

Nº 3 ENE MAR 2013

238+

REVISTA LITERARIA

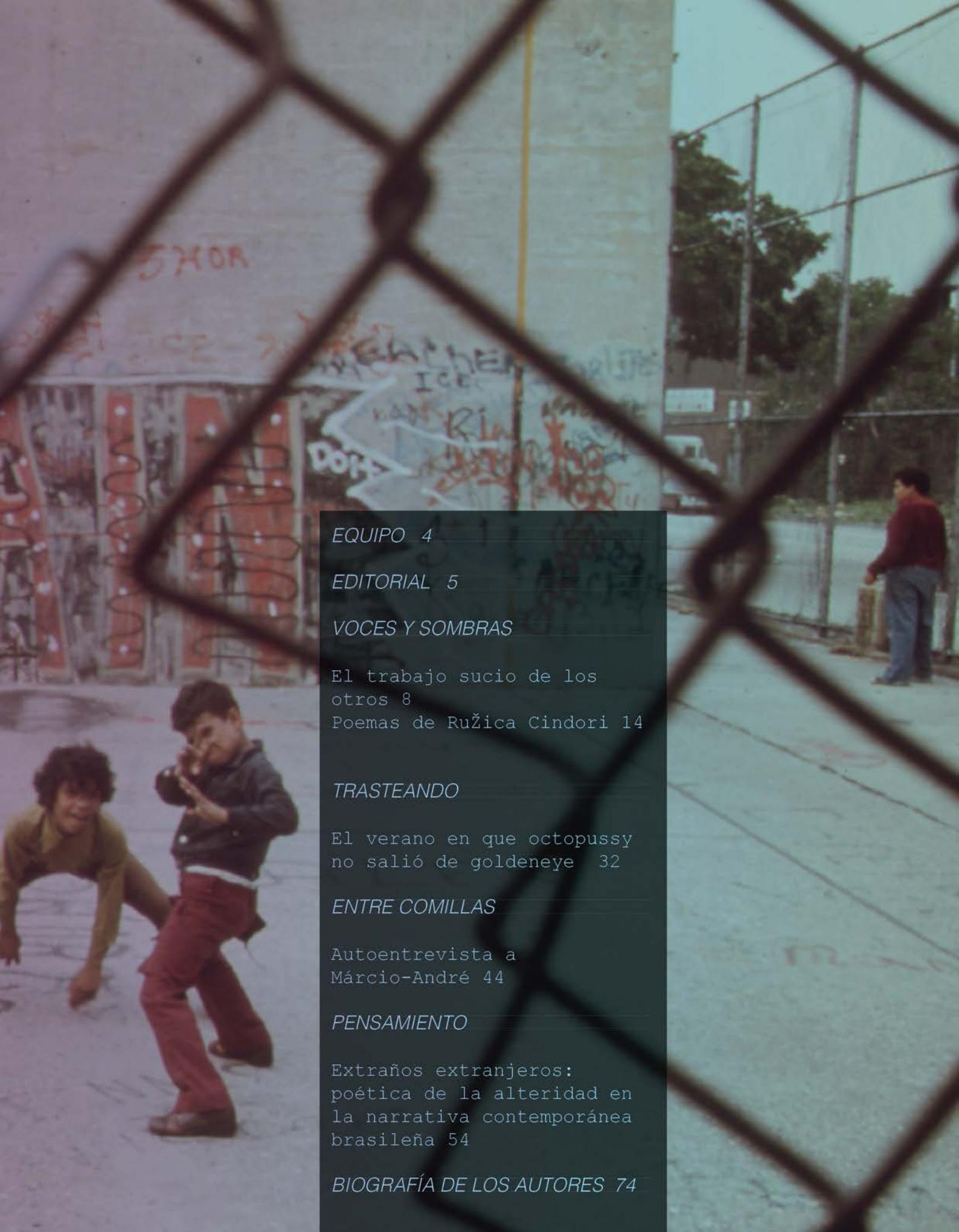
EL TRABAJO SUCIO DE LOS OTROS
Ana Paula Maia

POEMAS de Ružica Cindori

EL VERANO EN QUE OCTOPUSSY
NO SALIÓ DE GOLDENEYE. Mariano López

AUTOENTREVISTA A MÁRCIO-ANDRÉ





EQUIPO 4

EDITORIAL 5

*VOCES Y SOMBRA*S

El trabajo sucio de los
otros 8

Poemas de Ružica Cindori 14

TRASTEANDO

El verano en que octopussy
no salió de goldeneye 32

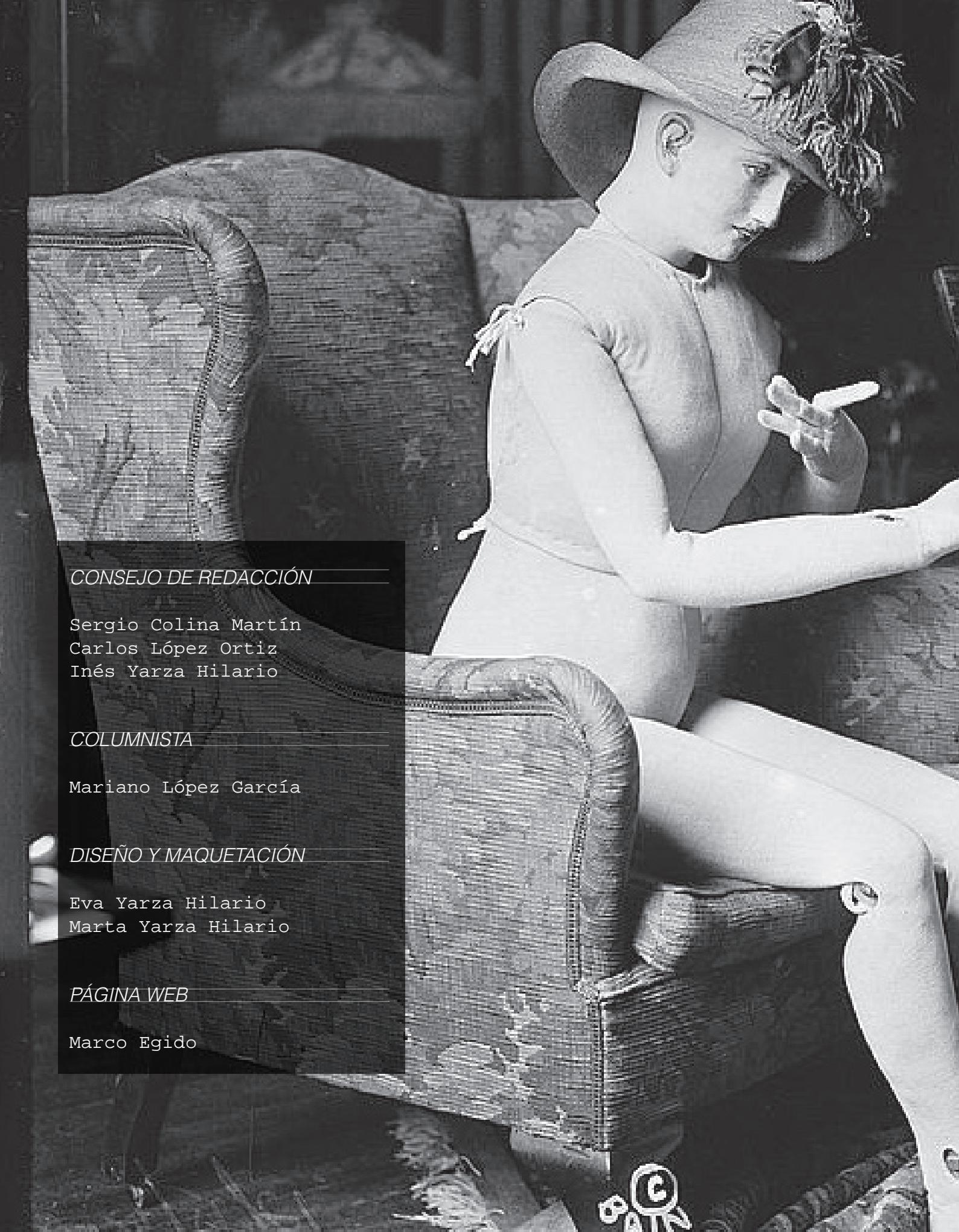
ENTRE COMILLAS

Autoentrevista a
Márcio-André 44

PENSAMIENTO

Extraños extranjeros:
poética de la alteridad en
la narrativa contemporánea
brasileña 54

BIOGRAFÍA DE LOS AUTORES 74



CONSEJO DE REDACCIÓN

Sergio Colina Martín
Carlos López Ortiz
Inés Yarza Hilario

COLUMNISTA

Mariano López García

DISEÑO Y MAQUETACIÓN

Eva Yarza Hilario
Marta Yarza Hilario

PÁGINA WEB

Marco Egido



EDITORIAL

Cada uno de nosotros es un extranjero en potencia
Tzvetan Todorov

2384 despegó en julio con el objetivo de acercarse a lo desconocido y de dialogar con todo aquello que, durante demasiado tiempo, ha sido encasillado y relegado como ajeno. Como "Otro".

Al "Otro" se le ha considerado siempre diferente, vete tú a saber por qué. El "Otro" ha aludido a un individuo distinto que, con suerte, explica parte de uno mismo. La "Otredad" ayuda a distinguir entre lo lejano y lo cercano, entre lo cierto y lo incierto, entre el Yo y Los Demás... convirtiéndose así en el Barrio Sésamo de la Filosofía Occidental. Pero nunca ha quedado claro dónde está la frontera entre la "Otredad" y la "Mismidad". ¿Deberemos pensar que cuando Rimbaud decía "Yo soy Otro" era porque quería librarse de pagar en un restaurante de cocina fusión?

En este número, de la mano de la profesora Rita Olivieri-Godet, trataremos de aclarar cuáles pueden ser los elementos de una auténtica "poética de la alteridad". ¿Quiénes serán esos "extraños extranjeros" con los que compartimos la galaxia Gutenberg? ¿Será remover la basura ajena la mejor manera de conocer a los demás, como en El trabajo sucio de los otros? ¿Será cierto, al fin y al cabo, que en la era del turbocapitalismo, "la conexión es un número" (y nada más que un número), como sugiere Ružica Cindori?

Nosotros creemos que siempre hay una parte del otro que está en ti.
http://www.youtube.com/watch?v=C-xYa6k3KuQ&feature=player_embedded
Y por eso, como buen deseo para este 2013 que se nos ha caído encima sin comerlo ni beberlo, nos pedimos que una parte de 2384 os la llevéis con vosotros, y con Otros, para siempre. O al menos, hasta el próximo baktún.

¡Feliz año!





FRAGMENTO DE

EL TRABAJO SUCIO DE LOS OTROS

ANA PAULA MAIA Traducido por Sergio Colina Martín de la novela *O Trabalho Sujo dos Outros*

La basura está por todas partes y es de varios tipos: atómica, espacial, especial, hospitalaria, industrial, radioactiva, orgánica e inorgánica; pero Erasmo Wagner sólo conoce un tipo de basura. La que se arroja fuera de casa. La inmundicia, la podredumbre, lo agrio y lo corrompido. Lo que ya no le sirve a nadie. Lo que apenas sirve a los buitres, a las ratas, a los perros, y a la gente como él. Suele trabajar en el camión de la basura parte del día, con escalas alternadas en el turno de noche. Conoce el contenido de algunas bolsas sólo por su olor, formato y peso. Tuvo el tétanos. Ha tenido tuberculosis. Le mordió una rata y le picó un buitre. Conoce la peste, el espanto y el horror; por eso es ideal para la profesión que ejerce.

Se lleva a casa todo aquello que le parece que está en buen estado para revenderlo: colchones, somieres, tazas de vater, puertas, armarios, rejas, cofres, sillas, caños y todo lo que pueda ser aprovechado. Gana la mitad de su salario gracias a la venta de basura.

No piensa en los miserables de los vertederos que también podrían lucrarse con lo mejor que puede encontrarse en la basura. Realmente, a él no le importa. Del mismo modo en que a los que están por encima de él tampoco les importa. En la escala decreciente de hambrientos y degenerados, él ocupa un puesto un poco por encima de los miserables. Es como recibir un tiro y llevarse sólo un raspón.

En el itinerario de Erasmo Wagner se recogen más de veinte toneladas de basura al día. La riqueza de una sociedad puede ser medida por su producción de basura. Veinte toneladas en un itinerario considerablemente pequeño le hace pensar en todo lo que se gasta. En todo lo que se transforma en basura. Pero todo se convierte en basura, incluso él es basura para muchas personas, incluso para las ratas y los buitres, que se empeñan en atacarlo. Pero no les hace mucho caso, esos atacan por instinto. Perciben su olor a podrido y se acercan. Los otros, sus semejantes, no se acercan; retroceden y se alejan. Como hacen con los detritus que tiran fuera de casa, con los restos contaminados. Su olor aleja a las personas, bien lejos.

Su vida no es una basura. Su vida es muchísima basura. Su olfato está impregnado con el aroma de lo podrido. Huele a agrio; sus uñas son inmundas; y su barba crespa y rala está sucia. A nadie le gusta demasiado Erasmo Wagner. Se dan media vuelta cuando está trabajando, y él prefiere





eso es lo que conoce bien. Eso es lo que le da sustento. En general, las personas le dan náuseas y ganas de vomitar.

A su novia, Suzete, no le importa. Suzete limpia baños públicos. Ella huele a pis, a mierda y a pino.

— ¿Cómo que alargaron el itinerario? —le grita Erasmo Wagner, calado por la lluvia, al conductor del camión.

— Tenemos que cubrir dos manzanas más —responde el hombre.

— ¿Pero por qué?

— El otro camión se averió en mitad de la recogida. Nos toca terminar su servicio.

A Erasmo Wagner no le gusta hacer el trabajo sucio de los demás. Lanza dos bolsas más al camión, acciona el compactador de basura y enseguida se sube al estribo, agarrándose a una barra de hierro. Ya está acostumbrado a agarrarse de ahí. De pie, incluso en las curvas cerradas, es capaz de echar una cabezadita.

— ¿Recogemos la basura extra pero no vamos a cobrar más por ello, no? —pregunta Valtair, el trabajador novato.

— Puedes apostar a que no. Deberíamos cobrar por tonelada recogida. Y lo peor es que siempre hay basura extra.

El camión ruidoso para a cinco manzanas de allí y empieza la recogida de la basura.

— No me gustan las calles de gente rica —dice Erasmo



Wagner-. Tienen mucha más basura.

— Es porque tienen más dinero para gastar —responde Valtair.

La lluvia se ha vuelto más intensa en los últimos minutos. El día se ha oscurecido. A media tarde, se avistan tinieblas. Van vestidos con una capa negra de plástico. Parecen mercaderes de la muerte recogiendo bolsas negras y vaciando el contenido asqueroso de los cubos de basura directamente en el compactador, o, como lo llaman ellos, en la boca de la "trituradora".

— El dinero siempre se convierte en basura. Basura y mierda —dice Erasmo Wagner-. Mi primo Edivardes trabaja desatascando cloacas. Eso sí que es un trabajo de mierda. Tendrías que ver las cloacas de las áreas más ricas. Él dice que es una mierda densa.

Erasmo Wagner corre para recoger una bolsa de basura grande que se ha caído a la calle. Le da una patada a un chicho que había cogido con la

boca una cabeza de gallina. El bicho huye gruñendo sin soltar el pedazo de carne podrida. Él lanza la bolsa al volquete.

— ¿Mierda pesada? — pregunta Valtair, girando un cubo de la basura.

— Eso es. Mierda concentrada. La comida buena provoca eso. La mierda de pobre es escasa y aguada. Edivardes conoce a las personas por la mierda que producen. Nadie puede engañarle, no señor. Él entiende de esas cosas.

Corren de un lado a otro recogiendo bolsas grandes y pequeñas. Se disputan a patadas con los perros la basura que tienen que recoger, y a golpes con los mendigos que buscan algo que comer. Valtair espera a que un mendigo termine de inspeccionar una de las bolsas de basura. Erasmo Wagner arrastra la bolsa y la lanza al camión. Valtair se siente desolado.

— De aquí a una semana vas a empezar a tratar a todo el mundo igual. Perros y mendigos — dice Erasmo Wagner—. Es lo que hace el olor a podrido. De aquí a poco tiempo sólo serás capaz de sentir ese olor.

Erasmo Wagner se baja para despegar de sus botas algunas hojas de periódico cagadas. La lluvia sigue siendo intensa. El tiempo está cargado. La basura, más descompuesta que de costumbre.

— No hay tiempo para esperar a que acaben los perros y los mendigos —dice—. Nos joden el trabajo. Esparcen comida por todos lados. Cagan por todas partes.

— ¡Vamos, hombre! — grita el conductor del camión.

A Erasmo Wagner no le gusta el conductor del camión. Es un sujeto asqueroso al que no le gusta la basura. Sólo le gusta conducir y fumar. Enciende un cigarrillo y se come medio bol de polenta al estilo bahiano sentado al volante, mientras ellos corren, sin descanso, bajo la lluvia gruesa. La cabina es para el conductor. El estribo localizado en la parte trasera del camión es para los que recogen la basura. Da igual las condiciones climáticas, allí es donde les toca ir; haciendo equilibrios sobre el estribo, agarrado a una barra de hierro o a una cuerda. Lo que de verdad importa en este trabajo es recoger la basura y respetar las jerarquías.

POEMAS DE RUŽICA CINDORI

RUŽICA CINDORI Traducido por Željka Lovrencic

BLUES PARA EL ESTADO Y PARA EL INDIVIDUO
(Blues za državu i pojedinca)

1.

La conexión es un número.
Orden seguro. [REDACTED]
Donde el papel absorbe mis ojos,
y me devuelve [REDACTED]
la mandarina china.
Innumerables sueños potables, sin color.
Las ardillas callan.
Los predadores del mar
atacan bajo la cintura
sólo la niebla está [REDACTED]
en nuestra boca.
¡Estado, protégenos!
Danos [REDACTED]
inocencia duradera
y sayal [REDACTED]
en vez de salones
de belleza.
Y cenizas, [REDACTED]
en vez del rimel.
Duerme [REDACTED]
a todos los que piensan
y despierta a aquellos
que trabajan [REDACTED]
en las contabilidades [REDACTED]
de las grandes empresas.
Allá se almacena [REDACTED]
el magma vidente,
positivismo cegado,
arveja escupida.
Los coribantes siempre
cambian la piel.



