

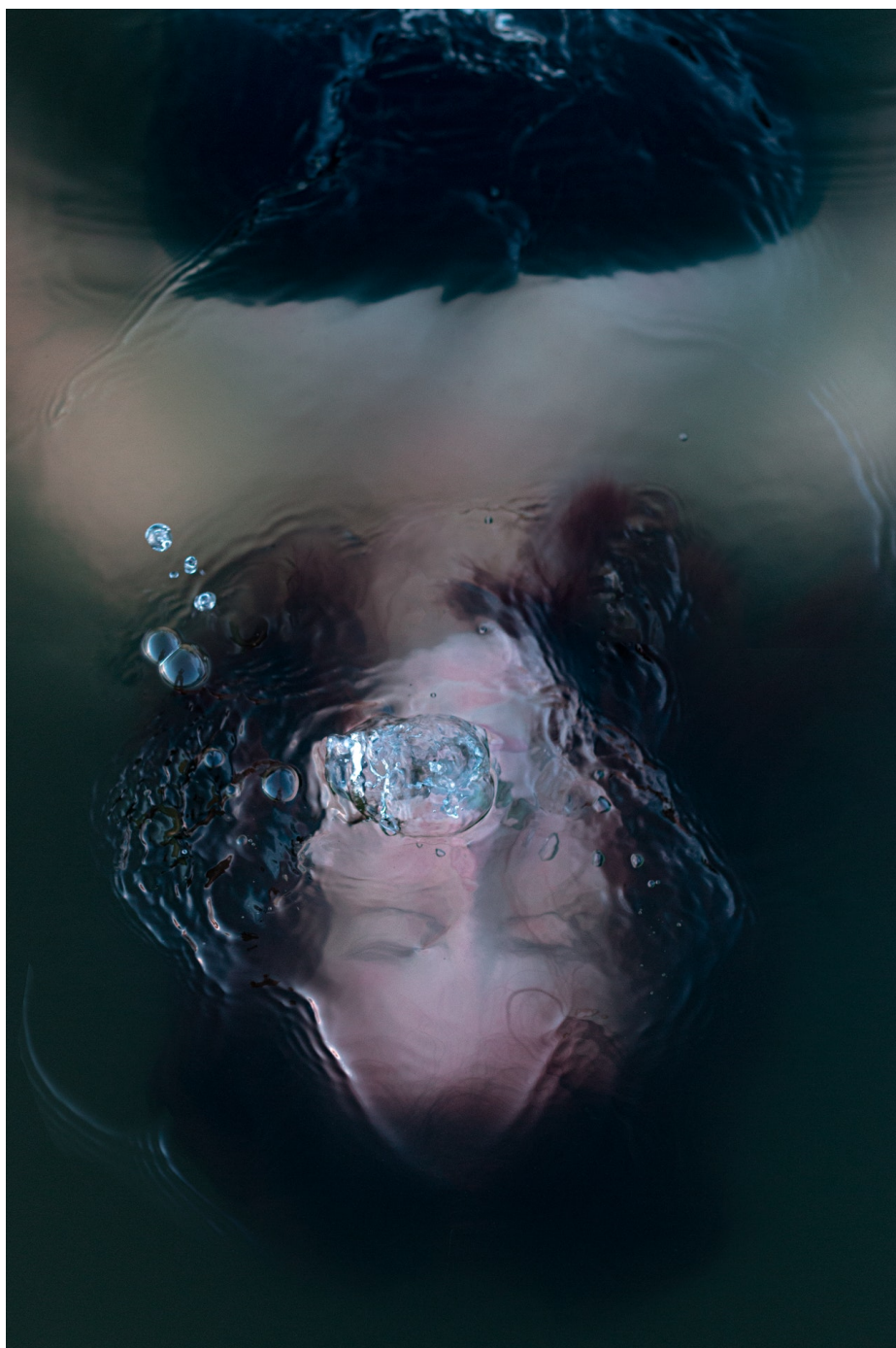
Numéro 17
Printemps 2020

DOSSIER MONOGRAPHIQUE

Les nouveaux portraits

COORDINATEURS
Eunice Ribeiro
Daniel Rodrigues

iberic@



Revue Iberic@l, Revue d'études ibériques et ibéro-américaines

Institut d'Études Hispaniques
Sorbonne Université

31, rue Gay-Lussac,
75005 Paris

<https://iberical.sorbonne-universite.fr>
iberical@sorbonne-universite.fr

Directrice de la revue

Nancy Berthier

Coordinateurs

Eunice Ribeiro
Daniel Rodrigues

Rédactrice en chef

Corinne Cristini

Secrétaire de rédaction

Renée Clémentine Lucien

Auteurs

Luis Alcalá-Galiano
Mercedes Álvaro San Román
Bénédicte Brémard
Fabio Mario da Silva
Teresa Jorge Ferreira

Ana Isabel González Saéz
Lucie Lavergne
Bruno Marques
Timm Mateus Robaski
Daniel Mesa Gancedo

Evando Nascimento
Véronique Pugibet
Eunice Ribeiro
Daniel Rodrigues

Relecteurs

Maria Araujo da Silva
Fernando Curopos
Renée Clémentine Lucien
Eunice Ribeiro
Daniel Rodrigues

Composition typographique

Jean MONTANÉ

En couverture

Daisa TJ, *Woman on the body of water*, 2019.

www.pexels.com/photo/woman-on-the-body-of-water-3405555/

Copyright © 2020 Revue Iberic@l

Toute autre utilisation, reproduction, diffusion, publication ou retransmission du contenu est strictement interdite sans l'autorisation écrite du détenteur des droits d'auteur.

ISSN 2260-2534

Sommaire

I/ Dossier monographique

- 3 Les nouveaux portraits**
Eunice Ribeiro et Daniel Rodrigues
- 9 Retratos, autorretratos, alter-retratos: um ensaio-testemunho**
Evando Nascimento
- 27 Sobre Galicia en el siglo XIX, los géneros pictóricos y sus retratos**
Luis Alcalá-Galiano
- 41 Páginas de rosto: autorretratos de Paulo José Miranda**
Teresa Jorge Ferreira
- 51 Autorretrato de una dama. La escritura descubierta de Aurora Bernárdez**
Daniel Mesa Gancedo
- Alfonso López Gradolí,**
75 Quizá Brigitte Bardot venga a tomar una copa esta noche (1971) :
portrait intermédial, déconstruction du portrait
Lucie Lavergne
- 87 Uma revolta na melancolia? Cinco grupos de mulheres retratadas por**
Nikias Skapinakis antes do 25 de Abril de 1974
Bruno Marques
- 103 José Régio: um (auto)retrato em construção**
Eunice Ribeiro

II/ Varia

- 119 **Conselhos de mãe para filha.
Uma análise do folhetim "A desgraça da riqueza", de Ana Plácido**
Fabio Mario da Silva
- 127 **Entre littérature et société : étude sur la critique intégrative d'Antonio Candido**
Timm Mateus Robaski

III/ Documents

- 139 **Entretien avec José Luis Guerín autour de *En construcción***
Bénédicte Brémard
- 151 **Master class "Del guión a la pantalla" por Michel Franco.**
Véronique Pugibet

IV/ Comptes-rendus

- 173 **Annette Scholz y Marta Álvarez, Cineastas emergentes.
Mujeres en el cine del siglo XXI.**
Mercedes Álvarez San Román
- 177 **José Luis Sánchez Noriega, Universo Almodóvar.
Estética de la pasión en un cineasta posmoderno**
Bénédicte Brémard
- 181 **Corinne Cristini, Littérature espagnole et photographie naissante :
sous le signe d'une rencontre**
Ana Isabel González Sáez

I / Dossier monographique

Les nouveaux portraits

**sous la direction de Eunice Ribeiro
et Daniel Rodrigues**

Introduction

**Eunice Ribeiro et
Daniel Rodrigues**

*Université de Minho – CEHUM
Université Clermont Auvergne – CELIS*

Dans son *Éloge de l'individu*¹, T. Todorov rappelle que la définition du portrait impose deux exigences. D'une part le portrait nécessite la représentation d'un individu (en règle générale, un être humain) qui existe ou a existé réellement et qui doit être identifié par ses spectateurs/lecteurs. À ce titre, il est orienté vers la réception et suppose la reconnaissance en tant que tel. D'autre part, parallèlement à l'exigence d'une reconnaissance strictement physiognomique, le portrait s'assume comme une représentation psychologique des modèles, portant une importante dimension affective et métaphysique capable de survivre au temps et à la mort.

Suivant ce postulat, le peintre Thomas Lévy-Lasnes ajoute, dans une émission de radio chez France Culture², que le portrait transforme encore la « boue colorée » en une « forme structurée », c'est-à-dire qu'il serait capable de transformer une matière inerte en une présence vivante.

Les différentes formes d'art contemporain (arts plastiques, cinéma, littérature, bande dessinée, etc.) retravaillent ainsi ces exigences et portent le genre à la limite des métamorphoses qu'il propose, c'est-à-dire entre l'anonymat et la reconnaissance, entre la présence et l'absence, entre l'inertie et le mouvement, mais aussi entre l'humain et toutes les autres formes du vivant. De plus, les pratiques sociales du XXI^e siècle ont fait du portrait la forme d'affirmation non pas de l'individu lui-même et de son « âme » ou « essence », mais plutôt de son « apparition » tant qu'il devient impermanent ou même une « image-contact » qui touche l'objet représenté pour toucher l'autre³. Ces transformations ont fait que, de la technique d'affirmation d'une identité fixe et solitaire, le portrait est devenu celle d'une pratique de nature processuelle, sociale et collective, passant

1. TODOROV, Tzvetan, *Éloge de l'individu. Essai sur la peinture flamande de la Renaissance*, Paris : Éditions Adam Biro, 2004.

2. LEVY-LASNES, Thomas, [Série Le Portrait, Épisode 2 : L'art du portrait contemporain], 24/04/2016, franceculture.fr/emissions/les-nouvelles-vagues/le-portrait-25-l-art-contemporain-du-portrait.

3. DIDI-HUBERMAN, Georges, *Phasmes. Essais sur l'apparition 1*, Paris : Les Éditions de Minuit, 1998.

de la représentation des nobles et des grands bourgeois du xvi^e siècle à celle des *selfies* de notre temps. Cela a, à son tour, déterminé des changements importants dans le processus de commande et de production des portraits et dans la série de négociations qui s'y rapportent⁴.

Ce numéro d'*Iberic@l* met en lumière les différentes transformations et déplacements du portrait, tant d'un point de vue conceptuel que du point de vue de la pratique créative : de la matière inerte à la matérialisation de la vie, de la présence et de l'absence, de l'individu à la pratique sociale, mais aussi comment le portrait met en avant de nouvelles formes d'identité (de genre, ethnique ou socioculturelle).

Ouvrant le numéro, Evando Nascimento, écrivain et essayiste, artiste plasticien et professeur universitaire brésilien, nous offre un témoignage singulier à propos de son recueil *retrato desnatural*⁵, publié en 2008. Le recueil regroupe des textes où la fiction et le journal intime se mélangent et interagissent entre eux littéralement et poétiquement. Évoquant Jacques Derrida et mettant en perspective ses portraits avec la peinture, le dessin, la photographie, le cinéma et le théâtre, l'essai d'Evando Nascimento se construit sous le signe de la ruine ou des vestiges. Le texte met en question le cœur de la pensée contemporaine à propos de l'autoreprésentation et/ou autofiction, à savoir la fragmentation, l'inachevé ou le masque, qui convertissent l'auteur en acteur, nous obligeant à repenser l'autoportrait par le biais inquiétant et alternatif de ce qu'il appelle l'*alterportrait*. Texte lui-même fragmentaire et hybride, l'essai ajoute à l'exercice du témoignage à propos de soi-même, d'autres registres, tel que le documentaire, passant en revue l'histoire du genre, réelle ou fictive, et de ses rapports étroits avec le dessin et l'écriture. Il réunit tout au long de l'article une vaste galerie d'artistes, penseurs, philosophes de tout temps et de toutes origines et qui transforment l'essai-témoignage dans un extraordinaire *exemplum* de théâtralité de l'écriture elle-même.

L'article signé par Luis Alcalá-Galiano porte lui sur les arts plastiques de la Galice, notamment sur les portraits produits au xxi^e siècle. Partant de la concentration de savoirs que l'image-portrait propose, tout en questionnant la raison par laquelle notre monde contemporain s'est trouvé saturé d'images, l'auteur contextualise son choix et fixe la date de début de son analyse à l'année 1850. Son corpus va jusqu'à l'année 1936 pour mieux saisir les transformations et l'affirmation du genre en Galice. L'auteur remarque également que la peinture galicienne suivra les mêmes transformations que l'art espagnol, voire européen. Toutefois, la peinture historique semble peut présente dans la région, le paysage étant le genre dominant de cette époque. Le changement majeur dans l'évolution du genre du portrait interviendra peu à peu, tout d'abord par la production de petits portraits puis, de manière plus importante avec l'avènement de la photographie. L'article suit les transformations du genre, contextualisant toujours ses changements par rapport à la peinture en général, et analyse les portraits institutionnels, privés, de famille, ceux d'artistes par ses pairs ou encore les autoportraits, démontrant comment le genre évolue entre la tradition académique-réaliste et les désirs de ruptures avec celle-ci.

Teresa Jorge Ferreira analyse, à son tour, le recueil *Auto-retratos* du poète portugais Paulo José Miranda. Elle souligne tout d'abord que l'exercice de l'autoportrait s'est imposé à la poésie contemporaine portugaise, ayant été utilisé par des nombreux poètes tout au long du xx^e siècle. Toutefois, chez Paulo J. Miranda, l'exercice rompt avec l'imposition du « moi, ici, maintenant », qui

4. WEST, Shearer, *Portraiture*, Oxford : Oxford University Press, 2004.

5. NASCIMENTO, Evando, *retrato desnatural (diários 2004 a 2007)*, Rio de Janeiro : Record, 2008.

caractérise le genre comme le veut la tradition. En effet, non seulement le titre du recueil, mais tous les poèmes sont des autoportraits numérotés. L'autrice note alors que cet effet de série propose le postulat d'une collectivité, ou, comme elle l'affirme un « nous, ici, maintenant ». Ce collectif incarné par le moi démultiplié esquisse ainsi la biographie d'un auteur en tant qu'être humain. Ce dernier se manifeste par sa présence, et s'oppose de cette sorte, non pas à « l'animal ou à la machine, mais à 'dieu' », c'est-à-dire, à l'absence.

Esquissant une approche à la fois théorique et appliquée, l'article de Daniel Mesa Gancedo propose une réflexion subtile sur une possible manière contemporaine de produire des (auto)portraits à partir de l'analyse de l'écriture originale de l'argentine Aurora Bernárdez dans *El libro de Aurora*⁶, un recueil posthume de textes de nature très variée. Il part du concept de « mise à nu » de Heidegger et de sa philosophie de l'image pour les appliquer à l'étude de l'autoportrait, dont la valeur dépendrait ainsi de sa capacité à « rendre présente » la vérité, cachée ou dissimulée, de l'individu. Passant en revue les aspects biographiques — en particulier la relation de Bernárdez avec la figure canonique de Julio Cortázar, son (ex)mari, ou son activité professionnelle reconnue en tant que traductrice —, l'article examine diverses stratégies d'autoreprésentation (thématiques, rhétoriques, grammaticales) et les aspects d'un questionnement identitaire qui révèle paradoxalement un « sujet ténu », un « moi presque dématérialisé », selon les termes précis de Gancedo, incarné dans une écriture qui est, somme toute, le vrai portrait d'une « nouvelle figure de la femme-écrivain dans la sphère hispano-américaine ».

Évoquant le portrait intermédial et les processus de citation et de remédiation, Lucie Lavergne concentre son regard critique sur *Quizá Brigitte Bardot venga a tomar una copa esta noche*⁷ (1971) d'Alfonso López Gradolí, une œuvre au contenu expérimental, et bien connu des spécialistes de la poésie visuelle espagnole du siècle dernier. En analysant les 31 collages qui composent le livre, construits à partir de diverses représentations de la star et importées de magazines destinés au grand public, L. Lavergne attire l'attention sur la fragmentation et sur la combinaison des images et des textes où figure la question centrale posée dans l'essai. Celle-ci se fonde sur la nature de ces images dans la nouvelle logique macro-textuelle du livre dans lequel elles ont été rassemblées. En effet, même si le discours verbal incorporé dans l'ouvrage institue une apparente relation dialogique avec Brigitte Bardot, cela suffit-il pour que nous classions les différents collages comme des portraits? La réponse à cette question guide l'analyse approfondie des différents types de compositions verbo-visuelles de l'ouvrage, des situations de communication et des hypothèses nées des exigences du portrait (comme le jeu entre la présence et l'absence du modèle ou la reconnaissance de celui-ci). L'article met en avant les processus de répétition, de cadrage et de démantèlement des images qui vident, fractionnent et liquident l'intégrité du sujet. En définitive, malgré (ou à cause de) la saturation visuelle des médias contemporains, l'essai accentue la dimension méta-artistique du livre de López Gradolí qui, plus que des portraits, propose un ensemble de réflexions sur la possibilité même du portrait comme révélateur d'un sujet ou d'une identité.

Bruno Marques analyse les portraits de femme à son tour. Centré sur la série *Para o estudo da Melancolia em Portugal (1971-1974)*, de l'artiste Nikias Skapinakis, l'article étudie le miroir

6. BERNARDEZ, Aurora, *El libro de Aurora*, Madrid : Alfaguara, 2017.

7. LÓPEZ GRADOLÍ, Alfonso *Quizá Brigitte Bardot venga a tomar una copa esta noche*, Madrid : Libros del Aire, 2013.

créé par l'artiste où les élites intellectuelles portugaises peuvent s'y contempler. Partant de l'absence d'autocritique portugaise signalé par Eduardo Lourenço dans son *labyrinthe de la saudade*⁸, publié en 1978, Nikias Skapinakis paraît, selon l'auteur, capter l'ennui qui donnera corps à « une génération de femmes incapables d'affronter et d'assumer leur propre sens d'accomplissement et leur destin ». La série qui compte quatre tableaux, *Baigneuses* (1971), *Piquenique* (1972), *Botequim* (1973) et *Encontro de Natália Correia, Fernanda Botelho e Maria João Pires* (1974), nous montre des femmes qui ne sont plus dans l'espace enfermé par les stéréotypes fortement disséminés par l'*Estado Novo*, mais qui ne forment pas non plus un groupe, comme si, et l'auteur cite Raquel Henriques da Silva, ces femmes avaient tout simplement conquis une liberté intérieure et non pas politique. Toutefois, si ces femmes sont insérées dans les décors de la convivialité masculine, café et bars, elles assument elles aussi la *pose* d'ennui des intellectuels masculins déjà proposée par l'artiste dans ses œuvres antérieures.

Enfin, Eunice Ribeiro analyse quant à elle les portraits et autoportraits de l'écrivain et artiste José Régio, afin de répondre à la question : l'œuvre de l'artiste ne serait-elle pas l'« image la plus fidèle que l'on peut atteindre de l'*homme-artiste* ou de son *devenir* homme-artiste » ? Malgré le refus de José Régio de créer des autoreprésentations, Eunice Ribeiro met en avant les *presque* autoportraits produits par l'artiste qui se rapprochent des caricatures produites par « le dessinateur du dimanche ». L'autrice analyse également l'« ontologie instable » du personnage Pedro Serra et de son double Jaime Franco, du roman *Jogo da Cabra Cega*, et avance l'hypothèse que les portraits et autoportraits sont en fait des *work in progress*, où l'idéalisation laisse place à des variations d'une même « matrice », à savoir d'un moi devenu un « moi-labyrinthe », un « moi-ruine » ou alors un « moi-fantôme ». L'autrice attire également l'attention sur le fait que l'artiste José Régio a été un portraitiste très actif, mais que ses portraits s'éloignent de la pratique mimétique, s'approchant plutôt d'une pratique subjective où les portraits deviennent des caricatures, sans pour autant jamais tomber dans la simple *caricature de comptoir*. Car les portraits — ou autoportraits — contiennent tous des *failles*, condamnés ainsi à être des « *esquisses ratées* ». Eunice Ribeiro commente alors le livre *Biografia* et ses réécritures, le classifiant comme une « écriture en devenir ». Elle rappelle également le travail de réorganisation du *Canzoniere* de Pétrarque et les *Essais* de Montaigne, pour les rapprocher de l'identité performative de José Régio, ou la manifestation d'un « moi non séparable de sa condition historique », « non-essentialiste » dont l'expérience est toujours « en transformation et en processus ».

Une idée semble émerger très clairement de toutes les contributions réunies dans ce numéro d'Iberic@l : celle d'un glissement définitif de la réflexion plus traditionnelle sur le portrait comme genre et comme dispositif de représentation (et d'autoreprésentation), mimétique et « vrai », vers de nouveaux paradigmes conceptuels et philosophiques qui mettent l'accent sur la fragmentation, l'incomplétude, la méconnaissance, l'invisibilité. Tous les articles ici réunis mettent en question la possibilité du geste représentatif et les limites de la construction du portrait comme image. Ils nous obligent ainsi à examiner les contours de notre conscience de soi en tant qu'êtres vivants en dialogue permanent et changeant avec le monde et avec nous-mêmes.

8. LOURENÇO, Eduardo, *O Labirinto da saudade : psicanálise mítica do destino português*, Lisboa : Gradiva, 2005.

Nous remercions enfin la direction d'*Iberic@l*, qui nous a invités à organiser ce dossier thématique à propos des nouveaux portraits, et tous les autrices et auteurs qui ont accepté d'y contribuer.

Bibliographie

- BERNARDEZ, Aurora, *El libro de Aurora*, Madrid : Alfaguara, 2017.
- DIDI-HUBERMAN, Georges, *Phasmes. Essais sur l'apparition 1*, Paris : Les Éditions de Minuit, 1998.
- LEVY-LASNES, Thomas, « [Série 'Le Portrait', Épisode 2 : L'art du portrait contemporain] », 24/04/2016, franceculture.fr/emissions/les-nouvelles-vagues/le-portrait-25-l-art-contemporain-du-portrait
- LÓPEZ GRADOLÍ, Alfonso *Quizá Brigitte Bardot venga a tomar una copa esta noche*, Madrid : Libros del Aire, 2013.
- LOURENÇO, Eduardo, *O Labirinto da saudade : psicanálise mítica do destino português*, Lisboa : Gradiva, 2005.
- NASCIMENTO, Evando, *retrato desnatural (diários 2004 a 2007)*, Rio de Janeiro : Record, 2008.
- TODOROV, Tzvetan, *Éloge de l'individu. Essai sur la peinture flamande de la Renaissance*, Paris : Éditions Adam Biro, 2004.
- WEST, Shearer, *Portraiture*, Oxford : Oxford University Press, 2004.

Retratos, autorretratos, alter-retratos: um ensaio-testemunho

Evando Nascimento

Universidade Federal de Juiz de Fora

Resumo: Estudo do retrato e sobretudo do autorretrato como relação entre o artista ou escritor e o modelo na literatura e nas artes visuais. Fotografia, desenho, pintura, teatro e cinema são artes abordadas para entender as conexões entre imagem, vida e morte, tendo como referência inicial o livro *retrato desnatural: (diários de 2004 a 2007)* do autor do artigo. Assim, o próprio texto se torna um testemunho da relação do autor com a autobiografia e com a autoficção. Por fim, é evocado o dispositivo de “alter-retrato”, ou seja, o retrato de si mesmo através do outro.

Palavras-chave: retrato, autorretrato, alter-retrato, autoficção, imagem.

Résumé : Étude du portrait et surtout de l’autoportrait comme relation entre l’artiste ou l’écrivain et son modèle en littérature et dans les arts visuels. La photographie, le dessin, la peinture, le théâtre et le cinéma sont des arts abordés pour comprendre les liens entre l’image, la vie et la mort, en prenant comme corpus principal le livre *retrato desnatural : (diários de 2004 a 2007)* de l’auteur de l’article. Ainsi, le texte lui-même devient un témoignage de la relation de l’auteur avec l’autobiographie et l’auto-fiction. Finalement, est évoqué le dispositif d’« alter-portrait », c’est-à-dire le portrait de soi à travers l’autre.

Mots-clés : portrait, autoportrait, alter-portrait, autofiction, image.

1 - Preâmbulo

Ao receber o convite dos organizadores para abordar a questão do retrato, no dossiê sobre o tema para a revista *Iberic@l*, levando em conta essa temática em minha obra ficcional, me indaguei, com certa perplexidade, como seria possível escrever sobre textos que eu mesmo publiquei. Como evitar cair no narcisismo, sem se furtrar à demanda do outro, que, nesse caso, é sempre irrecusável e soberana? Depois de muito refletir, decidi me concentrar na questão do *autorretrato*, como correlata daquilo que recentemente passei a chamar de “alter-retrato”. Para isso, fiz um recorte na releitura de alguns fragmentos de meu primeiro livro ficcional, o *retrato desnatural* (assim mesmo, com as iniciais em minúsculas¹), bem como de ensaios sobre o que ficou consagrado como autoficção, escrita de si ou bioficção — expressões que não são sinônimas mas guardam várias relações entre si. Do mesmo modo, ainda atendendo à solicitação inicial, trago à pauta um trabalho visual em que a questão do “alter-retrato”, anunciada no título deste artigo, aparece com nitidez fotográfica, por assim dizer.

Nesta deambulação inicial, começaria então refletindo sobre o “autorretrato”. Por que alguém se toma como *modelo* de pintura, de fotografia, de cinema ou de escrita em geral? Essa pergunta um tanto retórica (porque já supõe um princípio de resposta) comporta diversas ilações ou hipóteses de solução. Destacaria, desde logo, a ideia mesma de “modelo”. O que é ou para que serve um modelo? Indagação igualmente retórica, implicando ao menos duas possibilidades semânticas do termo. Modelo é, por um lado, um *paradigma*, ou seja, um elemento que se toma como exemplar das qualidades de um conjunto. Fala-se então de uma pessoa que ela é modelo de bravura, de gentileza, de cultura etc. Mas modelo também é qualquer *motivo* ou *pretexto* para se realizar uma obra de arte: desde os tempos antigos, presume-se que o modelo seja “belo”, mas já existe também uma *História da feiura*², que remonta a tempos arcaicos, mostrando que o feio e o belo sempre coexistiram como “modelos” para as obras. De qualquer modo, mesmo feio (dentro de certos padrões normativos, ênfase) supõe-se que a escolha de um modelo nunca é casual: o indivíduo ou a “coisa” feia deve ser *modelar* em sua estirpe, ou seja, deve representar o conjunto suposto de indivíduos ou coisas consideradas feias. Feio ou bonito, o modelo deve ser sempre *primus inter pares*, ou, traduzindo a expressão latina, primeiro entre iguais.

De modo que, parece, nunca saímos do círculo vicioso ou tautológico: o modelo, bonito ou feio, deve ser de fato modelar. Pode-se contestar a escolha, afirmando-se que os critérios do artista ou do escritor não se sustentam na escolha desse ou daquele modelo para realizar determinada obra. Todavia, não se pode contestar o *arbítrio*, que determina ter alguém o direito de designar, segundo sua própria vontade, o que ou quem é um modelo (positivo ou negativo) para si ou para sua comunidade. Há sempre algo de empírico (contingencial) e de transcendental (paradigmático, absoluto) nos modelos: uma vez feita a escolha do vivente ou da coisa particular em determinadas circunstâncias, os elementos selecionados tendem a se absolutizar, a serem reconhecidos como universalmente modelares, no bom ou no mau sentido. Ainda que esse intento fracasse, como diversas vezes acontece, o arbítrio da escolha deseja ser perene, definitivo, irrefutável. Nenhum modelo é

1. NASCIMENTO, Evando, *retrato desnatural: (diários 2004 a 2007)*, Rio de Janeiro, Record, 2008.

2. ECO, Umberto, *História da feiura*, tradução Eliana Aguiar, Rio de Janeiro, Record, 2007.

escolhido ao acaso, muito menos quando se trata de “eu mesmo” o escolhido, ainda que esse “eu-mesmo” seja desde sempre compreendido como outro-eu, mais além de mim. Sim, eu-mesmo posso ser o objeto de um retrato que componho, tornando-o um autorretrato — eu como “modelo de mim”, com toda a complexidade que isso implica.

2 - Autorretrato como ruína

Retomo então as questões do início: *como falar* de si, sem transformar isso num ato narcisicamente paralisante, no limite do cabotinismo? Mas, também, e em contrapartida, *como não falar* de si, se o tempo todo estamos resolvendo pequenos dramas pessoais *por escrito*? Há sempre algo de autobiográfico mesmo na escrita supostamente mais neutra, pois ninguém é capaz de abordar um assunto que, de modo direto ou indireto, não lhe diga respeito, a não ser obviamente que seja coagido a isso. Inclusive o burocrata mais estrito se encontra implicado em todos os seus gestos administrativos, por mais mecânicos que sejam; Kafka entendeu isso muito bem. Noutras palavras, há sempre algo do indivíduo no que ele faz ou escreve. E os pintores ou escritores de autorretratos, de autoficções ou de autobiografias apenas explicitam esse gesto de autobiografar-se ao escrever, pondo em evidência o “eu” por trás de toda escrita.

Retrato desnatural foi um livro que escrevi entre 2004 e 2007 e publiquei em 2008. Ao longo de quase quatro anos, foram surgindo poemas curtos, em verso ou prosa, pequenos ensaios, aforismos e reflexões, que, aos poucos, configuraram *seções* de caráter ao mesmo tempo temático e formal. E um dos temas mais recorrentes ao longo do livro é justamente o do autorretrato com todos os paradoxos e aporias que o dispositivo carrega, dentro de uma longa tradição artística, que não é exclusivamente ocidental. Não pretendo elencar todos os momentos em que o tema comparece, mas apenas sinalizar alguns pontos-chaves para desdobrar algumas questões que não afloraram naquela publicação. Já há uma boa fortuna crítica sobre o *retrato desnatural*³, e essa é uma razão para tomar este texto aqui mais como um testemunho desdobrado do que como uma impossível tentativa de “autocrítica” ou de “autointerpretação”.

Com o subtítulo paradoxal de (*diários — 2004 a 2007*), seguido da indicação de gênero “ficção”, na capa e na folha de rosto, a ideia de combinar relato de si e literatura ficcional se inscreve no limiar da obra. A primeira epígrafe, escrita do próprio punho autoral, confirma o propósito do diário: “pedaços/ talvez de uma/ vida que se faz de/ instantâneos// (snapshots)”⁴. Ou seja, são fragmentos de uma existência a serem expostos como instantâneos ou, em inglês, *snapshots*. E, se são instantâneos diários de uma vida, só podem então configurar “autorretratos”. Claro está que se trata de uma metáfora fotográfica, na medida em que nenhum retrato do próprio autor em sentido literal comparece no volume.

3. Os textos críticos sobre minha produção ficcional foram publicados em periódicos e livros. A maioria se encontra reproduzida em meu site, na seção “Textos críticos sobre a ficção do autor”. 12 de janeiro de 2021 www.evandonascimento.net.br.

4. NASCIMENTO, Evando, *retrato desnatural*, *op. cit.*, p. 5.

E logo abaixo desta primeira inscrição, uma segunda epígrafe, retirada dos *Ensaio de Montaigne*, confirma o que está em jogo na escrita, tal como já foi anunciado: “*car c’est moi que je peins*”⁵ [“pois é a mim mesmo que pinto”]. Agora a fotografia é deslocada pela pintura — não se trata mais de instantâneos fotográficos, que, reunidos em sucessão, darão o painel fragmentado de uma existência, mas sim de uma *pintura* a ser realizada ao longo de todo o livro, como uma obra progressiva, um *work in progress*. Como se um rosto, um busto ou um corpo inteiro pudesse ser visualizado ao final da composição da obra. Sem dúvida, nem em Montaigne, nem no caso do *retrato desnatural*, essa totalidade corporal é atingida, ficando sempre o retrato por assim dizer inacabado, incumbindo aos leitores completá-lo.

Esse inacabamento se deve também ao fato de que o retrato nunca é apenas de si mesmo. Na maior parte das vezes, o “eu” se dá a ver por meio do outro, da outra ou dos outros, e não somente por meio de um reflexo especular. Isso também vem explicitado na epígrafe da primeira parte do livro, intitulada “escrevendo no escuro”: “pois se tornou/ imperativamente necessário/ escrever na primeira pessoa, mas/ sem ingenuidades, com todos os disfarces// o a(u)tor”⁶. Por uma razão que logo explicitarei, para mim, naqueles anos iniciais do século XXI, a escrita na primeira pessoa estava na ordem do dia, embora muitos escritores tenham se recusado a obedecer a essa “ordem”. A partir do ano 2000 e durante mais de uma década, foi difundida no meio universitário e na grande mídia a chamada escrita autoficcional, que se encontra atualmente menos em evidência. Todavia, a advertência da epígrafe é clara: a escrita na primeira pessoa deve ser realizada de modo não ingênuo, disfarçando-se as múltiplas intenções. Surge então uma terceira metáfora, a do teatro: é preciso disfarçar, das mais variadas maneiras, esse discurso pessoal, evitando a autoexposição gratuita. E o assinante do texto explicita a teatralidade da escrita, pois se trata de um “a(u)tor”, um autor que é um personagem e um ator em seu próprio texto, e como todo bom ator-personagem, ele assume uma ou diversas máscaras, disfarçando-se⁷.

Fotografia, pintura, teatro, eis as artes convocadas na abertura do livro, montando um aparato metafórico para evitar a ingenuidade da exposição narcísica. Como quem diz: se essa vida tem interesse, ela só pode ser montada e mostrada como arte, arte fotográfica, pictórica ou dramática. Somente assim me permiti tomar minha vida e a alheia como sujeito-objeto de meu próprio discurso, assumindo outras máscaras. Nesse sentido, convoquei múltiplos escritores e artistas, que, cada um a seu modo, elaboraram seu autorretrato: além de Montaigne, comparecem, entre outros, Rembrandt van Rijn, Vincent van Gogh, Andy Warhol, Louise Bourgeois, Hélio Oiticica, Bruce Nauman, Duane Michals e Frida Kahlo.

Devo confessar, nessa altura, que o *retrato desnatural* é fruto de um equívoco interpretativo, como talvez aconteça com alguns livros. Em 1997, eu havia assistido a uma palestra da grande teórica e escritora francesa radicada no Canadá Régine Robin sobre autoficção, na Universidade Federal Fluminense (UFF), onde então eu estagiava na categoria de recém-doutor. O assunto era praticamente inédito no Brasil, e até onde sei, apenas Eurídice Figueiredo, professora da UFF, que convidara Robin, o pesquisava. Fiquei absolutamente encantando com a conferência e com o livro

5. *Ibid.*

6. *Ibid.*, p. 11.

