teórica de autor que se despliega en una obra de ficción. Me refiero a la categoría del “entrelugar” del discurso latinoamericano acuñada como tesis cultural por Silvano Santiago en marzo de 1971³ y desplegada como eje para la construcción narrativa de los personajes de su novela *Stella Manhattan* de 1985⁴. En este punto, la novela constituye el devenir objeto de la categoría teórica y las modulaciones de unidad y pureza, el germen crítico de la ruptura en el sistema literario que implica la emergencia de esta novela.

La primera pregunta por la espacialidad se instala, en el ensayo, en un escenario en el que los cuerpos son perforados por flechas. Si bien son iguales a los europeos, en América Latina esos mismos cuerpos encuentran “muerte análoga” (Santiago, 2000, p.65) por razones religiosas. El lugar de confrontación con la escritura es Europa, la percepción de la dictadura de Getúlio Vargas y el exilio de los intelectuales instala un giro político al conflicto colonizador en contraluz con una subjetividad marcada por la asimetría en la ciudad letrada. El devenir del objeto se reformula en el mandato de “retratar no sólo el viejo cosmopolitismo de los ricos y los funcionarios (...) sino también el nuevo cosmopolitismo de los guerrilleros exiliados o mutilados por la represión” (2000, p.10)⁵.

No soy la primera en intentar un mapa escriturario que se articula desde la percepción del espacio crítico. Sin embargo, me interesa explorar la figura de una modelización primera del mestizaje como alegoría esquiva frente a la categoría del entrelugar como una tesis cultural sobre América Latina. Esta primera gestualidad de la violencia, sobre la que se inscribe un dibujo de fondo de la “raza indígena” (Santiago, 2000, p.67), describe una genealogía de lo híbrido hacia los cuerpos homosexuales expulsados a otro lugar en el texto. El renacimiento colonialista, dirá Santiago, engendra una sociedad nueva constituida por mestizos. La cultura americana instala una “destrucción sistemática” (Santiago, 2000, p.67), de los conceptos de unidad y pureza a

la vez que busca nuevas categorías para traducir una realidad multiforme y violenta. Las explicaciones sobre las múltiples realidades americanas tienen una fuerte marca étnica pautada por la confrontación religiosa y la búsqueda escrituraria. “[L]a palabra europea, pronunciada y rápidamente borrada, se perdía en su inmaterialidad de voz... nunca conseguía instituir en *escritura* el nombre de la divinidad” (Santiago, 2000, p.65, destacado en el original).

En la configuración narrativa de *Stella Manhattan* la violencia de la confrontación entre oralidad y escritura sufre un nuevo giro al instalar una centralidad de cuerpos como restos de obras expulsadas y dispersas. “Cuando creaba los personajes pensaba en las muñecas de Hans Bellmer, múltiples, desarticuladas y vueltas a componer según una organicidad que escapa a la determinada por el cuerpo biológico” (Santiago, 2004, p.12). Me detendré en algunos pliegues que habilita esta categoría sobre un diseño escriturario de la mezcla y la dispersión. La sinrazón de la conquista en la materialidad de las obras de arte se traduce como violencia política en la narrativa testimonial de la dictadura. Si bien ese era el contexto de la producción en los años 70, la escala de la destrucción se percibe insondable en los años 80. Ambos textos implican una caída de una lógica binaria frente a la constitución de lo nuevo en términos de vanguardia y resistencia. “El silencio sería la respuesta deseada por el imperialismo cultural, o incluso el eco sonoro que sólo sirve para apretar más los lazos del poder conquistador. Hablar, escribir significa: hablar contra, escribir contra” (Santiago, 1971, p.68). La escena escrituraria se explica desde una lectura muy próxima al S/Z de Barthes (1970): los textos legibles y los textos escribibles permiten la figuración de una escritura sobre la lectura, la reescritura y una nueva lógica de producción de sentidos.