A woman with dark hair tied back is sitting on a grassy hill. She is wearing a long, light-colored coat with a textured pattern. She is looking down at something in her hands. The background is a dense green hillside.

Ahora vibran
sólo los flecos
de los abrigos de terciopelo
y suben al cerro
montones de pavos
en esmoquin.
Todas las radioemisoras
han sido ajustadas
para que susuren siempre
buenas noches.

2.

Carismáticamente lisa,
seguramente cómoda
subconsciencia.
Los martes se ejercita
el insomnio,
el apartamento está sucio
por palabras que no se pueden ventilar,
la secadora del pelo retarda
la indecisión.
"¿Llegaré a tiempo?"
se pregunta
la trepadora distraída.
¡Sólo echa raíces
que floten, que floten!
El mediodía está congelado
como cascada,
sin cambio en la escritura
digital,
dura como el golpe
de la campana de algodón.



LOS ANTEOJOS FELICES

(Sretne naočale)

Antaño gustabas del silencio.
Podías descansar [REDACTED]
en la palma de su mano,
absorber su tranquilidad.
La gente era tranquila.
Las gentes eran unidas,
mansas gatas dormidas.
Los años eran jóvenes,
brote de lirio, [REDACTED]
por la mañana se viajaba [REDACTED]
a Holanda o a Reikiavik.
¿Dónde están ahora [REDACTED]
nuestros anteojos felices?
¿Dónde está la pluma blanca
De los cisnes enamorados [REDACTED]
Y las misericordiosas torres
de [REDACTED]
Chartres?
La ausencia tiene forma de
cuerpo, y el invierno corre
al ritmo de leche regada.

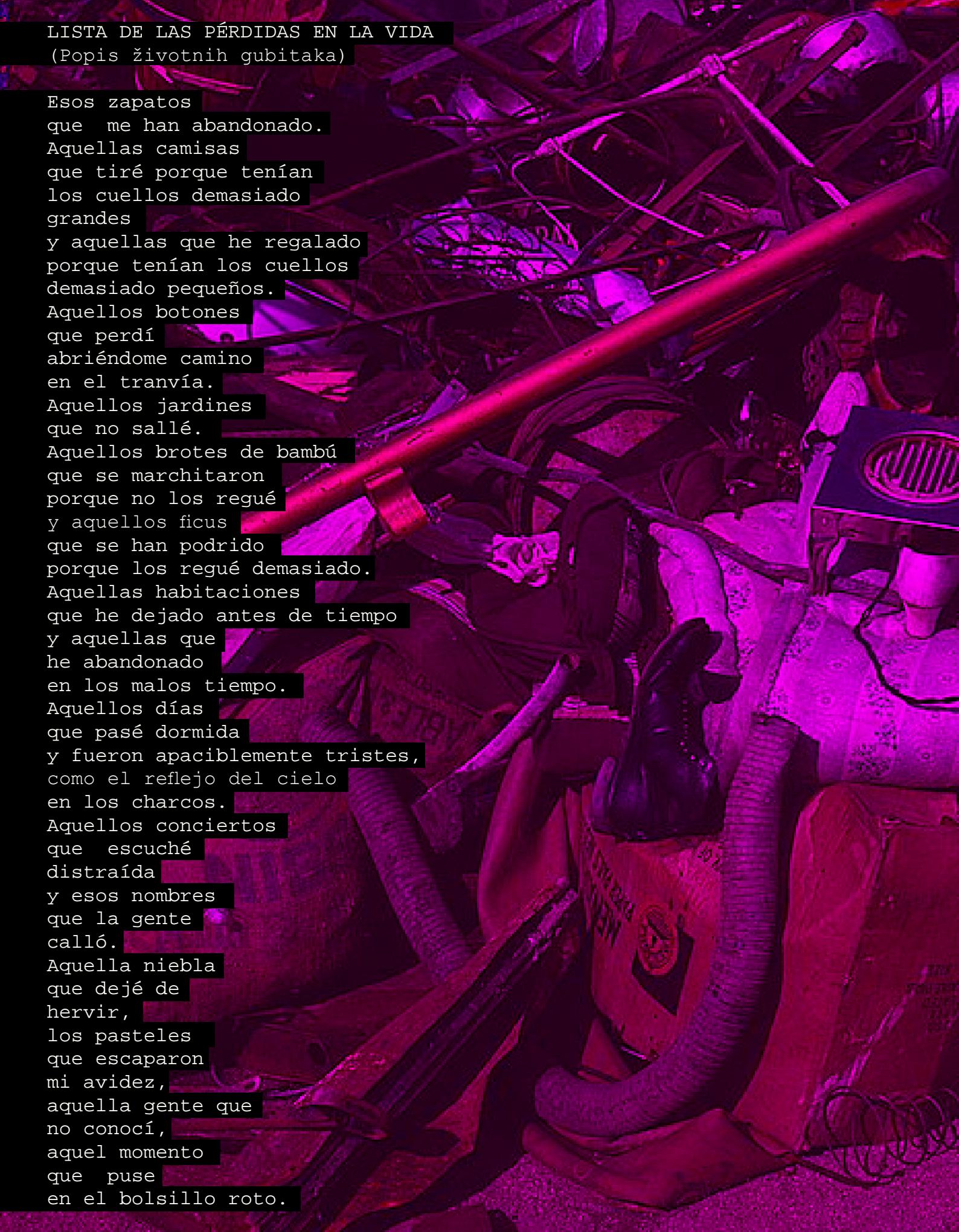
CEREMONIA (Svečanost)



LISTA DE LAS PÉRDIDAS EN LA VIDA

(Popis životnih gubitaka)

Esos zapatos
que me han abandonado.
Aquellas camisas
que tiré porque tenían
los cuellos demasiado
grandes
y aquellas que he regalado
porque tenían los cuellos
demasiado pequeños.
Aquellos botones
que perdí [REDACTED]
abriéndome camino
en el tranvía.
Aquellos jardines
que no sallé.
Aquellos brotes de bambú
que se marchitaron
porque no los regué
y aquellos ficus
que se han podrido
porque los regué demasiado.
Aquellas habitaciones
que he dejado antes de tiempo
y aquellas que [REDACTED]
he abandonado
en los malos tiempos.
Aquellos días [REDACTED]
que pasé dormida
y fueron apaciblemente tristes,
como el reflejo del cielo
en los charcos.
Aquellos conciertos
que escuché [REDACTED]
distraída [REDACTED]
y esos nombres
que la gente
calló.
Aquella niebla
que dejé de
hervir,
los pasteles
que escaparon
mi avidez,
aquella gente que
no conocí,
aquel momento
que puse [REDACTED]
en el bolsillo roto.





De la antología poética *Pamučno zvono* (*Campana de algodón*)

CRAIG MOTOR CO.

A
STANDARD OIL





CITAS
(Citati)

Desde ahora sólo buscaré citas, dicen: ya todo está dicho, sólo hay que encontrar quién, cuándo y dónde dijeron aquello que justo ahora pensamos, que sentimos, que tememos, que desearíamos; sólo hay que ponerse en los zapatos ajenos, escarbar la billetera ajena, utilizar fotografías felices de alguien en luna de miel o de la fiesta de cumpleaños, del bautizo, de la Confirmación, de la extremaunción.

La muerte en verdad es el fenómeno más democrático de la vida.

Ni la tierra es exigente, y los árboles nos buscarán con sus raíces, nos abrazarán generosamente en nuestro camino hacia la luz.

LOS PASAJEROS Y EL TIEMPO

(Prolaznici i vrijeme)

Por fin, nuestros pasos irán al aire. El cielo se transformó en una simple cabeza de col y amenaza con regarnos de grandes grumos de clorofila. Y oyen a los transeúntes como se quejan: de dolor de cabeza, alergia, ambrosia y del tiempo. Caminan abrumados y con las cejas fruncidas, afligidos por el tiempo, como si el color gris y la lluvia fueran lo que los enajenara. Como si el tiempo fuera un gran frasco que hay que llenar con trivialidades fermentadas, con las páginas y recortes arrancados, de souvenirs baratos que entonces guardan al menos el recuerdo de aromas, sabores, colores. Mira, aquí estamos nosotros: chiquitos y arrugados, pálidos en el daguerrotipo de nuestra realidad pasada, homúnculos que mueven las manos frente a la furiosa locomotora, caen del ardiente Zeppelin, flotan por el mar helado agarrándolo todo, y hasta la más pequeña ocasión para hacer el corte de salvación.



DINERO SUELTO

(Sitniš)

El Sol cada vez más económicamente
echa las monedas, [REDACTED]
por ese dinero suelto
nadie se inclinaría [REDACTED]
en la calle, [REDACTED]
eso no es importante, dicen,
cambiaremos el día [REDACTED]
por la ganancia en las casas de juego,
y el canto matutino de la alondra; [REDACTED]
por el bono - regalo del lavado del auto,
construiremos [REDACTED]
un puente firme [REDACTED]
a través del río Estigia
y el viaducto [REDACTED]
a través de la inexplorada entrada
a Hades, [REDACTED]
ahora ya estamos muy cerca
a Marte, [REDACTED]
en nuestras pompas
de jabón, [REDACTED]
en nuestras alas
de cera. [REDACTED]



CASA DE VERANO
(Ljetnikovac)

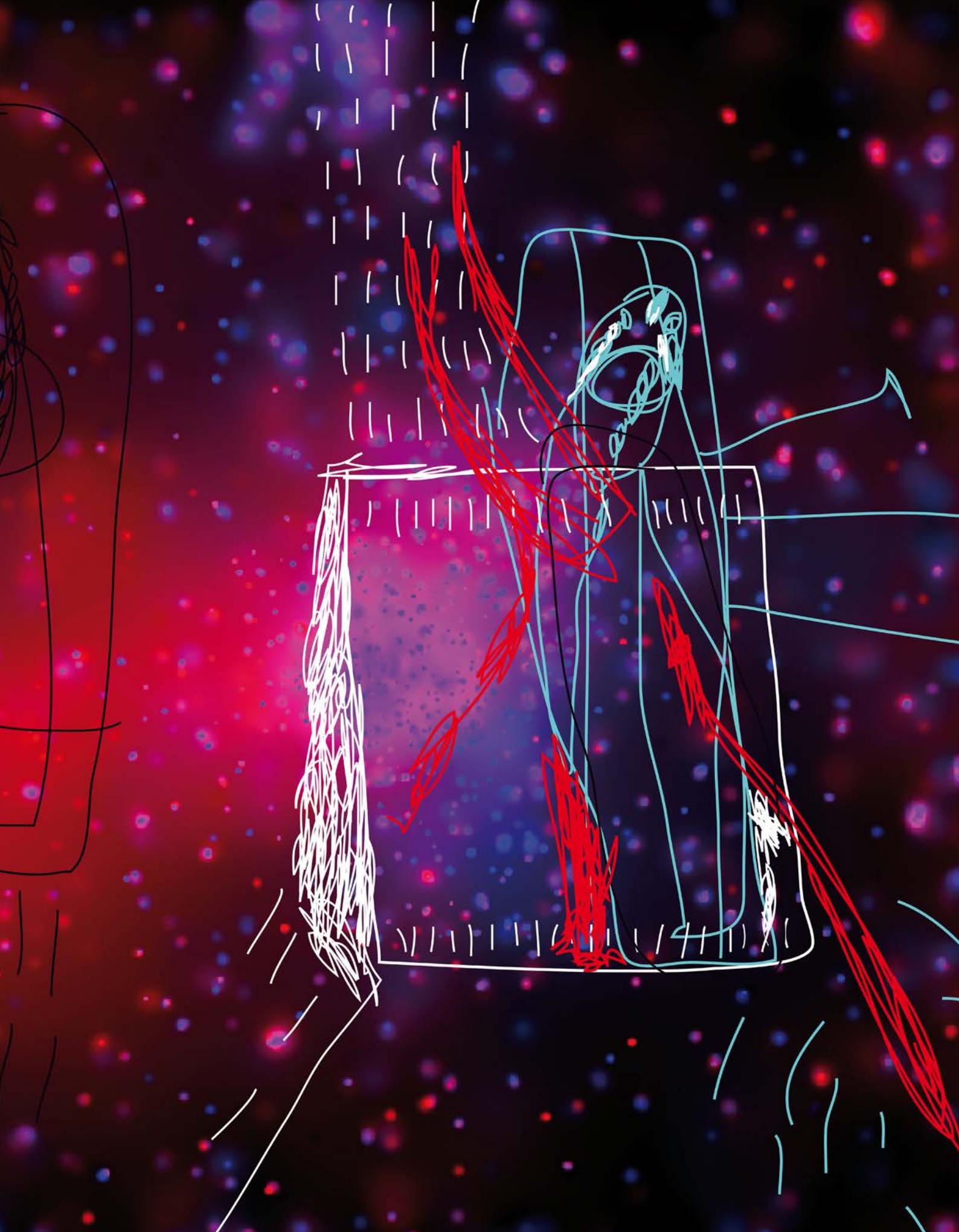
Cuando nos vayamos,
las nubes llenarán la casa.
En algún lugar, sin descanso,
al tacto
golpearán los postigos,
erizados
como alas de pavo.
La luz se adelgazará
hasta ser una línea
sobre el alta mar.
Iremos hacia ella
descuidados como chivos.
Nuestra vasija para la leche,
copa, taza de té,
quedarán volcadas
sobre la mesa.
En el umbral, la gata, confusa,
guiñe,
borracha
por la pesadez de la incertidumbre.



De la antología poética Kasno (Tarde)







EL VERANO EN QUE OCTOPUSSY NO SALIÓ DE GOLDENEYE

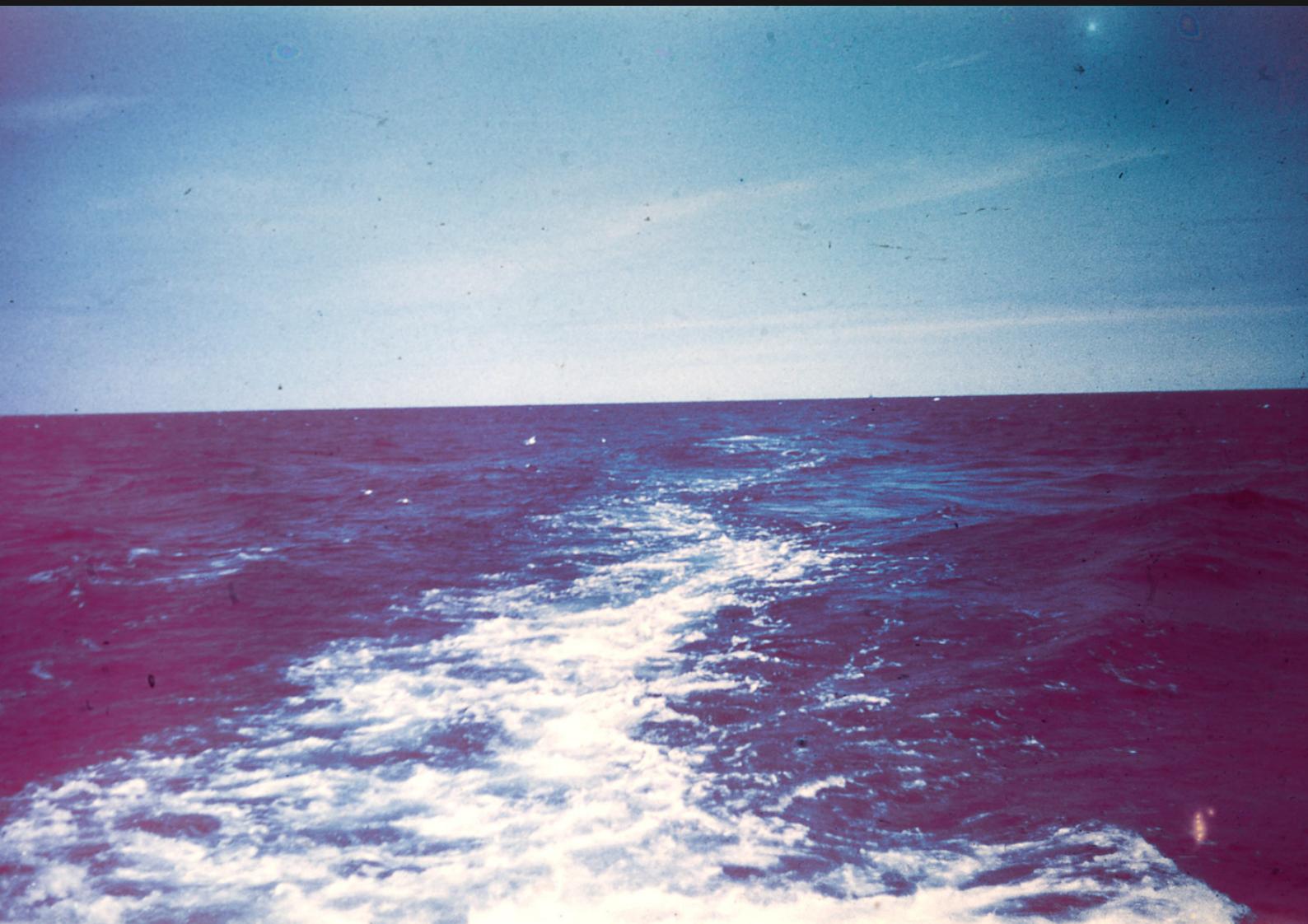
MARIANO LÓPEZ

El tema musical de James Bond, el inconfundible sonido de la serie, una fortuna en derechos de autor, el juicio, la gloria... todo comenzó porque Monty Norman necesitaba unas vacaciones.