7. A esse respeito, Piero Eyben escreveu um ensaio esclarecedor. Cf. EYBEN, Piero, “O auto do a(u)tor”, 12 de janeiro de 2021 www.evandonascimento.net.br/retrato_desnatural.html.

que Robin acabara de lançar, *Le Golem de l'écriture: de l'autofiction au cybersoi*.⁸ Decidi que tudo o que eu realizasse a partir de então em termos de escrita faria parte de um grande *diário*. Os ensaios e artigos, os testemunhos e as entrevistas, os poemas, contos e qualquer romance que viesse a inventar teriam sempre uma data e um local de inscrição, a fim de se enquadrar na concepção do diário. Entre 1998 e 2001, cheguei a escrever um romance sob forma de diário, tendo como inspiração a autoficção, que sempre considerei um *dispositivo* e não um gênero a mais⁹. Por razões que não cabe aqui evocar, esse romance permanece até hoje inédito. Depois disso, continuei com uma produção acadêmica regular de ensaios e artigos, bem como de alguns poemas e textos curtos ficcionais. Foi somente em 2004, e no contexto de uma forte crise de saúde, que comecei a escrever os primeiros “instantâneos”, que viriam a informar o *retrato desnatural*. Fui acumulando escritos até o momento em que me dei conta de que remetiam a uma mesma problemática: o drama pessoal por que eu estava passando, embora poucos fragmentos na verdade explicitassem isso. Foi provavelmente no início de 2005 que me ocorreu a ideia de continuar a produzir aqueles pequenos ensaios, poemas e narrativas curtas dentro do que chamo de *pró-jeto*, assim grafado para indicar o que se lança para a frente, como jatos de tinta. E à medida que o tempo passava, o *pró-jeto* foi se materializando numa forma necessariamente fragmentária. A partir de 2006, dado o volume considerável de textos já então produzidos, resolvi dividir os escritos em seis seções temático-formais: “escrevendo no escuro”, “pedaços”, “interversões”, “respirações”, “microensaios” e “restos”. À composição já fragmentária dos instantâneos vieram então se somar as subdivisões textuais, multiplicando as facetas abordadas, sem jamais atingir a configuração de um único “rosto”.

A escolha do título foi um capítulo à parte. Finda a escrita do livro em 2007, faltava encontrar um título que o representasse oficialmente. Cheguei a submeter, por e-mail, uma lista com alguns títulos a um grupo de amigos, para que elessem o preferido. Porém, não houve consenso, e os argumentos contra e a favor de cada título me convenceram de que nenhum deles servia. Foi então que me lembrei do título de uma poeta que sempre admirei, mas que fez um tipo de literatura que eu jamais faria, antes de mais nada por me faltar a competência: o *Retrato natural* de Cecília Meireles.¹⁰ Contudo, por todos os motivos, eu não poderia me apropriar literalmente do título de uma obra tão famosa; razão pela qual resolvi “rasurar” a inscrição titular de Meireles, qualificando a minha própria como “desnatural”. Com um só lance, disfarçava a apropriação (poucos leitores se deram conta disso, a não ser os que leram uma entrevista em que eu me explicava) e revelava o caráter teatral, “mascarado”, voluntariamente artificial de meus “diários”. *Diários desnaturados* para um *retrato desnatural*: em vez da naturalidade do testemunho verídico, a artificialidade da confissão inventada, teatralizada pelo *a(u)tor*. As *Confissões* de Rousseau,¹¹ que li estimulado por comentários de minha ex-professora na Sorbonne, Sarah Kofman, e por meu antigo mestre na École des Hautes Études en Sciences Sociales (EHESS), Jacques Derrida, foram outra fonte de inspiração.

8. ROBIN, Régine, *Le Golem de l'écriture: de l'autofiction au cybersoi*, Montréal, XYZ Éditeur, 2005.

9. Escrevi dois textos sobre autoficção, o último deles: NASCIMENTO, Evando, “Autoficção como dispositivo: alterficções”, *Matraga*, nº 42, 2017. 12 de janeiro de 2021 www.e-publicacoes.uerj.br/index.php/matraga/article/view/31606/23295.

10. MEIRELES, Cecília, “Retrato natural”, *Obra poética*, Rio de Janeiro, Nova Fronteira, 1985, p. 311-367.

11. ROUSSEAU, Jean-Jacques, *Les Confessions*, prefácio de J.-B. Pontalis, organização Bernard Gagnebin e Marcel Raymond, notas Catherine Koenig, Paris, Gallimard / Folio Classique, 1996.

E assim pude lançar, sem pompa nem circunstância, no ano de 2008, meu autorretrato desnaturado, ao mesmo tempo muito fiel e traidor do suposto modelo. Esse livro, como disse, nasceu de um equívoco, pois não corresponde integralmente ao que se chama de autoficção, embora tenha sido inspirado por ela. Digamos que há diversos traços autoficcionais em algumas das narrativas, porém no conjunto predomina uma mistura de gêneros, tornando o *retrato* realmente *desnatural* e *inclassificável*.

Passo agora a explorar algumas das referências artísticas já aludidas na consideração das epígrafes. Princípio com o desenho e a pintura, mas a fotografia e o teatro os acompanham o tempo todo, perseguindo a imagem de um im-possível “(auto)retrato”.

3 - Desenhos e desígnios

A origem mítica do desenho e da pintura está relacionada à filha de Dibutade, um oleiro ou ceramista de 600 A.C., que vivia em Sicião ou em Corinto. A jovem Callirrhoé ou Kora, sentindo falta de seu amado camponês, consegue vê-lo numa sombra projetada na parede, produzida pela luz de uma lâmpada. Ela então toma um pequeno bastão de carvão e desenha o ausente a partir da silhueta vislumbrada. Em seguida, seu pai faz um alto-relevo sobre o desenho realizado pela filha.

Vários fatores se sobrepõem nessa lenda, dos quais destacaria dois. Primeiro, a imagem projetada pela luz corresponde a uma *skiagraphia*, a uma escrita da sombra, *skia*. Ou seja, o primeiro retrato do camponês ausente, “retraído”, se fez de forma espontânea, sem intervenção humana: um desenho da sombra, sem que o corpo do outro estivesse presente. Tal como no mito da caverna de Platão, essa sombra produzida por luz artificial pode ser também associada tanto à fotografia (a “escrita da luz”) quanto ao cinema (imagem projetada em movimento). Ao desenhar a partir do perfil, a jovem já está fazendo a imagem de uma imagem, a representação de uma representação. Nessa perspectiva, a origem do desenho é dúplice: a partir da sombra espontaneamente projetada e a partir da intervenção juvenil. Na verdade, a origem é tríplice, pois o que permitiu a projeção primeira da imagem na parede foi a *memória* da jovem, ativada pela força do amor. É por isso que, em algumas representações da cena da origem, Eros ou Cupido comparece, fazendo a intermediação alegórica. Noutras palavras, a origem do desenho é duplamente erótica, pois foi a lembrança do amado que o trouxe de volta, em efígie, e foi essa mesma recordação erótica que levou a amada a empunhar o bastão para desenhar. Erotismo transmitido em seguida ao pai ceramista, que esculpe a imagem do camponês sobre a silhueta desenhada pela filha. Há uma tradição de representar esse mito em tela, ora nomeando-o como *A origem da pintura*, ora como *A origem do desenho* — com esse último título, um dos quadros mais conhecidos é o de Jean-Baptiste Regnault, que se encontra no Château de Versailles¹². Mas também poderia se chamar *A origem do alto-relevo*, *A origem da fotografia* e *A origem do cinema* — ou, mais genericamente, *A origem das artes visuais*.

De certo modo, foi a invisibilidade do modelo original (o camponês) que levou à necessidade de desenhá-lo. A visualização se tornou possível por meio da invisibilidade original do

12. REGNAULT, Jean-Baptiste. *Dibutade ou l'Origine du dessin*, Château de Versailles, 1786.

modelo, que ativou o processo erótico da criação. O desígnio de desenhar foi impulsivo, quase irracional, de algum modo “cego”. O retrato do outro se fez, portanto, às cegas, “*de tête*” ou “de cabeça”, como Gauguin pedia a Van Gogh que desenhasse e pintasse, pois seu amigo estava acostumado a ter sempre um modelo à frente dos olhos para poder trabalhar¹³. Desígnio e desenho são palavras etimologicamente relacionadas¹⁴. Desenho vem do italiano do século xv *disegno*, substantivo do verbo *disegnare*, ambos relacionados a *sign-*, antepositivo derivado do latino *signum*, “sinal, marca distintiva; assinatura, selo; sino”. Desígnio vem do latim tardio *designñum*, “intenção, propósito”, derivado do verbo *designāre*, “marcar, indicar”, o qual se vincula também ao *signum*.

Em seu livro fundamental *Mémoires d’aveugle*, Jacques Derrida¹⁵ aponta a relação entre memória do invisível e cegueira: o *ponto cego* orienta desde dentro a operação do desenho, por força erótica da memória. Isso acontece independentemente da própria percepção, como um movimento de anamnese:

Que Dibutade, com a mão às vezes guiada por Cupido (um Amor que vê, não tendo nesse caso os olhos vendados), siga os traços de uma sombra ou de uma silhueta, que ela desenhe sobre uma parede ou um véu, em todo caso uma *skiagraphia* — a escrita da sombra — inaugura uma arte da cegueira. A percepção pertence desde a origem à recordação. Ela já escreve, portanto, na nostalgia. Afastada do presente da percepção, derivada da própria coisa que assim se divide, uma sombra é uma memória simultânea.¹⁶

Não há nenhuma dúvida: desenha-se ou pinta-se um retrato sempre por meio da memória. Ainda que o modelo esteja presente, no instante mesmo em que se desfere um traço sobre o papel ou sobre a tela, utilizando um lápis, um bastão de carvão ou um pincel com tinta, o modelo se ausenta momentaneamente dos olhos do desenhista ou do pintor, pois é impossível contemplar e ao mesmo tempo desenhar. O olho se movimenta sucessivamente entre o modelo e a superfície do suporte onde ele é reproduzido. O que se chama em artes de “desenho cego” é a tentativa vã de desenhar sem olhar para o papel ou para a tela, quer dizer, sem tirar os olhos do modelo. Porém, o resultado é quase sempre uma caricatura, dificilmente um desenho fiel aos traços do outro ou da outra. E o fato de ser chamado de “desenho cego” reforça em vez de anular a ideia de cegueira relacionada ao ato de desenhar e de pintar: nesse caso, é o papel ou a tela que precisam ser “recordados”, às cegas, para que o desenho se faça. A memória, de um modo ou de outro, se sobrepõe à percepção do presente, embora para o senso comum esta última é que vigora sempre. Assinalo que, não por acaso, a primeira seção do *retrato desnatural* é nomeada como “escrevendo no escuro”, ou seja, escrevendo às cegas, sem controle absoluto do ofício.

A importância decisiva da memória é válida tanto para o desenho em sentido estrito quanto para essa outra forma de desenho que se chama de *escrita*. A escrita fonética, hieroglífica ou

13. VAN GOGH, Vincent. “Lettre à Theo, Arles, vers le lundi 19 novembre 1888”, in *Les Lettres*, t. 4 organização Leo Hansen, Hans Luijten e Nienke Bakker, Arles / Amsterdam, Actes Sud / Van Gogh Museum / Huygens Institute, 2009, p. 361.

14. Todas as etimologias citadas neste artigo foram retiradas de HOUAISS, Antônio, *Grande dicionário Houaiss*. 12 de janeiro de 2021 houaiss.uol.com.br/corporativo/apps/uol_www/v5-4/html/index.php#2.

15. DERRIDA, Jacques, *Mémoires d’aveugle : l’Autoportrait et autres ruines*, Paris, Réunions des Musées Nationaux / Louvre, 1990. Salvo indicação contrária, as traduções são minhas.

16. *Ibid.*, p. 54.

ideogrâmica, é sempre uma forma de desenho, um desenho que no caso da escrita fonética tenta se relacionar de modo arbitrário aos sons da fala, como já defendia Ferdinand de Saussure¹⁷. Todavia, a arbitrariedade original logo se torna amplamente motivada no sistema da linguagem; e é por isso que não se pode escrever de qualquer modo, mas sim dentro do que o sistema de aprendizagem permite em relação ao código. A escrita é um desenho programado para ser reproduzido através dos anos, dos séculos e dos milênios, e o que fazemos nada mais é do que repeti-la com muitas variações. Do mesmo modo, todo desenho é uma forma de escrita codificada. Mesmo nas inscrições rupestres da chamada pré-história (designação por certo etnocêntrica: uma forma de desqualificar qualquer história antes da História “verdadeiramente” humana, qual seja, a saga do *Homo sapiens sapiens*), percebe-se uma sistematicidade: há relações de isomorfismo entre as figuras de um mesmo conjunto, assim como se encontram homologias entre configurações de conjuntos diferenciados e separados no tempo e no espaço. Isso corresponde ao que chamei em meu último livro de ficção de “a desordem das inscrições¹⁸”: uma desordem bastante organizada, visto que há padrões de repetição entre os mais variados códigos inventados pelos humanos e pelos “pré-humanos”. *A desordem das inscrições* foi também o primeiro livro em que inseri treze de meus desenhos em grafite, retratando pessoas, animais, plantas, coisas e híbridos. Como digo no Prefácio do Autor, não se trata de meras “ilustrações”, por dois motivos: 1- não foram imagens feitas para ilustrar as narrativas, numa relação de subserviência; 2- pela simples razão de que nasceram junto com os textos, em alguns casos até os precederam. Há, no livro, uma relação de diálogo entre palavra e imagem, uma interferindo na outra, em vinculação cúmplice, criando ecos visuais e semânticos. Como tenho lembrado enfaticamente nos últimos tempos, toda palavra é antes de tudo uma imagem, imagem visual e/ou sonora, portadora de sentido¹⁹. Um signo verbal é para ser *lido* com os olhos ou com os ouvidos, daí se romper a dicotomia, que mesmo os estudos mais avançados de semiótica mantêm, entre palavra e imagem, e que o belíssimo filme de Jean-Luc Godard *Imagem e palavra* (*Le Livre d'image*), ajudou a dissipar²⁰.

4 - Retrato e autorretrato em ruínas

A palavra portuguesa retrato tem origem no termo italiano do século XVII *ritratto*, que significava “imagem ou figura humana que tem semelhança com uma coisa ou uma pessoa”. Indicava, portanto, uma relação de similitude. O verbo retratar se liga ao *retrahere* latino, cuja raiz é *traz-*, por sua vez relacionada ao *trahere* latino, “tirar, puxar, arrastar, mover, rolar, levar de rojo, atrair”, de que se originaram diversos vocábulos, entre eles os verbos “trazer” e “retrair”. De modo que o retrato tem algo de tirado, de retirado ou de “retraído”. E não por acaso dizemos “tirar um retrato” ou “tirar uma fotografia” de alguém ou de algo: é como se houvesse um movimento de

17. SAUSSURE, Ferdinand de, *Cours de linguistique Générale*, organização Túlio de Mauro, Paris, Payot, 1972.

18. NASCIMENTO, Evando, *A desordem das inscrições: contracantos*, Rio de Janeiro, 7Letras, 2019.

19. Sobretudo numa conferência inédita, realizada na Universidade Federal da Bahia (em 4 de dezembro de 2017) e na Pontifícia Universidade Católica de Valparaíso (em 26 de outubro de 2017), com o título “O dom da literatura hoje: traços da éfrase na contemporaneidade”.

20. GODARD, Jean-Luc, *Le Livre d'image*, Paris, IMDbPRO, 2018.

tirada, de retirada ou de retração de uma imagem em relação a seu objeto, e com isso um desenho, uma fotografia, uma pintura se *traça*, configurando o retrato. A *tiragem* é justamente a série de imagens impressas que se pode obter a partir da *revelação* do que, em linguagem analógica, se chamava de “negativo”, e que hoje corresponde à imagem da fotografia digital.

O retrato é então o que se tira, se retira ou se retém de um vivente ou de um objeto ausente, sua *imago* visual, que assim se dá a ver *em ausência*. O retrato é um dom, uma dádiva ofertada ao leitor-espectador, comportando uma face invisível (retraída: o vivente ou objeto ausente) e uma face visível (a imagem obtida, como uma sombra ou silhueta em duas dimensões do corpo originalmente tridimensional, tanto quanto suas tiragens). Oscila, portanto, entre retração e exposição, ocultamento e revelação, dissimulação e ostentação, cegueira e visão.

No citado *Mémoires d’aveugle*, Derrida explora a ideia, a que já fiz alusão, do autorretrato como um elemento autobiográfico inevitável e estrutural:

Se o que se chama de autorretrato depende desse fato que se chama de “autorretrato”, um ato de nomeação deveria me permitir, *com muita razão [à juste titre]*, chamar de autorretrato qualquer coisa, não apenas qualquer desenho (“retrato” ou não), mas tudo o que me acontece e pelo qual posso ser afetado ou me deixar afetar²¹.

E o fundamento do desenho, da pintura e da fotografia como retrato é, para Derrida, uma *ruína*, como já comparece no subtítulo do livro, *L’Autoportrait et autres ruines*. No ato de retratar e de se autorretratar, há um fator que, desde a origem, arruína potencialmente o retrato e o autorretrato; e as gravuras de ruínas realizadas por Piranesi são a tematização eloquente desse retrato ou autorretrato como ruína:

É como uma ruína que não vem *depois* da obra mas fica produzida, *desde a origem*, pelo advento e a estrutura da obra. Na origem, houve a ruína. Na origem, acontece a ruína, ela é o que acontece em princípio à origem. Sem promessa de restauração. Essa dimensão de simulacro ruinoso nunca ameaçou o surgimento de uma obra, ao contrário. Simplesmente é preciso saber (*savoir*), portanto *é preciso de fato ver* isso (*voir ça*), que a ficção performativa envolvendo o espectador na assinatura da obra apenas dá a ver *através de* um engeguencimento que ela produz como sua verdade.²²

Não existe visão sem algum ponto cego: não há nunca vista total ou totalizante, pois sempre algo escapa, derruindo o conjunto; por vezes isso acontece num simples detalhe. Toda realização de autorretrato se faz por meio de algo que não se vê e que arruína a obra desde dentro, logo no começo. No princípio, a ruína. No *Retrato de Dorian Gray*²³, o processo é evidente, pois a ruína atinge o retrato pintado pelo artista Basil Hallward, enquanto o modelo “vivo” Dorian Gray aparentemente fica intacto, mas só mesmo em aparência, como quem porta uma máscara de

21 . DERRIDA, Jacques, *Mémoires d’aveugle*, *op. cit.*, p. 68.

22 . *Ibid.*, p. 68-69.

23 . WILDE, Oscar, *The Picture of Dorian Gray*, organização Joseph Bristow, Oxford, Oxford World’s Classics, 2008.

eterna juventude. Ao final da história, quando o eterno jovem Dorian Gray (apesar dos muitos anos decorridos) tenta destruir o retrato envelhecido com um punhal, é a si mesmo que acaba ferindo, recuperando assim todos os traços da velhice que ele até aquele momento tinha evitado, transferindo-os para a pintura. O que preservou a aparência do modelo Dorian foi *a impostura da beleza*: o retrato absorveu todos os traços de envelhecimento e de feiura moral do retratado, servindo como um *disfarce* ou *escudo* contra os estragos do tempo, como logo veremos com Sarah Kofman, intérprete desse famoso retrato pintado com palavras por Oscar Wilde.

Não há nada pior para um escritor, pintor, fotógrafo, crítico, intelectual ou filósofo do que ficar preso à imagem (ou retrato) que os outros fazem de si. Trata-se de uma imago congelada, de que é necessário escapar, correndo-se o risco de se ficar preso a um retrato involuntário que os outros desejam fixar de si (“de mim”). Depois que se tornou um renomado teórico, crítico e professor, Roland Barthes, que tinha horror à doxa, à opinião corrente, ao senso comum, sofreu muito com esse congelamento de sua imagem pública num único retrato:

Desejo, suspiro pela Abstinência das Imagens, pois toda Imagem é ruim. A Imagem “boa” é sub-repticiamente má, envenenada: ou falsa, ou discutível, ou descreditada, ou instável, ou reversível (o próprio elogio me fere)²⁴.

Para Barthes, a única solução para se livrar da fixidez da Imagem que os outros fazem de si seria o distanciamento e a suspensão, e não a recusa ou a negação. É preciso então tratar as imagens como simples suplementos do sujeito e do objeto, e não como uma essência que os possa definir por assim dizer em definitivo. É fundamental que as imagens circulem no tempo e no espaço, para que nenhuma delas seja a mais essencial e única. Foi o que fizeram os holandeses Rembrandt e Van Gogh. O primeiro se retratou desde a juventude até a mais tardia velhice, ofertando imagens de si que vão da candura à mais cruel ironia — nenhuma delas sendo exclusiva nem definitiva. Não se pode dizer: esse ou aquele autorretrato nos dá o verdadeiro Rembrandt. O caso de Van Gogh é ainda mais radical, pois as transformações das autoimagens que nos legou por meio de suas pinturas não ocorrem ao longo do tempo, mas quase simultaneamente. Pode-se ver ou “ler” quatro, cinco ou mais Van Gogh radicalmente distintos no período de um ano. É como se a cada tela ele estivesse experimentando uma imagem de si, por uma necessidade de autoidentificação que nunca se completa. Chamo atenção para o fato de que o verbo pronominal *retratar-se* significa arrepende-se, pedir desculpas por alguma sentença ou ação, indicando o gesto de arrependimento pelo dito ou feito, o qual poderia produzir uma imagem ruim do falante ou agente.

E tal é a ruína do autorretrato de que fala Derrida: ele nunca dará a sonhada identidade do indivíduo, a qual se retrai (confirmando o *retrato*, a *retração*, o *retraço*) no momento mesmo em que parece se oferecer à visão. A face que se contempla oculta a outra, invisível, que acompanha nossas imagens desde a origem. Como se em cada rosto pudesse se ver a caveira que o sustenta, enquanto sua estrutura mais íntima e iniludível. Daí todo autorretrato ser uma forma de *Vanitas*, essa tradição pictórica e fotográfica que tanto celebra a vanidade das coisas e a vaidade dos humanos quanto as condena à morte, ao esquecimento, à eterna ruína. As *Vaidades* têm um fundo pedagógico-moral e, segundo Alain Tapié, “A função da imagem não é assustar, mas acostumar com

24. BARTHES, Roland, “L’Image”, in *Oeuvres Complètes*, t. 3, organização Éric Marty, Paris, Seuil, 1995, p. 874.

a passagem necessária da vida à morte²⁵. Não se pode imaginar ato mais vaidoso do que retratar-se por meio do desenho, da pintura, da fotografia ou da escrita; mas também nada mais cruel consigo mesmo, pois, sob a máscara da vida, se abriga a face oculta da morte. É o que se pode contemplar no autorretrato fotográfico de Robert Mapplethorpe com um crânio, quando já estava enfermo de Aids, sabendo que em 1988 isso equivalia a uma sentença de morte, como de fato ocorreu²⁶. Nenhuma máscara nos protege do mal de que ela também é estruturalmente composta, e esse não é um apanágio das máscaras ditas mortuárias. Eis o comentário de Kofman a respeito das estratégias de Dorian Gray para escapar da velhice, da doença e da morte:

Como nos poemas de Ronsard, no texto de Wilde, abundam essas flores que mascaram com sua beleza radiante e sua verticalidade, fazendo esquecer suas origens malcheirosas, sua fragilidade e seu caráter efêmero. Elas são o símbolo da caducidade da beleza humana e de sua impostura, a qual faz crer, ilusoriamente, em sua eternidade, servindo de máscara, “apolínea”, de biombo que protege o homem contra um “real” dionisíaco intolerável. Impostura da beleza porque parece, com seu próprio esplendor, proteger o homem contra a perda de suas seguranças narcísicas, contra toda queda, toda falha, falência, sujidade, degradação, corrupção; contra a ruína, a derrota, pela qual, na realidade, ela própria se encontra fatalmente ameaçada²⁷.

Todo retrato, todo autorretrato deseja preservar a imagem efêmera do retratado, a qual no entanto já se vê arruinada de partida, ainda quando produzida em plena juventude. É isso que torna toda imagem algo de teatral, pois toda máscara dramática nada mais é do que o disfarce do verdadeiro teatro da morte, tal como o definiu Tadeusz Kantor²⁸. Nesse sentido, meu *retrato desnatural*, assinado pelo *a(u)tor*, foi antes de tudo uma encenação de minha morte em vida, pois na origem estava a enfermidade que me acometia, e ainda hoje me acomete. Porém, ao encená-la, minha morte foi postergada, num *sursis* sem prazo de validade pré-definido. No entanto, no coração de meus diários ficcionais se revela uma outra cena dolorosíssima: a da mãe agonizante, que terminará seus dias num leito de hospital em 2005. Retratei-a como pude, mas não tive como salvá-la de um fim inelutável, sem recurso a instâncias superiores. Por esse motivo, o *retrato desnatural* se transformou também num “diário de luto”²⁹.

Na *Câmara clara*, Barthes chama a atenção para o caráter “achatado” ou “raso” (*plate*) da fotografia, que não permite uma leitura em profundidade. Porém, na horizontalidade reside toda sua riqueza, visto que se pode deslizar o olhar em múltiplas direções, observando cada figura, cada objeto, cada detalhe, sem a necessidade de descobrir o que se esconde atrás de cada um. E é por isso que Barthes acha equivocada associá-la, por uma razão técnica, à *camera obscura*, que de fato a originou. Explica então do seguinte modo o motivo pelo qual deu o título de *La Chambre claire* a seu livro:

25 . TAPIÉ, Alain. *Vanité : Mort, que me veux-tu ?*, Paris, La Martinière, 2010, p. 31.

26 . MAPPLETHORPE, Robert, *Selfportrait*, 1988.

27 . KOFMAN, Sarah, *L'Imposture de la beauté et autres textes*, Paris, Galilée, 1005, p. 25-26.

28 . KANTOR, Tadeusz, *O teatro da morte*, Tradução Jacó Guinsburg e Isa Kopelamn, São Paulo, Perspectiva, 2008.

29 . Cf. BARTHES, Roland, *Journal de deuil*, Paris, Seuil / Imec, 2009.

É *camera lucida* que se deveria dizer (tal é o nome do aparelho, anterior à Fotografia, que permitia desenhar um objeto através de um prisma, com um olho no modelo e o outro no papel); pois, do ponto de vista do olhar, “a essência da imagem é ser toda exterior, sem intimidade, e contudo mais inacessível e misteriosa do que o pensamento do foro íntimo; sem significação, mas convocando a profundidade de todo sentido possível; irrelatada e todavia manifesta, com essa presença-ausência que faz a atração e a fascinação das Sereias” (Blanchot)³⁰.

Como disse anteriormente, é o jogo entre ausência e presença, profundidade e superfície, impostura e ostentação, ocultamento e revelação, que faz a força do dispositivo fotográfico, em especial do retrato e do autorretrato. Numa entrevista publicada pouco antes do surgimento da *Câmera clara*, Barthes dá a seguinte resposta a uma pergunta a respeito de haver uma “gramática da imagem”, negando-a:

*Se realmente se quer falar da fotografia num nível sério, deve-se relacioná-la à morte. É verdade que a fotografia é uma testemunha, mas uma testemunha do que não existe mais. Mesmo se o sujeito ainda estiver vivo, trata-se de um momento do sujeito que foi fotografado, e esse momento não existe mais. E isso é um trauma enorme e renovado para a humanidade. Cada ato de leitura de uma foto, e há bilhões delas por dia no mundo, cada ato de captura e de leitura de uma foto é implicitamente, de modo recalcado, um contato com o que não existe mais, quer dizer, com a morte. Creio que é assim que se deveria abordar o enigma da foto, ao menos é desse modo que vivencio a fotografia: como um enigma fascinante e fúnebre*³¹.

A meu ver, faltou a Derrida e a Barthes enfatizar que a duplicidade entre ausência e presença no retrato se refere não somente ao modelo retratado (vidente ou coisa), mas também a quem retrata: o fotógrafo, o desenhista ou o pintor. Esses três se ausentam no momento mesmo em que supostamente marcam presença diante do modelo. Eles também estão condenados ao desaparecimento cedo ou tarde, e isso a fotografia o demonstra instantaneamente, dispensando seu agente-fotógrafo logo depois de se servir dele. Os polaroides (ou, em francês, o anglicismo *photomations*) de Warhol são a prova manifesta dessa ambivalente revelação e desaparecimento do retratista que se autofotografa: quanto mais o artista pop replicou a série de suas próprias fotos, mais expôs de forma eloquente seu perecimento imediato ou futuro.

Há um texto do escritor brasileiro contemporâneo Amílcar Bettega que expõe bem esse drama do fotógrafo que *se retrata*, retirando-se no ato de fotografar o outro ou, no caso, a outra. Trata-se de uma curtíssima história intitulada “Fotografia na chuva”.³² A narrativa em primeira pessoa descreve minuciosamente o cenário de um domingo qualquer à noite, quando o indivíduo emerge do metrô e vai parar num estacionamento. Súbito passa uma figura feminina, que ele se recusa a chamar de “aparição”, pois não deseja que sua ficção assuma um aspecto fantástico. Trata-se

30. BARTHES, Roland, “La Chambre claire”, in *Oeuvres complètes*, t. 3, organização Éric Marty, Paris, Seuil, 1995, p. 1183. A citação é de BLANCHOT, Maurice, *Le Livre à venir*, Paris, Folio, 1990, p. 23.

31. BARTHES, Roland, “Sur la Photographie”, entrevista concedida a Angelo Schwarz, *Oeuvres Complètes*, t. 3, organização Éric Marty, Paris, Seuil, 1995, p. 1237, grifos meus.

32. BETTEGA, Amílcar, “Fotografia na chuva”, *Prosa pequena*, Porto Alegre, Zouk, 2019, p. 93-95.

obviamente de uma *denegação performativa*: ao trazer o termo *aparição* para o texto, o narrador está dando ao que enuncia uma tonalidade fantástica. De qualquer modo, uma aparição é literalmente algo ou alguém que de repente aparece, podendo ser ou não um fantasma. No caso, trata-se de uma mulher com roupa e maquiagem carregadas, lembrando uma prostituta; mas ele concede que pode também ser uma mulher que vai “ao aniversário do afilhado na casa de sua melhor amiga”. Do encontro instantâneo e fugaz, sobra a imagem visual, mas também a olfativa, do forte perfume que a personagem usava. Ele conclui dizendo que a paisagem urbana descrita estava agora completa, com a aparição da passante, a qual difere da de Baudelaire porque esta portava as vestes do luto e não da festa: “tudo estava lá à espera que ela viesse, que ela cruzasse esse espaço na noite da cidade para compor a fotografia que a deixará sempre imobilizada, no meio de um passo, sob a chuva, num domingo entre oito e meia e nove da noite³³”. A fotografia aparece então perfeita, não lhe faltando nem o componente mortífero, a aparição feminina que a assombra. No entanto, um pequeno detalhe, que ainda não narrei, faz ruir todo o cenário fotográfico, desde dentro — o narrador declara entre parênteses, logo após dizer “eu próprio”, como um dos componentes da encenação fotográfica: “(não, eu não estava lá)”³⁴. Mais uma vez, tem-se aqui uma *denegação performativa*: o sujeito da narrativa se desdiz, mais do que se contradiz, afirmando e negando em seguida, numa dupla negação: “não, eu não estava lá”. O narrador-fotógrafo se ausenta da cena fotografada, apagando sua presença de sujeito soberano, que domina a paisagem com o olhar e com o dispositivo da câmera fotográfica. Desse modo, ele *se retrata*, em sentido duplo: arrepende-se do fato de se declarar como participante da cena retratada (“eu próprio”) e, portanto, se retira. Sobra então o retrato ausente do modelo que ele também é, e não apenas a “aparição” feminina.

Várias interpretações podem ser dadas para essa “presença ausente”; privilegiarei uma neste curto espaço interpretativo. “Fotografia na chuva”, embora desde o título se anuncie como testemunho verídico, com efeito *fotográfico*, não passa de uma ficção. A cena fotografada nunca aconteceu, embora todo o detalhismo realista tente nos convencer de que se trata de uma crônica verdadeira e não de um conto inventado, por assim dizer um “conto do vigário”. Se o leitor consumiu quase até o final essa história como real, acabou recebendo uma moeda falsa como verdadeira, tal como no poema em prosa de Baudelaire³⁵. Se assim for, esse suposto leitor ingênuo se deixou iludir pela impostura da beleza que o conto de Bettega produz, sendo seduzido pela máscara excessiva da personagem passante e fantasmática — mortífera. E mesmo que a história se baseie num fato dito real, não há mais como ter acesso a ele; o que resta nas mãos do leitor ou da leitora é apenas uma história reinventada, com todos os disfarces da (auto)ficção.

33. *Ibid.*, p. 95.

34. *Ibid.*

35. BAUDELAIRE, Charles. “La Fausse monnaie”, *Oeuvres complètes*, t. 1, organização Claude Pichois, Paris, Bibliothèque de la Pléiade, 1975, p. 323.

5 - Alter-Retratos: as lentes do amor

Para concluir, transcreverei um texto que postei no Facebook, acompanhado da foto que o comentava. Considero a rede social como uma forma acabada de publicação, e não só porque as postagens vêm a público, mas porque uma parte desse público sempre faz comentários, na maioria das vezes muito mais imediatos do que os leitores de um artigo em periódico ou de um livro conseguiriam. Como explico no texto a seguir, o *alter-retrato* é o retrato de si feito pelo outro ou pela outra, e que o indivíduo assume como seu, legitimando-o não como propriedade, mas como elemento autoexpositivo, a ser aproveitado noutra dimensão. No caso, a dimensão assumida foi a da colagem de fragmentos de fotos tiradas no período dos anos de 1990, quando residia eu na França e viajava pela Europa nas férias.



Figura 1. — Colagem com fotografias & acrílica sobre papel Hahnemühle, 40 x 50 cm.