Santiago reformula esta gestualidad de la conflictiva representación de lo real en la escritura en las intervenciones del narrador que discurre sobre el armado de la novela dando cuenta con marcas de oralidad de una transcripción testimonial y figurativa de las voces. “Instituir el nombre de Dios equivale a imponer el código lingüístico en el cual su nombre circula con evidente transparencia” (2000, p.65). El entrelugar geográfico se muda a una espacialidad del atrás, contra escena sin transparencias de una escritura por venir “estoy parado, atrás de la silla en la que estás sentado escribiendo, y leo en el bloc... Volvés al escritorio y empezás a escribir de nuevo pidiéndome ayuda... pedís help en la elaboración de ese capítulo inicial de la novela” (2004, p.84). La crítica de las influencias expone su doblez más sarcástico en la deconstrucción del binomio de tradición y ruptura. El entrelugar escriturario es un modo de producción más allá de la repetición: “Seguís riéndote de mí y yo pensando cuán falsas son las novelas que sólo

transmiten la continuidad de la acción pero nunca transmiten la discontinuidad de la creación” (2004, p.93). Lo que era una especulación crítica en el ensayo inicial se materializa en el hacer escriturario de los personajes desclasados en *Stella Manhattan*.

El cosmopolitismo de los pobres, los exiliados y los expulsados del sistema político: la única manera de no perder la guerra “frente a la pared blanca” (2004, p.93) es crear un universo narrativo que permita religar en el entrelugar de la ficción los no lugares del silencio del narrador y su divergencia. El modo de intervención es la carcajada del personaje que reescribe las razones de Machado de Assis en *El alienista* (1882). A la pregunta sobre la naturaleza de la Casa Verde y su paradoja de manicomio del adentro o cárcel desdibujada del afuera se suma el escritorio de autor. “El arte no es espectáculo. Como vos, Machado de Assis tenía razón” (Santiago, 2004, p.90). La mascarada y el disfraz constituyen el acto mismo de la escritura (“Anotás en un rincón del papel que necesitás desarrollar un paralelo entre la arquitectura urbana de la ostentación en Venecia y la arquitectura urbana de lo útil en Amsterdam” [2004, p.90]) En esta zona de la novela hay una referencia explícita en los términos de una palabra polémica con los modos de representación del modernismo brasileño. El fragmento y los quiebres en el sentido unívoco de los cuerpos y su pastoral instala otras imágenes. La prosa teatraliza el lenguaje del espectáculo y expone personajes que pueden entrar y salir de los espacios de la locura y la cordura sin la privacidad de los modos del ocultamiento.

El germen crítico del que habla Benjamin está vinculado a las identidades móviles que se enuncian incipientes en el texto de 1971 y se radicalizan en la ficción narrativa de 1985. La materialidad de la resistencia de los cuerpos se inscribe en las obras de arte que colecciona el profesor Aníbal. En ese diálogo, entre el maestro y el discípulo, se organizan los objetos que funcionan como claves alegóricas. “El resto era circunstancial y por lo tanto desprovisto de interés” (Santiago, 2004, p.133). El diseño de los protocolos de una crítica inmanente de Benjamin permite leer en clave ideológica el desafío político de la lectura de Santiago contra un modelo explicativo, “tradicional y reaccionario cuya única originalidad es el estudio de las fuentes y de las influencias” (Santiago, 2000, p.68) El entrelugar geográfico y espacial se inscribe como restos materiales de las culturas metropolitanas en los cuerpos de la modernidad urbana. En la presentación de la novela, Santiago apela a las alegorías del espacio interior para referir el arte de la construcción de sus personajes en clave subjetiva.

Cada personaje tendría el formato y la forma de una bisagra. Sin bisagras, puerta y ventana son paredes. Eduardo es Eduardo. Gracias a las bisagras, las puertas y ventanas se abren y conducen a otras habitaciones, paisajes, seres humanos y mundos. Eduardo es Stella Manhattan. (2004, p.11)

La representación prefigura el desarrollo de la ficción en el diálogo del capítulo cuarto que se inaugura con una puerta abierta cuando Marcelo entra en la casa del profesor Aníbal. Este punto de partida implica un quiebre narrativo en el que se confronta el modo modernista de representación del arte con las nuevas configuraciones de la vanguardia. La palabra convoca nuevas escenas: “No es tan viejo como me lo imaginaba. Por las cosas que escribe da impresión de ser un viejo decrepito” (Santiago, 2004, p.127). La conversación expone las contingencias de las confrontaciones entre dos generaciones, aunque gira, fundamentalmente, en torno a los modos de representación, el *tacto* se impone sobre la hegemonía de la mirada del espectador. La narrativa se figura en primera persona atravesada por las tensiones y las ambivalencias propias de una enunciación en la que se juegan los sentimientos y las temporalidades de la experiencia desde la perspectiva de aquello que refracta en el cuerpo propio y lo disuelve.