Norman vivía entregado a su carrera como compositor después de haber alcanzado cierta fama como cantante de *swing* en salas de baile y espectáculos televisivos de variedades. Su pasión era el teatro y no se le daba mal: todas las obras que había estrenado desde sus comienzos en Londres, como director musical de los proyectos del escritor Wolf Mankowitz, habían sido un éxito. El primer musical, *Expresso Bongo*, había sido recibido por la crítica como una deliciosa novedad, la primera en escena con música de *rock n' roll*. Estaba a punto de convertirse en película, con Cliff Richard, el cantante de The Shadows, como protagonista. Su segundo musical, una versión de *Irma La Dulce*, había superado el éxito del anterior y obtenido todos los premios posibles en el

West End y en Broadway. En su currículum contaba con otras dos obras de éxito, *Make me an offer*, y *Belle, the ballad of Dr. Crippen*, cuando recibió la llamada de Harry Saltzman, propietario, junto con Albert Cubby Broccoli, de Eon Productions, una productora recién creada, aún sin filmografía, que acababa de adquirir los derechos para llevar al cine las novelas de Ian Fleming sobre James Bond.

Norman no había leído ninguna obra de Fleming, aunque había oído hablar de Bond, por supuesto: sus historias eran muy populares en Inglaterra. Saltzman le proponía ser el autor de la música del primer filme de la productora y de la futura serie: *Dr. No* (en España, Agente 007 contra el Dr. No). La respuesta del compositor fue amable y evasiva: "Gracias por la oferta, pero tengo mucho trabajo acumulado. Déjeme unos días para pensármelo". Saltzman intuyó la espantada y mejoró de inmediato su propuesta. "Mire,



Norman. Vamos a instalarnos unas semanas en Jamaica, para localizar los escenarios de la película. ¿Por qué no se viene? Tenemos alquilados unos bungalós junto a la playa. Le hemos reservado uno, con un magnífico piano. Serán solo tres o cuatro semanas. Le esperan la música local, el mar, la arena y una temperatura fantástica. Puede venir con su esposa. Nosotros corremos con todos los gastos. Sólo le pedimos tres canciones, por las que le pagaríamos 500 libras. Al contado". Norman necesitaba, desde hacía tiempo, unas buenas vacaciones. Imaginó la playa, el sol, el mar, y las quinientas libras, una cantidad considerable para un mes de trabajo en aquella época, así que aceptó. "De acuerdo, Saltzman. ¿Cuándo es el vuelo?".

Jamaica era el hogar de Ian Fleming, quien se había sentido atraído por las costas del norte de la isla desde que desembarcó por primera vez en sus playas, cuando trabajaba en el servicio de inteligencia de la Marina Británica. Fleming recibió a Norman, junto al resto del equipo de la productora, en su mansión "Goldeneye", una magnífica propiedad, con embarcadero privado. Debía su nombre a una de las novelas preferidas por Fleming:

Reflections in a golden eye, de la norteamericana Carson McCullers. Fleming amaba vivir en Goldeneye, envuelto en humo -fumaba tres paquetes de tabaco diarios- y muy cerca de la playa, las palmeras, el mar y su colección de botellas de whisky. Fue muy amable con el equipo de Dr. No, pero algo frío y distante. No era muy partidario de la vida social y menos en Jamaica, junto al mar. De vez en cuando, embarcaba en su bote "Octopussy" y navegaba hasta el embarcadero de su vecino, el dramaturgo Noel Coward, exploraba los manglares en busca de pájaros de colores (con la ayuda de la *Guía de campo de las aves de las Indias Occidentales*, escrita por el ornitólogo James Bond) o, mejor aún, acompañaba a su amada Blanche Blackwell y la esperaba en el bote mientras ella pescaba, buceaba o buscaba conchas en la playa. Blanche fue su más idolatrada musa en Jamaica. Nacida en Costa Rica, descendiente de una familia de judíos sefardíes vinculada en Jamaica a los negocios del azúcar y del ron, Blanche Lindo se había casado en Jamaica con Joseph Blackwell, con quien había tenido un hijo, Chris, y de quien se había separado diez años antes de conocer a Fleming. Como el escritor británico, se sentía cautivada por las playas del norte



de Jamaica y por la vida en aquel retrato del paraíso. Vivía en Bolt House, una villa cercana a la de Ian Fleming. El bote Octopussy era de ella, se lo regaló al escritor. Dos de los más libres, sugerentes y atrevidos personajes femeninos de las novelas sobre Bond de Ian Fleming, la aviadora Pussy Galore, de *Goldfinger*, y la buceadora Honeychile Rider, de *Dr. No*, el personaje que interpreta Ursula Andress, están inspirados en Blanche Blackwell.

Chris Blackwell, el hijo de Blanche, fue el responsable de encontrar los escenarios apropiados en Jamaica para la película. Chris no era un especialista cinematográfico. Acababa de crear una discográfica, Island Records, que poco tiempo después sería aclamada en Gran Bretaña por el éxito de sus primeros discos que llevaron a Europa dos géneros musicales de Jamaica: el ska y el reggae. Blackwell había sufrido un naufragio frente a las costas de Jamaica, en el que hubiera perdido de la vida de no haber sido por la actuación de un grupo de pescadores locales, rastafaris, que

le salvaron, le dieron casa hasta que se recuperó y le iniciaron en los valores de una cultura que luego quedaría asociada, en el resto del mundo, a la discográfica de Blackwell, Island Records, y a sus artistas, entre ellos, de forma destacada, Bob Marley.

Con las localizaciones de *Dr. No*, Chris hizo un buen trabajo. La escena en que hace su primera aparición en el filme Ursula Andress, con su bikini blanco, surgiendo entre las olas, fue filmada en una estrecha playa denominada Laughing Waters, cerca de Goldeneye. La playa fue destrozada en 1988 por el huracán Gilbert, pero, pocos años después, fue adquirida y restaurada por el gobierno jamaicano, y ahora forma parte del recorrido turístico por las bellezas naturales del norte de la isla junto con las vecinas cataratas del río Dunn. Después de su feliz experiencia con el equipo de *Dr. No*, Blackwell probó fortuna en el cine como productor, con la película *They harder they come*, protagonizada por Jimmy Cliff. Fue un gran éxito, pero con él concluyó su carrera cinematográfica. Un



chamán local le dijo que abandonara el cine, que se centrara en la música, donde le aventuraba un gran futuro. Blackwell le hizo caso. Dejó sus esporádicas relaciones con el cine y se dedicó a una carrera en la que destacaría, además de por su relación con los sonidos de Jamaica, porque participó en el lanzamiento de grupos como Traffic, Jethro O'Tull, Emerson, Lake & Palmer y U2. En abril de 2009, la revista británica Music Week nombró a Blackwell la figura más influyente de la industria musical británica en los últimos 50 años.

Dos buenos amigos de Chris Blackwell, el guitarrista Ernest Ranglin, un mago del ska, y el trombonista y percusionista Carlos Malcolm, que hoy tiene escrito su nombre en el "Hall of fame" del festival de jazz de Ocho Ríos, Jamaica, colaboraron en la banda sonora de la primera película de 007. Norman había trabajado rápido, en su mes junto al mar, y regresó de Jamaica con tres canciones: Kingston Calypso, para los títulos de crédito y los primeros minutos de la película, que comienza con los crímenes cometidos por la "banda de los tres ratones ciegos" (www.youtube.com/watch?v=c1KBmsP5owI); Jump Up, otro calipso que suena en una radio mientras James Bond, el agente de la CIA Félix Leiter y el pescador local Quarrel se preguntan por los misterios que rodean Crab Key (www.youtube.com/watch?v=tNRuysQVfJc); y Underneath the mango tree, el

tema estrella del filme, que canta Honeychile Rider cuando aparece por primera vez en la película, en la playa situada en los límites de la hacienda del Dr. No (www.youtube.com/watch?v=K-VEVNQclg).

Sean Connery puso su voz a una frase de la canción que suena en la famosa escena en la que surge del mar la venus Honeychile Rider, pero Ursula Andress no demostró ninguna disposición para la música. Quien canta, mientras la actriz suiza mueve sus labios, es la esposa de Monty Norman, la cantante Diana Coupland, que había acreditado su talento como cantante solista de los grupos que animaban los salones de los hoteles The Savoy y The Dorchester, antes de cantar en el musical *Make me an offer* y de acompañar a su marido en el viaje que le brindaría la oportunidad de asociar su voz al tema estrella de Dr. No. La interpretación de los otros dos temas, *Kingston Calypso* y *Jump Up*, aparece firmada por la banda de Byron Lee & The Dragonaires, que había acompañado las actuaciones en Jamaica de Harry Belafonte, Sam Cooke y The Drifters, aunque la mayor parte del trabajo de estudio, en estos dos calipcos, corrió a cargo de Ernest Ranglin y de Carlos Malcolm.

De vuelta a Londres, Harry Saltzman felicitó expresamente a Norman por su trabajo, en especial por la gracia y el encanto de *Underneath the mango tree*. Pero su socio, Cubby Broccoli, el director de la

película, Terence Young, y, sobre todo, el editor del filme y director de la segunda unidad, Peter Hunt, no estaban totalmente satisfechos con el trabajo de Norman. Querían al menos un tema mucho más dramático que los tres anteriores, que sintonizara con la tensión que transmiten algunas de las escenas más significativas del filme. Hunt ponía como ejemplo el momento en que una tarántula se sube a la cama donde duerme James Bond y recorre las sábanas hasta alcanzarle la mejilla: no parece que sea un momento apropiado para un calipso. También se sumaron a las quejas los responsables de la promoción del filme. Noel Rogers, director de publicidad de United Artist, reclamaba un tema que sirviera de seña de identidad al personaje, más que a la película. Pensaba, además, que podría servir para darle continuidad a la serie, que, si no se torcían las cuentas, prometía un título nuevo cada año.

Monty Norman era un buen compositor de temas vocales pero resultó desbordado por estas peticiones. Además, necesitaba volver a centrarse en los encargos que había suspendido cuando decidió viajar a Jamaica y que le esperaban, con mayor urgencia, a su regreso a Londres. Recurrió a su amigo y colaborador desde *Expreso Bongo*, Burt Rhodes, para que se encargara de orquestar la banda sonora completa del filme. A pesar de su exceso de trabajo, Norman pudo incorporar a la música de

la película cuatro temas breves, que podrían haber servido de tema principal. El primero, *Twistin with James*, es un tema divertido, con el ritmo de moda a principios de los 60: el twist (www.youtube.com/watch?v=C12VvLzi08k) El segundo, *Dr. No's Fantasy*, fue un claro aspirante a convertirse en ícono de Bond, pero resultaba demasiado ligero y festivo (<http://www.youtube.com/watch?v=RqlQEOKYeGY>) Lo mismo podría decirse del tercero, *Dr. No Theme* (pista número 16, en www.youtube.com/watch?v=oy3MbQULFOo) y, sobre todo, del cuarto: *The James Bond Theme* (pista número 17)..

Eon Productions no podía esperar más. Necesitaba un tema principal con urgencia. Con extrema urgencia: la película estaba en la fase final de montaje, en la primavera de 1962, y tenía como fecha fija, inamovible, para su estreno, octubre de ese mismo año. No daba tiempo para crear una nueva composición, aunque quizás -sugirió Noel Rogers, el director de publicidad de United Artist- todo fuera cuestión de trabajar más los arreglos. Se podría aportar un efecto dramático a las composiciones de Norman o, al menos, intentarlo con alguna de ellas, si se encontraba un buen arreglista que realizara, con la precisión y la velocidad exigidas, ese fino trabajo. Noel Rogers, de United Artist, John Burgess, productor de discos de Emi, y Wolf Mankowitz, amigo de John Burgess y

guionista de los musicales de Monty Norman, hablaron sobre el asunto y coincidieron en que la persona indicada debía ser John Barry.

Barry era una estrella en ciernes en el panorama musical británico. Con 29 años, ya había destacado como músico de jazz, creador de éxitos de rock n' roll y compositor de bandas sonoras para el cine. Dirigía su propia banda, The John Barry Seven, dedicada a la fusión del be bop con el rock n'roll, había alcanzado el número uno de las listas británicas con temas como *What Do You Want* (1959) o *Poor Me* (1960), creados para la voz de Adam Faith y de Tommy Steele y se acababa de estrenar en el cine con la banda sonora de dos películas de bajo presupuesto: *Beat Girl* (1959), que fue la primera película británica cuya banda sonora se grabó en un LP, un disco de larga duración, y *Never Let Go* (1960), protagonizada por Peter Sellers y el cantante pop Adam Faith. Para los responsables del lanzamiento de la primera película de Bond, su trabajo en *Beat Girl* era particularmente interesante. Merece la pena ver la secuencia inicial de esta película (<http://www.youtube.com/watch?v=iPIVotliYnw>) para conocer cómo era la atmósfera musical que había seducido a los publicistas de *Dr. No*.

El editor de *Dr. No*, Peter Hunt, también estaba de acuerdo en

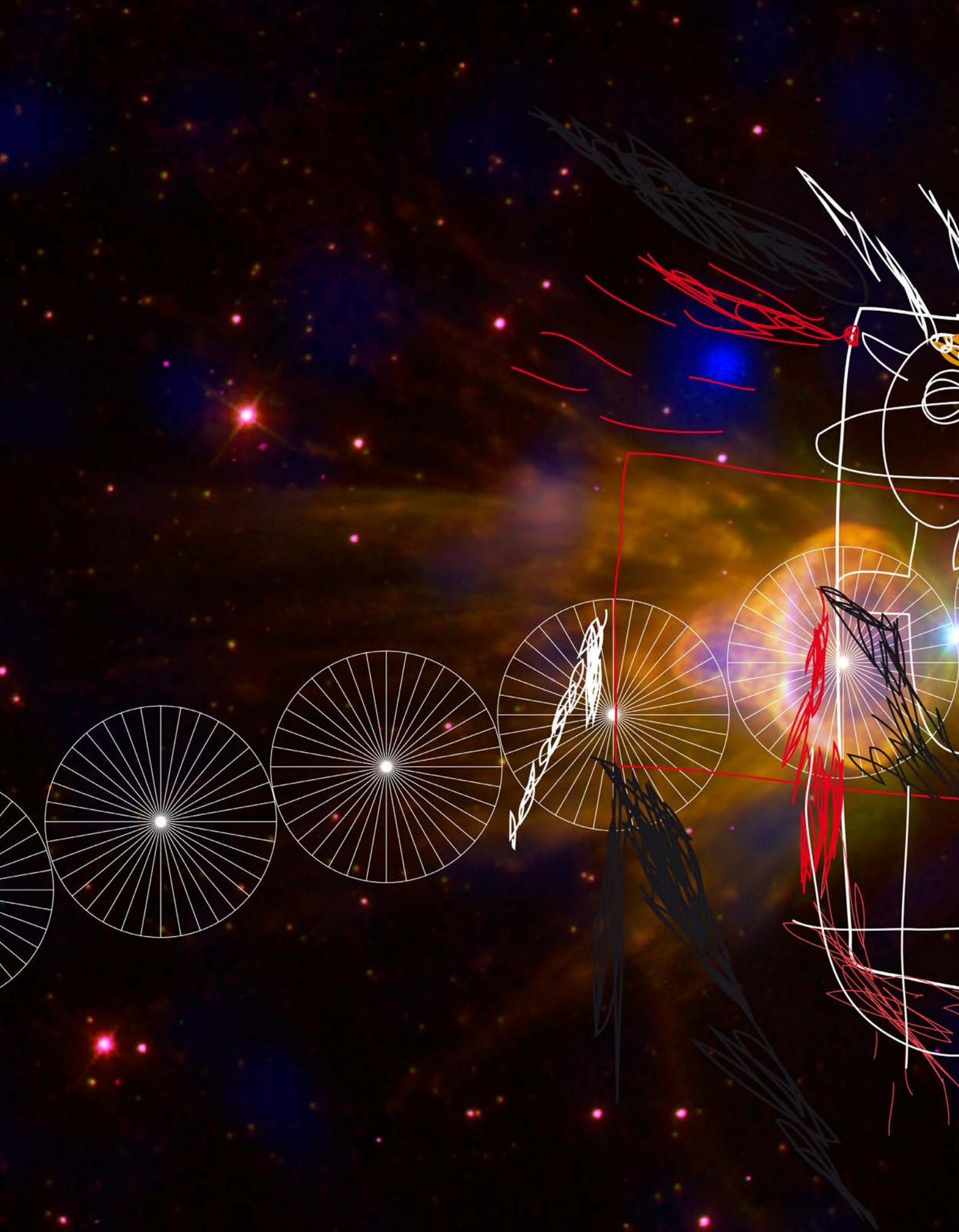
llamar a John Barry, pero Harry Saltzman no quería problemas con Monty Norman. Acababa de firmarle un nuevo contrato, como compositor de la banda sonora de la siguiente película de Eon Productions: un filme titulado *Call Me, Bwana*, protagonizado nada menos que por Bob Hope. Así que le pidió a Norman un último esfuerzo para crear el tema principal de James Bond. Monty sabía lo que buscaban: un mayor dramatismo, una sonoridad agresiva y reconocible, que expresara los valores del personaje en dos minutos de grabación y permaneciera en la memoria de los espectadores el mayor tiempo posible. Lo había intentado pero, sus aportaciones no acababan de resultar satisfactorias. Saltzman le pidió una última idea, unas notas que quizá estuvieran rondando por su cabeza o guardadas en el fondo de un olvidado cajón. Norman recordó, entonces, un tema que nunca había visto la luz, una pieza de un musical jamás estrenado basado en una novela del indio V.S. Naipaul. Quizá serviría.