(QUASE) POSTAIS: RASTROS, TRAÇOS, RUÍNAS, CINZAS

Para Yohannis, em memória dos momentos fugidios

καλιμέρα! Uma pequena pausa nos horrores atuais. Durante este “grande enclausuramento”, além de pinturas & desenhos-escritos, tenho feito também COLAGENS, duas delas a partir de fotografias, que chamei de (QUASE) POSTAIS. Quando morei na França nos anos 1990 (dois anos em Paris, como bolsista do CNPq, para estudar filosofia na Sorbonne, com Sarah Kofman, e na École des Hautes Études en Sciences Sociales (EHESS), com Jacques Derrida, e mais três

dando aulas de literatura e cultura brasileiras na Université Stendhal de Grenoble), aproveitei para viajar a diversos países da Europa. Uma das viagens mais fascinantes foi à Grécia. Tenho amigos que vão todos os anos a Paris e nunca visitaram esse estupendo país mediterrâneo, que muito deu ao mundo, tendo recebido também o influxo cultural da Ásia e do norte da África (“o berço da cultura ocidental” teve outros berços).

Me senti então de volta às aulas de História no Instituto Social da Bahia (ISBA), onde cursei o ensino médio em Salvador, pois visitei Atenas e fiz também o tour do Peloponeso, que me lembrou da famosa guerra na Antiguidade. Conhecer a Acrópole e o Museu de Atenas, depois passar por Corinto, visitar o magnífico teatro de Epidauro, o templo de Apolo em Delfos e as ruínas de Olímpia e de Micenas, entre outras maravilhas, é inesquecível (estou seguindo a ordem geológica da memória afetiva, não a real). As aulas de grego, durante um semestre, no Instituto de Letras da Universidade Federal da Bahia (UFBA), foram úteis para ler os caracteres escritos e, portanto, compreender algumas palavras e expressões.

Como fiz inúmeras fotografias nessas viagens, todas reveladas pelo laboratório da FNAC, pude me dar o luxo de rasgar e colar um tanto arbitrariamente algumas delas, sobretudo as repetidas. No centro da heteróclita colagem em anexo, se encontra uma imagem minha em plena juventude. O trabalho não é um autorretrato mas sim o que chamo de ALTER-RETRATO, pois a foto foi tirada “pelos lentes do amor”, como na linda canção de Gilberto Gil, no caso, lentes de meu amor grego, que os deuses mataria de inveja. Trazemos no corpo as ruínas do que fomos noutra época, sempre mais gloriosa do que a atual. A única coisa que eu sei de Cronos é que ele nos canibaliza e não há volta, a despeito das máquinas do Tempo que as ficções científicas imaginam. (Fiz selfies apenas em 2006, como experimento, quando adquiri uma câmera digital, e antes que virassem moda – voltei a tirar algumas recentemente, escondido atrás da máscara contra o coronavirus...)

Somos um MOSAICO dos vários momentos vividos. O passado não retorna, mas permanece como eterno vestígio do que fomos, até virarmos pó, névoa, nada. Vaidade das vaidades é o que somos – e o *Qohélet* é um dos grandes livros em todas as eras. Agora que me aproximo dos 60 anos, tudo começa a fazer outro sentido, que ainda não sei bem decifrar. Cedo ou tarde serei devorado pela Esfinge temporal... antes tarde!

Será por acaso que os meios de transporte público na Grécia se chamam METAPHORÁ? E o que dizer dessa outra linda palavra que os povos helênicos nos legaram, DEMOCRACIA, hoje tão ameaçada em tantos países?

P.S. 1: no último parágrafo, há a paráfrase implícita de uma famosa frase de Julia Kristeva: “todo texto se constrói como mosaico de citações”. Reformularia assim: “todo CORPO é um mosaico de citações existenciais”. E, como diz a outra canção, de Monsueto & Arnaldo Passos, “Se seu corpo ficasse marcado,/ por lábios ou mãos carinhosas...” Tá na cara.

P.S. 2: Barthes relaciona o *punctum* da fotografia ao acaso, como um acontecimento que punge. Difícil é descobrir por que essa ou aquela foto punge, mas a maioria não.

P.S. 3: se desejasse um epitáfio — coisa que jamais terei, pois quero ser cremado, virando cinza de cinzas —, esse seria “Non, je ne regrette rien”, da canção de Piaf, que traduziria duplamente como “Não me arrependo de nada” e “Nada me faz falta”. Apesar e graças a tudo, nada tenho a lamentar, e nietzschianamente reafirmaria cada um dos momentos vividos, pelo bem, pelo mal. (Isso do ponto de vista pessoal — do ponto de vista coletivo, a História é bem outra: muito a lamentar. Hoje mais do que nunca.)

“[T]out texte se construit comme mosaïque de citations, tout texte est absorption et transformation d’un autre texte”, Julia Kristeva.

30 de maio de 2020, às 06:55

Bibliografia

- BARTHES, Roland, “La Chambre claire”, *Oeuvres complètes*, t. 3, organização Éric Marty, Paris, Seuil, 1995, p. 1105-1198.
- , “L’Image”, *Oeuvres Complètes*, t. 3, organização Éric Marty, Paris, Seuil, 1995, p. 870-879.
- , “Sur la Photographie”, entrevista concedida a Angelo Schwarz e a Guy Mandéry, *Oeuvres Complètes*, t. 3, organização Éric Marty, Paris, Seuil, 1995, p. 1235-1240.
- BAUDELAIRE, Charles. “La Fausse monnaie”, *Oeuvres complètes*, t. 1, organização Claude Pichois, Paris, Bibliothèque de la Pléiade, 1975, p. 323.
- BETTEGA, Amílcar, “Fotografia na chuva”, *Prosa pequena*, Porto Alegre, Zouk, 2019, p. 93-95.
- BLANCHOT, Maurice, *Le Livre à venir*, Paris, Folio Classiq, 1990.
- DERRIDA, Jacques, *Mémoires d’aveugle : l’Autoportrait et autres ruines*, Paris, Réunions des Musées Nationaux / Louvre, 1990.
- ECO, Umberto, *História da feiura*, tradução Eliana Aguiar, Rio de Janeiro, Record, 2007.
- EYBEN, Piero, “O auto do a(u)tor”. 12 de janeiro de 2021
www.evandonascimento.net.br/retrato_desnatural.html.
- HOUAISS, Antônio, *Grande dicionário Houaiss*. 12 de janeiro de 2021
houaiss.uol.com.br/corporativo/apps/uol_www/v5-4/html/index.php#2.
- KANTOR, Tadeusz, *O teatro da morte*, tradução Jacó Guinsburg e Isa Kopelamn, São Paulo, Perspectiva, 2008.
- KOFMAN, Sarah, *L’Imposture de la beauté et autres textes*, Paris, Galilée, 1995.
- MEIRELES, Cecília, “Retrato natural”, *Obra poética*, Rio de Janeiro, Nova Fronteira, 1985, p. 311-367.
- NASCIMENTO, Evando, “Autoficção como dispositivo: alterfições”, *Matraga*, nº 42, 2017. 12 de janeiro de 2021 www.e-publicacoes.uerj.br/index.php/matraga/article/view/31606/23295.
- , *A desordem das inscrições: contracantos*, Rio de Janeiro, 7Letras, 2019.
- , *retrato desnatural*, Rio de Janeiro, Record, 2008.
- ROUSSEAU, Jean-Jacques, *Les Confessions*, prefácio de J.-B. Pontalis, organização Bernard Gagnebin e Marcel Raymond, notas Catherine Koenig, Paris, Gallimard / Folio Classique, 1996.

- SAUSSURE, Ferdinand de, *Cours de linguistique Générale*, organização Túlio de Mauro, Paris, Payot, 1972.
- TAPIÉ, Alain. *Vanité : Mort, que me veux-tu ?*, Paris, La Martinière, 2010.
- VAN GOGH, Vincent. “Lettre à Theo, Arles, vers le lundi 19 novembre 1888”, *Les Lettres*, t. 4 organização Leo Hansen, Hans Luijten e Nienke Bakker, Arles / Amsterdam, Actes Sud / Van Gogh Museum / Huygens Institute, 2009, p. 361.
- WILDE, Oscar, *The Picture of Dorian Gray*, organização Joseph Bristow, Oxford, Oxford World's Classics, 2008.

Sobre Galicia en el siglo XIX, los géneros pictóricos y sus retratos

Luis Alcalá-Galiano

Universidad de Santiago de Compostela

Resumen: El género pictórico del retrato conoce un impulso sin precedentes en el siglo XIX. En el panorama internacional es algo comprobable en la obra de los principales artistas; en el caso español ocurre otro tanto. ¿Qué sucede con el retrato gallego? ¿Se mantiene al mismo ritmo que fuera de las fronteras de la región? Estas son dos de las cuestiones nucleares a las que quiere hacer referencia el presente artículo. De la mano de los autores que han trabajado este apasionante tema, López Vázquez y Monterroso Montero, la investigación se centrará en el retrato gallego en la segunda mitad del siglo XIX y pretende analizar la condición de posibilidad de este género, tanto en la práctica con algunos ejemplos, como sobre todo desde un punto de vista teórico, clave para entender en definitiva la experiencia artística.

Palabras clave: retrato, siglo XIX, Galicia, pintura, género pictórico.

Résumé : Le genre pictural du portrait connaît un essor sans précédent au XIX^e siècle. Dans le panorama international, cela se vérifie dans l'œuvre des principaux artistes; dans le cas espagnol, il en va de même. Que se passe-t-il avec le portrait galicien? Garde-t-il le même rythme qu'en dehors des frontières de la région? Ce sont deux des questions centrales que cet article cherche à aborder. En collaboration avec les auteurs qui ont travaillé sur ce sujet fascinant, López Vázquez et Monterroso Montero, la recherche se concentrera sur le portrait galicien dans la seconde moitié du XIX^e siècle. Elle vise à analyser la condition de possibilité de ce genre, tant dans la pratique avec quelques exemples, que d'un point de vue surtout théorique, véritable clé qui permet de comprendre l'expérience artistique.

Mots-clés : portrait, XIX^e siècle, Galice, peinture, genre pictural.

*Sea breve; no haga un catálogo, sino un compendio general,
algo así como el relato de un rápido paseo filosófico
a través de las pinturas.*¹

1 - Introducción

Este tema podría ser afrontado de varias maneras: realizar una enumeración exhaustiva de los artistas y obras realizadas en Galicia durante el XIX, analizar al individuo retratado desde un punto de vista sociológico o investigar en los pactos, tácitos y acordados surgidos entre el artista y su modelo. El presente documento pretende ser una visión que complete el panorama dedicado al género del retrato. Ni realizar un catálogo, acumulación de retratos realizados entre los años elegidos, ni trazar un esquema inamovible; esta investigación persigue una chispa que provoque la llama capaz de iluminar y cuestionar lo dicho hasta ahora, así como plantear nuevas preguntas, según sea necesario.

Aunque el retrato en general y el español en particular son un tema estudiado por autores como Barón, Díez o Portús, el caso concreto gallego presenta ausencia de publicaciones específicas². De ahí la oportunidad de un acercamiento metódico a este tema, facilitado, en primer lugar, por el interesante caldo de cultivo creado desde diversas instituciones dedicadas a la investigación, que han llevado a cabo en las últimas décadas un proceso de revisión del siglo XIX a nivel historiográfico, museográfico, artístico, etc., que ha puesto de relieve la riqueza de un siglo más complejo de lo que se pensaba³.

La historia (*history*) de la humanidad podría ser contada como un viaje o narrada como una historia (*story*)⁴. Por instinto, por necesidad, por placer o porque sí, desde el primer despertar de su conciencia artística, la humanidad ha reproducido todo aquello que se encontraba a su alrededor. ¿Y hay algo más común a todas esas historias y viajes que el rostro-sujeto? Sin importar el medio artístico, tampoco el momento histórico o la teoría estética que alimenta en cada momento la representación en cuestión, cuando se trata de estudiar el retrato se podría decir que, atrapados ambos en la superficie representativa, somos testigos de la historia y el viaje por excelencia.

1. BAUDELAIRE, Charles, «El artista moderno», *Salones y otros escritos sobre arte*, Madrid, Visor, D.L. 1996, pág. 223.

2. Otro acicate para la realización de esta investigación es la ausencia de una monografía como tal que trate un género al que prácticamente todo artista ha dedicado algún esfuerzo, y en el que algunos de los mejores pinceles españoles (Velázquez, Goya, Picasso) han sobresalido notablemente.

3. BARÓN, Javier y Díez, José Luis, *El siglo XIX en el Prado* (catálogo de exposición), Madrid, Museo del Prado, 2007, pág. 20.

4. Para nada novedoso, este concepto aparece en el sugerente título de la obra que ELKINS publicó en 2002 *Stories of art*; libro que FURIÓ comenta en el capítulo sexto de *Arte y reputación. Estudios sobre el reconocimiento artístico* (págs. 211-224). Por otra parte, AGUSTÍN LACRUZ apunta en *Análisis documental de contenido del retrato pictórico* (pág. 52) que «un texto artístico es siempre *un-texto-en-la-historia*»; mientras que FRANCASTEL en *Pintura y sociedad* (pág. 12) alude a que «una obra de arte es un medio de expresión y de comunicación de los sentimientos o del pensamiento».

Al mismo tiempo, el retrato comparte con el arte una función tan antigua como el mundo: explicar nuestra realidad y ayudarnos en la formulación de preguntas sobre lo que nos rodea. La conciencia artística presente en el ser humano ha buscado conocer los códigos, modos y procesos empleados por las imágenes para construir su significado. Es fascinante la capacidad de la imagen para albergar y comunicar conocimiento.

La importancia de las imágenes es rastreable desde siempre y todo apunta a que será para siempre. Por ello, es importante no dejar en el tintero la siguiente pregunta: ¿cómo afectó la génesis del retrato en la segunda mitad del siglo XIX en la configuración del retrato posterior? Sin obviar el efecto posterior que tuvo en el siglo XX, en las dos décadas cursadas en el presente siglo, se advierte con facilidad el cariz marcadamente visual adoptado por la sociedad. Un mundo superpoblado de imágenes y, al mismo tiempo, ávido de ellas⁵; saturado, visualmente contaminado, estéticamente agotado⁶. A nadie extraña lo cotidianas que se han vuelto las imágenes, tampoco que el *homo sapiens* haya evolucionado a *homo videns*. En cualquier caso, la superabundancia de representaciones con la que conviven las distintas culturas va acompañada de cierta desconfianza sobre su verdad. Afirma el saber popular que una imagen vale más que mil palabras, y los expertos hablan ya de la saturación visual que sufre hoy día la sociedad⁷, provocando una vulgarización del retrato como no ha habido nunca en la historia del arte. De manera residual, y por supuesto alejada de la particular preeminencia que tuvo en siglo XIX, es innegable que hoy día el retrato sigue vivo.

El retrato ha salido de la esfera artística y, con ejemplos de autorretrato como el *selfie*, se encuentra a pie de calle, al alcance de cualquiera que disponga de un dispositivo con cámara. Pese al desconcierto formal y conceptual del siglo XX, ¿por qué sigue habiendo retratos pictóricos hoy día? Aceptando la sugerencia de Baudelaire, en este paseo a través de un género tan importante para el siglo XIX como es el retrato, el objetivo principal es explicar el trasfondo cultural que hace de sustrato fértil⁸. De manera que el dato por el dato puede quedar conscientemente disminuido en favor de la elaboración de un relato. Fernández Castiñeiras, Enrique.

El hecho de señalar 1850 como hito inicial responde a la necesidad práctica de acotar la muestra de estudio para conseguir un mínimo de coherencia. Entroncando con la investigación realizada hasta el momento, es necesario señalar la existencia de una brillante tesis que aborda el estudio de la pintura gallega entre los años 1750 y 1850⁹. Otro argumento en favor de situar la fecha de inicio en 1850 es lo percibido por autores como Reyero o Freixa¹⁰: a partir de la década de los 60

5. OROPESA, Marisa, *El arte del retrato en el siglo XX*, Vigo, Caixavigo, 1995, pág. 18.

6. VILARIÑO, Manuel, «Tránsito a través de las sombras», en VV. AA. *A fotografía na arte contemporánea*, A Coruña, Centro Galego de Artes da Imaxe, 1995, págs. 183-192.

7. daix señala una «proliferación de flujos incontrolables de imágenes en desintegración acelerada». DAIX, Pierre, *Historia cultural del arte moderno: el siglo XX*, Madrid, Cátedra, pág. 8.

8. CALVO SERRALLER, Rafael, *El arte contemporáneo*, Madrid, Taurus, 2014, pág. 9.

9. FERNÁNDEZ CASTIÑEIRAS, Enrique, *Un siglo de pintura gallega*, Santiago de Compostela, Servicio de Publicacións e Intercambio Científico, 1992. Su carácter amplio, sin dejar fuera ningún aspecto o género en concreto, sirvió de inspiración para la realización del presente trabajo. El profesor Castiñeiras fue dejando un rastro que ha ayudado en la labor de ponerle puertas al campo, facilitando posteriores estudios como este.

10. REYERO, Carlos y FREIXA, Mireia, *Pintura y escultura en España, 1800-1910*, Madrid, Cátedra, 1999.

del siglo XIX, el panorama artístico cambia. De ahí que, para contextualizar y redondear, el corte cronológico se extienda hasta 1850¹¹.

Para la fecha de finalización se barajaron distintas opciones. Podía haber sido 1917 por representar un acontecimiento histórico como los sucesos que culminaron con el derrocamiento del régimen zarista en Rusia y la creación de la República Federal Soviética de Rusia. En el plano artístico, 1917 acogió un gran terremoto que sacudiría para siempre los cimientos del arte. R. Mutt, pseudónimo de Marcel Duchamp (1887-1968), presentó *La Fontaine* en el Salón de los Independientes (New York). Otros posibles cierres cronológicos podrían ser los años 1950, 1980, guardando simetría con la tesis del profesor Castiñeiras anteriormente citada. Un lapso tan amplio permitiría estudiar en profundidad la génesis, desarrollo y consecuencias de las vanguardias, así como algunas referencias dentro del arte contemporáneo. Sin embargo, dicho arco cronológico dificultaría el estudio individual, disminuyendo el rigor y la profundidad requeridas en la realización de una investigación, por lo que quedó descartado. Finalmente, la fecha elegida fue 1936, en virtud de su carácter de *hecho creador de época*¹², por su validez como hito histórico, así como la voluntad de incorporar matices relevantes con la inclusión de las vanguardias. Se trata de un criterio taxonómico que facilita una distinción entre el retrato previo al desencadenamiento de las vanguardias artísticas y el cambio implementado por estas, modificando el género de manera casi irreversible.

2 - Galicia y los géneros pictóricos

Cuestionarse si existe una escuela gallega de pintura en general, y específicamente en lo que al retrato se refiere es, sin duda, una gran pregunta. Sin embargo, queda fuera del objetivo específico del presente trabajo. Así y todo, no está de más preguntarse qué es lo gallego y cuál es su relación con el retrato. Es decir, ¿se deben incluir cuadros por haber sido realizados en Galicia?, ¿o bien solamente aquéllos realizados por pintores gallegos? ¿Hay que dejar de lado las dos premisas anteriores y centrar la atención en aquéllos cuya temática tenga relación con Galicia? ¿O es la suma de todo lo anterior lo que responde a lo gallego en el retrato?

Como respuesta, se ha empleado una fórmula objetiva y coherente que pasa por estudiar aquellos retratos contenidos en los museos gallegos, tratando uno por uno, la conveniencia de su inclusión o no, teniendo en cuenta filtros como los enunciados en las preguntas del párrafo anterior.

Teniendo a Europa y España como marco, un recorrido por los géneros y su relación con la pintura gallega puede servir para concretar el esbozo trazado. La pintura gallega vive, como la española, el mismo fenómeno en el que, si bien continúan los géneros anteriores (retrato, paisaje, alegoría, costumbres), adquiere mayor representatividad el cuadro de historia, de influencia

11. La fecha elegida permitiría y, en parte, obligaría a hablar de la influencia de la técnica fotográfica en el retrato pictórico, y viceversa. Sin embargo, por motivos de coherencia interna del texto se ha visto conveniente no ir más allá de enunciar el tema y retrasarlo a otro posible artículo que trate el asunto con la profundidad requerida.

12. FAZIO, Mariano, *Historia de las ideas contemporáneas*, Madrid, Rialp, 2006, págs. 23-24.

francesa. Sin cifrarlo todo en la tendencia ideológica que sea, muchos de los artistas tienen un poso galleguista, voluntario e importante. Esto se traduce plásticamente en la búsqueda de un arte propio y una manera de aplicarlo.

Concretando una búsqueda de referencias en lo inmediato, en la pintura del noroeste peninsular se dará una ampliación de los géneros pictóricos por la vía de los hechos. El paisanaje y paisaje gallegos se convertirán en dos de los elementos principales que los artistas tratarán de encontrar. Lo anecdótico perderá peso en favor del color, y éste se pondrá al servicio de la representación de los tipos y costumbres del país.

Por supuesto que existen nombres propios en el arte gallego que intentan captar la identidad y cultura gallegas. Sotomayor a través del retrato y Lloréns por medio del paisaje son dos de ellos. Corredoyra investigará en los postulados simbolistas, aportando una mirada inquietante y diferente, más allá de la apariencia de las cosas para llegar a su esencia interior. A Castela se le debe la profundización antropológica como búsqueda de lo propio regional. En general, el artista gallego es sujeto paciente de esa melancolía activa de la que hablaba Van Gogh, y por medio de la representación, el alma del artista buscará plasmar su mirada interior. En el caso concreto del siglo XIX se puede afirmar que géneros considerados menores (paisaje, retrato) gozarán de preeminencia sobre los tradicionales géneros mayores (pintura de historia, religiosa o mitológica).

Acerca de la pintura de historia, hay que señalar primeramente su tardía génesis en Galicia, y también la ausencia de un patrocinio institucional, que sí hubo en otros lugares. Factores como estos dos podrían ser, entre otros motivos, los principales argumentos que expliquen la poca presencia del tema histórico en Galicia.

Junto al retrato cobra también protagonismo el paisaje, con toda la poética de lo pintoresco y lo sublime. Un paisaje realista, por un lado, y al mismo tiempo, y de manera distinta a como ocurre con el paisaje español, un paisaje femenino¹³. Parafraseando a Joaquim Folch i Torres, pintar el paisaje gallego es pintar un pedazo del universo, atrapando trozos de humanidad en cada paisano gallego. Se trata de «una aproximación moral basada en la unión inmediata del hombre con la naturaleza y la felicidad que esa inmediatez producía». El ámbito rural en Galicia reviste una importancia sin parangón; y en parte, la historia del arte gallego debe superar cierta miopía urbana. La población gallega, aunque concentrada en torno a unos pocos núcleos centrales, también vive distribuida en casas salpicadas aquí y allá. La naturaleza se puede entender por medio de paisajes románticos como los de Villaamil (*Manada de toros junto a un río y castillo en lo alto*, 1837), o mediante ejemplos más realistas como los de Avendaño (*Compostela al fondo*, 1890). Precisamente prueba de un romanticismo fantástico serán Avendaño y su paisajismo, que evoluciona de una órbita realista a un lirismo animista tras su paso por Italia o el paisaje que gusta de lo minucioso y concreto como el de Carrero (*Paisaje de Noia*, 1894).

En tercer lugar, y cerrando este apartado, hay que señalar el afán que tiene el hombre y la sociedad burguesa de (re)conocerse por medio de la pintura de costumbres, conseguida síntesis de teatro, literatura y arqueología. Hay quienes se quedan en lo externo, los trajes o costumbres, etc. (como Fierros, Padilla o Fenollera) y luego están los que se interesan en la representación de

13. Aunque no deja de ser rancia, esa relación mujer-naturaleza, es una asociación iconográfica evidente que debe hacerse notar. Posteriormente, con el cambio del siglo XIX al XX, la Naturaleza quiere verse con ojos positivos. De momento baste decir que la mujer gallega (madre, esposa, hija, abuela) queda identificada con el paisaje gallego.

las personas que hay tras los tipos humanos (por ejemplo, la *Aldeana* de Leopoldo Villamil García de Paredes). La vida colectiva del pueblo a través de su cultura es otro elemento cohesionador; relacionado con postulados del noventayochismo; teniendo lo popular como argumento, se da una investigación en lo vernáculo. Numerosos cuadros mostrarán paisajes y escenas de costumbres, presentando elementos diferenciadores que contribuyen a la creación de un arte diferente y que quizá permitan hablar de una escuela gallega¹⁴.

3 - Galicia retratada a través de sus pinceles

El retrato es un género especialmente tratado en este siglo, de hecho, en el caso gallego, esta es una de las novedades en el campo artístico, así en la forma como en el contenido. En los primeros compases del siglo, y con la salvedad de pocos, contadísimos aristócratas, el retrato mantiene el estatus que tenía anteriormente; se reduce a «instituciones que pretenden inmortalizar a sus mecenas, a sus directores o a sus miembros más destacados». Se procede a leer el contenido del retrato, que todavía narra historias, asemejándose al género de la pintura de historia. La historización del retrato y el anteponer la narración de historias a la mera mimesis artística son dos de las características del retrato que señalaba López Vázquez¹⁵.

Las instituciones acuden al pasado para fortalecer su presente, y para ello se encargan retratos de personajes afines al ámbito universitario (los ejemplos de *don Lope Gómez de Marzoa*, una obra de Plácido Fernández de Arosa y otro de José Cancela del Río), así como religioso (*Familia de san Rosendo*, obra de Ferro Requeixo).

En general, y como resume López Vázquez, el retrato en el segundo tercio del siglo XIX no aporta ni en su tipología ni en su estilo novedades dignas de ser reseñadas. Quizá lo novedoso del retrato en Galicia en este período ocurra precisamente fuera de lo que hasta ahora se entendía por retrato: la aparición de nuevas figuras, la burguesía. Inicialmente a través de los medios que ya existían, retráticos y miniaturas, y finalmente con las novedades introducidas por la técnica fotográfica, poco a poco estos nuevos protagonistas se fueron insertando en el género pictórico.

Por su parte, se puede advertir, todavía en el tercio final del siglo, retazos de culto al individuo, por ejemplo, se solicitan las últimas galerías de retratos (encargos propios de diputaciones, ayuntamientos, etc.). Tiene lugar un proceso de simplificación del retrato de aparato (en el contenido con la omisión del mobiliario) o lo que es lo mismo, realce de la sola figura de la persona retratada, en virtud de la trascendencia de la mirada del modelo. López Vázquez lo enuncia gráficamente como esa «autoconsciencia de estar posando para la posteridad».

En los retratos de los últimos años del siglo XIX y primeras décadas del XX, el sentir general de los artistas es continuar con la tradición preexistente. Según Bernárdez, «el retrato muestra un proceso de construcción de estilo, más que notable en los pintores del regionalismo

14. VÉLEZ, Pilar, *La mirada complacida y la mirada inquieta: la pintura finisecular entre la tradición y la modernidad* (catálogo de exposición), Santiago de Compostela, Xunta de Galicia, 1999, pág. 41.

15. LÓPEZ VÁZQUEZ, José Manuel, *Do Neoclasicismo ao Naturalismo na arte galega: colección do Museo de Pontevedra*, Pontevedra, Museo de Pontevedra, 2009, pág. 62.

gallego y en los miembros del Movimiento Renovador de Os Novos¹⁶», lo que no significa que otros nombres como el de Dionisio Fierros, Román Navarro, Antonio Fernández o Fernando Álvarez de Sotomayor, entre tantos otros, también transitaran las sendas del retrato.

¿Qué ocurrirá a partir del siglo xx? Sin que el cambio de siglo suponga una inmediata ruptura, ni radical ni constatable, en el caso del retrato gallego del siglo xx hay diferencia entre el retrato por encargo y otros más vinculados con la construcción estilística del artista.

En la pintura anterior a la Guerra Civil, triunfa una corriente de tendencia regionalista idealizante, encarnada por Sotomayor y Sobrino, así como un simbolismo con igual carga idealista, en los pinceles de Corredoyra y González del Blanco, por ejemplo. En la mayoría de los retratos que hacen de tipos, optan por una idealización sin ambages. Una segunda tendencia vendría representada por Castela y su realismo social, que junto con una renovada visión realista a cargo de la generación de Os Novos tienen a Goya y ciertos rasgos de la pintura de entreguerras europea como referentes (mientras que los anteriores miraban a Velázquez y El Greco). Factores como la intensificación de la percepción, el cambio en la mirada del artista, se unen a una serie de nuevos lenguajes que van desde el realismo hasta la abstracción pasando por el surrealismo y el expresionismo¹⁷. Todo esto junto transforma poco a poco el género, haciendo del retrato una herramienta, un método de conocimiento.

Así, y antes de pasar a la reflexión específica sobre el caso gallego, cabría preguntarse si ejemplos como los de Francis Bacon señalan acaso el final del camino. Ante esa pregunta, esta respuesta. Para unos, la llegada de las vanguardias supondrá una renovación del género, para otros su disolución. Con cada vez más frecuencia, los retratos manifiestan rostros de formas depuradas, dejando fuera cualquier aspecto anecdótico. Se muestran más interesados en el papel real de sus personajes que en su carácter específico; esto no implica que siguiesen buscando caracteres singulares, más bien «se trata, en cierto sentido, de una búsqueda de arquetipos que funcionan como emblemas¹⁸». Frente a una corriente involucionista, muy pegada a la tradición, gana fuerza otra línea dentro del retrato, con tendencia al retroceso en la *facialidad*, clara regresión de la identidad y manifestación del déficit de humanidad que impera en la sociedad y en el ser humano.

A la hora de afrontar el estudio del retrato gallego en el período seleccionado, se puede atender a criterios cronológicos (desde 1850 hasta 1936; así como una serie de ejemplares previos y posteriores a esas fechas para enmarcar los antecedentes y consecuentes o de dónde viene el retrato y hacia dónde se dirigirá); criterios sociológicos: además de personas de la realeza, nobleza y estamento eclesiástico, aparecen burgueses, comerciantes, artistas, etc.; criterios estilísticos: la muestra permite admirar la evolución del gusto, la técnica y las formas artísticas en general, aplicadas en concreto al género del retrato.

16. BERNÁRDEZ, Carlos, *Faces do país: o retrato en Galicia. 1890-1950*, (catálogo de exposición), Vigo, Nova-caixagalicia, 2011, pág. 48.

17. Predomina la interpretación sobre la imitación, el sujeto pierde preeminencia en favor de la forma de representación: es más importante el cómo que el quién.

18. *Ibid.*, pág. 56.

Aunque se podría haber empleado cualquiera de las múltiples clasificaciones que existen, incluso realizar una nueva propuesta, este trabajo seguirá la clasificación ideada por Monterroso Montero¹⁹. El investigador distingue cinco categorías de retratos:

1. Retrato distante: reales, institucionales, históricos.
2. Retrato privado o burgués.
3. Retratos de amistad y familia.
4. Retrato de artista a artista.
5. Autorretrato

4 - Retrato distante

Bajo esta categoría se encuentran una serie de retratos que no van más allá de la apariencia externa. Personajes cuya identidad queda prácticamente agotada en su caracterización social, en los atributos de clase (realeza, nobleza, etc.). Para el caso de la monarquía, podría señalarse el *Retrato del rey Alfonso XII*, conservado en el Museo de Lugo y realizado en 1875 por Dionisio Fierros. Se ha elegido mostrar el apartado de la aristocracia con ejemplos como el retrato de la *marquesa de Valdeterrazo*, ejecutado por Joaquín Vaamonde en 1896 (*figura 1*).



Figura 1. — *Marquesa de Valdeterrazo*, Joaquín VAAMONDE, 1896.



Figura 2. — *Don Evaristo de la Riva, presidente del Tribunal Supremo*, Dionisio FIERROS, 1879.

Para los retratos institucionales se acudirá a los hilos de la política. El mundo de la política es un mundo de retratos, a través de los cuales se busca resaltar al colectivo por encima del

19. MONTERROSO MONTERO, Juan Manuel, «El Retrato gallego durante el siglo XIX, tipificación sociológica de un género», en García Iglesias, José Manuel (dir.), *Galicia siglo XIX: hacia la modernidad* (catálogo de la exposición), A Coruña, Fundación Caixa Galicia, 1998, pág. 31.

individuo, o precisamente a partir de la suma de varios individuos. El retrato distante institucional está muy ligado a la política del momento, un siglo XIX y parte de los comienzos del XX, en los que al nombre política le seguía el apellido caciquil. Sirva de ejemplo el retrato de *don Evaristo de la Riva, presidente del Tribunal Supremo*, obra de Dionisio Fierros en 1879 (*figura 2*).

5 - Retrato privado o burgués



Figura 3. — *Petronila de la Iglesia de las Heras*, Fermín GONZÁLEZ PRIETO, 1918.

Es el subgénero que experimenta un mayor desarrollo, presenta una mayor variedad y es sin duda la novedad por excelencia. La mayoría de los retratos gallegos del XIX estudiados responden a esta tipología. La burguesía imitó el deseo de ser retratado aristocrático, empleando para ello algunas de sus formas. Sin embargo, poco a poco, fueron introduciéndose novedades, por ejemplo, en los retratos femeninos e infantiles²⁰. Esta doble situación de tensión e influencia mutuas entre aristocracia y burguesía terminará por difuminar levemente las fronteras del retrato particular de cada una de ellas. Así, «el empaque y elegancia aristocráticos se conjugan, entonces, con una naturalidad burguesa²¹». En 1857, Dionisio Fierros realiza el retrato de *doña Carmen Moscoso de Altamira*, hoy conservado en el Museo de Bellas Artes de Coruña. Sin duda, no es tan abocetado como otros retratos que realiza a familiares de doña Carmen, en su definitiva estancia en Oviedo, lugar en que morirá. Se pueden reconocer influencias de Federico de Madrazo, y a través de este, de Ingres y Velázquez. También es interesante el retrato de *Petronila de la Iglesia de las Heras*, obra de Fermín González Prieto en 1918 (*figura 3*). Según la documentación del museo, está realizado a partir de un retrato fotográfico en miniatura en posesión de un miembro de la familia de la retratada.

20. LÓPEZ VÁZQUEZ, José Manuel, *Do Neoclasicismo ao Naturalismo na arte galega: colección do Museo de Pontevedra*, (catálogo de exposición), Pontevedra, Museo de Pontevedra, 2009, pág. 278.

21. *Ibid.*, pág. 278.

6 - Retrato de amistad y familia

Rastreado ya a mediados del XVIII, el retrato familiar, siempre de connotaciones íntimas y cercanas, puede ser la respuesta burguesa a la voluntad de ser representado, sin imitar el retrato aristocrático, antes bien, creando un nuevo retrato, el retrato burgués. Por lo general, recogen escenas de la vida corriente en las que la cotidianidad está presente en su iconografía e iconología. Se pueden distinguir dos tipos. Uno en el cual las telas son pura convención iconográfica, anulando así cualquier atmósfera de familiaridad. Y otro en el que la visión cercana, en ocasiones cómplice, traduce de manera efectiva una serie de lazos afectivos del tipo que sea. Entre los primeros, retratos correctos, pero quizá carentes del calor de hogar que se puede advertir en los segundos, se pueden destacar obras como las *Dos hermanas* retratadas por Benigno Pereira Borrajo en 1904 (figura 4) o la *Nena María* (1915, Roberto González del Blanco).