“¿Son grabados de Albers, no?” ... Me gusta Albers. Me recuerda a Lygia Clark. Sólo que, en su serie de los “Bichos”, Lygia fue más lejos, mezcló la precisión geométrica de Albers con la sensualidad orgánica de las muñecas de Bellmer. Albers se quedó siempre en los juegos tridimensionales dentro de la superficie bidimensional. Lygia descubría el pliegue que deja que las superficies planas se muevan con la ayuda de las manos del espectador. Los ojos vienen para aprender la combinación que se consiguió. ... “Lygia requiere primero el tacto del espectador”, continúa Marcelo, “sólo después la visión”. (Santiago, 2004, p.133)

La materialidad de los detalles ilumina una escena en donde se estructuran dos corredores de lectura y de escritura: los bichos desarticulados, la sensualidad orgánica de las muñecas desmontadas por sus partes y los juegos de una dimensión en tres escalas de la realidad. La combinación de la obra instituye una nueva materia al resto como totalidad de un fragmento. Solo se puede percibir el arte con el tacto y su divergencia. El cuerpo cortado en pedazos se vuelve tangible en el simulacro de inquisición y juicio que clausura la trama, entre la proclama de un folleto y los chismes de la vecina y el marido sobre los comunistas: “Quedate tranquilo que a este lo matan” (Santiago, 2004, p.283). El cuadro cierra la página narrativa “Narrador y personajes plegadizos, homenaje a los ‘Bichos’ de Lygia Clark y a ‘La Poupée’ de Hans Bellmer” (2004, p. 284). El desplazamiento de la lógica surrealista a una percepción de figuras desarticuladas en el espacio mismo de la realidad se inscribe como un desplazamiento del desarrollo inicial del entrelugar. La figuración racial de 1971 deviene en las identidades móviles de los personajes y una percepción disímil de la sexualidad.

Quiero hacer un poema, un libro, donde la aprehensión por el tacto sea lo que importa. Pedir al lector que tome las palabras con las manos para que las sienta como si fueran vísceras, cuerpo amado, músculo ajeno en tensión. Que las

palabras sean flexibles, maleables al contacto con los dedos, así como antes, en la poesía clásica, eran flexibles y maleables al ser sorprendidos por la inteligencia. Quiero que la polisemia poética aparezca en forma de viscosidad. Que no haya diferencia entre tomar una palabra del papel y una bolita de mercurio de la mesa. (Santiago, 2004, p.134)

Hay un modo particular de percibir cuerpos, escritura e identidades móviles. El proyecto narrativo se lee a contrapelo en el mismo archivo del mundo y su mimesis. Las herramientas son variables y las fronteras se desplazan en una nueva estética entre los cuerpos y su animalidad. Las metáforas de la violencia política se resignifican en el cruce de la masculinidad heroica y decimonónica de los guerrilleros. Los personajes son bisagras de otros personajes. Simulaciones entre los bichos y las muñecas: una interpelación al brutal silenciamiento de las diferencias. Si bien el sistema literario latinoamericano había apelado en sus formas más complejas a la categoría de heterogeneidad para dar cuenta de lo múltiple y lo variado, la pastoral sexual continuaba ordenada en las ficciones fundacionales y las transgresiones al tabú se pagaban con la condena al olvido y sus soledades.

Silviano Santiago organiza otra categoría que le permitirá desplegar las diferencias: el entrelugar inscribe la visibilidad de los homosexuales. Reformulo en este punto la categoría de “literatura divergente” diseñada por Antonio Cornejo Polar (1982) ante la urgencia de constituir una crítica con signo latinoamericano capaz de leer la conflictividad implícita en una literatura producida por sociedades internamente heterogéneas⁶. Los personajes en la novela cosmopolita de Silviano Santiago iluminan un nuevo punto de conflicto en la disputa por la lengua, la escritura y el territorio. Son divergentes e incómodos frente a la tradición modernista de la representación de la alteridad. Los registros de lo masculino se cruzan y también se contraponen. La estética de Santiago permite desvaríos de fronteras. Los opuestos se sostienen en el mismo lugar de paso: la ciudad de Nueva York, sus violencias y sus abismos.