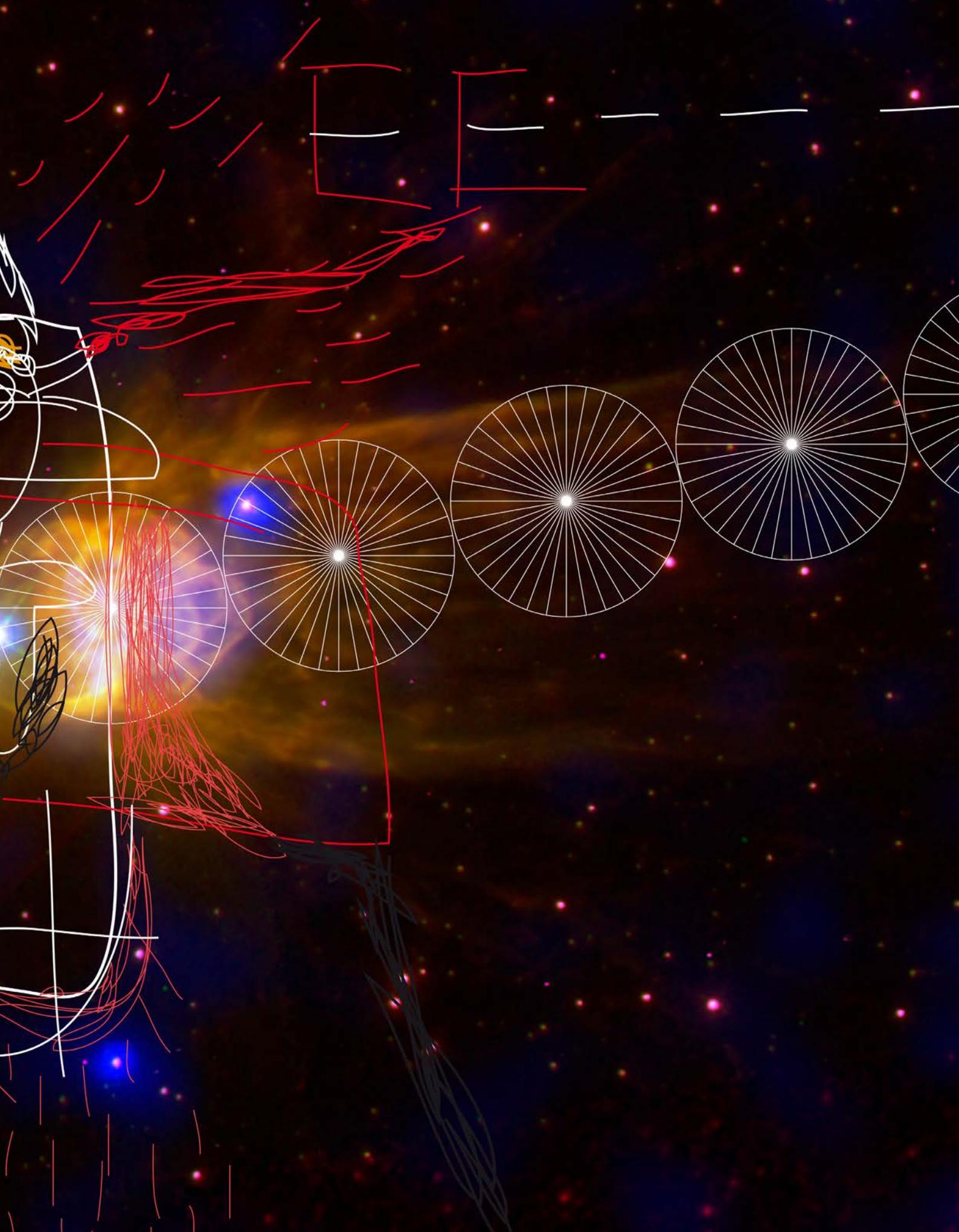
(Continuará)

(La música de) James Bond volverá pronto con

EL SEÑOR BISWAS, GOLDFINGER
Y UNA GUITARRA DE SURF







AUTOENTREVISTA A MÁRCIO-ANDRÉ

Con la colaboración de Carmen Villarino

Pregunta: ¿Qué le parece esto de que Márcio-André entrevistó al autor que inventó para sí mismo?

Respuesta: Aún no lo sé, imagino que debe ser algo muy próximo al onanismo, pero manipulando las ideas. Una investigación de sí mismo, con un poco de autoplagio y autoconmiseración, algo de esquizofrenia, desinvención y fracaso. Todo muy familiar para el poeta, que está siempre tonteando con la mentira. No existe mucha diferencia entre una entrevista y una autoentrevista – además, ¿quién se acuerda de las preguntas? Lo que queda siempre – injustamente – son las malas respuestas que las buenas preguntas pueden generar. De cualquier forma, sugiero que aproveche la oportunidad para preguntar lo imponderable.

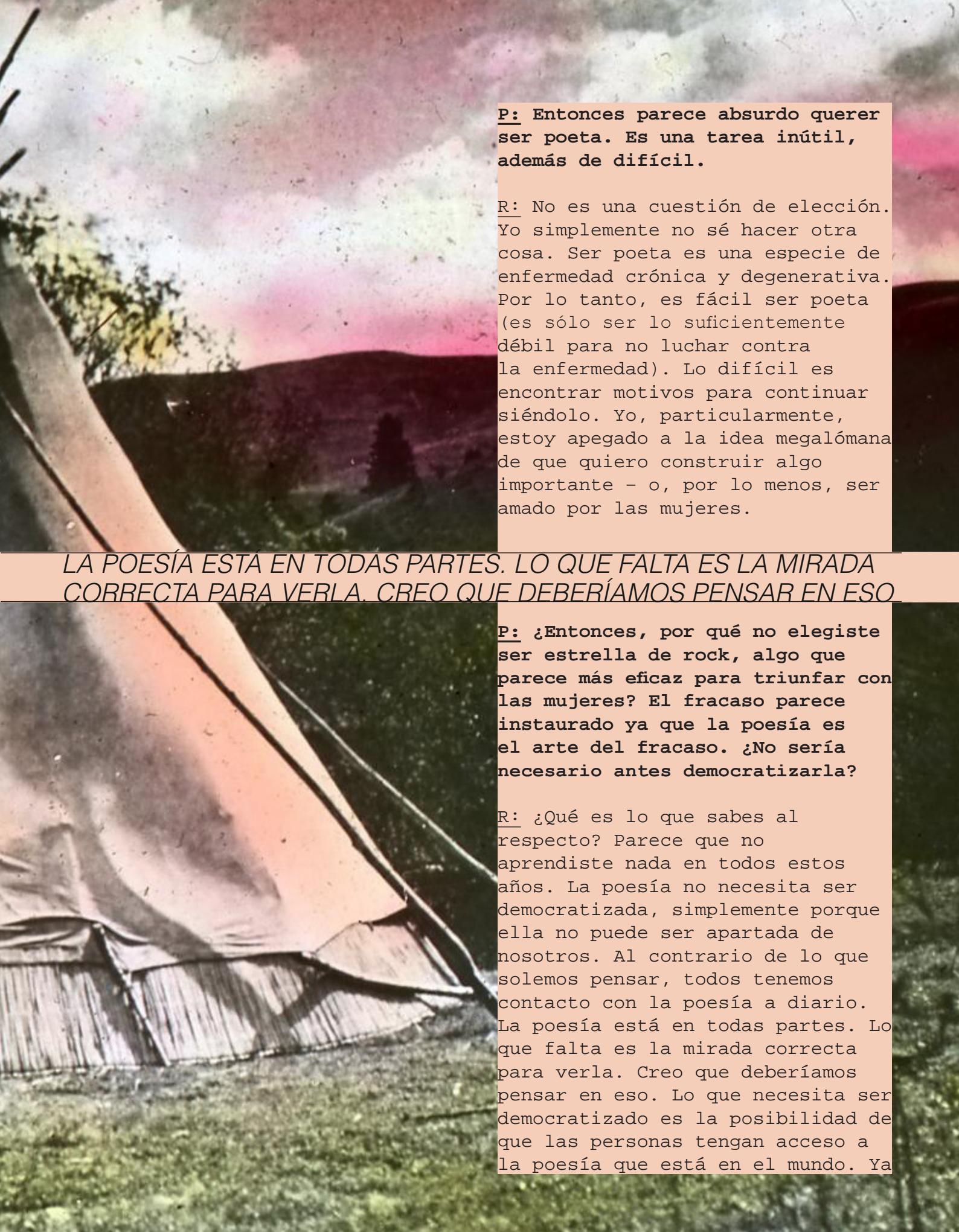
P: ¿No se encuentra, además, la poesía precisamente en el fracaso que supone responder con palabras a la pregunta “qué es poesía”?

R: Tal vez no, porque la poesía ni siquiera pertenece a las palabras. Poesía es danza, entre otras cosas. Y cuando digo danza, no me refiero a la disciplina de la danza. Poesía es alguna cosa hecha con el cuerpo y sólo algunas veces con palabras. Es todo lo que consigo decir al respecto. Estamos en la poesía como estamos en el

tiempo y es difícil hablar sobre algo que no podemos ver en su totalidad, porque estamos inmersos en él.

P: ¿Y la poesía hecha con palabras?

R: Las palabras se niegan a ser descritas. ¿Cómo hablar de una cosa que se usa para hablar de otras cosas? Ahí está el gran drama del poema. También es difícil decir algo sobre él. Lo que sé es que el poema es una de las maneras en que la poesía se manifiesta, como también lo son la música, la arquitectura y la culinaria. Por supuesto, la poesía puede o no manifestarse en estas cosas – depende de quién mira y cuándo o de quién la hace y cuándo. Incluso un poema en el papel depende de un lector abierto a la poesía que pueda extraer de él. Sin esta apertura, esta “preparación”, el poema es apenas texto en un papel. El poder poético que albergan las cosas y el poema necesita ser abierto con una llave o el puño. No está listo sin más, exige una intervención corporal. La poesía no es “algo”, es justamente lo contrario. Es un no guardado en las cosas, que, al permitirnos completarlas con lo que hay de poético en nosotros mismos, se revela en su plenitud en un punto del tiempo y del espacio.



P: Entonces parece absurdo querer ser poeta. Es una tarea inútil, además de difícil.

R: No es una cuestión de elección. Yo simplemente no sé hacer otra cosa. Ser poeta es una especie de enfermedad crónica y degenerativa. Por lo tanto, es fácil ser poeta (es sólo ser lo suficientemente débil para no luchar contra la enfermedad). Lo difícil es encontrar motivos para continuar siéndolo. Yo, particularmente, estoy apegado a la idea megalómana de que quiero construir algo importante - o, por lo menos, ser amado por las mujeres.

LA POESÍA ESTÁ EN TODAS PARTES. LO QUE FALTA ES LA MIRADA CORRECTA PARA VERLA. CREO QUE DEBERÍAMOS PENSAR EN ESO

P: ¿Entonces, por qué no elegiste ser estrella de rock, algo que parece más eficaz para triunfar con las mujeres? El fracaso parece instaurado ya que la poesía es el arte del fracaso. ¿No sería necesario antes democratizarla?

R: ¿Qué es lo que sabes al respecto? Parece que no aprendiste nada en todos estos años. La poesía no necesita ser democratizada, simplemente porque ella no puede ser apartada de nosotros. Al contrario de lo que solemos pensar, todos tenemos contacto con la poesía a diario. La poesía está en todas partes. Lo que falta es la mirada correcta para verla. Creo que deberíamos pensar en eso. Lo que necesita ser democratizado es la posibilidad de que las personas tengan acceso a la poesía que está en el mundo. Ya

que nos es usurpada a diario con jornadas alienantes de trabajo; con la televisión; con el sistema de bienes de consumo; con la violencia y las injusticias; con las estructuras de poder y de conocimiento; con las máquinas de mercantilización de la vida; con las fronteras entre los países y su balanza que cambia el valor del individuo conforme a su nacionalidad; con la forma con la que somos engañados todos los días por la publicidad y por los falsos moralistas; con la facilidad con la que nos dejamos alienar y asumir medias verdades porque es más cómodo; con maneras de hacer extremamente nocivas a nosotros y al prójimo. En este punto, yo soy como Nikola Tesla, que quería energía libre para todos - yo sueño con la poesía libre, no sometida a sus "dueños". Lo esencial, por lo tanto, no es tener acceso a la poesía que está en los libros, sino percibir aquí y ahora la poesía de lo real. La cuestión es que la poesía de los libros tiene el poder de ayudarnos a revelar la poesía que está en el mundo al presentarnos nuevas maneras de decirlo.

P: Si es posible una poesía sin palabras, es posible un idioma sin poesía...

R: Sería lo mismo que un embrión sin madre. Observe que aunque un embrión no pueda ser generado sin útero, un útero no depende del embrión para tener latente su

inagotable capacidad de generar. El embrión ahí no es un idioma, sino la posibilidad misma del lenguaje.

P: Sabes que muchas veces fuimos acusados de hacer una poesía racional, sin pasión, por los procedimientos que adoptamos...

R: Eso no existe. Pasión y racionalidad son más una dicotomía innecesaria. Creo que lo que hace pensar que nuestra poesía es cerebral es que, para nosotros, la poesía es siempre un proyecto de sí misma y no algo establecido desde siempre. Ella se mueve por la voluntad de poner en crisis la propia realidad manifestada a través de las palabras. Y esto muchas veces es arriesgado, pues nos hace parecer destituidos de la pasión como la realidad ya establecida la entiende. Nosotros inventamos todo el tiempo nuestra forma de pasión, porque la poesía inventa también lo que denota. Nuestra poesía ha caminado siempre junto a nuestro pensamiento sobre la poesía, es verdad, pero la cuestión es que nuestro pensamiento sobre la poesía es apasionado. Mucho más que ir donde el corazón nos lleva, la poesía es un llevar el corazón hacia donde vamos. Tenemos una nomenclatura muy errada a este respecto.

P: Tú también te crees artista de *performance*. Gran parte de tu producción poética parece indisociable de los espectáculos

visuales y sonoros que realizas. ¿Cuál es la relación entre performance y literatura?

R: Usted sabe que yo no creo en "lenguajes artísticos", ni que haya niveles diferentes entre ellos. Son sólo nombres que elegimos utilizar para definir estancias indefinibles (aunque los utilicemos para facilitar la comunicación). Por tanto, es innecesario pensar si hay o no una relación entre *performance* y literatura. En un nivel de consideración más radical, la cuestión deja de tener sentido al preguntarnos si es posible la realización artística fuera del cuerpo. Obviamente, ni siquiera existe la posibilidad de lo humano fuera del cuerpo. Y si todas las realizaciones artísticas se producen en el cuerpo, deberíamos preguntarnos si hay realmente alguna distinción entre ellas. Por ejemplo, ¿la poesía no radica en el cuerpo? ¿Qué parte del cerebro de un escritor no pertenece a su cuerpo? ¿Sus manos no son parte de su cuerpo? ¿Su imaginación no es parte de su cuerpo? ¿Y el poema no se hace al ser transpuesto al papel, cuando el autor lo lee en voz alta, retocando hasta la apariencia del texto escrito, dando cuerpo a lo que antes no era nada? Toda obra de creación sólo puede ser creada con el cuerpo, pues sólo el cuerpo puede crear. La escritura de un poema procede de la misma magia sinérgica de los movimientos linfáticos: la métrica de la voz es el pleno sentido que la danza tiene en las palabras.

Por lo tanto, hacer poesía en el papel y hacer poesía mediante *performance* tienen más en común de lo que nos gusta pensar.

P: Comienzo a vislumbrar un mundo donde haya clases de literatura en la Facultad de Educación Física...

R: El cuerpo no se resume en lo que puede ser medido biológicamente. Es el cuerpo lo que nos permite ser en el mundo y movernos en él. Y parece que muchas veces no percibimos eso. Lo contrario de lo que antes indiqué también ocurre. Hay muchas maneras de usar el cuerpo sin estar en él realmente: todas las veces que lo utilizamos como herramienta de un sistema que lo condiciona (el trabajo automatizado, el ocio condicionado, etc). Y este sistema es el mismo que dice que hay diversos tipos diferentes de arte. Porque compartmentar el arte es también compartmentar el cuerpo. Pero lo más importante que nos muestra la poesía es que una distinción radical entre "lo que es físico" y "lo que es intelectual" es la mayor tontería que existe. Creo que el boxeo debería ser un estupendo deporte a practicar cuando se lee poesía.

P: ¿Por qué no dices ya que eres un artista multimedia? Es más fácil...

R: Porque mi arte (y creo que también cualquier otro) no surge de sus medios. La creación se da

en un espacio indeterminado que, a pesar de no poder prescindir de sus medios para realizarse en el mundo, no tiene fronteras. No es un *inter* porque existió antes incluso de que creásemos esas barreras entre una cosa y otra. En el ámbito multimedia se presupone un *multi*, cuando estamos hablando de un *uno* (aunque rico, plural y que puede manifestarse de muchas maneras). Grossó modo, literatura es *performance*, como un acto sexual es *performance*, como la danza es literatura y todas ellas son danza y no lo son, porque "literatura", "danza" y "performance" son únicamente maneras de llamar a las cosas a partir de resultados establecidos por las instituciones formales (la historia, la estética, la sociología, la filosofía etc.) y no por la energía necesaria a toda creación. Es un problema de taxonomía y las taxonomías son mutables de acuerdo con el espacio y el tiempo, las obras, no.

P: ¿Entonces, tu trabajo de qué parte?

R: Del ejercicio de la experimentación. Un poema para mí nunca está listo. Es algo que estoy siempre buscando. Cuando encuentro un hilo de trabajo con el que estoy satisfecho y exploró con alguna competencia, procuro empezar de cero y explorar otro camino en el que soy incompetente. Es un proceso largo y agotador, pues siempre hay muchas cosas que no van a ningún lugar. Yo

descarto más de lo que publico. Pero para mí es éste el proceso; es ejercitarse lo que yo aún desconozco. En este sentido, puedo decir que la característica esencial de mi trabajo es la experimentación. Y por eso muchas veces el papel no es suficiente y acabo escribiendo en forma de instalaciones, de performances, de videos etc. Mucho más que un producto, yo busco siempre un estado por definir.

P: Tu visita a Chernóbil surgió de un experimento, supongo.

R: Sí, de una experimentación de la existencia. La Zona de Exclusión (región evacuada después del accidente) podría llamarse Zona de Inexistencia, tal es la sensación de dejar de existir que se percibe en ella. Es como si los pensamientos también se contaminasen y te empiezas a preguntar qué extraño dios puso allí aquellos edificios. Uno de mis intereses en ir a Chernóbil era justamente observar cómo la poesía se comporta bajo tales niveles de radiación. Al leer los poemas, observé cómo mi idioma se condensaba bajo el estroncio de aquel mausoleo comunista. El poema parecía tener otra densidad y brillaba al ser pronunciado. En este experimento comprendí que incluso entre la realidad y el sueño no existe separación legítima - mundo y palabra son lo mismo. Ése es el legado de Chernóbil, el legado del fin y del principio del mundo, allí donde



se guarda la fuente de la materia de los pensamientos. Chernóbil es donde terminan los sueños que se pierden antes de que despertemos.