Figura 4. — *Dos hermanas*, Benigno PEREIRA BORRAJO, 1904.

El segundo grupo es el de los retratos familiares que muestran la complicidad de los retratados, con pequeños detalles como una sonrisa, un gesto, quizá una mirada más intensa. Es obligado citar el cuadro de Sotomayor en el que muestra a una *Abuela con sus nietos* (1916) y, por seleccionar una segunda obra, podría valer *Miña nai* (Tino Grandío, Museo de Lugo).

Por su parte, el retrato de amistad es concreción de la nueva consideración social que tiene el artista, situado de manera estable al mismo nivel que el modelo. De hecho, convirtiéndose, como aquel, en modelo. Se trata de una ruptura del antropocentrismo según la cual «los elementos supuestamente secundarios de la composición reciben el mismo tratamiento y son plasmados con igual interés pictórico que el principal». El modelo es un elemento más en la composición, una deshumanización del arte que será una de las poéticas del nuevo siglo. López Vázquez señala que esa fractura del lugar ocupado por el hombre se concreta en la libertad del punto de vista de captación del mundo por parte del individuo; y, en consideración del conjunto como sujeto, sinónimo de la aparición de las multitudes que poblarán los lienzos. *Estudio del pintor*, obra de Jenaro Carrero, o

cualquiera de los retratos que Germán Taibo González realizó de Simone Mafleux son muestras perfectamente válidas de esta categoría.

7 - Retrato de artista y autorretrato



Figura 5. — *Isidoro Brocos*, Joaquín VAAMONDE, 1894. Figura 6. — *Autorretrato*, Antonio FERNÁNDEZ GÓMEZ

Aprovechando la clasificación de Monterroso, podría ser pertinente unificar las dos últimas categorías, no en vano todo autorretrato no deja de ser un retrato de artista. El autorretrato, correctamente considerado como un subgénero dentro del retrato, es un elemento omnipresente, respuesta del artista a una época en la que se interroga obsesivamente entre la incerteza y el desasosiego²². Es una categoría que permite observar la evolución en la consideración que el artista tenía de sí mismo, y también la que la sociedad vertía sobre este colectivo.

Podría partirse del retrato que Ferro Requeixo hace del escultor *Felipe de Castro*. El escultor aparece como practicante de un arte más intelectual que artesanal, desprovisto por tanto de las herramientas necesarias que como escultor lo caracterizarían. Con la llegada del siglo XIX y el cambio de concepción, los artistas se harán retratar en ocasiones como burgueses: así muestra Joaquín Vaamonde a *Isidoro Brocos* en 1894 (*figura 5*).

Estos autorretratos son todavía ejemplo de una concepción tardorromántica de entender al artista. Herencia que queda patente en una evolución que va desde la caracterización psicológica hacia esquemas más realistas, directos e inmediatos. Se puede distinguir entre un autorretrato actuante (*Autorretrato* de Manuel Torres, 1927) y otro confidente (por ejemplo, el de Maside del año 1928 y conservado en el Museo de Pontevedra). En no pocas ocasiones esta nueva concepción sociológica influirá en el formato de los autorretratos, algunos de los cuales incidirán tanto en la vida bohemia (*Autorretrato* de Antonio Fernández, *figura 6*) como burguesa (*Autorretrato* de Fenollera).

22. BERNÁNDEZ, Carlos, *op. cit.* pág. 44.

8 - Retrato alegórico

No son pocos los ejemplos en los que, pese a conocer la persona, la decisión del artista pasa por no identificar a quién retrata. Obras en las que, si bien hay cierta individuación, esta palidece frente a un deseo de representación genérica del marinero, del labriego, de gente en romería, etc. Por eso, a la clasificación ideada por Monterroso podría añadirse un nuevo apartado, capaz de dar solución a esas incógnitas: se trata del retrato alegórico.



Figura 7. — *Retrato de señora*, Dionisio FIERROS, 1863.



Figura 8. — *Retrato de dama*, Federico DE MADRAZO Y KUNTZ, 1873.

Ejemplos como los que siguen son el auténtico espejo de la sociedad que reflejan. Este apartado podría ilustrarse con obras como el *Retrato de señora*, obra de Dionisio Fierros de 1863 (*figura 7*), muy cercana a la serie que Courbet dedicara a esa serie de personajes desequilibrados mentalmente; específicamente en cuanto a la factura e introspección psicológica de los personajes retratados. También es soberbio otro *Retrato de dama*, esta vez, obra de Federico de Madrazo y Kuntz de 1873 (*figura 8*).

9 - Conclusiones

El carácter introductorio de este trabajo, con más voluntad de incoar una investigación que de cerrar una recopilación, podría justificar las incógnitas por resolver.

Como afirma Manlio Brusatin²³, el hombre es una verdadera máquina de imágenes. En primer lugar, es necesario destacar el rol que desempeña el arte como traductor de ciertos cambios

23. BRUSATIN, Mario, *Historia de las imágenes*, Madrid, Julio Ollero, 1992, contraportada.

operados en la sociedad, específicamente los que afectan al fortalecimiento de la burguesía como grupo preeminente. A los cambios ocurridos en la sociedad, seguirán una cascada de modificaciones que culminarán con la aparición de nuevos tipos retratísticos en el siglo XIX. Esto, aplicado al caso concreto gallego, hace del siglo XIX una época determinante en la construcción de la modernidad de la Galicia actual. Y aunque apenas enunciado, habría que reconocer el siglo XX como período de supervivencia y transformación del retrato, específicamente en la pintura entre 1890 y 1990.

Asimismo, podría ser provechoso profundizar en la relación entre el género del retrato y la pintura de género, concretamente en el binomio retrato-representación de tipos. No en vano cada retrato persigue profundizar en la superficie del rostro de las personas retratadas, en tanto que los tipos buscan precisamente lo contrario, mostrar lo indispensable para asegurar la correcta identificación del colectivo en cuestión.

Finalmente, también es reseñable la doble relectura del efecto producido por las distintas vanguardias en el género del retrato. En primer lugar, el retrato entendido como imágenes con cierto componente simbólico, algo propio de la tradición realista-académica. Frente a ella, se sitúa otra corriente, en la que predomina la marca del estilo sobre la representación en sí. Pues no se puede olvidar que el arte informa sobre sí mismo y sobre quién lo realiza, y por qué no, de alguna extraña manera también sobre quién lo contempla.

Bibliografía

- AGUSTÍN, María del Carmen, *Análisis documental de contenido del retrato pictórico*, Cartagena, 3000 Informática, 2006.
- BAUDELAIRE, Charles, «El artista moderno», *Salones y otros escritos sobre arte*, Madrid, Visor D.L. 1996.
- BARÓN, Javier y Díez, José Luis, *El siglo XIX en el Prado* (catálogo de exposición), Madrid, Museo del Prado, 2007.
- BERNÁRDEZ, Carlos, *Faces do país: o retrato en Galicia. 1890-1950*, (catálogo de exposición), Vigo, Novacaixagalicia, 2011.
- BRUSATIN, Mario, *Historia de las imágenes*, Madrid, Julio Ollero, 1992.
- CALVO SERRALLER, Rafael, *El arte contemporáneo*, Madrid, Taurus, 2014.
- ELKINS, James, *Stories of art*, Chicago, Chicago Art Institute, 2002.
- FAZIO, Mariano, *Historia de las ideas contemporáneas*, Madrid, Rialp, 2006.
- FRANCASTEL, Pierre, *Pintura y sociedad*, Madrid, Cátedra, 1984.
- FURIÓ, Vicenç, *Arte y reputación: estudios sobre el reconocimiento artístico*, Barcelona, Unviersitat Autònoma de Barcelona, 2012.
- LÓPEZ VÁZQUEZ, José Manuel, *Do Neoclasicismo ao Naturalismo na arte galega: colección do Museo de Pontevedra*, (catálogo de exposición), Pontevedra, Museo de Pontevedra, 2009.
- MONTERROSO MONTERO, Juan Manuel, «El Retrato gallego durante el siglo XIX, tipificación sociológica de un género», en García Iglesias, José Manuel (dir.), *Galicia siglo XIX: hacia la modernidad* (catálogo de la exposición), A Coruña, Fundación Caixa Galicia, 1998.

OROPESA, Marisa, *El arte del retrato en el siglo XX*, Vigo, Caixavigo, 1995.

REYERO, Carlos y FREIXA, Mireia, *Pintura y escultura en España, 1800-1910*, Madrid, Cátedra, 1999.

VÉLEZ, Pilar, *La mirada complacida y la mirada inquieta: la pintura finisecular entre la tradición y la modernidad* (catálogo de exposición), Santiago de Compostela, Xunta de Galicia, 1999.

VILARIÑO, Manuel, «Tránsito a través de las sombras», en VV. AA. *A fotografía na arte contemporánea*, A Coruña, Centro Galego de Artes da Imaxe, 1995.

Páginas de rosto: autorretratos de Paulo José Miranda

Teresa Jorge Ferreira

CECC – Universidade Católica Portuguesa

Resumo: O autorretrato tem uma tradição notória na poesia portuguesa, que se torna mais visível a partir do século xx, quando o prefixo “auto-” e o vocábulo “auto-retrato” (com grafia atual “autorretrato”) começam a ser usados em títulos de poemas. A obra *Auto-retratos* de Paulo José Miranda (2016) explora inúmeros lugares-comuns autorretratísticos, entre os quais a própria utilização da palavra nos títulos e o recurso a uma imagem de ruína, impelindo a uma leitura que relacione o objeto livro e os poemas nele publicados, por se apresentar sem a capa e a habitual folha de rosto. Se um dos traços apontados para os autorretratos é o índice *eu, aqui, agora*, numa autorreferência ao autor e à obra, os poemas de Paulo José Miranda responsabilizam o leitor pelo destino do poema, alargando a fórmula para *nós, aqui, agora*. A apresentação do poema como rosto, nas *páginas de rosto* de *Auto-retratos*, é nesta obra uma indagação sobre o que é ser humano.

Palavras-chave: poesia, autorretrato (autorretrato), livro, lugar-comum, Paulo José Miranda.

Résumé : L’autoportrait a une tradition remarquable dans la poésie portugaise, qui devient plus visible à partir du xx^e siècle, lorsque le préfixe « auto- » et le mot « autoportrait » (« auto-retrato », avec l’orthographe actuelle « autorretrato »), commencent à être utilisés dans les titres de poèmes. L’œuvre *Auto-retratos* de Paulo José Miranda (2016) explore de nombreux lieux communs poétiques de l’autoportrait, parmi lesquels l’utilisation du mot dans les titres et la construction d’une image de ruine, suscitant une lecture qui associe l’objet du livre et les poèmes qui y sont publiés, faute de présenter les habituelles couverture et page de titre (*folha de rosto*). Si l’un des traits signalés pour les autoportraits est l’index *je, ici, maintenant*, dans une autoréférence à l’auteur

et à l'œuvre, les poèmes de Paulo José Miranda rendent le lecteur corresponsable du destin du poème, et en faisant cela ils élargissent la formule pour *nous, ici, maintenant*. La présentation du poème comme *visage (rosto)*, dans les *pages*

de visage / pages de titre (páginas de rosto) de l'autoportrait, est dans cette œuvre une quête sur ce qu'est être humain.

Mots-clés : poésie, autoportrait, livre, lieu commun, Paulo José Miranda.

Assim termina “Auto-retrato 1”, o primeiro poema do livro *Auto-retratos*, de Paulo José Miranda, publicado em abril de 2016, em Lisboa, pela editora Abysmo:

[...]
haverá ainda
haverá pouco
quem encontre nos escombros de um livro
o seu rosto nas mãos de outro¹

Este final marca o início do presente artigo, pois a partir dos versos citados se orienta a aproximação a esta obra singular, aproveitando a imagem dos “escombros de um livro” para pensar sobre a ligação entre o objeto editado e os poemas nele incluídos, e considerando os autorretratos publicados pelo poeta como “o seu rosto nas mãos de outro”, no acontecimento persistente e raro que é o poema.

Pretende-se com esta leitura participar na ampla discussão em torno do autorretrato enquanto género. Ainda que se reconheça a pertinência de explorar a transversalidade da categoria a várias artes, o objetivo aqui é considerar o autorretrato no âmbito da poesia. Ora, neste contexto, o autorretrato tem uma tradição notória, desde logo por via da écfrase ou da descrição, com uma antiga história retórica, mas também pela manifesta criação ou atualização de lugares-comuns autorretratísticos. Sublinhe-se que género é aqui entendido como uma categoria aberta na qual os textos *participam*, em vez de *pertencerem*, como propõe Derrida em “La loi du genre”: “Tout texte *participe* d'un ou de plusieurs genres, il n'y a pas de texte sans genre, il y a toujours du genre et des genres mais cette participation n'est jamais une appartenance²”.

Neste sentido, e dando continuidade a uma investigação anterior³, considera-se que os autorretratos poéticos problematizam a própria escrita de poesia, como *poemas-problemas* da autoria. Em *Miroirs d'encre : rhétorique de l'autoportrait*, Michel Beaujour não se debruça sobre obras poéticas, mas afirma que a pergunta *quem sou eu?*, “Qui suis-je ?⁴”, constitui a interrogação evidente de qualquer autorretrato literário, admitindo respostas *radicais* como: “je suis style, écriture, texte⁵”. Se parece discutível assertar que um poema (ou qualquer obra de arte) tenta responder

1. MIRANDA, Paulo José, *Auto-retratos*, Lisboa, Abysmo, 2016, p. 1. Assinale-se que o título da obra e os títulos dos poemas aparecem grafados em minúsculas ao longo do livro (o mesmo acontece com o nome da editora).

2. DERRIDA, Jacques, *Parages*, Paris, Galilée, 1986, p. 264.

3. FERREIRA, Teresa Jorge, *Autorretratos na Poesia Portuguesa do Século XX* [tese de doutoramento], Lisboa, Universidade Nova de Lisboa, 2019. O presente artigo recupere algumas linhas dessa tese.

4. BEAUJOUR, Michel, *Miroirs d'encre : rhétorique de l'autoportrait*, Paris, Seuil, 1980, p. 341.

5. *Ibid.*, p. 344.

a uma pergunta (qualquer que ela seja), parece, contudo, produtivo não só considerar que o autorretrato pode ele próprio enunciar expressamente essa interrogação e criar uma multiplicidade de formulações sobre o eu, mas também admitir a proposta de Beaujour, não tão *radical* assim, de que cada formulação autorretratística significa uma afirmação de *estilo, escrita, texto* do seu autor. Neste sentido, os autorretratos solicitam uma certa *maneira de ler*, em que o sujeito ou o objeto da enunciação corresponde ao próprio autor, e exploram para tal determinados lugares-comuns (ou incomuns) autorretratísticos.

Entre estes lugares-comuns, destaca-se a utilização da palavra “autorretrato”, nomeadamente no título, como nova unidade semântico-formal na poesia portuguesa a partir do século xx. Lembrem-se como exemplo os poemas com o título “Auto-retrato” (com grafia atual, “Autorretrato”) de Miguel Torga⁶, Natália Correia⁷, Alexandre O’Neill⁸, Ana Hatherly⁹, Rui Knopfli¹⁰ ou Ruy Belo¹¹.

Outros lugares-comuns autorretratísticos têm sido assinalados pelos estudos críticos, como a inclusão do nome do autor nos poemas, a identificação com Narciso, a utilização da metáfora especular, a construção poética em torno do dia de nascimento ou a composição do epitáfio autoral¹². A imagem da ruína é também um tópico que tem contribuído para pensar sobre a própria condição do autorretrato contemporâneo, como mostra bem o trabalho de Eunice Ribeiro, “O autorretrato em literatura: Ilustração e ruína¹³”.

Ora, muitos destes tópicos são trabalhados pelo livro recente de Paulo José Miranda, num reconhecimento da tradição poética (“descobrir que no seio materno já havia uma gramática¹⁴”), confirmando o interesse em continuar a pensar sobre o autorretrato enquanto género. Observa-se em *Auto-retratos* uma insistente autorreferência ao livro, ao poema e ao eu autoral¹⁵, mas não são evidentes as citações ou alusões a obras de outros autores, ao contrário do que acontece noutros livros do mesmo poeta, como *A Arma do Rosto*¹⁶, ou noutros autorretratos da poesia portuguesa, como os textos já mencionados de Alexandre O’Neill ou de Ana Hatherly.

Auto-retratos é um livro com setenta e cinco poemas numerados com o título “Auto-retrato”, que tem a particularidade de não ter capa nem a convencional folha de rosto. O livro começa na página 1 com “Auto-retrato 1”, tendo em pé de página o nome do autor e o título do livro, também apresentados na ficha editorial que encerra a obra, e seguem-se os outros poemas

6. TORGA, Miguel, *Poesia Completa*, Lisboa, Dom Quixote, 2000, p. 497.

7. CORREIA, Natália, *Poesia Completa*, 2.ª edição, Lisboa, Dom Quixote, 2000, p. 72.

8. O’NEILL, Alexandre, *Poesias Completas & Dispersos*, edição de Maria Antónia Oliveira, Lisboa, Assírio & Alvim, 2017, p. 171.

9. HATHERLY, Ana, *A Idade da Escrita*, Lisboa, Tema, 1998, p. 26.

10. KNOPFLI, Rui, *Obra Poética*, Lisboa, INCM, 2003, p. 259.

11. BELO, Ruy, *Todos os Poemas*, 4.ª edição, Lisboa, Assírio & Alvim, 2014, p. 866.

12. Cf. FERREIRA, Teresa Jorge, *Autorretratos...*, *op. cit.*

13. RIBEIRO, Eunice, “O autorretrato em literatura: Ilustração e ruína”, *Limite*, n.º 9, Cáceres, Universidad de Extremadura, 2015, p. 321-335. 31 de outubro de 2020. www.revistalimite.es.

14. MIRANDA, Paulo José, *Auto-retratos*, *op. cit.*, p. 63.

15. Com efeito, a obra de Paulo José Miranda assume a indagação metapoética inerente ao exercício autorretratístico, nomeando a palavra, a escrita, o poema, o livro, a poesia, a linguagem: “escombros de um livro”, “caí no poema”, “mas agora o poema adiamento do ir à vida”, “uma palavra que não diz nada”, “a palavra escrita”, “o que escrevo”, “todas as palavras”, “uma palavra na mão”, “ainda que continuemos a escrever”, “e há cada vez menos palavras”, “qualquer poesia”, “todo o poema é [...]”, “a linguagem lança-se no precipício”. *Ibid.*, p. 1, 3, 7, 8, 28, 29, 33, 38, 43, 44, 45, 58, 78.

16. MIRANDA, Paulo José, *A Arma do Rosto*, Lisboa, Cotovia, 1998.

com o título “Auto-retrato” seguido do número respetivo. Ao traçar o uso, na poesia portuguesa, do prefixo “auto-” em títulos de poemas, partindo do marco “Autopsicografia”, de Fernando Pessoa¹⁷, e passando por “Autografia I” e “Autografia II”, de Mário Cesariny¹⁸, “Autocrítica”, de Alexandre O’Neill¹⁹, “Autobiografia sumária de Adília Lopes”, de Adília Lopes²⁰, e pelos inúmeros títulos com o vocábulo “Auto-retrato”, que admitem variações como “Auto-retrato com revólver”, de Al Berto²¹, ou “Auto-retrato com a musa”, de Vasco Graça Moura²², nota-se bem como o livro de Paulo José Miranda aproveita de modo extremo e inédito este recurso. Com efeito, a obra não só inclui o vocábulo no título do livro, à semelhança de *Jogo de Espelhos: Reflexos para um auto-retrato*, de David Mourão-Ferreira²³, ou de *Auto-retrato*, de José Agostinho Baptista²⁴, mas também em todos os poemas. Numa afirmação de que o título já não é novidade, a originalidade desta obra é repetir o seu uso até ao limite e atribuir-lhe uma numeração que vai questionar o lugar de destaque que um poema pode assumir no conjunto da obra.

Ainda que o nome do autor não surja em nenhum dos poemas de *Auto-retratos*, aparece centrado em maiúsculas em cada uma das páginas. Ora, em *Seuils*, Gérard Genette indica que a página de título e a capa são os lugares habituais para a inscrição do nome de autor: “sa place canonique et officielle [do nome de autor] se réduit à la page de titre et à la couverture²⁵”. Esses lugares não existem no livro de Paulo José Miranda. Não obstante, a apresentação do nome em todas as páginas pode ser atribuída a um hábito editorial, não só verificável em livros de poesia, que neste caso compensa a falta da capa e da folha de título. Ligando-se a este aspeto, a repetição do nome pode também ser lida como uma assinatura que nunca deixa o poema longe do nome do seu autor, servindo o prefixo “auto-” dos títulos, que integram o poema, para estabelecer uma relação implícita com o nome do autor, independentemente da pessoa gramatical usada nos versos. Jacques Derrida discute em *Signéponge* a questão da assinatura, propondo três modalidades que o poeta francês Francis Ponge consegue conjugar em “Le pré”: a assinatura em sentido próprio, como autenticação, a assinatura em sentido metafórico, como estilo do escritor, e, finalmente, a assinatura da assinatura, como assinatura da própria escrita: “je me réfère à moi-même, ceci est de l’écriture, je suis écriture²⁶”. Ora, no caso de Paulo José Miranda, a posição do nome do autor nas páginas, ao aproveitar o efeito de assinatura, acentua também a importância do livro, da obra, e não de um autorretrato particular.

Além disso, também o título da obra surge em todas as páginas, contribuindo para uma ideia de conjunto, no qual os poemas terão de ser integrados. Ou seja, “Auto-retrato 1” é *um* autorretrato, não *o* autorretrato. Não se trata, portanto, de um poema que sobressai em relação

17. PESSOA, Fernando, *Poesia. 1931-1935 e não datada*, edição de Manuela Parreira da Silva, Ana Maria Freitas, Madalena Dine, Lisboa, Assírio & Alvim, 2006, p. 45-46.

18. CESARINY, Mário, *Pena Capital*, 3.ª edição, Lisboa, Assírio & Alvim, 2004, p. 36-38, 39-41.

19. O’NEILL, Alexandre, *Poesias...*, *op. cit.*, p. 171.

20. LOPES, Adília, *Dobra*, 2.ª edição, Lisboa, Assírio & Alvim, 2014, p. 71. Adília Lopes publica também o poema “Self-portrait”. *Ibid.*, p. 516.

21. AL BERTO, *O Medo. Trabalho poético 1974-1997*, 5.ª edição, Lisboa, Assírio & Alvim, 2017, p. 170.

22. MOURA, Vasco Graça, *Poesia Reunida*, volume 2, Lisboa, Quetzal, 2012, p. 349-351.

23. MOURÃO-FERREIRA, David, *Jogo de Espelhos: Reflexos para um auto-retrato*, Lisboa, Presença, 1993.

24. BAPTISTA, José Agostinho, *Biografia*, Lisboa, Assírio & Alvim, 2000, p. 281-349.

25. GENETTE, Gérard, *Seuils*, Paris, Seuil, 1987, p. 39.

26. DERRIDA, Jacques, *Signéponge/Signsponge*, edição bilingue (francês e inglês), tradução de Richard Rand, Nova Iorque, Columbia University Press, 1984, p. 53-55.

aos outros, como era “Auto-retrato”, de Alexandre O’Neill, na sua primeira edição, por exemplo²⁷. Não se trata também de um texto *em substituição* de um autorretrato visual no início da obra, como “AUTO-RE / TRATO”, de António Pedro²⁸, que surge onde era expectável (e comum) aparecer um retrato visual do autor (recorde-se o “retrato do autor por elle-proprio” de Almada Negreiros, que abre *A Invenção do Dia Claro*²⁹). “Auto-retrato 1” abre caminho para os autorretratos que se seguem, numa manifestação de série ou de sequência, e deste modo de livro ou de obra. Assim, apesar de haver uma *página de rosto* com o primeiro poema, a ocupar a primeira página, as páginas que se seguem serão também *páginas de rosto*.

A numeração dos textos recorda a de alguns livros antigos, nos quais os poemas vinham agrupados por formas ou géneros, “Elegias”, “Sonetos”, como o célebre autorretrato de Bocage³⁰. Aqui, são todos “Auto-retratos”, como que sugerindo que este é precisamente um género e que talvez este livro pudesse ser cosido a um outro, com poemas agrupados por outra categoria³¹. Lembre-se que Paulo José Miranda publica *Exercícios de Humano*³², recorrendo a um arranjo similar, já que os poemas vão de “Exercício 1” a “Exercício 101”. Na verdade, é possível estabelecer uma ideia de continuidade entre as duas publicações, quer em relação à disposição dos poemas quer quanto aos temas trabalhados, entre os quais sobressai precisamente a indagação sobre o que é ser humano. O facto de os dois livros serem editados pela mesma editora, com uma coerência material e gráfica, permite juntá-los como se fossem *fascículos* de uma mesma obra poética.

Ora, em relação à publicação de 2016, a própria materialidade do objeto contribui para pensar sobre o género do autorretrato. O livro despe-se da habitual capa, para abrir (sem ser de facto aberto) com o rosto que é já um poema. A frase anterior mostra como certa terminologia associada ao corpo humano e ao vestuário é, por catacrese, comum ao livro, “rosto” e “capa”. Esta terminologia comum interfere no modo de ler o poema ao pegar no livro: este dispensa a capa e mostra imediatamente o rosto, a página onde se podem grafar poemas potencialmente infinitos.

A fragilidade material ou imaterial da obra poética, sinal possível do seu carácter inacabado, é denunciada pela própria experiência de leitura deste livro e confere ao leitor uma corresponsabilidade pelo destino da obra: o poema-“rosto” do autor está “nas mãos de outro”, literal e metaforicamente. Mas esse apelo ao leitor declara-se inerente à poesia, já que “o poema é a necessidade de sermos / nos olhos de outro³³”. Não obstante, as posições de autor e leitor podem ser confundidas no poema: “somos ilhas uns dos outros / [...] / eu até juro e nisso apostaria o

27. Na primeira edição, “Auto-retrato” aparece como título de uma das secções do livro, numa folha de cortina que antecede o poema. *Poemas com Endereço* apresenta sete secções, nas quais são integrados poemas titulados. O soneto que aqui se assinala destaca-se no conjunto do livro, pois a secção “Auto-retrato” é a primeira e tem apenas esse soneto, que não apresenta título na página em que está impresso. O’NEILL, Alexandre, *Poemas com Endereço*, Lisboa, Morais, 1962.

28. PEDRO, António, *Casa de Campo. Poema*, Lisboa, edição do autor, 1938, s.p.

29. NEGREIROS, José de Almada, *A Invenção do Dia Claro*, edição fac-similada, Lisboa, Assírio & Alvim, 2005.

30. Nas primeiras edições, o poema aparece apenas precedido da indicação “Soneto”, como todos os que apresentam esta forma. BOCAGE, *Poesias, Dedicadas à Ill.ma e Ex.ma Senhora Condessa de Oyenhausen*, Tomo III, Lisboa, Oficina de Simão Thaddeo Ferreira, 1806.

31. Em *Auto-retratos*, as folhas de impressão estão cosidas, como se nota bem por baixo da cola aplicada na lombada.

32. MIRANDA, Paulo José, *Exercícios de Humano*, 2.ª edição, Lisboa, Abysmo, 2015.

33. *Ibid.*, p. 106.

mundo / que nenhum de nós sabe quem é um e quem é outro³⁴. Neste sentido, os autorretratos poéticos admitem leituras entre a pessoalidade e a impessoalidade, entre a ligação à pessoa do autor e a apropriação por cada leitor. Os poemas “Retrato do autor por Camilo Pessanha (colagem)”, de Carlos de Oliveira³⁵, e “Auto-retrato com versos de Camões”, de Pedro Mexia³⁶, são exemplos em que a própria construção autorretratística resulta da apropriação de versos de outros autores, denunciando a ambiguidade poética inerente ao autorretrato.

Ora, o “rosto” nomeado em “Auto-retrato 1” de Paulo José Miranda não é descrito seguindo a antiga tradição retratística. Aliás, nem o rosto nem o corpo são neste livro objeto de descrição detalhada, ainda que sejam diversas vezes evocados³⁷. No entanto, as palavras associadas ao corpo compõem uma carga emocional e sensitiva: o corpo é orgânico e fisiológico, com vísceras e sangue, odores e sensações. Ou seja, não é um corpo pós-humano, que colabora ou compete com a tecnologia, mas um corpo humano, que se suja e que se deteriora até à morte: “que o corpo se lave³⁸”.

Tal como o livro se apresenta frágil, sem a proteção da capa, também o corpo se denuncia como passível de sofrimento. Mas o sofrimento é criador, é “a dor pão nosso / nosso fermento³⁹”, “a dor [que dá] à luz o canto⁴⁰”, a dor central da poesia, metonímia de emoção. Com efeito, ao longo do livro, há momentos em que os enunciados sobre a experiência da escrita e da leitura do poema recorrem à imagem do corpo, com laivos de sofrimento e violência, em que corpo e poema são intrincados até não se distinguirem:

cai no poema
com olhos abertos
[...]
cai no poema
fere os joelhos nas sílabas
sente esta tua vida inchar de pus
levanta-te⁴¹

Em “Auto-retrato 5”, o poema volta a jogar com a ideia do retrato na “página”, diferenciando as artes da “imagem” e da “palavra”. Não só se rejeita a expressão antiga de que *uma imagem vale mais do que mil palavras*, como se inverte o seu juízo valorativo, sublinhando antes a falta da palavra na imagem:

não estávamos agora aqui
dependurados numa página
se uma imagem valesse palavras
[...]

34. *Ibid.*, p. 117.

35. OLIVEIRA, Carlos de, *Trabalho Poético*, Lisboa, Assírio & Alvim, 2003, p. 139.

36. MEXIA, Pedro, *Poemas Escolhidos*, Lisboa, Tinta-da-china, 2018, p. 149.

37. MIRANDA, Paulo José, *Auto-retratos*, *op. cit.*, p. 1, 22, 30, 31, 33, 35, 43, 44, por exemplo.

38. *Ibid.*, p. 22.

39. *Ibid.*, p. 62.

40. *Ibid.*, p. 49.

41. *Ibid.*, p. 3.

a imagem será sempre e somente uma palavra por dizer⁴²

Esta posição, que parece aqui tomar a imagem no seu sentido estrito de objeto visual ou plástico, contribui para libertar o retrato, na poética de Paulo José Miranda, de qualquer imperativo descritivo tradicional, funcionando como um elogio da palavra e da sua autonomia em relação às outras artes.

Ainda que o vocábulo português “autorretrato” tenha uma aceção textual que dispensa o sentido metafórico associado às artes plásticas, ao contrário do que sugere Michel Beaujour em relação ao termo francês equivalente⁴³, o texto de Paulo José Miranda atesta que o autorretrato não tem de estar *pendurado* numa parede em exposição, pode estar *dependurado* numa página publicada. Assim, apesar de manifestar talvez um incômodo com uma possível aceção dominante relativa às artes plásticas, *Auto-retratos* promove o valor tangível do objeto livro na leitura do poema.

No verso citado acima, “não estávamos agora aqui”, as duas palavras finais são as mesmas que compõem um traço apontado para a lírica, *eu, aqui, agora*⁴⁴, que foi também já assinalado como a marca do autorretrato. Com efeito, Omar Calabrese, em *L’arte dell’autoritratto. Storia e teoria di un genere pittorico*, afirma que o autorretrato pictórico tem especificidades que justificam a sua autonomia enquanto género, convocando a categoria gramatical “io-qui-ora” para destacar a reflexividade da enunciação autorretratística, que se relaciona com o reflexo especular⁴⁵. Acontece que no verso de Paulo José Miranda o pronome implícito não é “eu”, mas “nós”, o que pode ser entendido como uma nova invocação do leitor, que o traz para o poema e que lhe atribui um papel fundamental na existência do autorretrato poético, propondo uma mudança do índice para *nós, aqui, agora*.

É neste mesmo “Auto-retrato 5” que Paulo José Miranda visita um dos lugares mais comuns da tradição autorretratística, o do espelho, metonimicamente o de Narciso: “o espelho / primeira imagem de alguém debruçado sobre um rio / última visão que se terá do sobressalto de não entender nada”. A possível alusão ao mito de Narciso, “primeira imagem de alguém”, é acompanhada pela ideia mortal da “última visão”, mostrando mais uma vez o par vida-morte indissociável do autorretrato.

Com efeito, em *Auto-retratos*, mencionam-se as várias fases da vida, da “história da [...] vida⁴⁶”, desde o nascimento (“a minha pequena cabeça / a sair de minha mãe / a fazer tudo para encontrar um céu⁴⁷”) à morte (“futuras letras na pedra tumular da minha campa⁴⁸”), passando pela infância (“mesmo que [...] eu ainda não desejasse nada / que não fosse ir para a rua fazer de conta que era grande⁴⁹”), pela adolescência (“era o antigo império da adolescência / e a vida vinha⁵⁰”) e pela

42. *Ibid.*, p. 5.

43. BEAUJOUR, Michel, *Miroirs...*, *op. cit.*, p. 7.

44. ACHCAR, Francisco, *Lírica e Lugar-comum: Alguns temas de Horácio e sua presença em português*, São Paulo, Editora da Universidade de São Paulo, 1994, p. 59.

45. CALABRESE, Omar, *L’arte dell’autoritratto. Storia e teoria di un genere pittorico*, Florença, La Casa Usher, 2010, p. 27.

46. MIRANDA, Paulo José, *Auto-retratos*, *op. cit.*, p. 40.

47. *Ibid.*, p. 8.

48. *Ibid.*, p. 9.

49. *Ibid.*, p. 14.

50. *Ibid.*, p. 77.

velhice (“a velhice” que traz uma “suspeita de morte⁵¹”). Os poemas revelam-se como evocação de memórias, anotação de emoções, registo de acontecimentos. Não dependendo da veracidade factual relativa à vida do autor, os textos podem incluir elementos biográficos, assumindo-se como uma marca ou um vestígio de uma vida pessoal determinada, e contribuir, desse modo, para a afirmação pública de um estilo autoral.