La teatralidad de los cuerpos en danza sobrevive a la puesta en escritura de los cuerpos muertos. *Stella Manhattan* instala una nueva rugosidad en visible contraste con la escala de la diferencia inicial. Desde la posición de voz de autor los pueblos indígenas configuraban el colectivo más extraño en los términos lingüísticos. “Evitar el bilingüismo significa evitar el pluralismo religioso y significa también importar el poder colonialista. En el álgebra del conquistador, la unidad es la única medida que cuenta” (Santiago, 2000, p.65). El escenario narrativo de la novela es la ciudad de Nueva York en 1969, los cruces de la lengua única devienen en identidades sexuales no binarias. “Stella Manhattan, alias Eduardo da Costa e Silva, con traje de Bloomingdale’s, camisa de cuello abotonado y

corbata a rayas verticales de los Brook Brothers, llegó hace un año y medio mal vestido, miedoso y deprimido a Nueva York” (Santiago, 2004, p.29). Es él y ella a la vez.

En la presentación de la novela, Santiago hace una especial referencia a la construcción divergente de los personajes: “No tendrían identidad fija: cada uno a su manera, sería múltiple” (2004, p.11). Más allá de las lógicas binarias de género, los personajes migran entre nombres e identidades. “Lacucaracha, llamado Paco, bautizado como Francisco Ayala, era un cubano escapado de la isla al inicio de la década, bien gusano y anticastriista, que eligió Nueva York en lugar de Miami” (2004, p.43). Se trata de siluetas identitarias internamente contradictorias ancladas en el conflicto. En las figuraciones de las mezclas gramaticales entre el inglés y el portugués se definen los rasgos de una cultura política del mestizaje. Si bien Cornejo Polar había instalado la imposibilidad de las suturas homogeneizadoras en su apuesta por la divergencia, es en la posición radicalizada de Santiago desde la cultura brasileña donde se pueden percibir las aristas múltiples del conflicto de las diferencias. Lo sexual reconfigura lo étnico en la utopía de “unidad y pureza” del ensayo del 71 a la vez que instala nuevas escalas de ruptura.

Stella Manhattan rompe las fronteras explicativas del género sexual en clave de feminismo: “No es una paradoja”, se exalta Marcelo (2004, p.135)⁷. Más allá de la ortodoxia dominante, el arte configura objetos que desafían el equilibrio entre dos fuerzas contradictorias: literalmente va en contra de la *doxa* instalada en una tradición haciendo énfasis en esa diferencia. Santiago pone en circulación un conjunto de verdades como objetos y personajes desarticulados que desafían las creencias ortodoxas, pero no las sustituye, sino que, por el contrario, crea una nueva situación en la que los personajes pueden entrar y salir de sus configuraciones corporales.

La diferencia entre la loca y el heterosexual es que éste –sea hombre o mujer– ya tiene estilos de vida codificados, y el proceso por así decir de madurez no es nada más que asumir uno de ellos estilos ya perfectamente plasmados por generaciones pasadas. Es por eso, continuaba Marcelo, que el heterosexual es tan poco inventivo cuando llega a la edad de la razón, habla la lengua de casi todos, mientras que la loca alcanza la madurez por constante ejercicio de la imaginación en libertad, inventando cada día su lenguaje. (Santiago, 2004, p.217)

Ese entrelugar de la diferencia no devuelve a cada personaje su individualidad sino su juego. La idea de juego aparece sobre el final del ensayo de 1971 vinculada a un opuesto que se define como sacrificio en clara referencia a la pastoral cristiana. Completan la colección de confrontaciones binarias “la sumisión al código y la agresión, entre la obediencia y la rebelión, entre la asimilación y la expresión –allí, en ese lugar aparentemente vacío, su templo y su lugar de clandestinidad, allí se realiza el ritual

antropófago de la literatura latinoamericana” (Santiago, 2000, p.77). El juego de intercambios múltiples funda una tradición más allá de los modelos binarios. La escritura de la novela se construye sobre otra escritura y es en este punto en donde organiza su máquina de sentidos superpuestos. La novela de Aníbal se escribe en el diálogo con Marcelo; la desaparición de Eduardo se escribe en el reporte policial y la muerte de las víctimas se escribe en el documento inquisitorial. La reparación memoriosa se inscribe en una obra segunda, croquis y espectro de la primera a la vez que recupera un narrador para personajes. Hay una explícita rememoración a los montajes corpóreos de los personajes, mezcla de bichos plegadizos y muñecas sexuadas entre las obras de Clark y Bellmer.