P: ¿Pero tú ya mediste la radiación en tu cuerpo después de eso? Sentí una picazón cerca de las axilas cuando volvimos de allí...

R: Usted sabe que todos los que van a la Zona de Exclusión, cuando salen, son sometidos a un chequeo y el coche recibe un baño químico para evitar que lleve radiación a la ciudad. Se intenta garantizar un nivel mínimo de seguridad para quien sale del lugar. En cuanto volví a Kiev, me deshice de la ropa que llevaba y me di un largo baño. También me corté el pelo cuando volví a Rio de Janeiro. Pero, de cualquier manera, algo quedó. Me siento potencializado por el cesio que adquirí allí. Ya no puedo librarme de la necesidad de ver el mundo en su forma plena de poesía. Creo que, al leer poemas en Chernóbil, la poesía se fundió con mis células. En efecto, era lo que yo procuraba yendo allí: intentar alcanzar el código fuente del poema para manipularlo por dentro, penetrar en la infraestructura de las cosas a través de sus nombres, de sus modos de ser y de estar en el mundo, de la codificación escondida en cada material, para alterar sus propiedades. La poesía está también escrita en nuestro código genético.

P: Eso tal vez nos haya vuelto locos por completo...

R: Me gusta pensar que sí. He llegado a la idea de la indeterminación entre ficción y realidad, puesto que cada vez comprendo mejor que no hay ninguna prueba real de la separación entre ambas. No se trata de una metáfora (la metáfora es en sí una retórica), sino de una formulación concreta y tan profunda que tiene el poder de poner al hombre frente a cuestionamientos radicales en su sistema ético. El desastre de Chernóbil, la desertificación del Mar de Aral y el muro de Berlín son muy buenos ejemplos. Serían increíbles si efectivamente no hubiesen ocurrido. La única prueba concreta ahí de que estos eventos fueron reales y no ficción son sus vestigios, "prueba incontestable" de que han sucedido y de que forman parte de la historia. Sin embargo, sabemos que todo vestigio se busca en favor de un pasado prospectivo para el futuro hacia el que se quiere llegar y que, de este modo, sigue parámetros absolutamente ficcionales (la ciencia en la cual toda historia es basada es una ficción de ella misma). Todo pasado es una invención y todo futuro es una posibilidad, siendo la única realidad el presente, tan moldeable como el sueño. Es la ficción (del latín *fingere*, "moldear el barro con las manos") la que modela la cosa (*res*, "real"). Por tanto, toda ficción es lo real. Y es esa ficción/real la argamasa

que une el pasado al futuro. Vivo ahora en Galicia con mi novia, pero no sé cómo he llegado hasta aquí o cómo apareció ella en mi vida. Es la propia ficción que hago de mí mismo la que me permite unir los acontecimientos anteriores, justificar el presente y crear conexiones con los otros. Y es así como la poesía se manifiesta. Ella es la posibilidad del presente absoluto. Una ficción, tanto más real que toda la supuesta realidad de los sistemas, es subyugada por su sólida "verdad" transitoria. La mayor prueba de ello es la arquitectura. ¿Dónde empieza la obra y termina el edificio, allí sin marco, sin museo, sin anuncio y sin instituciones? Y, sin embargo, el edificio nos lleva a atravesarlo como parte de nuestra vida... Por eso siempre digo que Chernóbil es la mayor obra de arte de la humanidad.

P: Supongo que en esta entrevista, yo, Márcio-André, seré entonces el personaje de la ficción del autor.

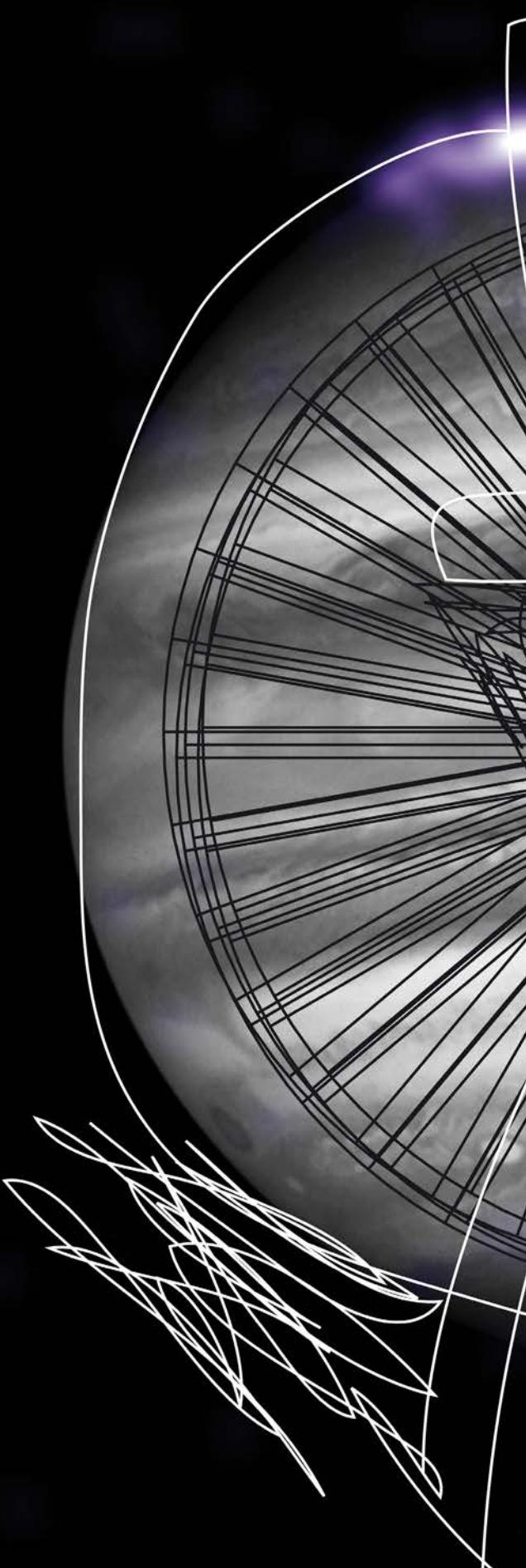
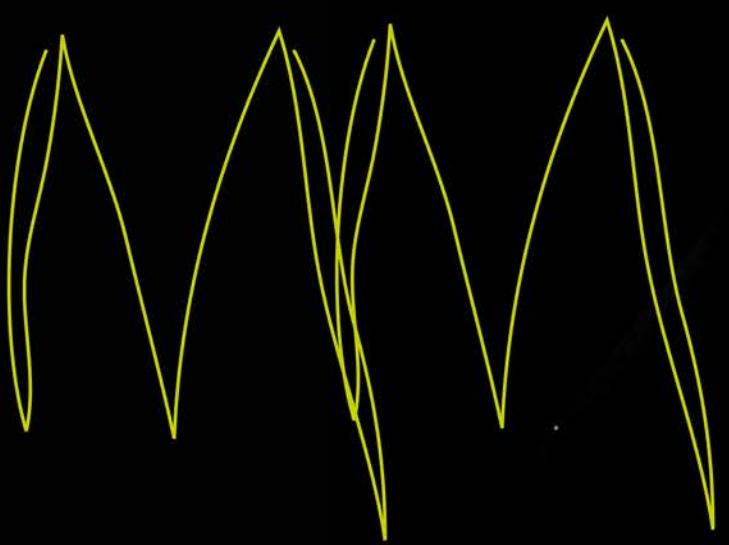
R: Somos personajes uno del otro, como el lector también lo es. Todos somos siempre personajes unos de los otros. Pero eso no implica que seamos creaciones como normalmente entendemos que es una creación. La ficción es más que una trama. Se da simplemente como materialización de lo real. Estamos siempre "ficcionalizando" para consolidar la realidad que vivimos - y la verdad es que lo real para cada uno es lo real sólo para sí mismo, no para el

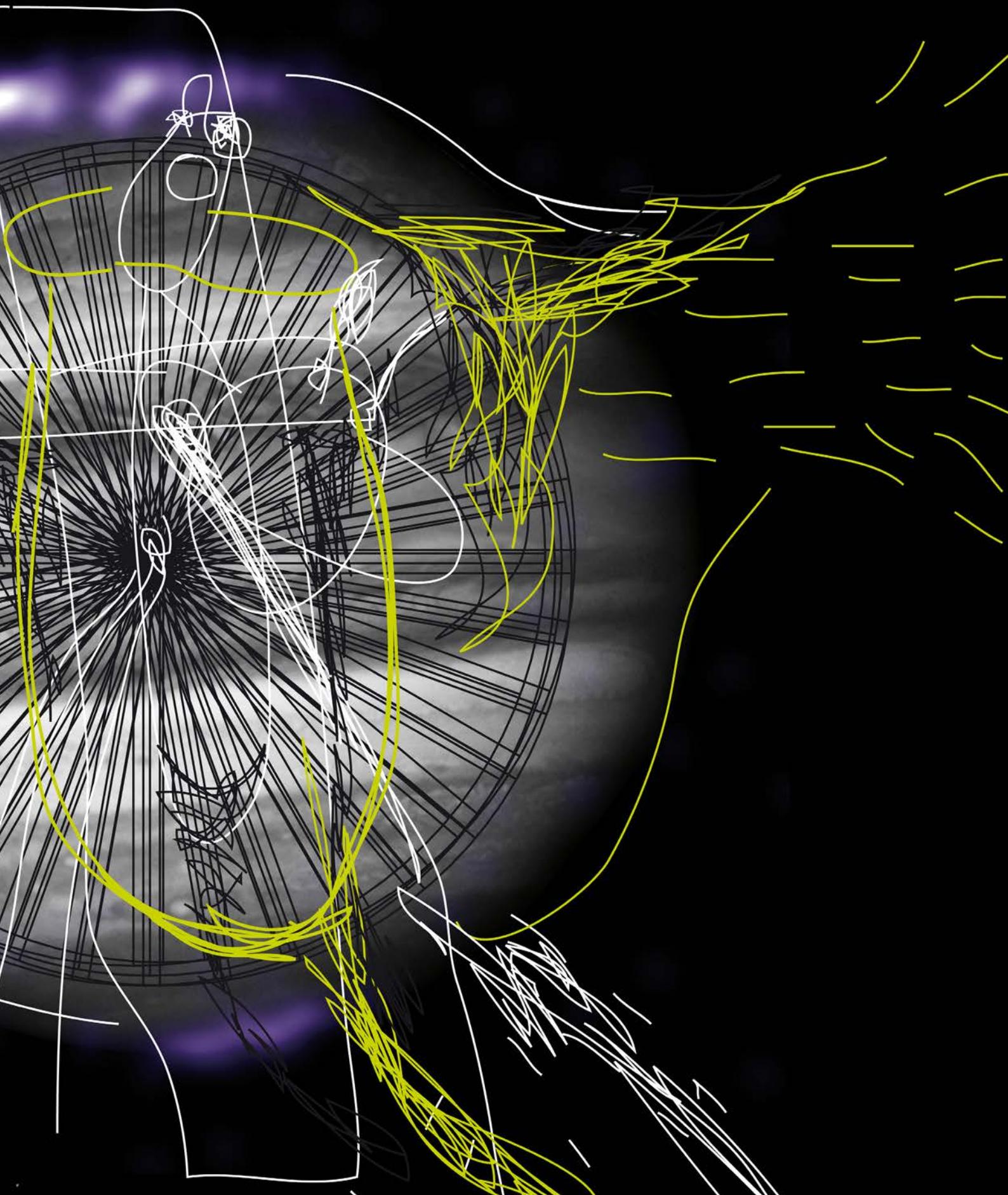
otro. El otro tiene su propia "ficcionalización" de ti y de él mismo. Gracias a este baile de ficciones el mundo funciona y gira. Y si puedo elegir mi ficción, prefiero que el mundo sea poético y múltiple y no negro sobre blanco como suele ser.

P: Presiento telepáticamente que quieres que te haga una pregunta específica. ¿Cuáles son nuestros próximos proyectos?

R: Mis proyectos, quiere decir... Actualmente, estoy involucrado en un proyecto de una película híbrida, parte experimental, parte documental, sobre la poesía y el destino, dirigido por el publicista brasileño Ricardo Silveira, en el que soy al mismo tiempo personaje y guionista. En paralelo, estoy concluyendo una traducción al portugués de Paul Valéry. Después, empezaré a escribir una novela, para la cual pretendo atravesar el Mar de Aral, que es un mar de Rusia que desapareció tras la desviación de un río y que hoy no es más que un desierto de sal extremadamente tóxico, lleno de barcos encallados en la arena. En este proyecto, la dimensión "performática" estará también presente, porque el viaje, de una manera muy particular, será parte del libro. El formato del libro también traerá una sorpresa.







EXTRAÑOS EXTRANJEROS: POÉTICA DE LA ALTERIDAD EN LA NARRATIVA CONTEMPORÁNEA BRASILEÑA¹

RITA OLIVIERI-GODET *Traducido por Sergio Colina Martín*

La gente sólo vislumbra lo que está preparada para ver.
Bernardo Carvalho, *Mongólia*

*Il n'y a pas de solution à l'Étrangeté. Elle est éternelle et radicale.
Ce n'est même pas le problème de vouloir qu'elle le soit. Elle l'est.
C'est ça l'Exotisme radical. C'est la règle du Monde.*
Jean Baudrillard, *La transparence du mal*

A partir de la lectura de *O enigma de Qaf* (2004) de Alberto Mussa, de *Mongólia* (2002) de Bernardo Carvalho, y de *Budapeste* (2003) de Chico Buarque, en el presente artículo discutiremos lo que hemos identificado como una de las modalidades de la ficción contemporánea brasileña –la poética de la alteridad–, investigando la confrontación con el lugar que ocupa el extraño en el proceso de ampliación del espacio imaginario nacional más allá de sus fronteras íntimas. La experiencia de la alteridad como punto de partida del proceso de creación inaugura una doble perspectiva entre lo intranacional y lo supranacional, cruzando miradas entre la cultura brasileña y la cultura extranjera en cuestión, relacionándolas y cuestionando las trampas del etnocentrismo. La ficción se construye así, laberínticamente, en busca del Otro; exhibe sus artificios e inscribe la diferencia en sus elecciones formales, transformando al escritor en personaje, multiplicando los niveles narrativos y los puntos de vista e intensificando el carácter lúdico de la experiencia abisal del lenguaje a través de la materialidad de los signos opacos de la lengua extranjera. Extrañamiento, dislocación de referencias identitarias y culturales, juego entre lo verdadero, lo falso y lo verosímil, transgresión de fronteras

entre lo real y lo imaginario... No resulta extraño que esas narrativas se sumerjan en una atmósfera onírica de inquietante extrañeza, para intentar captar tal vez lo no-asimilable del Otro, lo que Lévi-Strauss llama "el punto ciego de la diferencia" o, en sentido contrario, el punto mismo desde el que mira el sujeto.

Explicitando las fuentes que me llevaron a pensar sobre la poética de la alteridad, más allá de Freud, Lévi-Strauss, Bajtín, Kristeva y Todorov, cuyos escritos construyen la concepción de la identidad como un fenómeno relacional, parte de las reflexiones del escritor bretón-francés Victor Segalen sobre el exotismo, lo diverso y la diferencia²; de los trabajos recientes de Francis Affergan³ y Jean-Marc Moura⁴ sobre la literatura exótica, así como de la relectura de la obra de Segalen hecha por Marc Gontard. Lo que aproxima a todos esos autores es el objetivo de liberar el término *exotismo* de su ideología colonial y/o turística, para rescatar el sentido etimológico del prefijo "exo", tal y como señala Marc Gontard en su ensayo sobre Segalen: "la noción de Exotismo designa la experiencia de la alteridad en el sentido más general del término"⁵. El Exotismo es, para Segalen, el sentimiento de lo Diverso. Para Jean-

Marc Moura, "la literatura exótica cultiva lo que Aristóteles llamaba *lo posible extraordinario*"⁶; él concibe el exotismo como la exploración de las virtualidades del lenguaje provocada por el encuentro con otra cultura, con otra sociedad, con una realidad extranjera⁷. Pero mientras Moura sitúa su investigación en el ámbito de la imagología, cuestionando la representación del extranjero a partir del imaginario europeo, la reflexión de Segalen se sitúa en un nivel más general y conceptual, relacionando el Exotismo con la noción de alteridad y con la percepción de lo diverso:

L'Exotisme n'est donc pas une adaptation; n'est donc pas la compréhension parfaite d'un hors-soi-même qu'on étreindrait en soi, mais la perception aiguë et immédiate d'une incompréhensibilité éternelle. Partons donc de cet aveu d'impénétrabilité. Ne nous flattions d'assimiler les moeurs, les races, les nations, les autres; mais au contraire réjouissons-nous de ne pouvoir jamais; nous réservant ainsi la perdurabilité du plaisir de sentir le Divers⁸.

Esta visión rehabilitadora del exotismo como alteridad irreductible proporciona pistas esclarecedoras sobre los procesos de figuración del extranjero en las tres novelas en cuestión, como veremos más adelante. Lo que sorprende es la actualidad del pensamiento de Segalen, en esas notas escritas entre 1904 y 1918, sobre todo si tenemos en cuenta el contexto etnocéntrico y

la ideología imperialista reinante en la Europa de principios del siglo XX. La cuestión de la alteridad irreductible repercutió en los trabajos de pensadores actuales de la segunda mitad del siglo como Roland Barthes, quien, al tratar las modalidades de figuración del extranjero, identifica como una de sus formas posibles la figuración "paradójica", que remite a una diferencia activa, a un encuentro con lo desconocido que nos ayuda a descubrir nuestra propia *extranéité*⁹. Jean Baudrillard, por su parte, retoma la idea del exotismo radical, de la extrañeza y de la irreductibilidad eternas, apuntando así a la irreductible singularidad del Otro. Por otra parte, los ensayos de Moura son fundamentales para pensar sobre "el uso literario" de lo extranjero en la literatura europea, pero no sólo en ese ámbito. También esbozan una tipología de la literatura exótica en la confluencia entre la historia cultural, las estructuras del imaginario y las orientaciones narrativas, constituyendo una contribución indispensable para los estudios que se dedican a la representación de lo extranjero y a las complejas relaciones interculturales.