A enorme importância dada no livro à passagem do tempo (“e o tempo todo passou como se não tivesse passado⁵²”, “e contas feitas / um dia a vida passou⁵³”, “tudo isto é a matéria por onde o tempo passa⁵⁴”) e à duração da existência (“a vida não dura nada⁵⁵”, “depois temos o resto da vida / e não chega⁵⁶”), sugerem uma possível definição da vida como o “sobressalto de não entender nada”, usando a expressão de “Auto-retrato 5”.

Na verdade, vários versos compõem expressões aforísticas sobre a vida e a morte, que ampliam o discurso do autor para uma conversa com o leitor sobre a própria condição humana, como “nesta vida / morre-se⁵⁷” ou:

um dia dás por ti e estás vivo
[...]
e depois muito tarde
embora talvez cedo de mais para ti
morres⁵⁸

Neste sentido, os poemas de Paulo José Miranda são autorretratos *de autor* e autorretratos *de humano*, aproveitando a expressão do título já mencionado, em que além de um “eu” que enuncia, existe um “tu” que marca a conversa e um “nós” que assinala o que temos em comum, “porque nós somos todos muito mais iguais / do que algum dia imaginámos ser diferentes”, como se lê em “Exercício 97⁵⁹”. Deste modo, o *nós, aqui, agora* dos autorretratos deste poeta é o “humano aqui e agora”, na formulação de “Exercício 87”.

A indagação poética sobre o que é ser humano define o autorretrato de Paulo José Miranda. Na sua obra, “esta vida humana⁶⁰” é precisamente a “busca de um sentido⁶¹” perante a morte, na qual se questiona o papel da felicidade e do amor, ao mesmo tempo que se denuncia a inevitável solidão⁶².

O humano não é contraposto ao animal ou à máquina, mas a “deus”, ao “deus [que] desenhou o humano⁶³” pela sua ausência. Neste sentido, o poeta fixa: “sou [...] // uma dor à imagem

51. *Ibid.*, p. 24.

52. *Ibid.*, p. 9.

53. *Ibid.*, p. 52.

54. *Ibid.*, p. 38.

55. *Ibid.*, p. 76.

56. *Ibid.*, p. 63.

57. *Ibid.*, p. 67.

58. *Ibid.*, p. 17.

59. *Id.*, *Exercícios...*, *op. cit.*, p. 112.

60. *Id.*, *Auto-retratos*, *op. cit.*, p. 7.

61. *Ibid.*, p. 59.

62. Apesar das “noites e noites de amores de plástico / escavando por dentro do outro em busca de um sentido”, “somos só fome e a cicatriz do umbigo”. *Ibid.*

63. *Ibid.*, p. 23.

do inexistente deus⁶⁴. Da insistência numa vida vivida sem aptidão e numa morte ao mesmo tempo natural e inexorável⁶⁵, sobressai a ideia de fraqueza, de fracasso, de escombros:

há uma cidade uma vila uma aldeia
com aquele prédio que nunca chegou a ser acabado
[...]
será assim para sempre
até que num belo dia de sol ou chuva caia sem sequer ter sido⁶⁶

Ora, “aquele prédio que nunca chegou a ser acabado” pode bem ser o livro sem capa, talvez inacabado, com poemas cuja numeração é potencialmente infinita. A ideia do escombros, da ruína, é um tópico autorretratístico aqui trabalhado material e poeticamente pelos “escombros de um livro” anunciados na primeira página e por todas as apresentações de um corpo como *resto mortal*.

O livro *Auto-retratos* não inaugura um género, mas confirma-o inequivocamente, atualizando inúmeros lugares-comuns do autorretrato na poesia. O poema é tomado como o rosto de *alguém*, abrindo a leitura das *páginas de rosto* de *Auto-retratos*:

[...]
haverá ainda
haverá pouco
quem encontre nos escombros de um livro
o seu rosto nas mãos de outro⁶⁷

É ao procurar o rosto humano que Paulo José Miranda constrói a sua voz autoral, reconhecível precisamente por esta indagação que apela ao leitor e que promove o sofrimento a experiência criadora. Nestes versos cabem autor, livro, leitura, leitor e esse rosto poético, ou poema, que circula publicamente entre *nós, humanos*.

Bibliografia

- ACHCAR, Francisco, *Lírica e Lugar-comum: Alguns temas de Horácio e sua presença em português*, São Paulo, Editora da Universidade de São Paulo, 1994.
- AL BERTO, *O Medo. Trabalho poético 1974-1997*, 5.^a edição, Lisboa, Assírio & Alvim, 2017.
- BAPTISTA, José Agostinho, *Biografia*, Lisboa, Assírio & Alvim, 2000.
- BEAUJOUR, Michel, *Miroirs d'encre : rhétorique de l'autoportrait*, Paris, Seuil, 1980.

64. *Ibid.*, p. 39.

65. Lembrem-se os versos “nesta vida nada se passou / sempre tudo esteve escrito desde sempre / à imagem das futuras letras na pedra tumular da minha campa // mais rápido nos perdemos / do que arde um fósforo”. *Ibid.*, p. 9.

66. *Ibid.*, p. 13.

67. *Ibid.*, p. 1.

- BELO, Ruy, *Todos os Poemas*, 4.^a edição, Lisboa, Assírio & Alvim, 2014.
- BOCAGE, *Poesias, Dedicadas à Ill.ma e Ex.ma Senhora Condessa de Oyenhausem*, Tomo III, Lisboa, Oficina de Simão Thaddeo Ferreira, 1806.
- CALABRESE, Omar, *L'arte dell'autoritratto. Storia e teoria di un genere pittorico*, Florença, La Casa Usher, 2010.
- CESARINY, Mário, *Pena Capital*, 3.^a edição, Lisboa, Assírio & Alvim, 2004.
- CORREIA, Natália, *Poesia Completa*, 2.^a edição, Lisboa, Dom Quixote, 2000.
- DERRIDA, Jacques, *Signéponge/Signsponge*, edição bilingue (francês e inglês), tradução de Richard Rand, Nova Iorque, Columbia University Press, 1984.
- , *Parages*, Paris, Galilée, 1986.
- FERREIRA, Teresa Jorge, *Autorretratos na Poesia Portuguesa do Século XX* [tese de doutoramento], Lisboa, Universidade Nova de Lisboa, 2019.
- GENETTE, Gérard, *Seuils*, Paris, Seuil, 1987.
- HATHERLY, Ana, *A Idade da Escrita*, Lisboa, Tema, 1998.
- KNOPFLI, Rui, *Obra Poética*, Lisboa, INCM, 2003.
- LOPES, Adília, *Dobra*, 2.^a edição, Lisboa, Assírio & Alvim, 2014.
- MEXIA, Pedro, *Poemas Escolhidos*, Lisboa, Tinta-da-china, 2018.
- MIRANDA, Paulo José, *A Arma do Rosto*, Lisboa, Cotovia, 1998.
- , *Exercícios de Humano*, 2.^a edição, Lisboa, Abysmo, 2015.
- , *Auto-retratos*, Lisboa, Abysmo, 2016.
- MOURA, Vasco Graça, *Poesia Reunida*, volume 2, Lisboa, Quetzal, 2012.
- MOURÃO-FERREIRA, David, *Jogo de Espelhos: Reflexos para um auto-retrato*, Lisboa, Presença, 1993.
- NEGREIROS, José de Almada, *A Invenção do Dia Claro*, edição fac-similada, Lisboa, Assírio & Alvim, 2005.
- OLIVEIRA, Carlos de, *Trabalho Poético*, Lisboa, Assírio & Alvim, 2003.
- O'NEILL, Alexandre, *Poemas com Endereço*, Lisboa, Moraes, 1962.
- , *Poesias Completas & Dispersos*, edição de Maria Antónia Oliveira, Lisboa, Assírio & Alvim, 2017.
- PEDRO, António, *Casa de Campo. Poema*, Lisboa, edição do autor, 1938.
- PESSOA, Fernando, *Poesia. 1931-1935 e não datada*, edição de Manuela Parreira da Silva, Ana Maria Freitas, Madalena Dine, Lisboa, Assírio & Alvim, 2006.
- RIBEIRO, Eunice, “O autorretrato em literatura: Ilustração e ruína”, *Limite*, n.º 9, Cáceres, Universidad de Extremadura, 2015, p. 321-335. 31 de outubro de 2020. www.revistalimite.es.
- TORGA, Miguel, *Poesia Completa*, Lisboa, Dom Quixote, 2000.

Autorretrato de una dama. La escritura desencubierta de Aurora Bernárdez

Daniel Mesa Gancedo

Universidad de Zaragoza

Resumen: Este artículo propone un doble ejercicio: por un lado, llamar la atención sobre una posible hipótesis interpretativa del autorretrato literario, con base en el concepto heideggeriano de “desencubrimiento” (*Entbergung*); y, por otro, poner de relieve algunos pasajes auto-representativos del *corpus*, exiguo, fragmentario y hasta hace poco casi completamente desconocido de la argentina Aurora Bernárdez (1920-2014), figura importantísima en el campo literario hispánico del siglo XX y XXI, a partir casi exclusivamente de sus palabras, recientemente des(en)cubiertas.

Palabras clave: Autorretrato literario, Hermenéutica, Heidegger, Aurora Bernárdez, Literatura Argentina, siglo XX-XXI.

Résumé : Cet article propose un double exercice : d’une part, attirer l’attention sur une hypothèse interprétative possible de l’autoportrait littéraire, basée sur le concept heideggerien de *Entbergung* (traduit en français comme « capacité de désabriter »); et, d’autre part, de mettre en relief quelques passages auto-représentatifs du corpus, exigü, fragmentaire et jusqu’à récemment presque totalement inconnu de l’argentine Aurora Bernárdez (1920-2014), figure très importante du champ littéraire hispanique des XX^e et XXI^e siècles, à partir de ses propres mots, récemment « désabrités ».

Mots-clés : Autoportrait littéraire, Herméneutique, Heidegger, Aurora Bernárdez, Littérature Argentine, XX-XXI^e siècles.

El desencubrir es la naturaleza más interna del mirar a la luz.

Martin HEIDEGGER, *De la esencia de la verdad*

[...] *descubrir qué es lo que soy, porque esto que veo no me parece convincente.*

Aurora BERNÁRDEZ, *El libro de Aurora*

1 - El desencubrimiento

El concepto de “desencubrimiento” forma parte —como es sabido y he querido recoger también en epígrafe— del singularísimo idiolecto heideggeriano, que aquí no podrá ser, desde luego, dilucidado. Más bien se tomará como neologismo impulsor de la reflexión aplicada a los objetos con los que podemos sentirnos más cómodos: algún problema o algún texto literario. No es tan fácil, seguramente, sentirse cómodo reflexionando sobre un objeto como el concepto de *verdad*, que es el que suscita en Heidegger el uso del mencionado término (*desencubrimiento*) u otro afín (pero sutilmente distinto: *no-ocultación*)¹. Mi hipótesis es que tal vez la teoría del (auto)retrato (literario) podría sacar alguna consecuencia de este concepto, pues intuyo que, si se asume que el (auto)retrato implica la *existencia* del individuo representado, puede ser relevante introducir en la reflexión algunos otros conceptos operativos en el sistema que con más sutileza se ha enfrentado a dicho problema de la *existencia*. Si el retrato, además, no es concebido sólo como la representación de la apariencia física, sino que —como ya resulta indiscutible— comporta una dimensión metafísica, puede defenderse mejor la pertinencia de usar para su estudio conceptos instrumentales que han llevado al extremo la prospección en ese territorio.

La hipótesis no podrá desarrollarse en estas páginas, pero sí se propondrá aquí la posibilidad de proyectar sobre el estudio del (auto)retrato algunas de las derivaciones de la filosofía heideggeriana de la imagen (Rubio). En ese enfoque, de carácter hermenéutico, la imagen ya no se entiende como *copia*, sino propiamente como *exhibición* del ser, o, con más precisión, como un

1. HEIDEGGER (*De la esencia de la verdad...*). En alemán, el no-ocultamiento (*Unverborgenheit*), como señala el traductor, implica simplemente negación (y por tanto posible afirmación del contrario: lo no-oculto puede ser simplemente “visible”); mientras que en el “desencubrimiento” (*Entbergung*), el prefijo (en español y en alemán) no significa simplemente negación, sino proceso de inversión: lo desencubierto (o desocultado) necesariamente ha sido, previamente, encubierto u ocultado. Cabe apuntar ya que la idea de vincular la desocultación (en tanto en cuanto “sacar a la luz”) con la metáfora impresa en el nombre de Bernárdez (*Aurora*) ya está implícita en alguna reseña, que también se remite al ámbito (o al menos al código lingüístico) germánico: “En más de un sentido, lo más hermoso que tenían los dos cuando estaban juntos quedó del lado de Aurora cuando se separaron, aunque sea injusto con Cortázar decirlo. Me refiero a una luz interior (creo que en alemán la llaman *Strahlung* [propiamente es “radiación”]) que a mi gusto fue desapareciendo de Cortázar en sus libros posteriores, y que es la sustancia inefable de la que está hecho *El libro de Aurora*” (Forn).

“aparecer (sensiblemente) con sentido”, por lo cual ya no hay una relación de dependencia o subordinación de la imagen respecto de lo exhibido, sino que entre ambos se da una relación *constitutiva*: la imagen es —en cierto sentido— el *hacerse presente* del ser. Llevado al terreno del arte (Heidegger 2010), como glosa Rubio (288), “el aparecer de la obra es el ingreso a una dimensión manifestativa, a la cual Heidegger llama “lo desoculto”.”

La cuestión, que aquí sólo queda apuntada, es cómo podría (si es que podría) trasladarse (o proyectarse) toda esa complejidad argumentativa respecto del ser y el aparecer (con sentido), de la ontología y la hermenéutica de la obra de arte, a la teoría del (auto)retrato literario, teniendo en cuenta, además, que en este caso se añadiría toda la complejidad de la consideración metafísica de la *palabra*. Sea como sea, cabe imaginar que retratar en palabras puede ser comprendido como un proceso de *desencubrimiento* del ser (del individuo), previamente ocultado (por circunstancias o condiciones diversas: por ejemplo, el propio actuar, o, si se quiere, el existir mismo). No es inhabitual, por cierto, la consideración de que el valor (concepto que, por su parte, abriría nuevas consideraciones) de un retrato depende en buena medida de su capacidad de decir (mostrar, hacer presente) la *verdad* (por tanto, oculta o encubierta) del individuo.

2 - La dama

“Ocultamiento”, “invisibilidad”, “clandestinidad”, “secreto”, “sombra”... son palabras recurrentes en las evocaciones de la figura de Aurora Bernárdez, como habrá ocasión de señalar. Su “vocación de oscuridad y de secreto”, declarada por ella misma en la única entrevista extensa que concedió en su vida —y que es parte esencial del volumen que ha de ocuparme en estas páginas (Bernárdez 197²)— habla de ese momento de *encubrimiento* intencional, que ha de considerarse constitutivo de su propia identidad *verdadera*³. La salida a la luz, la manifestación, de cualquier información o texto de ella o acerca de ella, puede, por tanto, entenderse como *desencubrimiento*, aunque este gesto, en el caso que me ocupa, todavía deba comenzar por el recuerdo de algunos datos biográficos elementales.

El más elemental —el menos encubierto— de esos datos es el que la identifica como la primera esposa de Julio Cortázar, autor argentino central en el canon hispanoamericano del siglo xx, como desde luego resulta ocioso, en este caso, recordar. Se habían conocido en 1948 en

2. A partir de este momento todas las citas se darán por esa edición, indicando sólo el número de página.

3. Es claro que esa vocación puede relacionarse con el concepto psico-sociológico de “reserva”, compartido por el sujeto que en buena medida ha ocultado y desocultado simultáneamente —incluso en el libro que ahora me ocupa— la figura de Bernárdez: “Muy lacónico en ese sentido era Julio. De ciertas cosas muy privadas no hablaba, por lo tanto yo tampoco puedo hablar de ellas, aunque sepa lo que sé, que no es mucho, pero prefiero respetar su voluntad de reserva en ese terreno. Habla de eso en sus libros, lo alude de alguna manera. Pero nunca —tampoco en las cartas, por ejemplo, que son directamente su autobiografía— habla de su vida privada, incluso en momentos bastante dramáticos, llamémoslos así. No diré que los pasa por alto, pero no entra en detalles ni en comentarios, ni de su propia vida ni de la vida ajena. Era sumamente reservado” (214).

Buenos Aires; se casaron en París en 1953; se divorciaron en 1968⁴. Nunca perdieron el contacto y siguieron alimentando una relación singular, que culminaría con la recuperación de la convivencia después de 1982, cuando Cortázar había quedado viudo —tras el fallecimiento de Carol Dunlop, su última esposa— y se encontraba enfermo. Aurora Bernárdez se instaló en su casa para cuidarlo hasta el fallecimiento del escritor en París, en febrero de 1984. Después, se haría cargo de la gestión de ese legado literario, hasta el momento mismo de su propia muerte, también en París, el 8 de noviembre de 2014. Desde entonces los restos de Bernárdez y Cortázar (y los de Carol Dunlop) yacen juntos en la misma tumba del cementerio de Montparnasse⁵, diseñada por su común amigo, el artista plástico argentino Julio Silva (con quien Cortázar colaboró en repetidas ocasiones⁶).

Bernárdez había nacido el 23 de febrero de 1920 en Buenos Aires y era hermana —por parte de padre— del reconocidísimo poeta Francisco Luis Bernárdez (1900-1978). Pero conviene recordar, sobre todo, que Aurora Bernárdez fue traductora de autores capitales del canon occidental moderno (Sartre, Flaubert, Faulkner, Nabokov, Durrell, Calvino), lo que la ubica como una *mediadora* fundamental en el proceso de descubrimiento —es preciso decirlo— e integración (comprensión y asimilación, circulación e influencia) de esas literaturas en el ámbito de la lengua española⁷.

Por lo tanto, como a tantos traductores (incluyendo al propio Cortázar), muchos la habremos leído en alguna ocasión, si no “a escondidas” (como ella confiesa haber escrito en la mencionada entrevista⁸), tal vez “a ciegas”, sin saberlo, en definitiva, una vez más, *encubierta*. Como traductora, su figura no ha recibido hasta hoy la atención que merece, y ella misma parece ubicarla en un lugar vicario, al decir que ha olvidado mucho de lo que ha traducido⁹. De hecho, todo lo que se sabía de ella hasta hace poco parecía situarla en una posición vicaria análoga: hermana de un poeta famoso; esposa y luego exesposa de un escritor muy famoso, de quien algunos la vieron casi como “complementario”¹⁰, al punto que hasta la iconografía más difundida de Bernárdez ha estado

-
4. Los datos circulan desde hace tiempo. Para el encuentro, la fuente más directa es, desde luego, la propia Bernárdez en la entrevista incluida en este libro. Para la historia de esa relación, además de esa misma fuente, las cartas de Cortázar (2012).
 5. Contra lo que lamentaba Vargas Llosa (2014): “He sabido que en sus últimas disposiciones estableció que fuera incinerada. No podré, pues, llevar unas flores a su tumba la próxima vez que caiga por París”.
 6. Diseñó, entre otras, la cubierta de la primera edición de *Rayuela* (1963) y fue el diagramador de libros complejos como *La vuelta al día en ochenta mundos* (1967) y *Último round* (1969). Además, los dos Julios firmaron a medias un divertimento titulado *Silvalandia* (1975).
 7. Esa labor de “mediación”, cuya capacidad de influencia debería ser estudiada, alcanzará verdaderamente la condición de *gatekeeper* (en el sentido que se viene usando en la sociología literaria más reciente: véase Marling 2016) al convertirse en albacea y gestora de los textos póstumos de Cortázar —e incluso de algunos manuscritos de otros autores, como Alejandra Pizarnik—.
 8. “Todo el mundo escribe a escondidas” (262).
 9. “Traduje muchísimo. Traduje tantos libros que ya ni me acuerdo. Muchas veces me dicen: “¡Pero esa es una traducción tuya!”, y tengo que hacer un esfuerzo para recordarlo” (218).
 10. Incluso físicamente (considerando sus respectivos tamaños, que Bernárdez evoca en la entrevista): “Salté unas cuantas [barreras mentales, gracias a Cortázar], por supuesto no muy altas, proporcionadas a mi tamaño” (248). Vargas Llosa dejó su evocación en varios lugares, pero el más difundido es el prólogo a los *Cuentos completos* de Cortázar. Allí incluye un retrato de Aurora Bernárdez: “Luce los cabellos grises, pero, en lo demás es la misma. Pequeña, menuda, con esos grandes ojos azules llenos de inteligencia y la abrumadora vitalidad de antaño. Baja y sube las peñas mallorquinas de Deyá con una agilidad que a mí me deja todo el tiempo rezagado y con palpitaciones. También ella, a su modo, luce aquella virtud cortazariana por excelencia: ser un Dorian Gray” (Vargas Llosa 1994, 14).

siempre supeditada a la compañía de Cortázar¹¹. Desvincularla —si es posible— de esa compañía y desocultar su voz por debajo de la voz de los autores a los que tradujo¹², pueden ser, momentos de ese proceso de manifestación (y simétricamente de acceso a la verdad) de la escritura —y la figura— de Aurora Bernárdez?¹³

Para ello, resulta fundamental el acceso a un *corpus* de textos recién desencubierto, en la medida en la que éste permite, por ejemplo, acceder a una escritura *no* traducida y *sí* voluntariamente ocultada¹⁴. Para lanzar la reflexión, podríamos partir del epígrafe de uno de los cuentos de Bernárdez incluido en ese *corpus* y al que más adelante prestaré atención destacada. Se trata del relato “Arrancada”, que lleva en acápite unas líneas de Charlotte Mew: “Se sentía como una hierba arrancada y arrojada por encima de la tapia”¹⁵. Más allá del sentido que ese epígrafe tenga en relación con el relato —intensamente autobiográfico— al que se antepone, me parece que en este punto puede funcionar como una expansión semántica del proceso de desencubrimiento que vengo proponiendo como clave. Hay en esa definición una identidad doblemente desplazada: por la metáfora y por el gesto que esa metáfora dibuja, un desenraizamiento y una ocultación violenta¹⁶. Pero también el gesto del “arrancamiento” parece exigir —en un contexto de cuestionamiento identitario— el complemento del *velo*: esa hierba arrancada con la que el sujeto se identifica no será

11. Sólo el documental *La vuelta al día* (de 2013), que es la versión previa y más condensada de la entrevista incluida en *El libro de Aurora*, y la portada de este mismo volumen permiten acceder a numerosas imágenes en las que la figura de Bernárdez aparece desligada de la figura cortazariana. En ambos casos esas imágenes están conservadas en el Centro Gallego de la Imagen que alberga un archivo conjunto (VV.AA. 2006). Para aquilatar esa circunstancia, sería interesante, sin embargo, saber cuáles de esas fotografías o filmaciones *no* fueron tomadas por Cortázar (con toda seguridad las anteriores a 1948, y muchas de las fechables entre 1968 y 1983). En cualquier caso, ese archivo y cualquier búsqueda en Google desmiente una cierta leyenda de que Bernárdez prefería no dejarse fotografiar, para contribuir a su “invisibilidad”.
12. El gesto confesado de exigir la revisión de sus traducciones en cada ocasión que se reeditaban (y en algunos casos fueron muchas) tiene que ver con ese *desencubrimiento*.
13. Otro ejercicio de desencubrimiento —paradójico, quizás, porque sigue enclavado en el vínculo cortazariano—, aún más interesante, es el que apenas sugiere María Ángeles Fernández en una evocación no publicada (pero disponible en Youtube: *Aurora Bernárdez en nuestro recuerdo...*) de su relación con Aurora Bernárdez: la búsqueda de las huellas ocultas de Bernárdez en *Rayuela* (y que cabría ampliar a otros textos). Muy convincentemente, propone que las lecturas de Durrell que algunos personajes sugieren o incluso la “censura” oliveriana de Galdós en el famoso capítulo 34 tienen que ver con —en el primer caso— la traducción que Bernárdez hacía del primero en 1959 (documentada en las cartas de Cortázar) y la confesión de que Galdós fue leído por ella durante un viaje a Italia. Cada vez, por otro lado, cobra más peso la hipótesis de que Aurora Bernárdez debió de colaborar en la monumental labor de traducción de Edgar Allan Poe firmada por Cortázar, pero realizada en su compañía durante una estancia en Italia en 1953.
14. Sería interesante considerar las diferencias (o semejanzas) entre escritura traducida y “original”, desde el punto de vista del (*des*)*encubrimiento* del sujeto. Quizá fuera útil la idea de “desfiguración” que pone en juego De Man para hablar de la autobiografía: “[...] no es un género o un modo, sino una figura de lectura y de entendimiento que se da, hasta cierto punto, en todo texto” (De Man 114).
15. Mew es una autora británica ciertamente “rara” en el ámbito hispánico, nacida en 1893 y muerta en 1928. No he encontrado todavía el origen de la cita. Muy probablemente la traducción sea de la propia Bernárdez. Sólo muy recientemente —tras alguna aparición ocasional en antologías— parecen haberse traducido algunos de sus relatos (Mew 2019). No hay ejemplares de esa autora ni en la biblioteca Cortázar de la Fundación Juan March de Madrid, ni en la biblioteca que Aurora Bernárdez donó a la Universidad San Jorge de Zaragoza.
16. Me parece relevante apuntar que “ser arrojada por encima de la tapia” es la versión negativa del “saltar barreras (mentales)” que hemos visto Bernárdez reconocía a la influencia cortazariana. Las dos metáforas definen la tensión paradójica implícita en el desencubrimiento de la verdad del sujeto.

—verosímilmente— una sola brizna; más bien es posible imaginar un puñado, un paño deshilachado, disgregado y disperso, que sólo por un instante parece a punto de revelar un misterio, componer el rostro al que —aun ocultándolo— podría haberse adaptado, pero que enseguida desaparece tras la tapia, donde se perderá toda huella.

3 - La escritura

Tras arriesgar esa hipótesis hermenéutica sobre el sentido del (auto)retrato (literario) como desencubrimiento de la verdad de un individuo, el segundo propósito de este trabajo es, como he anticipado, realizar una lectura atenta del exiguo *corpus* de textos de Aurora Bernárdez publicado hasta ahora, y recogido en *El libro de Aurora* (2017)¹⁷, sin ocultar —en este caso— el impulso conmemorativo que tantas veces pone en marcha —en el mejor de los casos— la reflexión, cien años después del nacimiento de la autora. La cifra exacta, tantas veces, funciona como conjuro que puede permitir empezar a ver algo que no se había visto, otra manera de renovar algún retrato.

La serie de textos (poemas, cuentos, notas personales, de lectura o de viajes), publicados poco después de la muerte de Bernárdez revelan una dedicación constante (y, ciertamente, en buena medida secreta) a la escritura, con un elevadísimo nivel de exigencia, del todo acorde con el que reflejaba en sus traducciones. En lo que sigue trataré de aquilatar algunos de los valores de esa escritura encubierta, poniendo el foco en los mecanismos de desencubrimiento personal: esto es, en el autorretrato que emerge de esos textos. Será un mínimo aporte para sustentar la convicción de que esa obra original de Aurora Bernárdez —por tenue que, por el momento, parezca— puede suponer también una pieza muy importante para interpretar un momento clave del proceso de construcción de una nueva figura de mujer escritora en el ámbito hispanoamericano, si se pone en relación con otras grandes escritoras hispanoamericanas casi estrictamente coetáneas de Bernárdez, como la también argentina Olga Orozco, la uruguaya Ida Vitale o la peruana Blanca Varela, por nombrar sólo a tres autoras centrales. Quizá esa presentación (y la consecuente invitación a cotejarla con otros ejercicios cercanos de autorrepresentación femenina) pueda contribuir a incrementar el concepto y la realización de un arte nuevo de hacer retratos.

Conviene, pues, comenzar por una descripción del volumen que alberga los textos que utilizaré en mi ejercicio. *El libro de Aurora* es una recopilación, por mano ajena¹⁸, de escritos de muy diversa condición, organizados según un criterio genérico. Primero aparece una serie de poemas, estructurada, a su vez, en dos secciones: “La tarea de escribir y otros poemas”, que acoge la mayoría de los textos (46), y da a entender que se trata de una colección organizada por la autora; después,

17. No hay todavía un *corpus* crítico sobre la escritura de Bernárdez. Contamos apenas con algunas reseñas ocasionales de este volumen, más o menos valiosas (Avaro, Cruz, Debat, Herráez, Londoño, Néspolo ...).

18. En la página de guardas se identifican como editores Philippe Fénelon (que firma el prólogo y realiza la extensa entrevista que cierra el volumen) y Julia Saltzmann. Ambos fueron amigos personales de Aurora Bernárdez. Fénelon es un compositor francés, nacido en 1952, que entre otras muchas obras realizó una versión operística del poema dramático cortazariano *Los reyes*. Saltzmann (nacida en 1958) fue jefa editorial de Alfaguara Argentina entre 2003 y 2015, y colaboró en la preparación de las obras inéditas de Cortázar publicadas en ese periodo.

otra sección, “Poemas sueltos”, algo menos nutrida (21), recoge textos rescatados y ordenados por el editor¹⁹. Tanto en una como en otra sección, algunos poemas llevan fecha más o menos precisa: la colección organizada por la autora presenta una cierta condensación cronológica pues retiene textos de los años comprendidos entre 1980 y 1995. Los poemas sueltos, por su parte, revelan, sin embargo, que la dedicación a la poesía de Aurora Bernárdez no fue una tarea tardía, sino continuada en el tiempo: la fecha más temprana —del que abre la sección— es 1954 (entre paréntesis); la más reciente el 6 de julio de 2006, en un poema que no cierra la sección, pues aún le siguen otros tres sin fecha, que cabría suponer posteriores; entre medias, se ubican algunos textos otros fechados en 1980, 1998, 1995, 2001 y 2002. Después de los poemas, aparece un apartado titulado “Relatos”, con ocho textos titulados y no fechados, aunque el último, “Arrancada”, ya mencionado, por su inequívoco componente autoficcional, podría datarse en torno a 1968, el año de la separación entre Aurora Bernárdez y Julio Cortázar. Por último, el *Libro* incluye una recopilación de textos en prosa, de diversa extensión, que se albergan en una sección titulada simplemente “De los cuadernos”²⁰, organizada a su vez en subsecciones tituladas “Viajes” (5 textos), “Artes y oficios” (29), “Palabras” (6) y “Vida” (11). No se identifica de quién procede esa clasificación y titulación, temática a todas luces, y que incluye a veces igualmente textos fechados (especialmente en la primera sección), muy cercanos a la anotación diarística, que abarcan desde 1954 hasta 2002, pero, una vez más, sin orden cronológico. El volumen se completa con la transcripción de la extensa entrevista que ya he tenido ocasión de mencionar, entre la autora y el editor-amigo, Philippe Fénelon, a la que se da el título de “Conversaciones”²¹, a las que se añade como epígrafe inicial una respuesta que privilegia ya una cierta autoimagen de la autora: “Nunca me fue mal”.

Este conjunto heterogéneo que acabo de describir se deja, ciertamente, recubrir por la definición que el título propone: *El libro de Aurora*. Es, en efecto, una recopilación de textos que le pertenecen como autora. Pero, a los efectos que aquí me interesan, cabe proponer que ese libro *de ella* es también un objeto que *la representa* como figura: una metáfora que no indica propiedad u origen, sino esencia: la escritura que (es) la figura²². En lo que sigue, repasaré la autoconstrucción de esa figura ateniéndome, en principio, a la segmentación genérica que los editores han decidido.

19. “La poesía se publica siguiendo el orden de una lista precisa establecida por la propia Aurora en una agenda de 1996. Había también poemas terminados escritos en hojas sueltas, fuera de esa ordenación” (9)

20. Denominación quizá poco significativa, ya que en la introducción se ha dicho que también los poemas y los relatos estaban en cuadernos y agendas.

21. Tuvieron lugar en varias jornadas: 23, 24 y 25 de marzo y 7 de noviembre de 2005, y dieron lugar a un documento audiovisual (de 40’13” de duración), producido en 2013, y proyectado en diversas ocasiones. Es más sucinto, en contenidos, que la transcripción publicada y se organiza —a diferencia de esta— en siete “capítulos”: “1. Leer - 2. Ordenar - 3. Partir - 4. Escribir - 5. Viajar - 6. Entender - 7. Ser”.

22. Se podría proponer otra interpretación, que desviaría quizás demasiado la lectura, y por eso reservo para esta nota. En alguna ocasión, al poco de concluir la redacción de *Rayuela* y en carta a su editor, Francisco Porrúa, Cortázar afirmó: “El libro sólo tiene un lector: Aurora” (30/5/1962; Cortázar 2012 /2, 280). Obviamente, quería decir el autor que nadie más había leído todavía esa (contra)novela. Pero también puede jugarse a creer que había en la frase una definición atemporal: que *Rayuela* fuese, en efecto, el libro *de Aurora*. Inversamente, el *Libro de Aurora* podría ser también otra “rayuela”, quizás un avatar de la *Rayuela / B* que fantaseó Agustín Fernández Mallo (2008). Herráez, en su reseña, ya propone, la equiparación, conscientemente “facilona”, del *Libro* con *Rayuela*, por su condición heterogénea y fragmentaria (aunque parece dar por hecho que fuera Bernárdez quien lo diseñara así). Pero aún podría irse más allá: si consideramos *Rayuela* como una sinécdoque de la obra entera cortazariana, la analogía aún funcionaría mejor, porque *El libro de Aurora* puede leerse —también— como una “lectura” íntegra (y una

4 - Autorretrato y “desgaste del tiempo”

El acercamiento al autorretrato en la escritura de Bernárdez puede comenzar por una de las notas más tempranas de las extractadas de sus cuadernos. En lo que es, a todas, luces, una entrada de diario fechada en Italia 1954, el “sábado, 9 de enero”, deja constancia de una visita a una exposición de pintura holandesa del S. XVII, en la que lo que más le sorprende son los autorretratos de Rembrandt, que intenta transcribir: “Me reconcilio con él, sobre todo a través de los autorretratos: dos de joven, con y sin sombrero, con sus ojos buenos de cachorro, y dos de viejo ya, como un perro sabio y triste” (167). Da algunos ejemplos más de otros retratos, y aporta una interpretación del género pictórico que, sin duda, tiene interés para comprender igualmente su práctica del retrato y el autorretrato literarios: “Todos eran compasivos, humanísimos, como saliendo de la penumbra o de una suavidad de terciopelo. Esa carne sometida al desgaste del tiempo, cuyo proceso de maduración creemos estar presenciando” (167)²³. El buen retrato no fija, según Bernárdez, sino que traslada analógicamente la sensación del paso del tiempo. Ese será uno de los puntos centrales en su propia práctica autorretratística.