Sobre el final de una lectura desmontable del entrelugar como aparato productor de sentidos y personajes, recupero la categoría de Rita Segato sobre la movilidad de género. En su estudio sobre el politeísmo afrobrasileño y la tradición arquetipal, afirma que los individuos pueden “en momentos diferentes y de acuerdo con la situación, invocar distintos componentes de género que forman parte de su identidad y, de este modo, pasar fluidamente de la identificación de una categoría de género a otra” (2021, p.374). Segato habla de una sexualidad no esencialista frente a la composición fija e inmutable de lo biológico. Sumo la condición cosmopolita del desplazamiento de los personajes de Silviano Santiago en la creación de una obra que interpela, por igual, las figuraciones del género y las modulaciones heroicas de la militancia política. La resistencia se articula en la bisagra del pasaje en expansión de una obra más allá de la lógica binaria. La repetición se quiebra en la enunciación de Stella Manhattan cuando el ensayista deviene escritor.

La razón estética se construye en ese espacio intersticial del entrelugar de los personajes móviles donde *él* deviene pasaje y bisagra de *ella* sin los tonos romantizados de las ficciones heroicas. “Usted no conoce a los terroristas brasileños, se ve que no los conoce. Son todos unos putos” (Santiago, 2004, p.262). La divergencia se inscribe en la homosexualidad de los personajes. La identidad de lo ambiguo no es paradoja sino una tensión sostenida en lo incierto. El relato que sigue “es de exclusiva responsabilidad de la sección de desaparecidos de la policía de la ciudad de Nueva York” (Santiago, 2004, p.265) en tanto narrador que adivina su propia destrucción. La antropofagia expone su revés imposible y clausura la utopía del entrelugar porque, una vez más, el poder devora las posiciones más débiles. Entre el documento del interrogatorio y el testimonio de las víctimas se sostiene el umbral de obra inconclusa entre mundos complejos. *Stella Manhattan* es bilingüe en el sentido de su divergencia sexual y política. Es un texto segundo que se organiza sobre el croquis del primer texto en el recorte de la realidad que

representa. Entre el nombre del personaje y el nombre de la ciudad que habita, expone los restos de un cruce imposible de los cuerpos con las lenguas diversas y desarticuladas de la incierta otredad de la violencia.