La producción novelística brasileña no cuenta con una tradición de superación de las fronteras nacionales. Al contrario, se presenta como una literatura autocentrada, ocupada en el cuestionamiento de la formación histórica de la nación y en exponer las relaciones de fuerza que determinan la

1 Trabajo originariamente publicado en *Estudos de Literatura Brasileira Contemporânea*, nº 29. Brasilia, enero-junio de 2007, pág. 233-252.

2 Cf. Segalen, *Essai sur l'exotisme*.

3 Cf. Affergan, *Exotisme et altérité*.

4 Moura, *La littérature des lointains: Histoire de l'exotisme européen au XXe siècle y Exotisme et lettres francophones*.

5 Gontard, Victor Segale: une esthétique de la différence, pág. 13: "[...] la notion d'Exotisme désigne l'expérience de l'altérité au sens le plus général du terme".

6 Moura, op. cit., pág. 12.

7 Id., pág. 19.

8 Segalen, op. cit., pág. 35.

9 Ver el comentario de Moura sobre este asunto en *La littérature des lointains... (op. cit.)*, pág. 20.

construcción de proyectos identitarios diversos y antagónicos. Aun cuando una parte significativa de la producción reciente disloca el espacio nacional —evitando la “gran narrativa”, basada en la inscripción de un referencial histórico para interrogarse sobre la formación y el destino de la nación, y prefiriendo fijarse en el espacio de la ciudad cosmopolita y en los fenómenos sociales de la actualidad—, la mirada continúa dirigida hacia la tierra brasileña. Incluso cuando la acción de la novela está situada en tierras extranjeras, el objetivo primordial de esa mirada cruzada siguen siendo las imágenes de una realidad brasileña que se revela a través del contacto con el Otro, a través de la mirada del Otro. Esta constatación también es válida cuando se trata de otra vertiente importante de la actual producción novelística brasileña: las narrativas que tematizan la inmigración y hacen dialogar, en el espacio nacional, a códigos culturales diversos. Es posible identificar en esas dos últimas vertientes evocadas una estrategia de cuestionamiento identitario especular, apoyada en la confrontación con el Otro, en las relaciones entre identidad y alteridad. Las tres novelas de las que nos ocupamos tienen en común el hecho de que radicalizan esa estrategia, desplazando el foco del cuestionamiento hacia el extrañamiento provocado por la confrontación con el Otro, aunque en distinto grado: varían desde un paralelismo relativamente equilibrado (*Budapeste*) entre el aquí (referente nacional) y el allí (referente extranjero), pasando por una predominancia explícita del allí (*Mongolia*) en la que, sin embargo, la confrontación con el aquí permanece, hasta alcanzar la desaparición casi total de la referencia explícita al aquí (el enigma de *Qaf*). El cruce de las fronteras nacionales se produce por caminos tortuosos y laberínticos en busca de referentes de una geografía imaginaria de la diferencia cultural,

sondeando así el enigma del extraño extranjero. La poética de la alteridad privilegia la diferencia cultural, la escenificación de la otredad, la representación de formas de alteridad irreconciliables. En ese sentido, exhibe una de las funciones de la literatura, o uno de sus límites, según Jean Bessière; a saber, decir lo indecible sobre el Otro, anunciar la presencia del Otro invisible, simbolizar la espera del Otro:

Par quoi la leçon, qui s'apprend de la littérature, est patente: toute frontière est une transparence à cause de l'obscurité même qu'elle désigne et qu'elle impose, tout effacement -éventuellement symbolique comme l'indique la textualisation que note l'ethnologie- des frontières est, à raison de la transparence alors établie, la certitude de l'obscurité, de la frontière, et de l'autre¹⁰.

La poética de la alteridad, al escenificar el cruce de las fronteras culturales, posibilita una subjetivación de esas fronteras, adhiriéndose así a la perspectiva psicoanalítica que considera la alteridad como parte integrante de lo mismo. Freud, en su célebre artículo “La inquietante extrañeza”¹¹, defiende la tesis de la inmanencia de lo extraño en lo familiar, lo que lleva a Julia Kristeva a afirmar, en su relectura del ensayo freudiano, que lo “extranjero nos habita”: “Inquiétante, l'étrangeté est en nous: nous sommes nos propres étrangers - nous sommes divisés”¹². Las narrativas que abrazan la poética de la alteridad se articulan alrededor de la posibilidad de reconocerse en el Otro, de descubrir, al ser confrontados con modos de alteridad perturbadores, los límites de lo irreconciliable que está en nosotros. La experiencia de la alteridad no es la asimilación del Otro, sino la experiencia de la diferencia que contribuye al conocimiento del ser: “el poder de concebirse otro”¹³. La



10 Bessière, "Y a-t-il des limites de la littérature? La littérature contemporaine et le destin paradoxal des frontières", pág. 221.

11 Freud, "L'inquiétante étrangeté", pág. 163-210.

12 Kristeva, *Etrangers à nous-mêmes*, pág. 268.

13 Segalen, *op. cit.*



problemática identitaria se vuelve más densa y más compleja en esas narrativas que sobrepasan la dimensión socio-histórica, característica del cuestionamiento identitario del espacio nacional, para abrirse a una interrogación existencial y metafísica proyectada hacia la búsqueda de sí y de un lugar para sí, en un tiempo presente que marca al individuo con la reducción a lo *mismo* –su disolución en la masa uniforme de la homogeneización– o lo condena a refugiarse en su diferencia –su desesperada soledad o su asimilación a los guetos–. La lectura de las tres novelas pondrá en evidencia esos y otros elementos característicos de la singularidad de cada una de las obras en su proceso de construcción de una poética de la alteridad.

O enigma de Qaf: la arqueología literaria del ser

De las tres novelas, *O enigma de Qaf* es la que explora de manera más radical la irreductible singularidad del Otro. La narrativa impone al lector brasileño un triple desplazamiento: espacial (Oriente Medio), temporal (el periodo preislámico) y estético (la incorporación de códigos literarios extranjeros). La asimilación de una tradición artística extranjera refuerza la sensación de extrañamiento de un sistema simbólico muy distante de los referentes de la cultura brasileña. Esa elección corresponde a lo que Jean-Marc Moura identifica como una de las formas del exotismo contemporáneo, el “exotismo ecfrástico”. Apoyándose en el concepto retórico de “écfrasis”, el autor define la “écfrasis exótica” como la “descripción literaria de una obra de arte (real o imaginaria) perteneciente a las tradiciones estéticas de otra cultura, descripción

que frecuentemente da lugar a una incorporación”¹⁴.

Es esa incorporación de elementos temáticos y estructurales pertenecientes a cierta tradición literaria oriental la que observamos en *O enigma de Qaf*. La ficción está centrada en la reconstitución de una tradición literaria milenaria y legendaria, la de los siete Poemas suspensos de la era preislámica, “periodo áureo de los poetas del desierto”. Poemas que por su extraordinaria belleza “fueron grabados en pieles de camello y merecieron ser colgados de la gran Piedra Negra que aún existe en la Meca, para que allí pendieran hasta que se hicieran eternos en la memoria de los beduinos” (*EQ*¹⁵, p. 12). Traductor de los *Poemas suspensos*, el escritor-personaje elabora su propia versión de la vida legendaria de los poetas a los que estaba traduciendo. La ficción transita por las referencias arcaicas de la cultura árabe, estableciendo puentes entre el pasado y el presente, entre Oriente y Occidente, entre un espacio extranjero y remoto y el espacio afectivo e íntimo de la infancia del narrador-personaje, entre lo real y lo imaginario. Espacio de intervalo, por lo tanto, en el que las verdades son relativizadas por múltiples versiones de múltiples historias. La vida, en un proceso infinito, gastándose en contarse. Narrativa que se quiere cruce de fronteras, proporcionado por un viaje retrospectivo a través de la memoria afectiva de la infancia del narrador que guarda historias de tiempos inmemoriales de la humanidad, en busca del desciframiento del eterno enigma de la existencia. Viaje imaginario en el que la vida y la escritura se confunden en un mismo misterio: “Los versos de la

Qafiya eran compuestos a medida que al-Gatash vivía el enredo narrado en el poema".

En *O enigma de Qaf*, un narrador-personaje, doble del escritor, especialista apasionado por la cultura árabe preislámica, intenta probar, contrariando la tradición canónica, la existencia de un octavo "Poema suspenso", *Qafiya al Qaf*, que habría sido escrito por un gran poeta, Al-Gatash. El poema, así como la vida del poeta Al-Gatash, le fue transmitido por su abuelo Nagib, libanés que emigró a Brasil y que se sabía de memoria los versos de la *Qafiya al-Qaf*, título que se puede traducir por "poema que rima con la letra qaf y que trata de la montaña llamada Qaf." Las lagunas de la memoria del abuelo son colmadas gracias al esfuerzo del narrador-personaje por reconstituir los versos y la vida del poeta a través de sus pesquisas y peregrinaciones por Oriente Medio, recopilando leyendas y datos históricos que le permitan construir la versión original del poema, que va exponiendo en el texto laberíntico al que se enfrenta el lector. Inserción en un universo cultural que revela mitos, costumbres y sensibilidades distantes y diversas, y que interroga a la humanidad que persiste más allá de fronteras culturales heterogéneas. Arqueología de la literatura que se desdobra en arqueología literaria del ser y del estar en el mundo, excavando en la dimensión arcaica de lo humano a través de los símbolos enigmáticos de la escritura. Símbolos que se vuelven aún más ilegibles por la elección de mantener una cierta opacidad lingüística, utilizando



14 Moura, op. cit., pág. 11.

15 La sigla EQ indicará las referencias a la obra *O enigma de Qaf*, de Alberto Mussa.

letras del alfabeto árabe, y por el gusto en cultivar juegos de palabras y adivinanzas, ampliando, de esa forma, el juego para descifrar el texto del enigma.

La estructura de la obra es perfectamente geométrica. Al mismo tiempo es una estructura fragmentada que propone un variado orden espacial, en la medida en que permite la lectura de los capítulos en distinto orden, con varias combinaciones virtuales que multiplican las posibilidades de significación. La principal historia está organizada en 28 capítulos, número de letras del alfabeto árabe, con capítulos intermedios intercalados y alternos, titulados *Excursos* ("narrativas más o menos relacionadas con la intriga dominante" - *EQ*, pág. 9) y *Parámetros* ("leyendas de héroes árabes comparables al protagonista y poetas como él" - *EQ*, pág. 10), todo ello precedido por una *Advertencia* y seguido de un *Post scriptum* del autor textual. La narración de la historia principal es asumida tanto por el personaje del escritor especialista en literatura preislámica como por el poeta Al-Ghatash, protagonista de la historia, explorando así "los efectos de colisión de temporalidades (tiempo presente/tiempo pasado/tiempo de ficción)"¹⁶, recurso característico, según Jean-Marc Moura, de las narrativas contemporáneas que se construyen alrededor de un viaje retrospectivo, relatando un encuentro con la alteridad. La estructura polifónica, móvil y laberíntica -siguiendo la senda de una tradición mallarmeana de búsqueda obsesiva del *Libro perfecto*, siempre inaccesible, retomada por grandes autores latinoamericanos como Borges y Cortázar-, introduce la auto-reflexividad como característica fundadora de esa ficción, reforzada por la presencia del escritor-personaje en el universo novelístico. Éste reflexiona sobre la construcción de su obra a

partir de la apropiación de elementos que pertenecen a una tradición literaria extranjera, haciendo de la experiencia de la alteridad el punto de partida de su proceso de creación.

O enigma de Qaf pretende ser una aventura del lenguaje, *mise en abyme* de múltiples historias, narrativa nómada como los beduinos del desierto que repite un gesto milenario: el de contar historias para esquivar el tiempo y la muerte, como en las *Mil y una noches*, "la primera tentativa humana de representar el infinito" (*EQ*, pág. 22). Interrogar a la vida de la humanidad, rescatar la poesía de la vida, las pasiones humanas, a través del gesto ancestral de la escritura: "Tout au monde existe pour aboutir à un livre" ("Todo en el mundo existe para terminar en un libro"), escribió Mallarmé. La poesía de la prosa de Alberto Mussa reside en su capacidad de colocarnos ante la extraña belleza de lo desconocido. Esa experiencia nos hace vislumbrar la conciencia del lenguaje, que emana de la obra, en tanto que potencialidad y límite de lo humano. En ese sentido, varios pasajes de la novela se dedican al enigma de la escritura árabe, reflexionando sobre las relaciones entre el signo lingüístico y su significado, entre el sistema fonético y el gráfico, entre los sentidos literal y metafórico de las palabras. Preocupaciones plenamente justificadas desde el punto de vista de la intriga de la novela, que presenta al escritor-personaje Mussa (*EQ*, p. 65) como estudiante y traductor de los *Poemas suspensos*, lo cual coincide con un dato de la realidad, ya que se sabe que el escritor Alberto Mussa escribe *O enigma de Qaf* a la vez que traduce los *Poemas suspensos*. El acto de escribir surge, de ese modo, como un acto de traducción en el sentido amplio de la palabra: traducción de culturas y de sensibilidades diversas. Poniendo en escena al escritor en situación de producción de la escritura, la ficción



se abre a una verdadera arqueología de la misma, interrogando su origen y su relación con el paso del tiempo: la escritura como mimesis de los acontecimientos, como arte de fijar el pasado de manera irreversible o de prever el futuro, máquina del tiempo y fábrica de mitos; el enigma no tiene solución, pero la búsqueda persiste, en un movimiento circular e infinito. *O enigma de Qaf* habla del carácter perenne de esa búsqueda:

-según la creencia de los antiguos beduinos- la Tierra era concebida como un plano circular, a semejanza de aquellos panes. Y que Qaf era una enorme montaña mítica, que circundaba, delimitaba y mantenía a la Tierra en equilibrio (EQ, pág. 118).

Desde la primera vez me fascinó aquella historia de un poeta que cruzaba el desierto en busca de una mujer desconocida, de un enigma relacionado con una fabulosa montaña circular, de un genio bizco y ciego que podía viajar en el tiempo (EQ, pág. 20).

La fascinación por lo desconocido alienta el viaje del personaje-escritor, en un gesto que imita, en su esencia, la búsqueda perpetrada por al-Ghatash en sus travesías del desierto. A lo largo de su recorrido, el poema y el poeta se constituyen en objetos de deseo del escritor-personaje, del mismo modo que la mujer velada Layla lo era para al-Ghatash. La tentativa de reconstitución de los versos de la *Qafiya* y de la vida heroica y legendaria de al-Ghatash emerge como alteridad deseante del yo, fascinado por el enigma de lo diverso. El texto se adhiere a aquello que Victor Segalen considera como una "estética de lo diverso", escrutando la esencia del Otro, exaltando la diferencia como fuente de belleza. La adhesión al viaje imaginario diluye las fronteras entre lo real y lo imaginario y es también una forma de que el escritor-personaje cifre sus mensajes, cree su versión de

la historia, se construya y exista a través de la originalidad de su Verbo, se enfrente al Otro y corra el riesgo de descubrirse, extranjero a sí mismo: "Tengo miedo de conocer una versión diferente de la *Qafiya*. Tengo miedo de conocer otra versión de mí" (*EQ*, pág. 266).

Al final de la narración, creador y criatura se confunden. La experiencia literaria surge como elemento redefinidor y amplificador de los posibles destinos del yo, llevando al escritor-personaje a confesar su miedo al inquietante extranjero que lo habita.

Mongólia: el punto ciego de la diferencia

Con *Mongólia*, Bernardo Carvalho teje una red de imágenes y de símbolos sobre culturas del Asia Oriental, de China y, particularmente, de "los confines de Mongolia", que se inscribe en esa modalidad de representar las relaciones con el Otro que he identificado como *poética de la alteridad*. En un proceso semejante al que ocurre en la novela de Alberto Mussa, la construcción del texto de *Mongólia* se alimenta de la experiencia de la alteridad. El texto actualiza el género de la narrativa de viajes, cuestionando la mirada etnocéntrica a partir de la relación del hombre occidental con culturas distantes a la suya. En el cruce de miradas entre Oriente y Occidente, el sujeto occidental es también el objeto de la mirada del Otro. El privilegio de la descripción óptica está relacionado con el cuestionamiento de las formas de percepción y de representación de lo real, utilizando referentes extranjeros para interrogar el abismo entre las palabras y las cosas, el yo y el Otro, la dificultad de decir lo Otro, de traducir culturas: "La realidad es más compleja de lo que parece. No comprendemos nada de lo que vemos en China" (*M*¹⁷, pág. 23),

afirma el narrador principal. El papel temático fundamental ejercido por el personaje del fotógrafo tiene que ver con ese cuestionamiento desarrollado por la ficción sobre la "traducción" de lo real, sobre la relación entre el referente y la imagen que el lenguaje (re)produce.

Más allá de esa reflexión sobre los límites inherentes a la propia naturaleza del lenguaje, el texto muestra una de las paradojas del presente: el hecho de vivir en una sociedad marcada por el consumo de las imágenes y al mismo tiempo, por esa misma razón, marcada por la invisibilidad del Otro. La mirada, circunscrita a la superficie de las cosas, mira, pero no ve. Como observa Roland Barthes, la imagen generalizada "desrealiza completamente el mundo humano de los conflictos y de los deseos, so pretexto de ilustrarlo"¹⁸. De ahí las imágenes estereotipadas que son proyectadas sobre Oriente y sobre Brasil. Por un lado, la ficción interroga a lo diverso a partir de una figuración de lo extranjero determinada por la doxa, con el fin de evidenciar la imagen deformada de la realidad resultante de la mirada etnocéntrica; por otro lado, explora la radicalidad de lo diverso, lo " posible extraordinario" cuya diferencia amplía el potencial del ser.

Un narrador-personaje conduce la intrincada trama de la novela, en un proceso radical de *mise en abyme* que mimetiza los dos actos fundadores de lo literario: la escritura y la lectura. Ex-embajador brasileño en China, jubilado, tiene en sus manos los diarios de un fotógrafo profesional que desapareció en los Montes Altai, al oeste de Mongolia; unos diarios que le fueron entregados por un diplomático al que él había encargado que investigara la desaparición del muchacho. Se encuentra también en posesión de las anotaciones de viaje del Occidental

—mote dado al diplomático por los mongoles—, que reproducen su itinerario en busca del brasileño desaparecido. El narrador confiesa su antiguo proyecto de volverse escritor, que sólo se realiza cuando se entera de la muerte del Occidental, asesinado en Rio de Janeiro por los secuestradores de su hijo en el momento en que iba a pagar el rescate. Este es el hecho que le lleva a leer los diarios, de cuya existencia se había olvidado, y a escribir “en siete días”, contados a partir del día siguiente al entierro del Occidental, el texto que él presenta como mero resultado de la lectura de los diarios: “A decir verdad, no he hecho más que transcribir y parafrasear los diarios, y añadirles mi opinión” (M, pág. 182).