Asumiendo la contigüidad tradicional entre *pictura et poiesis*, a los efectos que aquí interesan, la glosa de ese apunte sobre una exposición puede conducir a los textos poéticos de Aurora Bernárdez. En ellos es muy frecuente la disseminación de fragmentos autofigurativos y, además, el *corpus* incluye dos poemas tardíos en que el autorretrato rige la composición entera.

Las estrategias de autorrepresentación de Bernárdez en su poesía pasan por el desplazamiento: la primera persona cede su lugar a la segunda o la tercera. Aunque sea un recurso tradicional que el sujeto se represente como un “tú” o una “ella”, conviene no pasarlo por alto, porque ese desplazamiento gramatical puede leerse —según mi hipótesis— también como un encubrimiento, que el discurso pone en cuestión y en crisis. El poema “En un jardín” (50), fechado en “Belgrado, octubre-noviembre de 1980”, y, por tanto, atribuible a una autora en las puertas de la vejez, constituye una evocación del pasado desaparecido, a través de una serie de preguntas, que se esfuerzan por reconstruir, quizás infructuosamente, ese tiempo ido e indeterminado (“[...] piensa, /

reescritura a veces casi literal) de la obra cortazariana: el *Libro de Aurora* sería la re-interpretación de un conjunto textual que la tenía por lectora única. Por fin, no debe dejarse pasar el paralelismo entre *El libro de Aurora* y *Libro de Manuel* (1973), de Cortázar (a pesar de que Bernárdez manifestara reiteradamente sus prevenciones frente a esa última novela del autor argentino). En ella la preposición *de* puede leerse como *para*: el *Libro de Manuel* es una colección de recortes y textos que los padres preparan para el hijo que será; un libro, entonces, que prevé y espera a su lector, al que se le dedica. Obviamente, *El libro de Aurora*, si es *para Aurora*, sólo puede ser entendido así como “en homenaje a”, puesto que ella ya no podrá leerlo, aunque sí lo habrá leído *in fieri*. Desde luego, esta larga lucubración debe relacionarse con el proceso de *desocultamiento* de la verdad de (*El libro de*) Aurora. Forn, no obstante, zanja la cuestión, un tanto precipitadamente: “*El libro*” implica —según Forn— que no habrá más libros de Aurora... Lo que, aparte de otras consideraciones, vendría a significar que *El libro de Aurora* oculta y encubre todo lo que no esté en él.

23. En esa misma exposición destaca “el atelier de Vermeer, cuadro musical, con su atmósfera propia, cerrada y sin embargo envolvente” (168) y algunos otros retratos de Frans Hals. La anotación está directamente vinculada con un párrafo de una carta de Cortázar a su amigo Eduardo Jonquières, fechada en Roma el 15/1/1954: “Roma es una ciudad de locos. ¡HAY UNA INCREÍBLE EXPOSICIÓN de holandeses! Está esa inconcebible barbaridad que es el Atelier de Vermeer, y 4 autorretratos de Rembrandt, más 4 retratos de su hijo!!! Y Hals, Ruysdael, y toda la crema pegajosa de los naturamortalistas con limones cortados y vasos donde tiembla el vino —pero que siempre asombra un poco” (Cortázar 2012 /1, 484).

y trata de acordarse?”). Igual que en un famoso soneto juanramoniano (“Retorno fugaz”), Bernárdez también se pregunta —sin apelar a la divinidad, como el poeta español, pero sí con la misma “mente indecisa”— “¿Cómo era?”: “¿Cómo eran los otoños?”. El poema desgrana algunas imágenes más o menos simbólicas, que incluso permiten el reconocimiento en una colectividad (“¿Husmeábamos el olor recóndito / de las germinaciones?”), pero concluye de forma —literalmente— desolada que el pasado no tenía por qué ser distinto de este presente y del “siempre”, apenas matizado por la pregunta retórica, que enmascara una figura derrotada y fragmentada: “¿O fue así siempre: / el pelo desolado, los pies húmedos, / la voz quebrada, / y la fatiga, la fatiga?”. El *ser-así* es el retrato; pero el retrato incorpora también la duda: quien habla no sabe si ese perfil fragmentado es resultado del desgaste del tiempo o constituye la esencia —inmutable— del sujeto.

La misma estrategia de desplazamiento ocurre en otro poema, sin fecha, más breve y condensado, más objetivo, menos patético (quizá por eso posterior al recién comentado): “Por la ventana” (71). En él, tras describir someramente “los ruidos del amor” que le llegan en verano a través de esa ventana, el poema concluye: “La mujer vieja y sola / los escucha”. Sin duda en esos ruidos del presente escucha otros del pasado. Esa descripción del yo, apenas difuminada por un velo gramatical, marca el tono de la autopercepción: el sujeto que Bernárdez compondrá en sus textos es un yo frágil, retraído, cansado del mundo.

Cuando ese velo gramatical se retira, la primera persona reaparece y perfila el retrato. Un poema significativamente titulado “Con humildad”²⁴, fechado en diciembre de 1994, y, por tanto, inequívocamente, *de senectute*, se inicia con una confesión: “Con humildad acepto lo que ignoro, / su sombra subrepticia se desliza / entre un saber y otro”, y tras una breve interrogación paradójica —que en este caso podría recordar a Octavio Paz— (“¿Es sombra el no saber? / ¿O es el saber la sombra?”), culmina en la representación de la sorpresa y la reacción frente a lo difícil del mundo: “Perpleja me retraigo / a la cara del mundo, / me quedo entre las cosas familiares, / sombras también, mas sombras compasivas”, con sintaxis inequívocamente quevediana, apropiada al tópico del desengaño. Acaso este poema del conocimiento, del ignorante saber (más que de *docta ignorantia*) sea uno de los que expone de forma más evidente las aporías del desencubrimiento²⁵.

24. Este es uno de esos lugares en los que se produce la reescritura de la obra cortazariana; la expresión que da título y abre el poema parece un eco o respuesta a otro de Cortázar: “Sin humildad, saber que esto que resta / fue ganado a la sombra por obra de silencio” (“Resumen en otoño”; Cortázar 2005, 262).

25. En esa perplejidad podrían, además, encontrarse elementos que la hermenéutica heideggeriana de la obra de arte pone en primer plano: “[...] el rasgo de inseguridad e inestabilidad propio del modo de aparecer de la obra de arte, así como la ruptura que este conlleva respecto al estilo de la experiencia habitual, se deben a que en la captación de la obra se experimentan sentido y presencia en su surgimiento a partir del contraste con instancias que se resisten a la comprensión y se sustraen a la presentación. En este sentido, la noción de “figura” [*Gestalt*], en lugar de plantear la relación entre sentido y presencia sensible a la luz de la polaridad entre forma y materia, apunta más bien a la tensión entre sentido y presencia incipientes, por un lado, y movibilidades de resistencia y sustracción, por otro” (Rubio 292). “Presencia” y “figura” son, por otra parte, conceptos centrales en la poética cortazariana —que Bernárdez comparte en buena medida—. Basta recordar el título de su primer poemario (*Presencia*, firmado como Julio Denis en 1938) o las reflexiones sobre el concepto de “figura” en *Los premios* (1960). Aunque resultaría complejo demostrar su raigambre heideggeriana, está fuera de duda la familiaridad de Cortázar con esa filosofía: ya cita el “genio” de Heidegger en un artículo de 1939 (“Esencia y misión del maestro”, en 2009, 164) en una carta a Mercedes Arias lo considera “el más grande metafísico de nuestros días” (mayo, 1940; Cortázar 2012 /1, 87-88]; en *Teoría del túnel* (1947) lo convierte en referente de su reflexión sobre el existencialismo (Cortázar 1994 /1, 120 n.); en 1949 le dedica gran parte de las páginas de su ensayo

El modo interrogativo (retórico²⁶) propio de esa perplejidad sigue siendo el que Bernárdez usa en otro poema de carácter autobiográfico, aun más tardío: “Unánime es el silencio” (59), fechado en París el 29 de septiembre de 1995. El poema desgana la conciencia de levedad de la propia figura, prolongada a lo largo del tiempo: el padre pareció no reparar en su existencia (no le cede el “cetro que no tuvo”); un innominado tú no le “ofrece” al yo más que el “fugaz, luminoso reflejo” en su mirada; la madre es representada como “un portal sordo”, que no atenderá a la llamada; y los “parientes locuaces” serán sólo el trasfondo frente al que el yo errará “ignorada”. Su existencia, pues, es precaria: apenas ha dejado “leves huellas” sobre los objetos y nadie la reconocerá ni la recibirá. Todo, sin embargo, se plantea en este poema, una vez más, como una sucesión de preguntas retóricas, salvo, en la segunda estrofa, la única afirmación, que constituye una mínima figuración autorretratística, centrada en el atuendo, y por tanto, en un elemento sobrepuesto, variante de la máscara y el velo, y, además, no elegido: “No tengo más túnica de algodón, de seda, / que este sudario anónimo con que / anónimamente me vistieron”²⁷.

Otro poema (“¿Es tu sombra?”, 66), sin fecha en este caso, incide en la autopercepción de la insignificancia, retomando el simbolismo de la sombra, que acaba de verse en un poema clave. Ahora el yo se ve como una especie de lugar de tránsito, apenas relevante por sus ausencias: “¿Quiénes sufren destierro y despojo / a través de mi vida / en la que nada ha pasado?”. El yo de Bernárdez siempre se representa como alguien marcado por la carencia, por la insignificancia, la humildad, la modestia... al punto que puede llegar a diluirse y convertirse en nada más que un *espacio de in-experiencia*: el lugar al que va a desembocar y a estancarse la existencia ajena.

Pero será en dos poemas tardíos donde Bernárdez desarrolla de un modo más minucioso lo que podría acercarse a un autorretrato como tal. Se trata de “Aquí estoy bien” (85), fechado el 6 de julio de 2006, y de “Último testamento” (88), sin fecha, pero significativamente ubicado como cierre de toda la recopilación. El primero es otra confesión de conformidad²⁸, en este caso no resignada. Ha desaparecido el modo interrogativo tan característico de poemas anteriores (de otras épocas, podríamos sospechar), que escondía la queja o el (mínimo) patetismo. Este es un poema afirmativo, aparentemente: “Puedo decir que estoy bien en cualquier lado”²⁹. La ancianidad triunfa en la aceptación de la extrañeza: “Y soy una extranjera en todas partes, y todo me es ajeno”. La

“Irracionalismo y eficacia” (Cortázar 1994 /2, 201-202), y reaparecerá regularmente en otros textos (*Diario de Andrés Fava*, 1950, o *Imagen de John Keats* de 1951-1952). La recepción de Heidegger en Argentina ya la señalaron Lafleur *et al.* y Eduardo Romano (1980, 121); la ha desarrollado Ruvituso y ha seguido despertando interés en el ámbito continental (Cortés, Martínez). Después de las páginas que señalé en mi propia tesis (Mesa Gancedo 1998), trabajos recientes han explorado algunos aspectos de la filosofía heideggeriana en Cortázar (Etcheverry, Gabbay, Pinheiro Machado, Ralón).

26. Avaro lo vio con agudeza: “Casi no hay poema que no llegue, a su página y a su tiempo, para formular su tirada de incógnitas e imágenes: preguntas más o menos retóricas, aclimatadas en cierta trascendencia y salpicadas de astucias proverbiales”.
27. Por la evocación del ambiente familiar y el simbolismo fúnebre de la túnica, este poema no deja de recordar a Olga Orozco. Incluso la métrica es orozquiana: los dos últimos versos parecen mal segmentados: serían una perfecta sucesión de heptasílabo y endecasílabo si se leyeran “que este sudario anónimo / con que anónimamente me vistieron”.
28. Del todo análoga al “Nunca me fue mal”, que Fénelon elige para titular la entrevista que integra el volumen.
29. Aunque al menos desde el poema XX de Neruda (“Puedo escribir...”), y tras alguna torsión de Nicanor Parra (“Es de noche no piensa que es de noche”), sabemos que “Puedo decir” no es lo mismo que “Digo” (con más razón, “digo que estoy” es lo mismo que “estoy”).

extrañeza, la distancia, la alienación incluso, ya no son sensaciones incómodas: se han asumido, porque el yo ha traspasado una frontera temporal. Sin embargo, ese epigrama³⁰ reconoce y vuelve a confirmar los rasgos principales de su autopercepción, marcada una vez más por la referencia al ocultamiento: “Algo ha quedado en mí, un núcleo oscuro, / confusión, la caída. El desconcierto”. La conclusión es un comentario y recupera el modo interrogativo habitual, pero ahora enunciado —no confiado a la entonación—: “Es así, no me quejo. // Me pregunto”. De nuevo, el *ser-así* (que parece además, responder, al “¿Fue así siempre [...]?” de un poema anterior) condensa la esencia del retrato, ahora en dos actos ilocutivos contrapuestos.

El “Último testamento” puede leerse como la transformación de la mujer en libro: esta voluntad final identifica al sujeto con el texto —reforzando una posible interpretación del título del volumen, como antes apunté—: “Cuando se lo hayan llevado todo / como un papelito me doblaré en cuatro, / olvidada me dejaré entre las páginas que leía / cuando aún me quedaba algo”. Una mujer transformada en papel³¹ desaparece entre las páginas de un libro, cuando ya ha sido despojada de lo “poco que [le] va quedando”, con la última esperanza de que “Alguien apagará la luz”. De nuevo, el poema parece una autofiguración póstuma, una máscara construida por la técnica del “vaciado”. Y, de nuevo, el texto descubre en la metáfora un movimiento de ocultamiento y sustracción por parte del yo. Cabría concluir, provisionalmente, que la autofiguración de Bernárdez en sus poemas es la de un sujeto tenue, leve, sutil, casi invisible (e inaudible), que añora un pasado cada vez más lejano, pero que reconoce tal vez poca diferencia entre su ser de entonces y el ser del ahora de la escritura, y termina reconciliándose con esa eventual fijeza.

5 - La “existencia real” y el autorretrato en prosa

Las inscripciones autorretratísticas en prosa se concentran en las secciones de sus cuadernos tituladas “Artes y oficios” y “Vida”. Además merecerá consideración especial un relato autoficcional, “Arrancada”, al que ya me he referido antes y que cierra la sección dedicada a los cuentos.

Los textos no ficcionales parecen ciertamente fragmentos de unos diarios, sólo ocasionalmente fechados y en ellos podrían esperarse los trazos más fidedignos de la autorrepresentación, siempre muy fragmentarios³². Una evocación de Silvina Ocampo (1903-1993), incluida en “Artes y oficios”, permite ya notar algún rasgo propio: “[...] cómo es posible entenderse con ella: siendo absolutamente como uno es (en la medida en que uno sea capaz de no mirarse en el prójimo cuando habla o actúa [...]). Yo me acomodo, por lo menos de entrada, siempre o casi siempre)” (174). Es un rasgo que no sorprende tras haber leído la poesía, pues incide en los mismos componentes que allí se señalaban: levedad, transparencia, plasticidad, conformidad, autenticidad. En “La extranjera” —

30. En el sentido epigráfico: el “Aquí estoy bien” —imitaré a mi vez la entonación interrogativa, para atenuar irónicamente la ironía— ¿podría leerse como un *hic iacet*, esto es como una inscripción en una lápida? ¿Sería, entonces, este un poema, literalmente, póstumo, una máscara mortuoria, que el yo, radicalmente, se autodiseña en vida?

31. Una cita indirecta en el prólogo es explícita en ese sentido: “Estoy hecha de papel”, me dijo una vez, ya muy mayor” (7).

32. Por la propia condición de esa escritura y por la labor de selección de los editores.

de la misma sección— recupera literalmente otro rasgo clave que también había aparecido en algún poema: “¿Alguna vez dejaré de ser extranjera para mí misma?” (185). Los textos en prosa van dando consistencia autobiográfica a los perfiles del yo poético que antes se han analizado.

Por eso llama más la atención que ese yo casi desmaterializado y extraño inscriba en una ocasión la presencia del cuerpo, algo que —salvo menciones a la edad— estaba del todo ausente en la poesía. En un apunte no fechado, titulado, precisamente, “Cuerpo”, Bernárdez inscribe la sensación particular que una enfermedad pasajera le proporciona: “Un estado leve de náusea, tan leve que es casi placentero. Esos estados en que el alma se condensa en una bola compacta” (184). La levedad que define a este sujeto se contamina ahora de otra sensación, la náusea³³. En ese estado de enfermedad “cuando no es aguda”, “uno siente que es como un cuerpo que pesa”, se puede tener “esa sensación de existencia real, poderosa, del cuerpo”, que tampoco es posible cuando la enfermedad es grave o el miedo intenso. Desde el punto de vista que me interesa, podría decirse que es esa ligera angustia la que revela al sujeto su existencia como *ser-en-el-mundo*. El apunte es significativo porque, hasta donde se conoce esa escritura, resulta muy excepcional en Bernárdez la autopercepción de la propia materialidad (aunque no tanto su modulación paradójica: náusea placentera).

Si el cuerpo no, otro par de anotaciones en prosa inscriben su envoltorio: se refieren a las “Casas” y a los “Vestidos” (así sus títulos). La primera está fechada en el interior de la propia anotación (“hoy 5 de enero de 1963”, 191), y, aunque podemos saber (por las cartas cortazarianas) que en esa época Bernárdez está en París, en el apunte se despide definitivamente de la casa en la que vivió durante su infancia. La descripción de esa casa es minuciosa (el patio, las paredes, la escalera, los dormitorios, el escritorio...), y la despedida, una evocación elegíaca, concluye con el reconocimiento de quedarse “definitivamente huérfana, definitivamente adulta”, sensación a la que contribuye el recuerdo de algunas calles, en las que el yo ya experimentó —antaño— una “soledad” análoga a la del presente. Por eso mismo, la sensación de no estar *allí* se le hace “increíble”. De ese modo, este pasaje podría leerse como equivalente a la formulación interrogativa de algunos poemas en los que Bernárdez expresaba la misma sensación de paso del tiempo.

El apunte autorretratístico incluido en “Vestidos” tiene también carácter elegíaco. Esta vez manifiesta el arrepentimiento por no haber desarrollado alguna faceta de su personalidad, el lado no racional, no prudente, no práctico...:

De pronto me doy cuenta de que lo que yo hubiera debido hacer (o no hacer) es conseguir una porosidad cada vez mayor a ciertas fuerzas, o aguzar el oído a ciertas voces que alguna vez, siempre, he entreoído, y que mi lado sistemático, racional, práctico, han dejado de lado, o han hecho a un lado. Había que estar más atento a eso, menos distraído por una novela, un pollo al horno, un vestido. Cuestión de concentración. (193)

Son raras esas lamentaciones (“No me quejo”, decía un poema), pues, como hemos visto, lo habitual es la aceptación de la propia personalidad. Sin embargo, esa “porosidad” frente a esas “fuerzas” y “voces”, evidentemente ocultas (que sí se revelarán en algunos de sus relatos), resulta añorada, acaso porque se experimenta como descompensación respecto de otro sujeto que estuvo

33. Inevitablemente relacionada con Sartre, puesto que, como se sabe, Bernárdez tradujo en 1947 la novela del autor francés (publicada en 1938), que describía hasta la extenuación un estado similar.

al lado (Cortázar) y fue capaz de desarrollarla al máximo: la vida práctica —y el vestido como su metonimia— ha velado un aspecto significativo del ser del sujeto.

Los últimos apuntes autorretratísticos aparecen en una larga secuencia de anotaciones que parece unificada por el título “Tiempo” y, significativamente, en algún caso, se centran, de nuevo, en datos corporales, pero muy vinculados ahora a una edad lejana. En primer lugar, se inscribe una transformación inaugural:

De la contemplación de esos cambios, sabidos pero no creídos (como la redondez y el movimiento de la tierra) nace el sentido del cuerpo como un límite no de adentro afuera, sino a la inversa. Yo, el universo, termino donde empieza, un metro 55, 45 kilos, pelo negro. Ese límite que se ve cambiar (por primera vez es cierto; hemos crecido, sí, lo decían las amigas de nuestra madre ante nuestra fastidiada incredulidad, porque en toda la infancia no hemos sido un cuerpo sino un espejo ávido de bellas imágenes), sin que intervengan ni el deseo ni la voluntad del que pasa por ser irrisoriamente dueño (cuando el cuerpo es entonces como el perro, algo nuestro y ajeno), nace el tiempo. A partir de los humores empiezan a contar los días, las estaciones, los presagios; ahí nacen el pasado, los recuerdos. (194)

La transformación irreversible del cuerpo es la que inscribe definitivamente la conciencia del tiempo, porque proyecta el sujeto hacia el mundo, lo hace *ex - sistir*. Pero esa conciencia es absolutamente subjetiva, como anota un poco después: “A pocos días de cumplir 88, pienso, perpleja: “Se fueron juntando tantos años en tan poco tiempo” (195). La autopercepción no puede ser —de nuevo— más paradójica: el resultado es evidente; en cambio, el paso del tiempo se assume, una vez más, como algo que ha quedado encubierto. Hacia el final de esas evocaciones en prosa aparece la autodefinición más explícita en relación con ese ocultamiento, tal como mencioné más arriba: “Creo que siempre tuve una vocación de oscuridad y de secreto” (197), y que, en relación con la conciencia de paso del tiempo, puede ahora interpretarse como una intención de retirada, de sustraerse al desgaste y la fatiga de que hablaba en otros textos.

6 - Autoficción y retrato: del “vaciado” al “arrancamiento”

De entre la selección de relatos que incluye el volumen, uno destaca por varias razones, el que cierra la sección: “Arrancada”. Es un cuento en tercera persona, pero su orientación autobiográfica es manifiesta para cualquiera que conozca un poco la biografía cortazariana³⁴. Los protagonistas son una pareja, con nombres cuyas iniciales coinciden con los de Cortázar y Bernárdez (José y Ángela), y una tercera mujer nombrada exclusivamente por las iniciales “U.K.”, que remiten inequívocamente —diríamos, claro: *desencubren*— a Ugné Karvelis, la editora lituana con la

34. Néspolo y Avaro lo señalan en sus reseñas.

que Cortázar convivió durante 10 años, tras su separación de Bernárdez, y con quien había comenzado una relación antes incluso de esa separación. El relato parece reconstruir esa circunstancia y funciona como una especie de venganza, inusitada en el tono habitual en la escritura de Bernárdez³⁵. Una nota final certifica la especial idiosincrasia del relato: “(Los personajes de esta historia son todos reales, un poco menos los hechos. Ahora unos se han muerto, otros casi y otros tal vez no hayan nacido todavía)” (145).

Además de esa pseudo-aclaración (que, una vez más, revela algo y oculta otras cosas), otro paratexto singulariza el relato en toda la serie, un epígrafe (ningún otro relato lo lleva) que amplifica el sentido del título y orienta la recepción: “Se sentía como una hierba arrancada y arrojada por encima de la tapia (Charlotte Mew)”. Ya hubo ocasión antes de sugerir una interpretación de esa cita que trascendiera de su uso concreto en este relato, dado su carácter autobiográfico. Conviene ahora incidir en que, además —y antes— de esa eventual significación simbólica, la frase de Mew cumple una función estructural en la narración: no sólo recoge y amplifica el título (proponiéndose como “fuente” y clave semántica), sino que anticipa el punto de vista: la frase podría ser incorporada, perfectamente, al relato de Bernárdez, ya que la narración está en tercera persona, inequívocamente focalizada en Ángela, cuyas percepciones y sentimientos se detallan en un tono del todo análogo al del epígrafe citado. Así, el relato mismo podría leerse como un descubrimiento de los sentidos implícitos en la frase ajena que, en virtud del mismo relato, se hace propia: la cita es máscara (o velo) que permite mostrar el verdadero perfil.

Desde el principio, se trasladan las sensaciones de Ángela, que aun siendo físicas, apuntan también a una eventual trasposición simbólica: así, cuando llega en coche al lugar en que transcurrirá la acción³⁶, “Ángela sentía cada piedra como si el asiento se deslizara directamente por el suelo” (138). Es, pues, un camino áspero, que anuncia un desenlace poco halagüeño, pero en el que es el sujeto quien parece “estar de más” o descolocado (como se ha visto en otros textos): “[...] sintió que entraba en otro mundo, un mundo en que la luz, las piedras estaban ahí, existiendo sin necesidad de justificarse” (138)³⁷.

La presentación de la protagonista continúa traduciendo sus sensaciones y sentimientos íntimos: “A Ángela se le hacía agua la boca; soñaba con esa cocina pueblerina que, impenitente ciudadana, nunca había conocido, como si por la vía del gusto pudiera llegar a penetrar en ese mundo tan secreto detrás de su banalidad” (139). La perspectiva es coincidente también con la de Bernárdez: el descubrimiento de un mundo más simple, que para ella es “secreto” por haber cancelado el acceso sensorial, en beneficio de lo intelectual³⁸. La llegada a ese “otro mundo” supone el

35. Avaro afirma, quizás exageradamente: “Es aquí, en “Arrancada”, y por vía de la ficción, donde Aurora Bernárdez se desarropa de los hábitos de albacea, para gestionar, junto con los daños maritales, su visa de escritora”. A pesar del interés del relato para mi propósito, no es de los mejores de la colección.

36. En la lectura autobiográfica, Saignon, el pueblo de Provenza donde Cortázar y Bernárdez poseían una casa.

37. La piedra es, como se sabe, un elemento clave en la reflexión existencialista: para Heidegger era lo “sin-mundo” (frente a la condición humana que es “formadora de mundo”) (Heidegger, *Conceptos fundamentales...*).

38. Algunos apuntes de viaje en Bernárdez apuntan en esa misma dirección. La “banalidad” que Ángela tiene dificultades para apreciar, será análoga a la percibida, durante el viaje a España en 1956, en la “casi pesadilla de Astorga, en esa plaza endomingada, llena de hombres y mujeres retacones hablando a gritos y mirándonos pasar casi como si nos hubiéramos escapado de un tratado de escatología”, con su “horror

despertar de los sentidos, pero siempre atenuados: “[...] terminaría comiéndosela [la mermelada] con la fruición sin exhibicionismo de los que ignoran la propia sensualidad” (139).

A partir de ese momento, el relato pone su foco sobre la figura de José, esposo de Ángela, escritor de éxito, que recibe visitas de otras mujeres interesadas por su obra y por su participación en procesos políticos. La descripción de esas visitas está marcada por la curiosidad (aquí teñida de leve envidia) y por la incertidumbre (otros dos rasgos que ya habíamos visto en Bernárdez):

¿Cómo sería verse rodeada de ese respeto siempre al borde de la provocación, sólo contenida por la presencia de la mujer legítima? “Honestamente, ha de ser difícil resistir”, pensaba Ángela. “Como volver a tener un año y que una docena de madres le repitieran que no habría, no habría nunca, nunca nadie mejor”. (140)

Poco a poco se irá desgranando una representación del marido escritor que toca aspectos ciertamente asociados a la figura de Cortázar, pero expresados —como se ve en el párrafo anterior— con una crudeza sarcástica difícil de encontrar en otros textos de Bernárdez.

El relato no es muy extenso, y ciertamente no desarrolla con demasiada sutileza la zozobra emocional de la protagonista, pero quizás por eso mismo se deja leer más fácilmente desde la perspectiva autobiográfica. Enseguida, entra en escena otra mujer cuya descripción desde el inicio es inmisericorde: “Para ser autora de una tesis parecía demasiado vieja” (141), pero también, contundentemente, es “rubia, maciza”. Frente a eso, la imagen de Ángela cuando se encuentran, está marcada por la inseguridad: “corrió a lavarse las manos y cambiarse las zapatillas embarradas” (141)

Lo que le interesa de “José” a esa rubia maciza es su apoyo a la causa política que ella defiende (“Se tuteaban. Camaradas. Compañeros, se decía ahora”, 141). El comentario metalingüístico (“se decía”) marca una distancia que ya no hará sino agrandarse a lo largo del relato. En el momento de la despedida, la tensión entre esa “rubia maciza” y la “mujer legítima” se hace explícita y sirve para ofrecer un autorretrato visto por ojos ajenos: “Al irse, la rubia la saludó con una sonrisa amable, pero poniéndola en su sitio, se lo leyó en los ojos: “Una buena mujer, atenta a la cocina, refugiada en sus lecturas estetizantes para protegerse del furor del mundo”” (141) Así cree Ángela que la ven los otros, corroborando en parte su propia imagen: esas “lecturas estetizantes” son otro modo de decir la ignorancia de “la propia sensualidad”; y ese “furor del mundo” es lo que se escondía bajo la agresión de las piedras del camino que abría el relato.

Sin embargo, los rasgos de Ángela que la opondrán a la otra mujer, más allá o antes de su pulsión “estetizante”, tienen que ver con lo que podría considerarse su autenticidad (rasgo que había aparecido en otros textos), representada ahora por la cercanía explícita a la tierra (las zapatillas “embarradas”; o el hecho de que, con ocasión de otra visita de la rival, Ángela “decidió no darse por enterada y siguió removiendo la tierra”, 141). Si es capaz de asumir como propia —aun proyectándola sobre ojos ajenos— la tensión *esteticismo / sensualidad*, ahora ofrece como defensa la oposición *naturaleza-autenticidad / política-hipocresía*.

En ese mismo esquema encaja la circunstancia de que a Ángela le gusten las flores. Suele comprarlas en el mercado del pueblo. Pero, muy significativamente, ese gesto se carga de un

provinciano, gris, casi infernal a fuerza de mediocre” (149). Y el hiperintelectualismo coincide con el hecho de que para apreciar la “belleza un poco disparatada” de la catedral de esa ciudad haya de recurrir a subrayar su “aire a lo Cocteau” (149).

significado político, acaso imprevisible en el momento de la escritura, pues afecta a cuestiones de género, en concreto a la relación de la mujer con el dinero³⁹:

José la miraba comprar sin criticarla nunca, pero sin entusiasmarse; y eso seguía inhibiéndola. ¿Por qué sería que las mujeres, aunque se ganaran la vida, no se atrevían a gastar con la prodigalidad de los hombres? En tiempos en que no les sobraba el dinero, José salía y volvía con cinco o seis discos. A Ángela le parecía maravilloso animarse a tanto; ella necesitaba justificarse. “Supongo que la economía de la casa”, pensó, “acostumbra a las mujeres a reflexionar cada vez que están por comprar algo que no es necesario para la vida común”. Su madre le había metido en la cabeza la necesidad de ser autónoma, pero ¿lo era? Sí, en el sentido de que se ganaba la vida a la par de José; pero no usaba el dinero como si fuera de ella. (141-142)

En la entrevista incluida en el libro, Bernárdez parece lamentar haber asumido de forma demasiado acrítica esos “roles de género”⁴⁰. En el relato, esto tiene, sin embargo, una clara función dramática, porque la tensión se establece con “otro tipo” de mujer, y José parece una pieza que se desplaza automáticamente de un polo a otro, sin darse demasiada cuenta, no tanta como Ángela, en cualquier caso.

El vínculo de José con la actividad política va a ir distanciándolo de Ángela cada vez más. Una vez de regreso al hogar habitual, ella se va a ir definiendo por contraste: “El coraje de los demás la admiraba. La sola idea de correr perseguida por un policía montado la hacía temblar” (142). José irá acercándose hacia esos “demás”, pero Ángela —en un gesto anticipatorio— anuncia que el cambio no será esencial: “muchas cosas mueren, muchas nacen, pero ciertos hábitos resisten a todos los cataclismos, son nuestra esencia aparentemente frágil, pero oh cuán tenaz” (143). Ángela —igual que Bernárdez— seguirá presentándose como alguien de carácter mucho más moderado y adaptable:

Cuando llegaron a la ciudad, la casa tan querida le pareció a Ángela mezquina de espacio y de luz. La deprimió pensar que se acostumbraría y en 24 horas volvería a encontrarla amable, acogedora, a su medida, como decían todos, como si su medida fuera la buena y en esa armonía residiera el máximo encanto de una casa. (143)

La asociación entre mujer y casa es tradicional, y a Ángela parece costarle reconocer que está de acuerdo con ese vínculo. En cualquier caso, ella, como mujer, se queda lejos de la calle, pero también de otras “casas, donde [...] se sentía fuera de lugar [...], lejos, muy lejos de José, que hablaba animadamente con la dueña de casa” (143). El mundo de lo privado parece estar escindiéndose en dos tipos de casas, y, consecuentemente, en dos tipos de dueñas.

39. A este respecto podrían señalarse pasajes muy significativos de la correspondencia cortazariana en los que habla de dinero con Bernárdez (Mesa Gancedo 2015)

40. “[En mi juventud] Una escritora era un poco sospechosa. Primero, podía ser de una moral discutible —ahora parece ridículo pero en aquellos tiempos no lo era—; segundo, se metía en un terreno que no era para las mujeres, que tenían otros terrenos, igualmente respetables —porque no es que se los despreciara—, pero distintos. Yo siempre reaccioné contra esa actitud, pero en el fondo pesaba mucho sobre mí” (261).