Referencias

1. Con ello está dado el principio romántico fundamental de la teoría del conocimiento del objeto. Todo lo que está en el absoluto, todo lo real piensa; puesto que este pensamiento lo es también de la reflexión, solo puede pensarse a sí mismo, o más exactamente, solo su propio pensamiento; y porque este propio pensamiento es una sustancialidad plena, se conoce a sí mismo a la vez que se piensa (Benjamin, 2000, p.86).
2. El problema de la crítica inmanente pierde su carácter de paradoja en la definición romántica de ese concepto, según la cual este no se refiere a una evaluación de la obra, para la que sería contradictorio ofrecer un patrón inmanente. La crítica de la obra es más bien su reflexión, que obviamente no puede sino proceder a desarrollar el germen crítico que le es inmanente a la obra misma (Benjamin, 2000, p.117).
3. Sigo la traducción al español de Adriana Amante y Florencia Garramuño del año 2000. El ensayo fue escrito originalmente en francés en marzo de 1971.
4. Sigo la traducción de Florencia Garramuño, 2004. Buenos Aires: Corregidor.
5. Los personajes de la novela no podrían ser solo brasileños. La gracia estaba en ubicar compatriotas en la escena cosmopolita de Nueva York y ver cómo reaccionaban. Retratar no solo el viejo cosmopolitismo de los ricos y de los funcionarios del Estado brasileño, de que es ejemplo hasta nuestros días Joaquim Nabuco, sino también el nuevo cosmopolitismo de los guerrilleros exiliados o mutilados por la represión, de los pobres del tercer mundo y de los rechazados por la intolerancia del comportamiento. ...También el cosmopolitismo de los perseguidos por los militares, que intentaban hacer amigos y aliados en tierras extrañas, y finalmente el de los homosexuales latinoamericanos que por la intolerancia de la familia y del medio machista y patriarcal eran lanzados al extranjero por las aventuras del avión y del azar (Santiago, 2004, p.10).
6. El problema debe plantearse en otros términos, por cierto. En lo esencial, discutiendo el carácter imprescindible de la categoría de unidad, que como se habrá comprendido es casi sinónimo de parcialidad y fragmentación, y postulando la opción de encarar objetos definidos por su multiplicidad heterogénea. En este sentido, la crítica literaria latinoamericana tendría que habituarse a trabajar, en consonancia con su materia, sobre objetos internamente contradictorios. No está de más recordar que para ello existe el método dialéctico. Pero si el planteamiento teórico es relativamente claro, esto no implica, en modo alguno, que su realización concreta sea sencilla. No está definido ni remotamente el modo como pueda investigarse sobre sistemas literarios profundamente divergentes, que incluyen desde la oposición entre escritura/oralidad hasta la realización de conceptos antagónicos acerca de lo que es o no es la producción literaria, pues la solución más expeditiva, consistente en el estudio por separado de cada sistema, no parece ser la más correcta (Cornejo Polar, 1982, p.38).
7. El feminismo surgió, entonces, como protesta, contra esa exclusión, y su objetivo era eliminar "la diferencia sexual" en la política, pero para ello debía expresar sus reclamos en nombre de "las mujeres" (que a nivel del discurso eran producto de la "diferencia sexual") y, en la medida en que actuaba por "las mujeres", terminaba reproduciendo la misma "diferencia sexual" que quería eliminar. Esa paradoja –la necesidad de aceptar y de rechazar al mismo tiempo la "diferencia sexual"– fue la condición constitutiva del feminismo durante su larga historia. En 1788, Olympe de Gouges, que más tarde se ganaría su lugar en la historia del feminismo como autora de la Declaración de los Derechos de la Mujer y la Ciudadana (1791), reconoció la dificultad de superar esta paradoja. ...En un tramo dedicado a los efectos nocivos para la sociedad de la búsqueda de la ciencia y el conocimiento por parte de los artesanos y comerciantes (empujados por su ambición a querer escapar de su sitio y oficios acostumbrados, con peligro para el orden social), interrumpe su diatriba en el siguiente comentario: Si voy más allá sobre este asunto, llegaré demasiado lejos y me atraeré la enemistad de los nuevos ricos, quienes, sin reflexionar sobre mis buenas ideas ni

apreciar mis buenas intenciones, me condenarán sin piedad como una mujer que solo tiene paradojas para ofrecer, y no problemas fáciles de resolver (Scott, 2012, pp. 19-21).

Bibliografía

Benjamin, W. (2000). *El concepto de crítica de arte en el Romanticismo alemán*. Barcelona: Península.

Benjamin, W. (2016). *El Narrador*. Santiago de Chile: Metales Pesados.

Cornejo Polar, A. (1982). *Sobre literatura y crítica latinoamericana*. Caracas: Facultad de Humanidades y Educación, Universidad Central de Venezuela.

Santiago, S. (2000). El entrelugar del discurso latinoamericano. En Amante, A. y Garramuño, F. (selección, traducción y prólogo). *Absurdo Brasil. Polémicas en la cultura brasileña* (pp. 61-77) Buenos Aires: Biblos.

Santiago, S. (2004). *Stella Manhattan*. Buenos Aires: Corregidor.

Scott, J. (2012). *Las mujeres y los derechos del hombre. Feminismo y sufragio en Francia, 1789-1944*. Buenos Aires: Siglo XXI.

Segato, R. (2021). *Santos y daimones. El politeísmo afrobrasileño y la tradición arquetipal*. Buenos Aires: Prometeo.

Fecha de recepción: 19 de mayo de 2021

Fecha de aceptación: 21 de junio de 2021

Licencia



Atribución – No Comercial – Compartir Igual (by-nc-sa)

: No se permite un uso comercial de la obra original ni de las posibles obras derivadas, la distribución de las cuales se debe hacer con una licencia igual a la que regula la obra original. Esta licencia no es una licencia libre.