Una vez más, tal y como observamos en relación con *O enigma de Qaf*, nos encontramos ante una narrativa fragmentada, laberíntica, que multiplica los niveles narrativos y los puntos de vista y proyecta al escritor como personaje en el universo de la ficción para mostrar mejor los procesos de decodificación de la lectura y de codificación de la escritura, invitando al lector a participar intensamente en la experiencia abisal del lenguaje, juntando las piezas del puzzle para descifrar enigmas como las relaciones entre los tres personajes, la desaparición del fotógrafo o el universo geográfico y cultural radicalmente distintos del brasileño. Texto polifónico que hace dialogar a versiones y visiones diferentes de las tierras y costumbres orientales, marcando la voz de cada narrador con

caracteres tipográficos específicos, *Mongólia* es también un texto palimpsesto.

Palimpsesto porque existe un proceso de superposición de textos en la construcción de la novela. El texto primitivo corresponde a los diarios del fotógrafo profesional que “había sido contratado por una revista de turismo en Brasil para atravesar Mongolia de norte a sur” (M, pág. 33). El fotógrafo, llamado *Buruu nomton*, “aquel que no sigue las costumbres y no cumple las reglas, lo que vosotros calificáis de disfuncional en Occidente” (M, pág. 61), relata su itinerario, evocando sus impresiones de viaje sobre paisajes, costumbres, encuentros. La ficción subraya su brusco cambio de comportamiento cuando, después de haber cumplido su misión, descubre el culto a la diosa Narkhagid y la historia de un viejo lama, y decide permanecer en Mongolia y volver a los Montes Altai para descifrar el enigma religioso: “Estaba obcecado por la idea de descubrir y fotografiar el lugar exacto en el que el viejo lama habría visto al Antibuda [bajo la forma de Narkhajid], en 1937, mientras intentaba huir de los comunistas” (M, pág. 96).

El diario del Occidental reescribe el texto anterior al interpretar y comentar las impresiones del fotógrafo: “El Occidental estaba cada vez más intrigado con la historia que iba construyendo poco a poco, con los dos diarios, como un rompecabezas. Saltaba del uno al otro” (M, pág. 69). Registra de ese modo su propia visión

17 Las referencias a la obra *Mongólia*, de Bernardo Carvalho, se harán en lo sucesivo mediante la sigla M, seguida del número de página.

18 Barthes, *A câmara clara*, pág. 174.

19 Marc Gontard, reflexionando sobre la dialéctica entre identidad y alteridad a partir de Paul Ricoeur (*Soi-même comme un autre*), propone una semiótica de lo mismo y de lo otro identificando dos programas narrativos básicos: el programa-narrativo-tipo de la mirada turística, sensible a la extrañeza bajo la modalidad superficial de lo pintoresco, y un segundo programa narrativo que opone a lo idem lo otro, bajo su forma absoluta, y ve reforzado su ipse en este distanciamiento exótico del deseo, en que se reconoce lo exótico. *Mongólia* explora el cruce de esas miradas, exponiendo la paradoja entre esos programas narrativos. Ver Gontard, “O desejo do outro: por uma semiótica do olhar exótico”, pág. 176.

de los paisajes y de las personas que encuentra, al seguir los pasos del fotógrafo. Como el fotógrafo, pasa a perseguir la revelación del enigma, los elementos que unen la historia del viejo lama y la leyenda de la diosa Narkhajid. El Occidental, rechazado por el padre, es hermano del fotógrafo, y esa es la razón por la que intenta abandonar la misión que el narrador, embajador de China, le había confiado. Es su misterio. Finalmente, el texto del narrador-escritor hace dialogar a los textos anteriores y presenta igualmente su versión de la historia y su visión sobre China, de tal modo que únicamente al final se comprende el porqué de la negativa del Occidental.

El cuestionamiento de la figuración del extranjero según la doxa se lleva a cabo, preferencialmente, a través del uso del extranjero por parte de la industria del turismo. El personaje del fotógrafo profesional remite a los nuevos significados que adquiere el viaje en un mundo cada vez más uniformizado, donde las fronteras culturales se disuelven y evolucionan hacia una masificación. De ese modo, en ese mundo ávido de novedades, los circuitos masivos de la industria del turismo se abren al exotismo de los paisajes y pueblos remotos (el "turismo étnico"), preferentemente en extinción, que cultivan tradiciones milenarias como los nómadas del oeste de Mongolia, de manera que la experiencia de lo diverso se restringe a imágenes rígidas y a simulacros que desfiguran su esencia:

Hay apenas catorce familias en esta región, el equivalente a cerca de cincuenta personas. Los tsaatan están desapareciendo. Hay unos sesenta más al otro lado de Tsaagannur, en la región llamada taiga oriental, que es más accesible y donde hay incluso una familia que saca provecho de los eventuales turistas, posando como modelo de exotismo para no decepcionar la expectativa de las miradas occidentales (M, pág. 43).

La obra incorpora la tensión entre el sentido común de lo exótico en tanto que espectáculo y el que apunta hacia una alteridad radical, que no se rinde. La anterior cita denuncia irónicamente la falsa búsqueda del Otro que diferencia al viaje del turista del itinerario de lo "exótico" (Segalen)¹⁹. No quedan espacios para descubrir, en la medida en que lo nuevo no para de ser exhibido en su superficialidad: lo desconocido se convierte en un lugar común a través de las imágenes que lo exploran. Nada escapa a la lógica del mercado, ni siquiera los pueblos en extinción que viven en regiones remotas; estos están insertos en un mundo en transformación y comprenden los valores que guían a los actores de la globalización, procurando sacar provecho, vendiendo su imagen de extranjero. La imagen fotográfica fija al Otro para siempre en su carácter de extranjero exótico; la mirada se topa con la aparente materialidad, el Otro se ofrece como espectáculo, expropiado de su esencia. Como señala Roland Barthes, la fotografía tiene el poder de inmovilizar al referente, aislando del movimiento del mundo²⁰. Lo que se recupera de esos paisajes y de sus habitantes son los clichés: "Mongolia es el país de la fotografía" (M, pág. 42), constata Ganbold, el guía mongol. El país que sólo puede ser captado a través de los clichés fotográficos que duplican lo real, pero no desvelan su singularidad. La ficción insiste en la figuración de una alteridad imposible de comprender: Mongolia, China, países de un Oriente invisible, imposible de traducir:

Sus argumentos podían ser incluso interesantes, como hipótesis, para un extranjero que nunca hubiese puesto un pie en China, pero eran de una arrogancia, de un etnocentrismo y de una ignorancia embarazosos hasta para un sujeto como yo, que tampoco sabía gran cosa pero por lo menos no me atrevía a semejantes disparos al aire. Eran argumentos que sólo exponían

su desesperación al saber que nunca podría comprender aquella cultura, que había todo un mundo en el que él nunca podría participar, por más que se esforzase, por más que patalease (M, pág. 25).

El punto ciego de la diferencia –los elementos de la cultura del Otro que nos escapan porque no estamos preparados para verlos– puede conducir a la producción de imágenes etnocéntricas, que convierten al Otro en lo mismo, reduciéndolo en su afán por traducirlo: “Muchas de las cosas que decía de China, sin ningún conocimiento de causa, eran una posición distorsionada de lo que conocía de Brasil” (M, pág. 32). Del mismo modo, el Occidental (el mote exacerba la diferencia) es también víctima de esa mirada ciega; se siente extranjero siempre, “devorado” por la mirada del otro, brasileño a veces; mientras, los mongoles que se va encontrando no saben nada de Brasil más allá del futbol y de la violencia, y muchos ignoran incluso la existencia de ese país. El Occidental, a pesar de la conciencia que tiene de su incapacidad para comprender la cultura china, está siempre juzgando, evaluando su evolución histórica, su producción artística, sus diferentes etnias y culturas. Así, la novela inscribe descripciones de la naturaleza, informaciones sobre pueblos ancestrales y creencias religiosas, alusiones a conflictos históricos pasados y recientes como la disolución del partido comunista mongol, la caída del régimen y la apertura a Occidente, sumergiendo al lector en un universo que se le presenta a través de perspectivas diversas. La superposición de puntos de vista intensifica la complejidad del acto de narrar: salir de sí mismo para abrirse al Otro conlleva caminos tortuosos, solitarios. Para

encontrarse, es preciso interiorizar el viaje, inaugurar un recorrido propio, sin guías, persiguiendo la irremediable diferencia del Otro.

Es esa la forma en que interpreto el segundo itinerario del fotógrafo. Su fascinación no se debe a los paisajes grandiosos, espléndidos, que capturó para la revista de turismo, cumpliendo con una misión profesional, sino a lo que no consiguió comprender, al lenguaje del mito que escapa a su comprensión, pero que habla a su subjetividad. El segundo viaje del fotógrafo es un viaje que persigue la foto única, la foto de un determinado lugar cuya existencia proyecta en su imaginación a partir del relato mítico. Un viaje en busca de un objeto inaccesible, impulsado por una “iluminación”, un deseo arrebatador, inexplicable. Solamente un *Buruu nomton*, “aquel que no sigue las costumbres y no cumple las reglas”, es capaz de partir en busca del Otro invisible, persiguiendo “el placer de sentir lo Diverso” (Segalen), “el vértigo de lo que es más diferente que lo diferente” (Jean Baudrillard). Gracias al percance del fotógrafo, rehaciendo ese itinerario radical, el Occidental comprende, finalmente, el significado del viaje:

Todos los ojos se dirigían hacia fuera, y cuando también me doy la vuelta veo su rostro en el umbral. Es una sensación extraña. No era lo que esperaba. No era lo que me había imaginado. No era así como yo lo veía. Hace días que no me veo, hace días que no me miro en el espejo, y, de repente, es como si me viese sucio, delgado, barbudo, con el pelo largo, andrajoso. Soy yo en la puerta, fuera de mí. Es mi cara en otro cuerpo, que se asusta al vernos (M, pág. 176).

El viaje conduce a la emergencia de una alteridad: entre identificación y extrañamiento, el Occidental vislumbra

20 Ver Barthes, op. cit., pág. 15.

21 Wisnik, “O autor do livro (não) sou eu”, disponible en: <http://www.ig.br/paginas/hotsites/chicobuarque/wisnik.html>.

22 Id.

23 Olivieri-Godet, “La fictionnalisation de la voix auctoriale dans *A casa dos budas ditosos*”, pág. 143-57.



la cara oculta del extranjero.

Budapest: la literatura, una alter-identidad

En su perspicaz reseña crítica sobre *Budapest*, de Chico Buarque, José Miguel Wisnik identifica la obra como novela sobre el doble, centrada en la identidad del sujeto como problema y como enigma²¹, comentando los diversos motivos de lo doble y llamando la atención sobre el hecho de que, en la creación literaria, "el escritor es el doble de sí mismo, por excelencia y por definición, aquel que se inventa como otro y que escribe, a través de otro, la propia obra". Y añade: "La literatura es una alteración de la identidad, una cuestión de otredad"²². Esta afirmación es conforme con la perspectiva de una poética de la alteridad cuyos indicios, que he tratado de identificar en este trabajo como característicos de un tipo de narrativa contemporánea, apuntan recurrentemente a las relaciones identitarias entre las instancias del yo y del otro. Lo que para mí constituye lo más ingenioso de esta novela de Chico Buarque, en su proceso vertiginoso de auto-reflexividad, es el cuestionamiento de la identidad de la voz autoral: ¿quién habla en la ficción? ¿Quién es ese Otro, a la vez familiar y extraño? ¿Quién es ese extranjero que habita al autor? ¿Qué tipo de relaciones se establecen entre el yo del discurso y el yo empírico? *Budapest* crea el personaje del *ghost writer*, el autor anónimo de textos por encargo, para dramatizar hasta el extremo esas cuestiones y proyectar la figuración de la voz autoral como ficción de palabras. La novela transita de esa forma entre la problematización de elementos que hablan sobre la naturaleza de la literatura y el cuestionamiento de su papel social, interrogándose sobre el lugar del escritor y de la literatura en las actuales sociedades de mercado.

En otro trabajo, en el que reflexiono sobre la ficcionalización de la voz autoral²³, señalo la tendencia a la

auto-reflexividad de las narrativas contemporáneas, relacionándola con la conciencia de la imposibilidad de escribir de manera "inocente". De ahí se deriva una problemática del autor que se proyecta hacia el universo de la ficción. Es posible constatar, en la producción contemporánea, una especie de inflación de la figura del autor, remitiendo a todo tipo de máscaras del escritor. Desde la perspectiva de las convenciones literarias, todo autor resulta ficcionalizado: todo autor escribe como si fuese otro; la tensión entre el yo oculto y el yo revelado es algo propio de la naturaleza del trabajo de escritor. *Budapeste* actualiza el tema de la identidad autoral y de la representación ficcional, cuestionando las fronteras entre lo auténtico y lo falso, lo real y lo imaginario, a partir de la diáspora del sujeto en busca de un lugar para sí. Máscara o rostro verdadero: ¿dónde se sitúa la identidad de la voz autoral? ¿Cuál es el estatuto del sujeto de enunciación literario? ¿Cómo situar el enunciado literario, en la medida en que este no se encuentra fundamentado en la veracidad del objeto de enunciación?

La estructura de la novela es especular y queda expuesta ya en la portada del libro. En esta, el título, *Budapeste*, y el nombre del autor, Chico Buarque, contrastan con la contraportada, donde aparece el título Budapest en letras góticas y el nombre del falso autor Zsoze Kósta, con las frases escritas del revés. Se trata de una narrativa que se interroga sobre el proceso de construcción de la identidad de un sujeto escindido entre dos lenguas –el portugués y el húngaro–, entre dos mujeres –Vanda y Kriska– y entre dos ciudades –Río y Budapest– e irremediablemente perdido en ese juego especular entre José Costa/Zsoze Kósta. En *Budapeste*, José Costa, socio-

propietario de Cunha y Costa Agencia Cultural, autor anónimo de textos por encargo, vive en Río y está casado con una presentadora de telenoticias con la que tiene un hijo. La autobiografía *O ginógrafo*, que escribe para un alemán que vive en Brasil, se convierte en un best-seller. Mientras hace una escala en Budapest, al volver de un congreso de escritores anónimos, se apasiona por el misterio de la lengua húngara, por sus sonidos ininteligibles. Entonces decide hacer un viaje de vacaciones a Budapest, que se prolonga cuando conoce a una profesora de húngaro de la que se enamora y que le revela poco a poco el misterio de la lengua. A partir de ese momento, su vida se divide entre Río de Janeiro y Budapest, entre Vanda y Kriska. Obsesivo con aprender la lengua húngara hasta poder dominarla totalmente, sin conservar ningún vestigio de acento extranjero y logrando ponerse al mismo nivel que los escritores húngaros en expresión escrita, o incluso superarlos, consigue hacerse *ghost writer* también en Hungría. El best-seller en húngaro es un libro de poemas, *Tercetos secretos*, que Zsoze Kósta escribe para un poeta húngaro, pero que para él es su libro, el que escribe a su manera, sin disimular, y no a su "manera de escribir para los otros". El volumen de poesía es para Costa/Kósta la afirmación de su capacidad de apropiarse del mundo en una lengua extranjera, la prueba de haber culminado con éxito su búsqueda de la inserción en otra cultura. Kriska, por su parte, al comentar que el poema tiene un cierto exotismo, que no parece húngaro, que "es como si estuviese escrito con acento extranjero" (*B*²⁴, pág. 141), señala el límite de la experiencia del Otro, la irremediable diferencia que lo constituye, su impenetrabilidad. En tanto que sujeto empírico, el punto de partida de la experiencia de la alteridad de José

²⁴ Cuando se haga referencia a la novela *Budapeste*, de Chico Buarque, se utilizará la sigla *B*, seguida del número de página.

²⁵ Ver Moura, op. cit., pág. 58.

²⁶ Farias, "Budapeste: as fraturas identitárias da ficção", pág. 393.

Costa es falso porque se basa en un proceso de aculturación, de negación de su propia lengua y cultura para simular otra persona. De vuelta a Brasil, también se siente extraño, extranjero, distante en relación con su cultura, olvidado por todos, excluido de las relaciones familiares y sociales. El final de la novela lo sitúa nuevamente en Budapest, falso autor *malgré lui* de una autobiografía, *Budapest*, que se convirtió en best-seller, escrita por el exmarido de Kriska, *ghost writer* como el narrador-protagonista. *Mise en abyme*, vértigo de narrativas encajadas, texto que proyecta el deseo imposible de abolir el abismo entre el lenguaje y la realidad, deseo de una escritura mimética, presente en el universo de *O enigma de Qaf*, capaz de hacer coincidir enunciado literario y experiencia real del sujeto, relato y vivencia: "Y en el instante siguiente quedó turbado, porque yo leía el libro al mismo tiempo que el libro sucedía" (B, pág. 174).

El eje de la confrontación cultural entre el aquí y el allí no está en los escenarios urbanos de Budapest y de Rio. A pesar de señalar las marcas topográficas que les son propias, no es en la exterioridad del paisaje donde el sujeto experimenta el extrañamiento de una cultura distante de la suya. Para José Costa, lo exótico, en el sentido positivo que Segalen atribuye a ese término y que tiene que ver con la atracción por lo Diverso, por la diferencia en tanto que fuente de belleza creativa, está en el enigma de la lengua húngara. Esa es la estrategia adoptada con el objetivo de llamar la atención sobre la opacidad de los signos lingüísticos, inclusive los de la lengua portuguesa, llevando al sujeto a experimentar lo extranjero en aquello que le resulta más familiar, su propia lengua: "Y, dentro de la tienda de zumos, yo hacía el más extenso de mis viajes, pues había años y años de distancia entre mi lengua, tal y como yo la recordaba, y aquella que ahora oía, entre afligido y extasiado" (B, pág. 155).