La distancia entre los protagonistas alcanzará también al idioma, según ya se anticipó antes (con el comentario al repentino “compañeros”): cuando José habla reiteradamente del “pueblo” como la razón que justifica la acción política, “ella lo miraba sin complacencia, preguntándole qué era esa entidad que sólo tenía para ella una existencia verbal desprestigiada por tantos discursos oídos en su primera juventud, y que ni siquiera entonces la había convencido” (144). Su juventud (y la de José-Cortázar) habrá sido el momento del auge peronista, contra el que alzaron ambos (es sabido) ese “escepticismo aristocrático” (144), que Ángela aún asume, pero que José ha sustituido por una “fe”. Si al pronunciar esa palabra “pueblo”, perteneciente al idiolecto común de la lengua materna, Ángela todavía cree percibir en José “un poco de vergüenza”, no ocurre lo mismo cuando él utiliza sin mediación una abreviatura francesa usual en el momento para referirse a “la *manif*” que lo había entusiasmado. Ángela juzga, de nuevo, sin complacencia: “usó la palabra; a ella le pareció una concesión lamentable a la moda izquierdosa” (144). Ese “fervor revolucionario” es ya la manifestación de la distancia absoluta, en la que reaparece la caracterización de José como un personaje que se ha infantilizado sorprendentemente a ojos de Ángela. Si podía comprender irónicamente al niño “de un año con una docena de madres” en que se convertía gracias a la reacción frente a su obra, la respuesta ahora es otra:

Le dio un poco de pena y al mismo tiempo envidia esa ingenuidad, esa capacidad para creer a una edad en que todas las esperanzas parecen en general perdidas y uno se refugia en ciertas costumbres gratas para el interesado, inofensivas para los demás. (144)

El desencanto, el escepticismo, las “costumbres gratas”, ya no son compartidos. Y entonces comienza el desenlace. Hay un giro narrativo que parece una autocondena, y es, justamente en su simpleza, lo más logrado del cuento, la precipitación insinuada de una resolución que se entiende como inevitable. Ángela sabe que esa transformación se debe a la influencia de aquella rubia (“oportunist”, 144), y tras esa condena privada del infantilismo de su marido, hace lo que parece una apuesta arriesgada y, desde el punto de vista que aquí propongo, un ejercicio de *desencubrimiento*: “—Podrías invitarla a casa —le dijo, quizá porque se sentía culpable de su malignidad” (144). Ese sentimiento de culpa —provocado por una posible intención oculta— está también relacionado con el *rol* de género del que Ángela no ha podido desprenderse, como se vio antes. José, en su ingenuidad, acepta la propuesta; y el final del relato ya parece una mascarada, una farsa plenamente consciente por parte de quien la ha urdido:

Y vino nomás. Ángela se puso un postizo. U.K. le sonrió con conmisericordia y ella se sintió totalmente ridícula. Durante todo el rato que pasaron bebiendo, tuvo la impresión de ser una provinciana pacata y melindrosa, arreglada con cursilería frente a una especie de duquesa de Alba de la *gauche dorée* [...] (145)⁴¹

41. Al respecto es muy interesante comparar esa referencia a una “duquesa roja”, con el retrato que hace Bernárdez en su crónica de un viaje a Sanlúcar de Barrameda (en 1989) de otra “duquesa roja”, en este caso real, y mucho más fascinante para ella, al parecer, la de Medina Sidonia: “La presentación fue en condiciones un poco desconcertantes: en lo alto de la escalera oímos tirar de la cadena de un váter y vimos salir del reducto a la propia duquesa. / [...] la duquesa, con su suéter rojo lleno de larapatas y sus viejos pantalones reveladores de sus piernas de pájaro, era como la fachada de su palacio y como Caridad: aristocrática y simple, familiar y distante” (163-164).

El ridículo, sin duda, es solamente íntimo: Ángela sabe estar representando un papel y entiende el que representan los otros, quienes, por su parte, en cambio no saben que están actuando. Esa falsa duquesa está “tan” convencida “de poseer [una “clase”] que transmite su convicción a los demás”. En ese final, Ángela es la única que no se engaña, aunque lo enuncia con un distanciamiento nuevamente irónico: “A ella no, pero qué sabía ella entonces de gentes tan distinguidas” (145)⁴². Sabía mucho, claramente, mucho más que el “ingenuo” José, que “tenía el fervor de los que aceptan los milagros con alegría” (145). El final absoluto es melancólico: ese fervor añorado, del que sin duda Bernárdez supo disfrutar, es el mismo que, paradójicamente, en ese momento los distancia.

7 - “¿Quién fue Aurora Bernárdez?” El autorretrato para / desde otro

El título del prólogo al volumen suscita la cuestión que ha desencadenado mi análisis: “¿quién fue Aurora Bernárdez?”. El sujeto que se desprende de estos textos es un “yo” des-ocultado, una tercera persona, un “quién”, que adoptaba esa máscara gramatical en algunos poemas y en un relato muy significativo, y que poco a poco va a ir descubriéndose, en otros poemas, y, finalmente, en una entrevista⁴³ en la que ese desdoblamiento se disimula, pero es irreductible: el yo de la enunciación (el que responde) no es el yo del enunciado (de quien se responde).

El editor resume en las pocas páginas introductorias muy bien el perfil de esos dos sujetos (yo / ella), trenzando las características de una y otra: “Aurora fue una muchacha de Buenos Aires” (7); “Fue una lectora precoz y constante” (7); “Nunca me fue mal”. Esta expresión, que ella utiliza en la conversación, retrata su carácter” (10); “ella se mantuvo en toda circunstancia como la joven que nunca dejó de ser: sonriente, elegante, literaria, conversadora... pero también secreta, para adentro” (10). El origen; la actividad; la actitud ante la vida; la relación con el tiempo...: esos son los rasgos que la entrevista va a ir desgranando, en un autorretrato para otro, un destinatario único (no concedió ninguna otra entrevista semejante), privilegiado y afectivamente cercano. Las dos primeras palabras de ese prólogo deben incorporarse también a la respuesta sobre quién fue Aurora Bernárdez: “Mi amiga...”.

Los rasgos personales que Bernárdez revela en esas conversaciones son muy numerosos; ratifican los que se han detectado en su escritura y añaden información inédita. Por otro lado, el hecho de que se trate de una entrevista grabada confiere a esas declaraciones una entidad distinta de los textos con que he trabajado hasta ahora⁴⁴. La organización de la transcripción quiere respetar una cronología de la memoria y, por tanto, se empiezan acumulando detalles que configuran un

42. De nuevo, este pasaje suscita una especie de doble ironía simétrica, si se coteja con otra línea de la crónica citada en la nota anterior: “Supimos que había una visita guiada del palacio y un archivo que no se visitaba pero que, dada nuestra distinción, la duquesa estaba dispuesta a mostrarnos” (163).

43. Que, no obstante, ha de ser anterior a la propia composición del volumen, por lo que su efecto tiene que ver con su disposición final, no con el proceso de producción.

44. Desde luego, cabría realizar una comparación exhaustiva del texto de la transcripción y de la versión filmada, en la que el “quién fue” es también respondido por las imágenes y por la voz.

autorretrato de infancia, recordado (y conscientemente mediatizado: “ya no sé bien si soy yo la que recuerdo o si me lo han contado”, 201). Entre esos rasgos está el hecho de haber aprendido a hablar gallego antes que español (201), la estrecha relación de protección hacia su hermano menor, Mariano (202) o su carácter de “varonera”, según “las señoras del barrio” (esto es, que solía andar con chicos, entre sus ocho y diez años; 203).

Con la juventud llega la afirmación de independencia frente a la familia, pero más adelante vuelve sobre el tema y reconoce que siempre se sintió “protegida” en esa familia “sin demasiados conflictos” (215). También empiezan a acumularse las referencias a la inseguridad que la acompañarán toda su vida: “[...] mis ideas, que nunca fueron demasiado claras —hoy tampoco—. No sé si acerté” (204). Esa puesta en cuestión de las decisiones del pasado y esa conciencia de “no estar seguro de nada” (206) será lo más repetido en la entrevista, y consueñan con la entonación interrogativa de tantos poemas.

Después se revelan datos sobre su primera actividad profesional, desde luego poco conocidos (“era profesora de Lógica y de Psicología en una escuela nacional”, 209). Y, con la instalación en París, comienzan a menudear los rasgos de carácter: la timidez, que le dificulta primero las relaciones (y la añoranza de sus “buenos amigos” de Buenos Aires; 210, 211), así como la conciencia de precariedad y ajenidad, que serán comunes —como ya se ha visto— en sus poemas y cuadernos (“Nunca he tenido la idea de que algo es definitivo”, 211; “ya soy extranjera en cualquier parte y no es doloroso ni penoso para mí”, 212).

Esa conciencia de la fragilidad identitaria culmina más adelante en el cuestionamiento radical: “Yo siempre he tenido la sensación de que no soy yo, eso te lo puedo decir, pero no sé quién soy” (229), hasta el punto de fijar como intención ese *desencubrimiento* con palabras que citaba parcialmente en el comienzo absoluto de este ensayo: “No, no se trata de ser otra persona. Quizá sea descubrir qué es lo que soy, porque esto que veo no me parece convincente. Quizá lo que quiero... Lo que quisiera es ver qué soy, si es que algo soy, si es que soy, qué soy...” (229). Tal vez ese es el centro de la entrevista, en la medida en que tras tanta información acumulada sigue quedando en el secreto la posibilidad de responder al “quién fue”. Probablemente, Bernárdez fue alguien que siempre tenía una pregunta previa: “A lo mejor no tengo ideales. Primero quisiera saber qué quieres decir con ideal” (230). Recuérdense los versos del poema “Con humildad”, con que comenzábamos esta indagación: “¿Es sombra el no saber? / ¿O es el saber la sombra?”.

Del mismo modo, otro elemento clave de su personalidad, tal como ya se ha visto, es la relación con el pasado, que ahora le interesa destacar como liberación: “Yo no soy nostálgica. [...] Yo tampoco soy la misma que hace cincuenta años, de hecho” (258). A partir de un momento dado, sin embargo, un sujeto central de ese pasado de medio siglo primará en las respuestas: Julio Cortázar⁴⁵. En muchas ocasiones, por ello, Bernárdez se autorrepresenta a partir de esa relación: “[...] era mucho más austero que yo” (221), afirma cuando recuerda la búsqueda de su primer piso

45. Algo que parece incomodar a algunos reseñistas como Avaro: “Todo, en el libro póstumo de ella, promocionado en el nombre de él, auspicia esta inflación conyugal, cuyos alcances dan un papel algo subsidiario a los poemas, relatos y apuntes de Bernárdez”. Y zanja: “La entrevista de Fénelon también así lo pretende: se habla de él y, cuando de ella, casi siempre relativa a él. Aun cuando se trata de los escritos de Bernárdez, Fénelon pregunta así: “¿Estando al lado de Cortázar, no te vino nunca la idea de escribir?”. La respuesta debería echar por tierra el retrato de esa mujer varada en la notoriedad ajena: “El de escribir o no es un problema que, en mi caso, viene de la infancia”, es decir: mucho antes de estando o no estando con Cortázar”.

en París; compartirá con él la “obsesión” por la “presencia de la muerte” (224); gracias a él logrará saltar “unas cuantas barreras” mentales, vinculadas a “un racionalismo estrecho” (248), hasta concluir que “muchas cosas que veo ahora no las hubiera visto antes de conocerlo” (249). Se identificará Bernárdez con el modo de ser de Cortázar y hasta con el de alguno de sus personajes⁴⁶: “no estar del todo es una característica de Cortázar en el fondo, y también mía” (250); “Yo estoy peor que el Oliveira de *Rayuela*, todavía más perdida” (253); “[...] le debo a Cortázar, esa capacidad para poner distancia entre uno mismo y uno mismo” (260). Ciertamente, es un modo de definirse velándose bajo capas ajenas⁴⁷, y el autorretrato en alguna ocasión se desplaza al punto de vista cortazariano: “Cortázar pensaba que yo era perezosa, haragana” (262), afirma —sin contradecirlo— al responder a una pregunta sobre su propia actividad como escritora. En ese momento, esa respuesta funciona como encubrimiento⁴⁸ de una práctica, sin la que sería imposible siquiera aspirar a tener el autorretrato que aquí vamos reconstruyendo. La exploración del entrevistador, sin embargo, va a ir dando sus frutos: “todo el mundo escribe a escondidas”, consigue que Bernárdez le confiese (262), así como le dará también algunas claves del ocultamiento, relacionadas con la timidez y las circunstancias familiares:

No podía competir. No podía hacer lo que hacían otros porque no podía caer en el ridículo. Y creo que eso fue muy importante en mi vida. En la infancia no, pero en la adolescencia sí empieza a ser importante. Después me caso con Julio Cortázar. Tampoco podía entrar en competencia con él. [...] Me inhibía seguramente mucho. Me imponían una gran exigencia. No sé por qué me comparaba, no me puedo comparar, uno no puede compararse con nadie, es ridículo. Pero es evidente que eso es una cuestión teórica, de hecho uno se compara, de alguna manera por lo menos hasta cierto momento de la vida, después ya no. (261)

De nuevo topamos con uno de los escasos lugares en los que parece asomar una mínima disconformidad con la actitud propia: en pocas líneas se repite dos veces, con sentidos distintos, la palabra “ridículo” (la misma sensación, recuérdese, que experimenta al final la protagonista del relato “Arrancada”). Había que evitar la comparación (con el hermano) para evitar que el resultado la dejara en un lugar indecoroso. Pero enseguida otro yo —un yo maduro— lo que juzga indecoroso es el hecho mismo de la comparación, aunque se asume que esa reticencia es puramente teórica... para

46. Desde luego, no con la Maga, otro velo que Bernárdez reiteradamente se ha arrancado, con una vehemencia que en ocasiones parece no ser atendida por sus interlocutores (el propio Vargas Llosa en una conversación de 2013: *Aurora Bernárdez con Mario Vargas Llosa*). También lo hace en la entrevista de Fénelon, con una perspicacia más que notable sobre la condición del personaje literario: “Es preferible no entrar en detalles. Pero sí, podría pensar que hay algunas personas que he conocido, sobre todo una, que se parece a la Maga, desde luego yo no. Hay una parte de invención en todo personaje y hay una parte que está tomada de la realidad, lo cual es normal, pero no quiere decir que sea un retrato. La gente se olvida de que el personaje es alguien diferente: está hecho de palabras y las personas no, que yo sepa” (241).

47. Algo que establece una diferencia radical es la relación con la política, que siempre le fue ajena (como a la protagonista de “Arrancada”), pero que en ocasiones, inevitablemente, se cruzó en su vida, lo que la obligó a recurrir a Cortázar para intentar resolver alguna situación: “las cosas se pusieron feas en Buenos Aires, en el 73, fue terrible, tanto que me quise volver a Francia, quería volverme pero no podía y Julio estaba alarmadísimo. Logró que la Unesco interviniera y finalmente pude salir” (259).

48. Es sabido que Bernárdez siempre esquivó esa pregunta: puede verse en el vídeo de la conversación con Vargas Llosa.

inmediatamente situarse en un “después de cierto momento”, más allá, entonces, de un límite, en el que —por razones que no se explican— esa no-comparación sí puede —paradójicamente— realizarse. El proceso es sumamente significativo: la comparación —que es un medio de autorrepresentarse— existe, pero oculta. Sólo *después* de un momento indeterminado ese gesto *des-aparece*, y es entonces —cabe postular— cuando surge la oportunidad de *desencubrir* una muestra de esa actividad secreta: la escritura.

En cualquier caso, la relación con Cortázar es inequívocamente, tópicamente pigmaliónica: Bernárdez se reconoce “bastante ignorante” (266), “mejor maestro que él no sé si hubiera encontrado” (279). Pero no pueden dejar de resonar, de nuevo, insidiosamente ahora, los versos: “¿Es sombra el no saber? / ¿O es el saber la sombra?”. Y así reconoce también la singularísima relación que mantuvieron:

[...] sobrevivió siempre no sólo una amistad; es otra cosa: un afecto, una forma de amor —para hablar de una palabra también que da un poco de vergüenza mencionar—, una forma de solidaridad o de lealtad que uno puede tener con muy pocas personas, quizá con la madre y con alguien como fue para mí Julio y como fui yo para él. (273)

Una relación, que, en definitiva, pertenece al orden del misterio: “no hubo una ruptura en esa relación, gracias a Dios. Ni para él ni para mí. [...] No puedo explicármelo” (273). La afirmación⁴⁹ de que, a partir de un momento dado Cortázar “vivió para afuera” mientras ella siguió “viviendo para adentro” parece simplemente una mínima perturbación en la esencia misteriosa de esa relación. Pero ese contraste resulta una buena imagen para sintetizar la dinámica existencial del (des)encubrimiento que he querido desarrollar en este trabajo: si el vínculo cortazariano fue durante mucho tiempo el punto de proyección desde y hacia la figura de Aurora Bernárdez, constituyó también un velo que quizás el incipiente acceso a la propia palabra de la autora permita empezar a retirar.

Bibliografía

- AVARO Nora, “Aurora Bernárdez. Una vocación tocada por el secreto”. *Clarín. Revista* N.º 13/9/2017.
- BERNÁRDEZ, Aurora, *El libro de Aurora*, Madrid, Alfaguara, 2017.
- CORTÁZAR, Julio, *Obra crítica*, 3 vols. Madrid, Alfaguara, 1994.
- , *Diario de Andrés Fava*, Madrid, Alfaguara, 1995.
- , *Imagen de John Keats*, Madrid, Alfaguara, 1996.
- , *Papeles inesperados*, Madrid, Alfaguara, 2009.
- , *Obra completa/ 4. Poesía y poética*, Barcelona, Galaxia Gutenberg, 2005.
- , *Cartas*, 5 vols., Madrid, Alfaguara, 2012.

49. No incluida en la entrevista, sino sólo citada entre comillas en la introducción: “[...] a partir del terrible 1968, “Julio fue un hombre para afuera mientras yo seguí siendo para adentro”” (8).

- CORTÉS-BOUSSAC, Andrea, "Heidegger en Latinoamérica", *Civilizar Revista electrónica de difusión científica*, 10, www.usergioarboleda.edu.co/civilizar (Última consulta: 10/10/2020)
- CRUZ, Juan, "Aurora Bernárdez escapa del silencio", *El País*, 15/6/2017.
- DE MAN, Paul, "La autobiografía como desfiguración", en *Anthropos*. Número extra: *La autobiografía y sus problemas teóricos*, 29, 1991 págs. 113-118.
- DEBAT, Laureano, "Escritos de Aurora Bernárdez, mujer de Cortázar y su cómplice en todo", *Clarín*, 24/6/2017.
- ETCHEVERRY, Luis María, *El salto abismal: Martin Heidegger en Antonio Di Benedetto, Jorge Luis Borges y Julio Cortázar*, Buenos Aires, Mediarte Estudios, 2015.
- FERNÁNDEZ MALLO, Agustín, *Nocilla Experience*, Madrid, Alfaguara, 2008.
- FORN, Juan, "Un papelito doblado en cuatro", *Página 12*, 14/10/2018.
- GABBAY, Cynthia, *Los ríos metafísicos de Julio Cortázar: De la lírica al diálogo*, Buenos Aires, Edivim, 2018.
- HEIDEGGER, Martin, *Los conceptos fundamentales de la metafísica. Mundo, finitud y soledad*, trad. de Alberto Ciria, Madrid, Alianza Editorial, 2007.
- , *De la esencia de la verdad*, trad. de Alberto Ciria, Barcelona, Herder, 2007.
- , "El origen de la obra de arte", *Caminos de bosque*, trad. de Arturo Leyte y Helena Cortés, Madrid, Alianza, 2010 págs. 11-62.
- HERRÁEZ, Miguel, "La rayuela de Aurora Bernárdez", *Revista de Letras*, 12/7/2017.
- LAFLEUR, Héctor R. (et al.), *Las revistas literarias argentinas 1893-1967*, Buenos Aires, América Latina, 1962
- LONDOÑO, Nataly, "La obra desconocida de Aurora Bernárdez", *Revista Arcadia*, 19/9/2017. www.revistaarcadia.com/impresaliteratura/articulo/vivir-hacia-adentro-libro-de-la-escritora-aurora-bernardez/65671/# (Última consulta: 10/10/2020).
- MARLING, William, *Gatekeepers. The Emergence of World Literature & the 1960s*. New York: Oxford University Press, 2016.
- MARTÍNEZ GARNICA, Armando, "Crónica de la recepción de Heidegger en Hispanoamérica", *Revista de Santander*, 1, 2006, págs. 102-125.
- MESA GANCEDO, Daniel, *La obra poética de Julio Cortázar*, Tesis doctoral, Universidad de Zaragoza, 1997.
- , "Hablando en plata. Apuntes contables en la correspondencia cortazariana", en *Julio Cortázar: nuevas ediciones, nuevas lecturas*, ed. de Jean-Philippe Barnabé y Kevin Perromat, Paris, L'Harmattan, 2015, págs. 127-184.
- MEW, Charlotte, *Algunas formas de amor*, trad. de Ángeles de los Santos, Cáceres, Periférica, 2019.
- NÉSPOLO, Matías, "La autora oculta tras un cronopio", *El Mundo*, 3/8/2017.
- PINHEIRO MACHADO, Roberto, "El concepto de inautenticidad en Heidegger y Cortázar", *Revista Letras*, 66, 2005, págs. 111-126.
- RALÓN, Laureano, "El paradigma de la lucidez en la narrativa de Julio Cortázar", *Anales de literatura hispanoamericana*, 47, 2018, págs. 455-471.
- ROMANO, Eduardo, "Julio Cortázar frente a Borges y el grupo de la revista "Sur"", *Cuadernos Hispanoamericanos*, 364-366, octubre-diciembre, 1980, págs. 106-138.
- RUBIO, Roberto, "La reciente filosofía de la imagen. Análisis crítico del debate actual y consideración de posibles aportes", *Ideas y Valores*, 66: 163, 2017, págs. 273-298.

RUVITUSO, Clara, “La recepción de Heidegger en la Argentina peronista (1946-1955). Cuatro casos contrapuestos”, en Piovani, Juan/ Ruvituso, Clara/ Werz, Nikolaus (ed.) *Transiciones, Memorias e Identidades en Europa y América Latina*, Frankfurt am Main/ Madrid, Iberoamericana/ Vervuert, 2016, págs. 245-268.

VARGAS LLOSA, Mario, “La trompeta de Deyá”, en Cortázar, Julio, *Cuentos completos /1*, Madrid, Alfaguara, 1994, págs. 13-23.

—, “La muerte de Aurora”, *El País*, 16/11/2014.

VV.AA. *Julio Cortázar / Aurora Bernárdez. Un (re)encuentro con Galicia*, Santiago de Compostela, Xunta de Galicia. 2006

Material audiovisual

Aurora Bernárdez en nuestro recuerdo. Homenaje a dos años de su muerte, Centro de Arte Moderno, Madrid, 8/11/2016. youtu.be/xMNCdRH1cwk (Última consulta: 10/10/2020).

Aurora Bernárdez con Mario Vargas Llosa. Curso Cortázar y el 'boom' latinoamericano, Madrid, Universidad Complutense - Cátedra Vargas Llosa, 3/7/2013. youtu.be/CbmX7OgBhdo (Última consulta: 10/10/2020)

FÉNELON, Philippe, *La vuelta al día*, Zabak Production, 2013 (Ficha completa: habanafilmfestival.com/filme/la-vuelta-al-dia).

Alfonso López Gradolí,
*Quizá Brigitte Bardot venga
a tomar una copa esta noche* (1971) :
portrait intermédial,
déconstruction du portrait

Lucie Lavergne

UCA / CELIS

Résumé : Le livre d'Alfonso López Gradolí, *Quizá Brigitte Bardot venga a tomar una copa esta noche*, (1971, réédité en 2013) est une œuvre expérimentale, constituée de collages de photos représentant l'actrice Brigitte Bardot, auxquelles se superpose un texte à la deuxième personne du singulier. Les photos, généralement tirées de la revue *Paris Match*, déchirées et rassemblées en collage, constituent-elles des portraits? La continuité du texte, superposé aux

images, inscrit le recueil dans un genre littéraire, plutôt qu'iconographique, tel que le journal. Ce texte, tout comme le caractère fragmentaire et lacunaire des images soulignent l'impossible dialogue entre le locuteur et l'interlocutrice, absente, inaccessible, dans l'incapacité de répondre. L'objet principal du livre serait alors cette « non rencontre » entre l'artiste et son modèle, renvoyant aux origines du portrait associé à l'absence. À cette non-rencontre, s'op-

pose la rencontre visuelle quotidienne, envahissante, d'une *image* par un spectateur. Le recueil de collages représente massivement, continuellement, Brigitte Bardot, non pour en proposer des portraits mais pour interroger la possibilité de réaliser, dans le monde contemporain, un portrait qui révèle véritablement le sujet. L'ère du « tout visuel » n'est-elle, pas, aussi, celle de la vacuité de ce visuel ?

Mots-clés : Poésie visuelle, poésie expérimentale, poésie espagnole contemporaine, collage, journal, portrait.

Resumen: El libro de Alfonso López Gradolí *Quizá Brigitte Bardot venga a tomar una copa esta noche*, (1971, reeditado en 2013), es una obra experimental, constituida de collages de fotos que representan a la actriz Brigitte Bardot, a las que se superpone un texto en 2ª persona del singular. ¿Constituyen retratos estas fotos, generalmente sacadas de la revista *Paris Match*, desgarradas y reunidas en collages? La continuidad

del texto, superpuesto a las imágenes, remite a un género literario, más que iconográfico, como el diario. Este texto, así como el carácter fragmentario y lacunario de las imágenes subrayan la imposibilidad de cualquier diálogo entre el locutor y la interlocutora, ausente, inasequible, incapaz de contestar. El objeto principal del libro sería entonces este “no encuentro” entre el artista y su modelo, remitiendo a los orígenes del retrato, asociado a la ausencia. A este “no encuentro”, se opone el encuentro visual, cotidiano e invasivo, de una imagen por un espectador. El poemario de collages representa de manera masiva y continua a Brigitte Bardot, no para proponer retratos sino para interrogar la posibilidad de realizar, en el mundo contemporáneo, un retrato que revele verdaderamente al sujeto. La era del “todo visual”, ¿no será también la era de la vacuidad de lo visual?

Palabras clave: Poesía visual, poesía experimental, poesía española contemporánea, collage, diario, retrato.

Le livre d'Alfonso López Gradolí, *Quizá Brigitte Bardot venga a tomar una copa esta noche*, publié pour la première fois en 1971 — récemment réédité (2013) par les éditions *Libros del aire*¹ — est une œuvre expérimentale et hybride, qui fit date, dans la poésie visuelle espagnole des années 1970, novatrice dans sa confrontation du collage plastique et du texte littéraire. Alliant poésie et art iconique, Alfonso López Gradolí aime à se qualifier, avec humour, de « peintre frustré² », et souligne son goût pour la peinture (qu'il a exercé pour lui-même) tout en situant son recueil *Quizá Brigitte* dans le champ de la poésie — poésie visuelle bien sûr, mais poésie tout de même. Les trente-et-un collages qui composent l'ouvrage sont réalisés à partir d'images, des fragments de photos tirées de la revue *Paris Match*, représentant, dans leur immense majorité, l'actrice Brigitte Bardot : visage et corps, parfois par fragments (yeux, bras, jambes, pieds, ventre), tantôt en couleur, tantôt en noir et blanc.

1. C'est l'édition à laquelle nous nous référons dans cet article : LÓPEZ GRADOLÍ, Alfonso, *Quizá Brigitte Bardot venga a tomar una copa esta noche*, Madrid, Libros del Aire, 2013.

2. « Yo he sido siempre un pintor frustrado » (J'ai toujours été un peintre frustré). « Entrevista a Alfonso López Gradolí », par Javier Alonso Prieto, *Subverso, isla de libertad, crítica literaria y cultural*, 2014, Valladolid. Disponible sur internet : www.subverso.es/?p=2857. [consulté le 6 avril 2021].

Puisque ces collages ont pour thème un « individu », « une personne particulière pourvue d'un nom et d'une biographie », selon les termes de Tzvetan Todorov³, on peut se demander s'il s'agit de portraits. Cela n'est pas sans soulever quelques questions, toutefois. D'abord, parce que ces photos sont tirées d'une revue. Le premier acte effectué par le collage est donc celui de la citation. Or, si les images d'origine (dans *Paris Match*) sont bien des portraits de l'actrice, réalisés par des photographes, l'opération de sélection et d'insertion dans un nouveau contexte, de ces images, de même que leur « remédiation⁴ », depuis l'univers de la photographie de presse jusqu'à celui de l'œuvre plastique visuelle, ne leur confèrent-elles pas une signification nouvelle ?

La question se pose, *a fortiori*, lorsque ces images ne sont pas reproduites dans leur intégralité, mais fragmentées, comme c'est le cas dans les deux tiers de ces collages où les coupures, déchirures et superpositions sont visibles. Par ailleurs, elles sont aussi fragmentaires, lacunaires : le « corps » de Brigitte Bardot n'est représenté que (très) partiellement, atomisé dans certains cas. Que reste-t-il du portrait de l'actrice, disséminé dans les fragments multiples ? L'agencement nouveau des fragments constitue-t-il un autre portrait ? Dans quelle mesure son objet diffère-t-il de celui du premier ?

La nouvelle contextualisation de l'image lui confère une fonction différente de celle d'origine, notamment parce que cette image est toujours plurielle (plusieurs photos, plusieurs fragments de photos). Mais aussi parce qu'au fil des pages, les trente-et-uns collages présentent une unité thématique (parallèlement à la répétition du même procédé, dans la réalisation de ces collages) qui invite à dépasser le collage seul, l'image seule, à l'échelle de la page, comme espace de discours, pour l'insérer dans un discours plus large (développé à l'échelle du livre) constitué de la mise en rapport des images entre elles.

Non seulement ce questionnement implique le paratexte ou son absence — l'absence de titre de ces collages semble révélatrice de cette nécessité de dépasser chaque page comme unité du discours —, mais également sa diffusion éditoriale — ces collages ne seraient pas faits pour être publiés isolément, comme on les trouve dans certaines anthologies de poésie visuelle — et, enfin, la dimension architextuelle, c'est-à-dire l'inscription du poème dans un « genre » particulier. Si dans l'unité-page, le textuel semble intégré au visuel (le collage d'images demeure un mode d'agencement iconographique), la continuité du recueil, au fil des pages, renvoie plutôt à un autre genre, de nature plus proprement littéraire, incluant la durée, proche du journal, éventuellement du journal intime. En effet, l'unité entre les collages est, en outre, assurée par la présence d'un texte tapuscrit, superposé aux fragments de photos, continu d'un collage à l'autre⁵. Au-delà de la fragmentation des collages des images, nous sommes donc invités à constater la cohérence, la continuité du texte.

3. TODOROV, Tzvetan, *Éloge de l'individu*, Paris, Adam Biro, 2004, p. 10. Une révolution eut lieu au début du xv^e siècle, lorsque des individus s'introduisirent dans l'image, des « personnes particulières pourvues d'un nom et d'une biographie », « qu'on pourrait encore rencontrer tous les jours en sortant de chez soi ».

4. « Le collage re-médie des fragments de médias préexistants. Chaque médium porte avec lui à la fois une technique de construction de représentations et une idéologie. ». QUINTYN, Olivier, *Dispositifs / dislocations*, Paris, Al Dante, 2007, p. 62.

5. D'ailleurs, les différentes bribes de textes sont rassemblées, à la fin de l'édition « Jardín Cerrado », en un texte unique (verbal mais spatialisé) qui en souligne la continuité, *op. cit.*, p. 49-70.

Si ce caractère intermédial complexifie (voire remet en cause) le rapport de ces œuvres au portrait, c'est parce que, contrairement aux images qui *représentent* Brigitte Bardot et disent quelque chose *de* Brigitte Bardot, ce texte, collage *verbal* constitué de bribes de phrases, voire de mots épars, s'adresse à Brigitte Bardot, à la deuxième personne du singulier. Le locuteur l'interroge, lui déclare ses sentiments, il semble attendre sa venue, regretter son absence. Il fait aussi état de connaissances sur sa biographie (mentionnant des données que l'on trouve dans les revues dont sont tirées les photos), et semble l'observer de manière constante. L'agencement de ces deux discours (verbal et visuel) produit un double déséquilibre. Le premier est inhérent au procédé textuel qui implique une situation d'énonciation bancale : le recueil est adressé à Brigitte Bardot, mais intégré à une œuvre qu'elle ne lira pas (et qui n'a d'ailleurs pas de forme épistolaire) et à laquelle elle ne peut répondre. Le texte implique la présence de la jeune femme (en tant qu'interlocutrice, par l'acte d'énonciation) mais sa situation spatiale et sa mise en page, sur le collage, démentent cette présence.

Notons que cette absence de communication est soulignée par le traitement du regard dans la majeure partie des poèmes, où il n'est pas frontal, mais au contraire dirigé vers un hors champ, donc écarté du locuteur — et de la situation de communication. Dans certains collages⁶, le visage de Brigitte Bardot apparaît en entier. Parfois, le regard est baissé (on ne voit pas ses yeux), lointain (vers un hors champ) ou camouflé (par des lunettes noires)⁷. Ailleurs, l'actrice est représentée de profil⁸, ou de trois-quarts⁹. Dans tous ces exemples, elle n'est en aucun cas une interlocutrice susceptible de « répondre » au locuteur. Loin d'instaurer un dialogue, le traitement du regard souligne au contraire l'impossibilité d'atteindre la jeune femme.

De ce premier décalage énonciatif, découle un décalage temporel — d'ailleurs souligné par le traitement du regard — entre le « moment de la photo » et le « moment du discours ». Si le texte s'adresse à Brigitte Bardot, il ne s'adresse pas à *la Brigitte Bardot représentée sur l'image* (au moment où elle y est représentée). Il y a bien deux temporalités distinctes. D'ailleurs, la plupart du temps, le texte ne fait référence à ce qui est représenté sur la photo que par allusion indirecte : comme dans le collage¹⁰ où l'on voit la tête d'un petit garçon, à côté du prénom « Nicolas » (le fils de Brigitte Bardot). Mais on ne trouve aucune référence explicite, aucune ekphrasis¹¹, puisqu'au contraire, la plupart du temps, le locuteur du texte déplore l'absence de l'actrice : « puedes llamarme¹² » (« tu peux m'appeler »), « todo puede creerse vienes vendrás tú¹³ » (« on peut tout croire tu viens tu viendras »).

Malgré l'omniprésence de Brigitte Bardot sur les images, domine donc fortement le sentiment de manque et de solitude du locuteur. Alfonso López Gradolí évoque sa fascination pour

6. LÓPEZ GRADOLÍ, Alfonso, *Quizá Brigitte Bardot venga a tomar una copa esta noche*, *op. cit.*, p. 25, 38 et 39.

7. *Ibid.*, p. 41.

8. *Ibid.*, p. 42. Les collages n'ayant pas de titre, nous les désignons par le numéro de la page où ils figurent dans l'édition de cet ouvrage de 2013.

9. *Ibid.*, p. 19.

10. *Op. cit.*, p. 12.

11. L'ekphrasis désigne, étymologiquement, la description d'une œuvre d'art. Cette définition est rappelée par Michèle Aquien et Georges Molinié, *Dictionnaire de rhétorique et de poétique*, Paris, Librairie Générale Française, 1999, p. 140.

12. LÓPEZ GRADOLÍ, Alfonso, *Quizá Brigitte Bardot venga a tomar una copa esta noche*, *op. cit.* p. 33. Nous traduisons.