La ficción incorpora aquí una de las modalidades actuales del viaje literario, según Jean-Marc Moura: la inversión de



la mirada etnográfica²⁵, a través de la cual el viajero reinventa la mirada distanciada en los espacios que le son más familiares, desautomatizando así la percepción de la rutina de lo cotidiano. Es en la relación entre sujeto y lengua donde la novela centra su cuestionamiento sobre la identidad, evidenciando el hecho de que la construcción y la representación de la realidad pasan por el lenguaje, que aprehende, ordena e imprime significación al mundo. En el ansia por rebasar la frontera entre decir lo Otro y ser el Otro, ser Otro, en un vaivén que duplica desplazamiento espacial y desplazamiento existencial, José Costa pierde sus referencias: sujeto dislocado, descentrado, actor que asume varias identidades, José Costa encarna la identidad indefinida del escritor, el yo del discurso, aquel que finge ser Otro, que hace el viaje a través de la naturaleza extranjera del Otro. La paradoja del narrador-protagonista de la novela remite a la ambigüedad del acto ficcional, como comenta Sônia L. Ramalho de Farias en su exhaustiva lectura de *Budapeste*: “Experimentándose como ‘otro’ para que, de ese modo, pueda revelarse aquello que se oculta, el ghost writer constituye la ‘señal ficcional’ del *como si*”²⁶.

Extranjero: visión y límites

Al esbozar las características de una poética de la alteridad como una de las vertientes actuales de la literatura contemporánea brasileña, analizando sus estrategias en tres novelas publicadas tras el cambio de siglo, lo que me interesa sobre todo es observar los nuevos caminos que se le abren a la literatura para expresar la alteridad –interrogándose sobre la identidad de sus formas

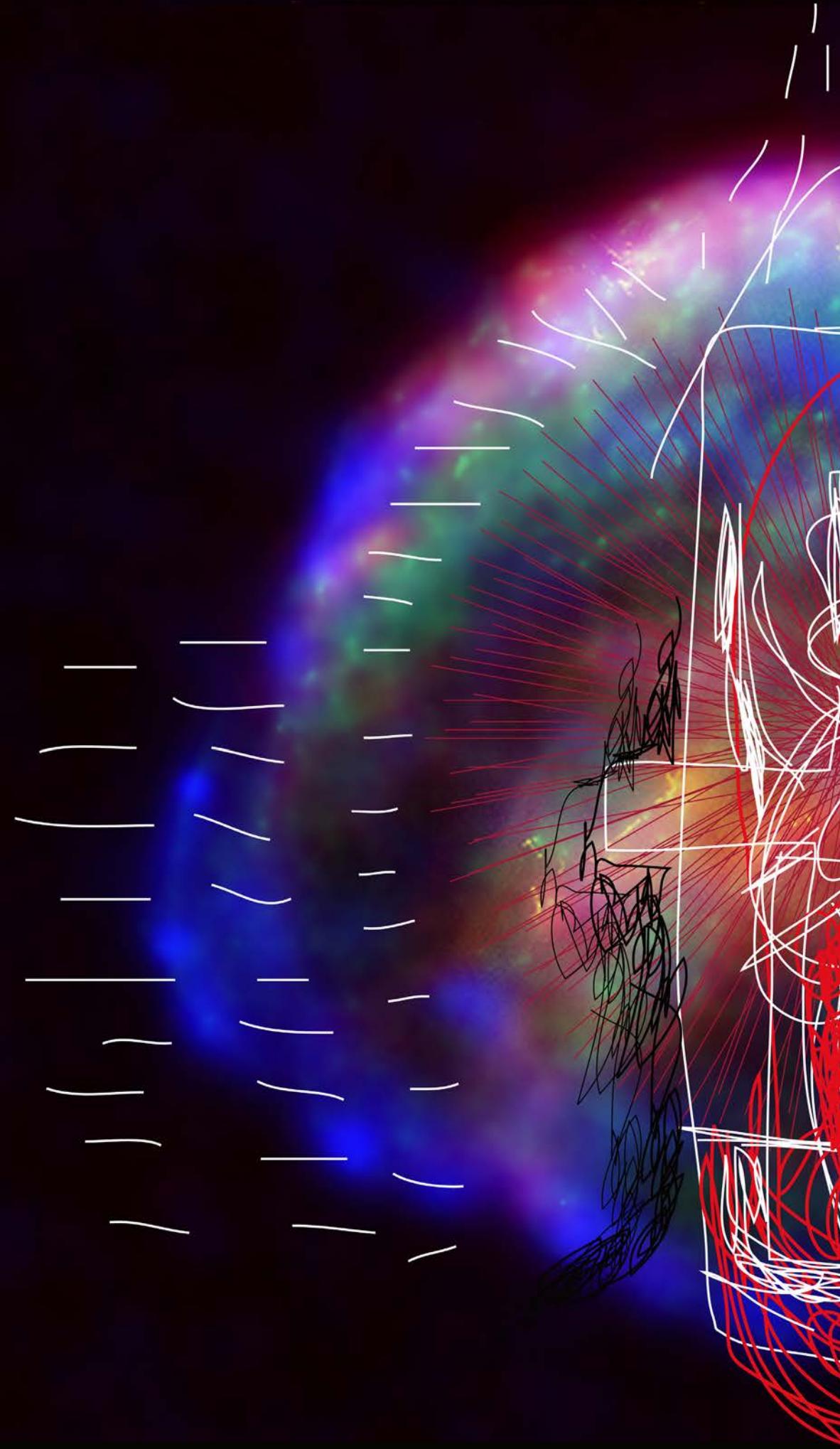
narrativas, sobre los procedimientos de una retórica de la alteridad– y para figurar al extranjero –examinando los contornos de la problemática identitaria-. Según se ha visto, queda claro el interés de esos escritores en situar la acción en espacios poco conocidos, en tierras ignotas, más allá de las fronteras nacionales. Incluso cuando permanece, parcialmente, en el interior de esas fronteras, el efecto de distanciamiento está presente. Tal vez lo que esas narrativas denoten, exacerbando la confrontación con la alteridad, sea en un primer momento el interés por interrogar las relaciones interculturales, llamando la atención sobre las múltiples formas de ser y de estar en el mundo, sobre las fronteras culturales fluidas, en un mundo en pleno proceso de hibridación (en el sentido que Néstor Canclini atribuye al término²⁷). En un segundo momento, se hace patente que los elementos de la poética de la alteridad conducen a una arqueología no sólo de las culturas y los pueblos, sino también del lenguaje en tanto que elemento constituyente del ser. Eso justifica sus estructuras vertiginosas, que rehacen itinerarios circulares, que proyectan en el universo ficcional la figura del escritor y su búsqueda obsesiva del desciframiento de un enigma. Viaje, por tanto, que se sirve del extranjero y de su irreductible diferencia para significar lo indecible, conduciendo a la narrativa hacia el límite de lo irrepresentable. Al proceder de ese modo, muestra de forma concomitante los límites y el poder de la literatura, que se revela en su carácter visionario al concebir un viaje original, al conducir hacia la sorpresa de lo inesperado, interrogando al enigma insonidable de la vida.

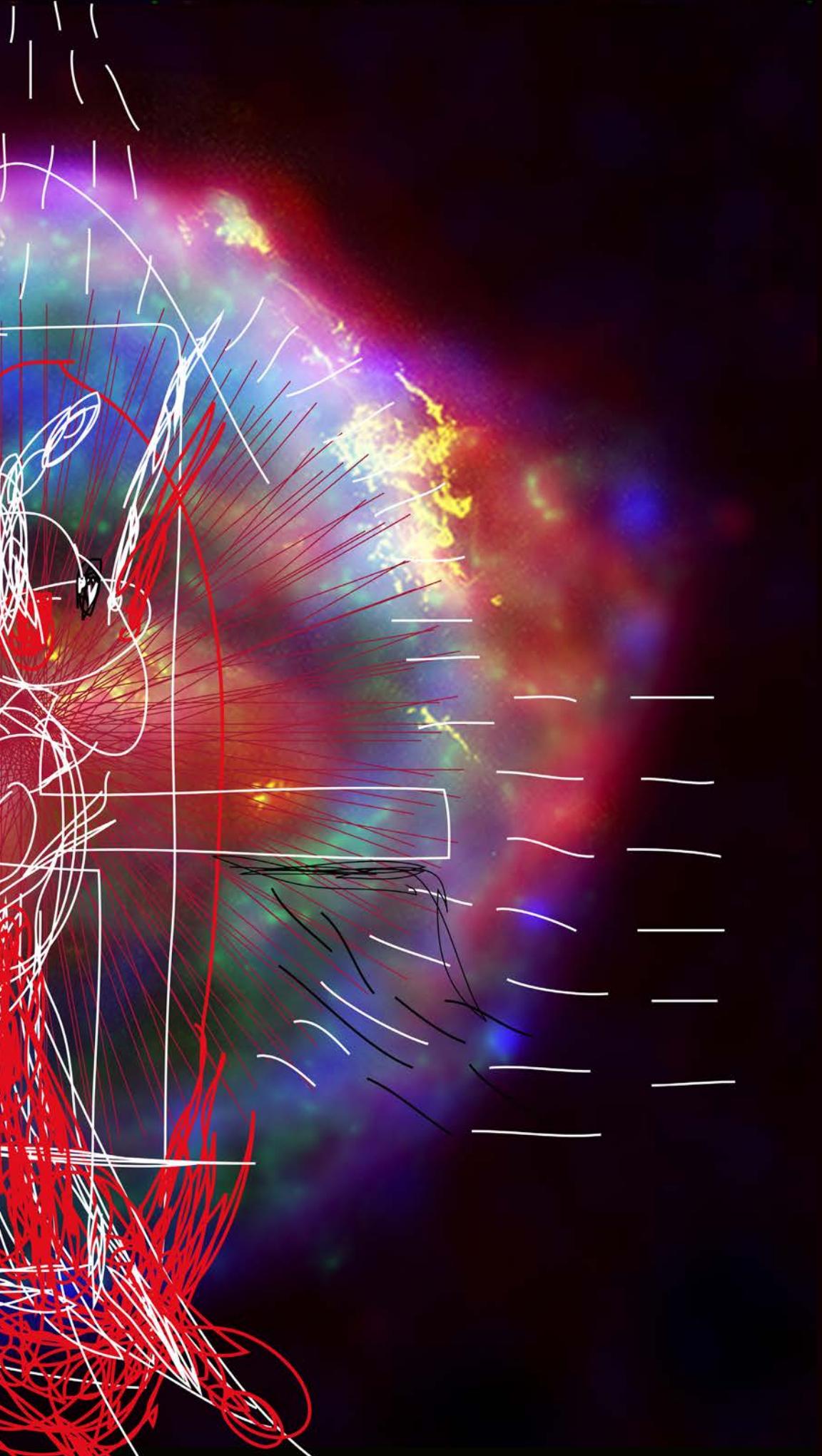
27 Cf. Canclini, *Culturas híbridas*, pág. III: “entiendo por hibridación procesos socioculturales en los que estructuras o prácticas discretas, que existían en forma separada, se combinan para generar nuevas estructuras, objetos y prácticas”.



REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- AFFERGAN, Francis. *Exotisme et altérité*. Paris: Presses Universitaires de France, 1987.
- BARTHES, Roland. *A câmara clara*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984 (en castellano, *La cámara lúcida: nota sobre la fotografía*. Barcelona: Paidós, 2009).
- BESSIÈRE, Jean. "Y a-t-il des limites de la littérature? La littérature contemporaine et le destin paradoxal des frontières", en CÔTÉ, Jean-François y TREMBLAY, Emmanuelle (dir.). *Le nouveau récit des frontières dans les Amériques*. Québec: Les Presses de l'Université Laval, 2005.
- BUARQUE, Chico. *Budapeste*. São Paulo: Companhia das Letras, 2003 (en castellano, Budapest. Barcelona: Salamandra, 2005; y también en Vigo: Faktoria K de Libros, 2008).
- CANCLINI, Néstor García. *Culturas híbridas: estrategias para entrar y salir de la modernidad*. México: Grijalbo, 2004.
- CARVALHO, Bernardo. *Mongólia*. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.
- FARIAS, Sônia L. *Ramalho de*. "Budapeste: as fraturas identitárias da ficção", en FERNANDES, Rinaldo de (org.). *Chico Buarque do Brasil: textos sobre as canções, o teatro e a ficção de um artista brasileiro*. Rio de Janeiro: Garamond: Fundação Biblioteca Nacional, 2004.
- FREUD, Sigmund. "L'inquiétante étrangeté", en *Essais de psychanalyse appliquée*. Paris: Gallimard/Idées, 1976.
- GONTARD, Marc. "O desejo do outro: por uma semiótica do olhar exótico", en FORGET, Danielle y OLIVEIRA, Humberto (org.). *Imagens do outro: leituras divergentes da alteridade*. Feira de Santana: Universidade Estadual de Feira de Santana, BECAN, 2001.
— Victor Segale: *une esthétique de la différence*. Paris: L'Harmattan, 1990.
- KRISTEVA, Julia. *Etrangers à nous-mêmes*. Paris: Folio/Essais, 1988 (en castellano, *Extranjeros para nosotros mismos*. Barcelona: Plaza & Janés, 1991).
- MOURA, Jean-Marc. *Exotisme et lettres francophones*. Paris: PUF, 2003.
— *La littérature des lointains: Histoire de l'exotisme européen au XXe siècle*. Paris: Champion, 1998.
- MUSSA, Alberto. *O enigma de Qaf*. Rio de Janeiro: Record, 2004.
- OLIVIERI-GODET, Rita. "La fictionnalisation de la voix auctoriale dans *A casa dos budas ditosos*" en *João Ubaldo Ribeiro: littérature brésilienne et constructions identitaires*. Rennes: Presses Universitaires de Rennes, UEFS, 2005.
- SEGALEN, Victor. *Essai sur l'Exotisme*. Montpellier: Fata Morgana, 1978 (en castellano, *Ensayo sobre el exotismo*. México: Fondo de Cultura Económica, 1989).
- WISNIK, José Miguel "O autor do livro (não) sou eu". Disponible en <http://www.ig.br/paginas/hotsites/chicobuarque/wisnik.html>





CINDORI, RUŽICA

(Ludbreg, Croacia, 1961). Se graduó en literatura comparada y filosofía en la Facultad de Filosofía y Letras de Zagreb. Publica artículos y reseñas en numerosas revistas y anuarios –*Quorum*, *Republika*, *Forum*, *Književna Rijeka*, *Podravski Zbornik*, *Kontura...*. Ha publicado las antologías poéticas *Lomače zelenila* (Las hogueras del verde), *Rez, nezacijeljen* (Corte no cicatrizado), *Krugovi. Udaljenost* (Círculos. Distancia), *Ludbreški listopad* (Octubre de Ludbreg), *Strpljivost* (Paciencia) *Grad, šuma, otok* (Ciudad, bosque, isla), *Pamučno zvono* (Campana de algodón) y *Kasno* (Tarde).



LOVRENCIC, ŽELJKA

Traductora, crítica literaria y estudiosa de la emigración croata (especialmente a Iberoamérica). Ha traducido al croata a autores como Rulfo, Carlos Fuentes o Ernesto Sábato, y al español ocho libros de autores croatas editados en Chile, España, México y Bolivia. Escribe y traduce para publicaciones croatas como *La Rijeka Literaria*, *La nueva Istria*, *Foro*, *El Puente* o *Vjesnik*, y es autora de *Ficción en la novela hispanoamericana* y *La huellas de los croatas en emigración: en literatura y fuera de ella*, y de la antología *Poesía croata contemporánea*.

MAIA, ANA PAULA

(Nova Iguaçu, Brasil, 1977). Escritora brasileña. Ha participado en antologías como *25 mulheres que estão fazendo a nova literatura brasileira* (2004), *Contos sobre tela* (2005), *Sex'n'Bossa - Antologia di narrativa erotica brasiliiana* (Italia, 2005), *35 segredos para chegar a lugar nenhum* (2007), *Blablablogue - crônicas & confissões* (2009) o *Geração Zero Zero* (2011), y ha publicado los libros *O habitante das falhas subterrâneas* (2003), *A guerra dos bastardos* (2007), *Entre rinhas de cachorros e porcos abatidos* (2009) y *Carvão animal* (2011).

MÁRCIO ANDRÉ

(Rio de Janeiro, Brasil, 1978) es escritor, artista sonoro e visual. Autor de cuatro libros de poesía y ensayo, colabora con diarios como *O Globo*, *O Estado de Minas* o *Jornal do Brasil* y con revistas brasileñas e internacionales. Ha sido traducido a diez idiomas e incluído em antologías como *Poesia do Mundo*, *O que é poesia?*, *Todo começo é involuntário - a poesia brasileira no início do Sec. 21*, *Poétes brésiliens d'aujourd'hui* o 24 letras por segundo. Entre sus performances más recientes están *Suspensión* (España e Hungría, 2011), *Sound Poetry* (Portugal, 2011), *Multitubetextura* (Portugal, Brasil y Perú, 2010) e *Indivisible: Poem-polyphony for voices, violin, electronic processing, bells and whistles* (Reino Unido y Francia, 2009). Actualmente vive en Lisboa.



OLIVIERI GODET, RITA

Licenciada en Letras Vernáculas por la Universidad Federal de Bahía y doctora en Teoría Literaria y Literatura Comparada por la Universidad de São Paulo, con postdoctorado en la Universidad de Paris X. Es miembro de la Academia de Letras da Bahia y ha sido profesora y colaboradora en numerosas universidades (Universidade Estadual de Feira de Santana, Universidade de Brasília, Universidade Federal de Minas Gerais, Université de Bordeaux 3, Université de Paris 8...), además de Directora Adjunta de la École Doctorale "Humanités et Sciences de l'Homme" y Directora del Departamento de Portugués de la Université Rennes 2. Ha publicado artículos y libros sobre literatura y cultura brasileñas tanto en Brasil como en Francia, entre ellos *Construções identitárias na obra de João Ubaldo Ribeiro*, *La littérature brésilienne contemporaine (de 1970 à nos jours)* y *Jorge Amado: leituras e diálogos em torno de uma obra*.