13. *Ibid.*, p. 30.

l'actrice « inaccessible sur les pages de revues¹⁴ », alors que Javier Alonso Prieto lit le recueil comme une « réflexion presque sociologique sur le travailleur et le contraste entre travail quotidien et oisiveté dominicale, alimenté par les médias¹⁵ ». Bref, Brigitte Bardot est à la fois très visible, très représentée, et absente, fantôme sollicitant l'imaginaire mais soulignant aussi la morosité du quotidien. L'objet principal du livre, paradoxalement, tient dans cette « non rencontre » entre l'artiste et son modèle. Cette absence, qui implique l'échec du procédé textuel (l'impossible dialogue entre locuteur et interlocutrice), n'est-elle pas, au juste, caractéristique du portrait pictural ? Depuis ses origines, comme le relate le mythe de la fille du potier Dibutadès de Sicyone, le portrait possède un lien avec l'absence, qui lui confère une fonction de substitution, parfois liée à la mort, comme pour les portraits de Fayoum¹⁶.

Au fil du recueil, les mises en page hybrides, impliquant superpositions, rencontres, camouflages entre les deux modes de discours (texte-image), invitent à établir une relation dialogique, marquée tantôt par la complémentarité, tantôt par une rivalité, le balancement de l'un à l'autre, rendant plus ou moins pertinente l'inscription de ces œuvres dans le genre du portrait. En premier lieu, parmi les 31 collages, ceux qu'on aurait le plus aisément tendance à qualifier de portraits iconiques sont ceux où une seule image de Brigitte Bardot occupe tout l'espace, ce qui se produit dans près d'un tiers des collages (onze images¹⁷). Pour neuf d'entre eux, c'est le visage de l'actrice qui occupe toute la page. Situé au premier plan, il permet la reconnaissance du sujet représenté, renvoyant aussi à sa capacité à véhiculer des émotions¹⁸. Au rythme de ces neuf collages-portraits disposés souvent par paires (sur des pages qui se font face¹⁹), s'élabore un rythme de répétitions et de variations des tonalités (mélancolie, sourire complice)²⁰, en cohérence avec la signification étymologique du terme « portrait » évoquée par Dominique Neyrod : « [...] tirer en avant, faire sortir, produire au jour, révéler, prolonger²¹ ». La complémentarité qui existe entre ces collages souligne la permanence de la figure, changeante, mais toujours là. Ils semblent révéler et approfondir, ensemble, par leur pluralité, l'exploration d'un sujet.

14. PRIETO, Javier Alonso, Entrevue citée. Alfonso López Gradolí explique que « la voix poétique s'adresse à la deuxième personne du singulier à l'actrice française, inaccessible sur les pages des revues. Cependant, nous trouvons des réflexions sur les opportunités qu'un employé de bureau peut avoir, les week-ends, dans les déplacements proches qu'évoque la presse, et qui l'aident à rêver que l'objet de désir ne se trouve pas si loin ». (« La voz poética se dirige en segunda persona a la actriz francesa, inalcanzable en las páginas de las revistas. Sin embargo, encontramos reflexiones sobre las oportunidades que un oficinista puede tener en sus fines de semana, en los desplazamientos próximos que anuncia la prensa y le ayudan a soñar que el objeto de deseo no se encuentra tan alejado »).

15. *Ibid.*, Entrevue citée. Nous traduisons.

16. À ce sujet, voir GIGANTE, Elisabetta, *L'art du portrait. Histoire, évolution et technique*, Paris, Hazan, 2012, p. 17 (« Doubles et substituts ») et p. 31 (« Portraits funéraires »). Voir aussi le document intitulé « Petite histoire du portrait » publié par le Musée des Augustins, Musée des Beaux-Arts de Toulouse, [augustins.org/documents/10180/15597167/fgeno2s.pdf](https://www.augustins.org/documents/10180/15597167/fgeno2s.pdf). [Consulté le 24 mars 2021].

17. Les collages se situent aux pages 19, 23, 24, 25, 27, 28, 31, 38, 39, 42 et 43.

18. LANEYRIE-DAGEN, Nadeije, *L'invention du corps. La représentation de l'homme du Moyen-Âge à la fin du XIX^e siècle*, Paris, Flammarion, 2006, p. 67.

19. LÓPEZ GRADOLÍ, Alfonso, *Quizá Brigitte Bardot venga a tomar una copa esta noche*, op. cit. p. 38-39.

20. Pour Jiri Kolar, cité par Jean-Yves Bosseur, il s'agit d'un « confrontage », soit la présence de deux images en regard (*Le collage. D'un art à l'autre*, Paris, Minerve, 2010, p. 83).

21. « Ritratto, retrato, portrait » : les mots comme champ d'expérimentation, in *Le portrait. Champ d'expérimentation*, sous la direction de Fernando Copello et Aurora Delgado-Richet, Presses Universitaires de Rennes, 2013, p. 26.

Parfois, la disposition du texte par rapport à l'image permet de suggérer un échange²² : le texte se situe à gauche, le visage de l'actrice à droite, les deux se répondent symétriquement. Les lèvres entrouvertes de l'actrice laissent imaginer qu'elle parle. D'ailleurs, le texte dit bien « hablas » (tu parles). Ce dialogue est bien sûr rêvé, imaginé, comme l'indique la disposition diagonale (et donc particulièrement visible) des mots « que pueden » (qui peuvent). Le caractère hypothétique, voire ludique, de cette mise en page n'enlève rien à la reconnaissance de l'image de droite comme un portrait de Brigitte Bardot qui remplit pleinement, ici, sa fonction de substitution. L'image confère à l'interlocutrice du texte une présence visuelle — à défaut d'une voix.

Néanmoins, dans cet exemple, la photo de presse est reproduite sans aucune modification, à tel point que l'objet de l'œuvre finale ne semble pas être la réalisation d'un portrait mais plutôt la réflexion autour d'un portrait déjà réalisé. Texte et image sont, par ailleurs, superposés l'un à l'autre, ce qui fait que le texte cache partiellement l'image, sans échos sémantiques ou jeux de « question-réponse ». Dans la majeure partie de ces collages, le texte recouvre le visage de Brigitte Bardot, souvent même en épousant les limites (à l'exclusion de tout autre motif contenu dans l'image)²³. Si, sur un plan purement visuel, la couleur plus claire du visage (par rapport aux cheveux) permet au texte de rester lisible, on a de nouveau l'impression que le visage — et donc le portrait — ne constitue pas l'objet essentiel du recueil mais, en l'occurrence, une image de fond utilisée pour ses caractéristiques plastiques (le contraste clair-obscur entre la peau et les cheveux, par exemple) plus que pour ce qu'il dit du sujet.

Le procédé de reproduction et d'occultation successives d'un document allographe est caractéristique d'une partie de la poésie expérimentale espagnole des années 1970. Ce n'est pas un cas isolé : on peut penser aux « progresiones negativas » de Fernando Millán²⁴ (où un texte allographe est partiellement biffé) ou bien au poème « Elegía al Che » de Joan Brossa²⁵ qui reproduit l'alphabet pour mieux en supprimer certaines lettres. Toutes ces œuvres permettent une réflexion sur le rapport paradoxal de la présence et de l'absence impliquées mutuellement, le message étant parfois politique, comme c'est le cas dans les œuvres de Fernando Millán.

L'ambiguïté de ces portraits — reproduits pour être mieux camouflés — est accentuée par la nature même des photos utilisées comme matières premières de collages. Toutes proviennent de revues destinées au grand public et font naître chez nous une sensation de « familiarité », parce qu'elles reproduisent une énième fois un visage déjà diffusé *ad nauseam* par la presse des années 1970 : Brigitte Bardot, star de cinéma, toujours à la une. Parfois, la typographie utilisée rappelle les « gros titres » journalistiques par leurs caractères spatialement envahissants qui, ici, se déroulent sur la page entière²⁶. En interview, Alfonso López Gradolí commente cette « culture essentiellement visuelle », ce « bombardement constant d'éléments visuels » qui constitue le contexte de production de l'œuvre *Quizá Brigitte*²⁷.

22. LÓPEZ GRADOLÍ, Alfonso, *Quizá Brigitte Bardot venga a tomar una copa esta noche*, *op. cit.* p. 27.

23. *Ibid.*, p. 28.

24. MILLÁN, Fernando, *Textos y antitextos*, Parnaso 70, 1970, p. 27-29.

25. BROSSA, Joan, « Elegía al Che », conçu, en 1967, et intégré à « Quadern de poemes », en 1969.

26. LÓPEZ GRADOLÍ, Alfonso, *Quizá Brigitte Bardot venga a tomar una copa esta noche*, *op. cit.* p. 23 et 31.

27. Voir le texte intitulé « Algo de historia alrededor de QB », situé à la fin et en complément du recueil de poésie visuelle que nous étudions (LÓPEZ GRADOLÍ, *op. cit.*, p. 72). « Actualmente, entre nosotros, hay un proceso gradual y no acelerado de pérdida de hegemonía de la letra a favor de los códigos visuales y

À la non-rencontre entre l'artiste et son modèle, dont nous parlions précédemment, répercutée sur le plan linguistique par l'impossible dialogue locuteur-interlocutrice, s'oppose la rencontre visuelle quotidienne, envahissante, d'une *image* par un spectateur. Il s'agirait donc moins, dans ces collages, d'évoquer Brigitte Bardot, que sa représentation omniprésente dans les médias, moins de « portraits » de l'actrice que de réflexions méta-artistiques sur les portraits d'une *star*. On peut se demander, en outre, si cette dimension « hyper » ou « méta », de réflexion sur l'œuvre, n'est pas propre au collage dont les fragments ont moins le statut, selon Olivier Quintyn « d'un énoncé » que celui d'« une énonciation », renvoyant toujours, donc, au contexte de leur production initiale²⁸.

Une autre particularité de ce recueil, qui le tire encore davantage du côté de l'hybridité et de la rencontre intermédiaire renvoie à cette dimension méta-artistique. Après les cinq premiers collages (sur trente-et-un), assez tôt dans le recueil pour constituer une sorte de clé de lecture de ce qui suit, est intercalé un poème entièrement verbal (écrit blanc sur noir) d'un sujet fort différent, puisqu'il s'agit d'un commentaire métatextuel des collages eux-mêmes, où il est fait allusion, notamment, à d'autres poètes expérimentaux : Enrique Uribe, Francisco Pino, Julien Blaine à qui, selon le locuteur de ce poème, le recueil « devrait plaire ». Cette dimension métatextuelle invite à une prise de distance par rapport aux collages. Le locuteur de ce poème ne semble pas tout à fait s'identifier à celui des textes précédents. Il n'est plus question qu'indirectement de Brigitte Bardot et de la fascination qu'elle inspire, comme « thème » des poèmes (« Y leeré este poema de Brigitte », v. 16, « Et je lirai ce poème sur Brigitte »). L'intérêt pour l'actrice représentée dans les collages semble secondaire. Si l'on a établi que l'objet véritable des collages n'était pas tant Brigitte Bardot que *les représentations de* Brigitte Bardot : quel point de vue le locuteur adopte-t-il vis-à-vis de ce « bombardement » de portraits ?

La majorité des collages – les deux tiers – ne sont pas constitués d'une seule image de Brigitte Bardot, comme ceux que nous avons vus jusqu'à présent, mais au contraire par des images plurielles et fragmentées. La pluralité de ces images a pour effet la répétition de la figure, ou des fragments du corps ou du visage : par exemple, les yeux²⁹. La dimension répétitive du travail de collage est à la mesure de l'hypermédiatisation de l'actrice que le recueil illustre dans sa forme, par la répétition et la variation autour d'une thématique unique. C'est d'ailleurs une constante de l'art du collage soulignée par Jean-Yves Bosseur : « Les matériaux du collage étant empruntés dans de nombreux cas à l'univers médiatique et aux images qu'il diffuse à foison à partir des années 1960, il n'est pas étonnant que les artistes du *pop art* américain ou anglais [et on peut étendre cette remarque aux artistes espagnols] aient repris à leur compte ces effets de répétition qui n'ont pas manqué de surgir jusqu'à la saturation dans la société de consommation³⁰ ».

Positionné sur la page, réitéré, mais aussi fragmenté, désintégré et reconstitué, le corps se soumet à un travail spatial et spectaculaire d'exhibition. Sa mise en scène nous plonge dans son

de una cultura esencialmente visual, donde cada vez el elemento icónico gana terreno a la letra escrita, donde la linealidad del signo lingüístico se rompe por la acumulación y la saturación de un constante bombardeo de elementos visuales ».

28. QUINTYN, Olivier, *Dispositifs / dislocations*, op. cit., p. 31.

29. LÓPEZ GRADOLÍ, Alfonso, *Quizá Brigitte Bardot venga a tomar una copa esta noche*, op. cit. p. 15.

30. BOSSEUR, Jean-Yves, *Le collage, d'un art à l'autre*, Paris, Minerve, 2010, p. 93.

intimité : fesses³¹, ventre³², bouches entrouvertes et lascives³³. L'objectif photographique l'expose aux regards, y compris ses interstices, ses parties secrètes (par exemple, par un gros plan sur les plis du coude et le genou³⁴). Le corps de Bardot est immobile, travaillé comme une matière plastique et manipulable.

Dans certains collages, les zooms sont trop importants pour suggérer l'image d'ensemble, c'est-à-dire pour reproduire l'allure générale d'un corps, ce qui a pour conséquence que la figure de Brigitte Bardot devient impossible à reconnaître. Le corps féminin dans ses moindres détails est passé au crible d'un regard scrutateur : une aisselle, un œil en gros plan, une mèche de cheveux³⁵. Parmi les motifs répétés, le regard est un leitmotiv, parfois intégré au visage, mais le plus souvent, isolé dans un fragment à part, parfois multiplié. On trouve, au fil des collages, un œil isolé quelques centimètres au-dessus d'un regard entier³⁶, trois regards diversement orientés juxtaposés au gros plan d'un œil grand ouvert³⁷, un très gros plan sur une paupière³⁸, un regard de profils et un œil à l'envers³⁹. S'il peut apparaître comme un élément central dans la constitution du portrait, nous avons souligné aussi plus haut combien le regard dévié de l'actrice soulignait l'absence de communication avec le locuteur du texte. Or, la variation autour du regard démultiplié de l'actrice renvoie, par effet de miroir, au regard obsessionnel du collectionneur et colleur de photos, l'artiste de ces collages qui apparaît aussi comme un « voyeur ». Très vite, le regard de l'artiste (et du locuteur) est associé à une action d'emprise et de domination, notamment quand, au regard (« mirar / mirarte / mirar te »), fait suite la prise de possession : « te a ti tomar » (toi te prendre), alliant requête et menace : « te pasas » (signifie à la fois « tu passes, tu viens », en espagnol ou « tu dépasses les bornes »), désir et violence : « te pido / te piso » (je te demande / je te piétine)⁴⁰. À plusieurs endroits du recueil, répond à ce regard celui de l'actrice surprise⁴¹, voire apeurée⁴².

Par conséquent, le collage, qui additionne, juxtapose, superpose non pas « le » corps mais les fragments du corps, semble bien plutôt réifier le sujet, ce qui serait tout le contraire d'en réaliser le portrait. Il met en jeu le glissement de l'être à l'avoir (un corps), sa réification, la mutation du corps-sujet en corps-objet. La répétition des mêmes fragments du corps met à mal son unicité : le collage est d'abord un « démontage » dit Olivier Quintyn⁴³. Si, pour Todorov, la caractéristique première du portrait est que les figures sont « peintes de manière à transmettre leurs traits individuels », plusieurs procédés contribuent, dans cette œuvre, à dissoudre cette individualité. Comment pourrait-il alors s'agir de la révélation d'un « moi », d'un sujet⁴⁴, d'une identité ?

31. LÓPEZ GRADOLÍ, Alfonso, *Quizá Brigitte Bardot venga a tomar una copa esta noche*, op. cit., p. 13.

32. *Ibid.*, p. 15.

33. *Ibid.*, p. 25.

34. *Ibid.*, p. 14.

35. *Ibid.*, p. 32.

36. *Ibid.*, p. 13.

37. *Ibid.*, p. 15.

38. *Ibid.*, p. 32.

39. *Ibid.*, p. 37.

40. *Ibid.*, p. 20.

41. *Ibid.*, p. 24.

42. *Ibid.*, p. 15.

43. QUINTYN, Olivier, *Dispositifs / dislocations*, op. cit., p. 69.

44. Dans son ouvrage *El museo pictórico o escala óptica* (1715-1724), Antonio Palomino définit le portrait comme « image d'un sujet » (cité par Javier Portús Pérez, «Varia fortuna del retrato en España» dans *El retrato en España*, Madrid, Museo Nacional del Prado, 2005, p. 20.)

C'est plutôt la perte d'identité dans les images que les collages mettent en évidence. D'abord, on soulignera les cadrages qui tronquent le corps de son visage⁴⁵. Si, ces fragments retranchés sont parfois « récupérés » à d'autres endroits du même collage⁴⁶ (lorsque celui-ci présente aussi une photographie de pied et trois photographies de visage), ce n'est pas l'intégrité de l'image qui est réparée (la source n'est pas la même), ni celle du corps (fractionné, désintégré), mais bien plutôt la « quantité » de corps qui est compensée, comme s'il s'agissait d'une marchandise quantifiable, substituée à l'identité du sujet. Cette destruction du portrait, par le collage, ne va pas sans une certaine violence, sans doute propre à la forme même de ce genre, comme dit Bertrand Rougé : « Il n'existe pas de collage tranquille, d'assemblage paisible ou sans douleur⁴⁷ ».

Les fragments juxtaposés dans le collage sont, par définition, « incommensurables⁴⁸ », « incompatibles ». Même rassemblés, ils ne sauraient reproduire une figure. Au contraire, démantelé et fragmenté par le collage, le corps est isolé, décontextualisé. On notera que nombres de collages d'A. López Gradolí sont en partie « vides », aporétiques⁴⁹. Ces vides qui isolent les fragments de « Brigitte Bardot » ne sont pas sans lien avec la violence que nous avons commentée au sujet de ce collage et à l'angoisse qui peut en découler. Si « la force d'extranéité du fragment collé⁵⁰ » (Olivier Quintyn) dissout totalement le sujet — *a fortiori* son portrait, pour David Le Breton, ce morcellement « répond en miroir au morcellement du sujet dans la modernité⁵¹ ».

D'ailleurs, dépourvu de tout caractère individuel, le corps se juxtapose à d'autres, semblables, dont il ne se distingue pas toujours aisément⁵². Ainsi, d'autres femmes, jeunes, belles, représentées sur les collages, tendent à s'assimiler à Brigitte Bardot du fait même de ces caractéristiques, outre leur situation dans ce recueil où l'actrice est majoritaire, donc à lui faire perdre son individualité. Aux pages précédentes, on perçoit un œil et un profil⁵³, des lèvres et plusieurs visages⁵⁴, d'autres personnes, juxtaposés à des fragments dont il est difficile de dire s'ils lui appartiennent (notamment les fesses en haut de la page !) et qui, de toutes manières, peuvent difficilement être considérés comme suggérant une personnalité. La multiplication des fragments de corps et l'imprécision sur l'identité de leur propriétaire a pour effet de rappeler bien plutôt la situation d'énonciation première (les revues *people* vers lesquelles tous ces fragments, en quelque sorte, ramènent le spectateur) au détriment de l'énoncé premier, l'objet des photos — Brigitte Bardot — et ainsi de conduire à l'anonymat de la figure.

En découpant le corps, les collages ne le rendent pas seulement *méconnaissable* (ce qui veut dire que son aspect a été « modifié », « transformé » par la fragmentation), ils le rendent

45. LÓPEZ GRADOLÍ, Alfonso, *Quizá Brigitte Bardot venga a tomar una copa esta noche*, *op. cit.*, p. 21 et 26.

46. *Ibid.*, p. 21.

47. Cité par BOSSEUR, Jean-Yves, *op. cit.*, p. 12.

48. QUINTYN, Olivier, (*op. cit.*, p. 23) emprunte ce terme à Paul Feyerabend.

49. LÓPEZ GRADOLÍ, Alfonso, *Quizá Brigitte Bardot venga a tomar una copa esta noche*, *op. cit.* p. 32 ou p. 20.

50. *Ibid.*, p. 80.

51. LE BRETON David, *Anthropologie du corps et modernité*, Paris, Quadrige, 2013, p. 230.

52. LÓPEZ GRADOLÍ, Alfonso, *Quizá Brigitte Bardot venga a tomar una copa esta noche*, *op. cit.*, p. 15.

53. *Ibid.*, p. 13.

54. *Ibid.*, p. 26.

— et surtout rendent le sujet — *inconnaissable* (c'est-à-dire « qui se soustrait à toute tentative de connaissance humaine⁵⁵ »), et qui donc ne dit rien d'une quelconque subjectivité⁵⁶.

C'est là tout le paradoxe du recueil de collages d'Alfonso López Gradolí qui représente massivement, continuellement, Brigitte Bardot — mais qui n'en propose des portraits que pour interroger la possibilité de réaliser, dans le monde contemporain qui est le nôtre⁵⁷, un portrait qui révèle véritablement le sujet. L'ère du « tout visuel » est aussi celle de la vacuité de ce visuel. La multiplication des images représentant les gens semble inversement proportionnelle à leur capacité à signifier quelque chose et à « incarner ». Lorsqu'apparaît, sur un collage, un corps sans visage⁵⁸, le texte évoque explicitement « la crisis del lenguaje contemporáneo. Polución. Violencia ». La première expression renvoie à une crise du langage, notamment du langage poétique, propre à l'époque « tardo-franquiste », dans une société « polluée » par le média visuel qu'elle peine à appréhender. Cette réflexion sur la société contemporaine est, certes, caractéristique du collage, fruit le plus souvent d'une société de consommation de masse et d'une prolifération des médias, mais plus largement, elle est propre à toute la poésie visuelle et expérimentale espagnole des années 1970⁵⁹ qui traduit, par la rupture et la fragmentation de son objet, la défiance vis-à-vis d'un monde contemporain violent, dans lequel le sujet se perd.

Bibliographie

- « Petite histoire du portrait », Musée des Augustins, Musée des Beaux-Arts de Toulouse, augustins.org/documents/10180/15597167/fgeno2s.pdf.
- AQUIEN Michèle et MOLINIÉ Georges, *Dictionnaire de rhétorique et de poétique*, Paris, Librairie Générale Française, 1999.
- BOSSEUR Jean-Yves, *Le collage. D'un art à l'autre*, Paris, Minerve, 2010.
- COPELLO Fernando et DELGADO-RICHET Aurora (dir.), *Le portrait. Champ d'expérimentation*, Presses Universitaires de Rennes, 2013.
- GIGANTE Elisabetta, *L'art du portrait. Histoire, évolution et technique*, Paris, Hazan, 2012.
- KANZ Roland, *Portraits*, Paris, Taschen, 2008.
- LANEYRIE-DAGEN Nadeije, *L'invention du corps. La représentation de l'homme du Moyen-Âge à la fin du XIX^e siècle*, Paris, Flammarion, 2006.
- LE BRETON David, *Anthropologie du corps et modernité*, Paris, Quadrige, 2013.

55. C'est la définition du CNRTL.

56. Selon le CNRTL : « connaissable » : 1) qui peut être reconnu (contraire : méconnaissable) ; 2) qui peut être « connu » (notion de philosophie) : une science est « connaissable », elle peut faire l'objet d'un savoir.

57. QUINTYN, Olivier, *Dispositifs / Dislocations*, op. cit., p. 20 : « Le statut du collage est donc, en premier lieu, celui d'un objet historiquement situé, emblématique de la modernité expérimentale et des stratégies des avant-gardes du début du XX^e siècle ».

58. LÓPEZ GRADOLÍ, Alfonso, *Quizá Brigitte Bardot venga a tomar una copa esta noche*, op. cit., p. 21.

59. Olivier Quintyn commente le « réseau de médiations multiples qui assurent une circulation, un va-et-vient et des effets de retour, d'influence réciproque et de *feedback* permanent » entre le collage et la société de consommation de masse. *Dispositifs / Dislocations*, op. cit., p. 116

- LÓPEZ GRADOLÍ Alfonso, *Quizá Brigitte Bardot venga a tomar una copa esta noche*, Madrid, Libros del Aire, 2013.
- MILLÁN Fernando, *Textos y antitextos*, Parnaso 70, 1970.
- PORTUS PÉREZ Javier, «Varia fortuna del retrato en España» in *El retrato español del Greco a Picasso*, Madrid, Museo Nacional del Prado, 2005, p. 16-67.
- PRIETO ALONSO Javier, «Entrevista a Alfonso López Gradolí», *Subverso, isla de libertad, crítica literaria y cultural*, 2014. www.subverso.es/?p=2857 [Consulté le 6 avril 2021].
- QUINTYN Olivier, *Dispositifs / dislocations*, Paris, Al Dante, 2007.
- TODOROV Tzvetan, *Éloge de l'individu*, Paris, Adam Biro, 2004.

Uma revolta na melancolia? Cinco grupos de mulheres retratadas por Nikias Skapinakis antes do 25 de Abril de 1974¹

Bruno Marques

IHA, FCSH, Universidade NOVA de Lisboa

Resumo: Com a série *Para o estudo da Melancolia em Portugal (1971-1974)*, Nikias Skapinakis oferece-nos um daqueles espelhos em que as elites intelectuais se podem rever de um só golpe de vista e em corpo inteiro. Expondo a “hipertrofia da nossa autoconsciência” que nos torna “ausentes da nossa própria realidade”, o pintor antecipa o fundamental livro *O Labirinto da Saudade* (1978). Mais do que acompanhar atitudes e atividades revolucionárias do Maio de

68 em França ajustadas ao clima da Primavera Marcelista, onde a *esperança* rapidamente cedeu lugar ao *tédio*, vemos uma geração de mulheres incapaz de enfrentar e assumir o seu próprio sentido e destino. A partir das teses de Eduardo Lourenço a respeito do *défice de realidade* que pauta os discursos dos portugueses sobre eles próprios, o presente artigo relê estas imagens à luz do papel do feminino no novo espaço da intelectualidade portuguesa que se abriu em

1. Este trabalho é financiado por fundos nacionais através da FCT — Fundação para a Ciência e a Tecnologia, I.P., no âmbito da celebração do contrato-programa previsto nos números 4, 5 e 6 do art. 23.º do D.L. n.º 57/2016, de 29 de agosto, alterado pela Lei n.º 57/2017, de 19 de julho.

Portugal entre o Maio de 68 e a Revolução dos Cravos de 1974.

Palavras-chave: Nikias Skapinakis, retrato, mulheres, melancolia, revolução.

Resumé : Avec la série *Pour l'étude de la mélancolie au Portugal (1971-1974)*, Nikias Skapinakis tend un miroir aux élites intellectuelles qui peuvent alors s'y contempler d'un regard neuf. En répondant à « l'hypertrophie de notre auto-conscience » qui nous rend « absents de notre propre réalité », le peintre anticipe l'œuvre *Le labyrinthe de la saudade* (1978). Ainsi, plutôt que d'accompagner les comportements et les actions révolutionnaires de mai 68 en France,

adaptés au climat du « printemps marceliste » au Portugal, où l'espoir a vite laissé place à l'*ennui*, nous observons une génération de femmes incapables d'affronter et d'assumer leur propre sens d'accomplissement et leur destin. À travers les lectures d'Eduardo Lourenço sur le *manque de réalité* qui marque les réflexions du peuple portugais sur lui-même, cet article revisite ces images à la lumière du nouveau rôle féminin dans le nouvel espace de l'intellectualité portugaise qui s'est ouvert au Portugal entre mai 68 et la Révolution des Œuillets, en 1974.

Mots-clés : Nikias Skapinakis, portrait, femmes, mélancolie, révolution.

*Da eterna espera do futuro, ficou-nos a saudade, esta infatigável,
imperturbável, melancolia do desespero adiado, do tédio
entre-duas-águas.*

*Eterna e inefável espera do Quinto Império, que longa expectativa!
É o nosso fado, múltiplo cenário de paixão (paixões), tédio,
melancolia, saudade, desesperança, diferenciados estados de alma,
pois cada retrato de Nikias revela, afinal, um (ou dois) estados de
alma: o de quem o vê do lado de cá, onde eu me encontro, antes de
estar lá, o de quem está lá antes de se ver (de o ver) do lado de cá.*

Fernanda BOTELHO, "As melancólicas", 1996²

1 - Retratos de "expressões estruturais", de "comportamentos de natureza social"

As primeiras incursões de Nikias Skapinakis pela arte do retrato seguem o que, no dizer de José-Augusto França, a segunda geração modernista já havia realizado: "exercícios picturais em

2. BOTELHO, Fernanda, "As melancólicas", in *Para o estudo da Melancolia em Portugal. Nikias Skapinakis. Retrospectiva de Retratos 1955-1974* (cat. exp.), Lisboa, Museu do Chiado, 1996, p. 20-24.

busca de um estilo pessoal³”. *Almada Negreiros*, de 1958, e *Natália Correia*, de 1959, estão entre os melhores exemplos desse período. Nos seus olhares distantes e silenciosos avulta um controlado tom expressionista feito mediante meios plásticos tendentes “à captação psicológica e da personalidade cultural dos modelos⁴”.

Neste momento Nikias ainda é lírico. A atemporalidade que perpassa tanto as pessoas como os espaços que pinta do casario lisboeta denuncia uma mesma angústia existencial. Paisagens sem horizonte, feitas de superfícies opacas, onde o vazio urbano, que se abre desolado, perde “o seu movimento de lugar” e afirma a “inacção⁵”. Como metáforas de si mesmo, permitem-nos sentir a “solidão⁶” que traduzia a “amargura” e as “dúvidas desses anos⁷”. Neste ambiente tingido por uma certa “estranheza onírica⁸”, habita, pois, um evidente “pendor existencialista⁹” que aproxima o pintor do ideário que fora tão caro ao grupo da revista *Presença*.

Entretanto, uma decisiva viragem de paradigma — que se vinha preparando ao longo dos anos 60 e que encontrará numa “parafiguração abstractizante” a via para a “simulação do recorte¹⁰” — torna possível a destrinça de dois momentos diversos: o primeiro, o dos retratos individuais, corresponde ao do pesquisador empático e ingénuo de sentimentos; o segundo, o dos retratos de grupo, ao de situações sociais. *Tertúlia*, de 1960, antecipa este segundo ciclo. Sobre esta pintura Nikias escreverá:

Esta “Tertúlia”, onde Cochofel se distancia, Serrão se destaca e Abelaira se recolhe, terá constituído o retrato sociológico, por via intuitiva e simbólica, da “inteligência” portuguesa que se opunha ao regime. É afinal um depoimento sobre o enfado em Portugal, no tempo da ditadura e nisso terá constituído o primeiro sinal da série melancólica. Não sei se esses retratos já tinham perdido a alma; são porém verdadeiros, isto é, por razões misteriosas assinalavam uma verdade qualquer que me era exterior, um alheio estado de alma, que passava à tela sem que, a bem dizer, me desse conta disso¹¹.

3. FRANÇA, José-Augusto, “De retratos se trata”, in *Nikias Skapinakis. Para o estudo da melancolia em Portugal. Retrospectiva de Retratos 1955-1974* (cat. exp.), Lisboa, Museu do Chiado, 1996, p. 15.
4. RODRIGUES, António, *Nikias Skapinakis. A pintura mirabolante*, Lisboa, Editorial Caminho, 2006, p. 20.
5. DIAS, Fernando Rosa, *A Nova-Figuração nas artes plásticas em Portugal (1958-1975)*, 3 volumes, tese de Doutoramento em Ciências e Teorias da Arte, Lisboa, Universidade de Lisboa, Faculdade de Belas-Artes (policopiado), 2008, p. 568.
6. SILVA, Raquel Henriques, “Nikias 60 anos depois. A pintura como vocação, ofício e reflexão”, in *Nikias Skapinakis: passado e presente 2012-1950* (cat. exp.), Lisboa, Museu Coleção Berardo, 2012, p. 20.
7. SKAPINAKIS, Nikias, *apud*. SILVA, Raquel Henriques, “Nikias 60 anos depois”..., *op. cit.*, p. 20.
8. *Ibid.*, p. 23.
9. ALMEIDA, Bernardo Pinto de, *Nikias Skapinakis. Uma pintura desalinhada*, Porto, Campo das Letras, 2006, p. 27-33.
10. SKAPINAKIS, Nikias, “Reflexão sobre águas passadas”, *Colóquio Artes*, 105, Abril-Junho 1995, p. 55-56. Mais recentemente, este assunto foi amplamente desenvolvido por SARDO, Delfim, “Notas sobre a intenção não descritiva”, in *Figuração e Parafiguração na Pintura de Nikias Skapinakis (1950-2017)*, Lisboa, Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 2017, p. 75-80.
11. SKAPINAKIS, Nikias, *Algumas perguntas a Nikias Skapinakis*, Lisboa, Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 1987, p. 54-55.

Enquanto prelúdio da série *Estudo da Melancolia em Portugal*, *Tertúlia* mostra, por detrás dos fumos e apoiada nas mesas e balcões, uma “teatralidade psico-social de um mal-estar cultural que foi o dessa década¹²”. A dimensão colectiva da cultura portuguesa reduzia-se, pois, à dos cafés, onde o tédio era condição inevitável de quem não havia emigrado. Mas os múltiplos sentidos deste quadro, que J.-A. França classifica como “obra chave de uma sociologia sentimental”¹³, só voltarão a ser retomados em 1967, com *As três graças*. Obra que assinala a sua decisiva entrada numa situação neo-figurativa como processo de renovação pictórica¹⁴, e que a crítica coeva logo viu como uma aproximação a “uma imagética de carácter Pop¹⁵”. Com ela, Nikias anunciava o ulterior *cartazismo* pela consciência da superfície que anula a definição do espaço ambiente. Nesse fundo abstracto e indefinido (que evoluirá ao longo da série para a estilização de cromatismos lisos), Luísa Cid, Kukas Moura Borges e Helena Castro recortam-se sintéticas sobre um fundo claro de onde advém a “qualidade gráfica que o associa a uma estética do cartaz¹⁶”. Eis a razão pela qual o seu “epidérmico cartazismo” coincide — nas palavras do artista — com a “despersonalização linear da pintura Pop¹⁷”: citando o *poster* para “anular o pictórico”, ou para, no final do seu trabalho oficial, “expor a sua própria neutralidade”, Nikias procura libertar-se da “sua própria subjectividade e com ela [d]as suas anteriores referências líricas e *presencistas*¹⁸”. Enquanto fórmula de “*des-subjectivação*¹⁹”, a pintura de Nikias permite agora captar uma realidade a partir de um ângulo frio, calculado e crítico.

Tertúlia anunciou, como vimos, um programa enquanto “retrato” (do estado) da cultura portuguesa, mas evoluirá mudando de género, ou seja, privilegiando o tratamento do novo papel da mulher na sociedade contemporânea de finais dos anos 60 e inícios dos 70. *As três graças* (1967), *Baigneuses* (1972) *Piquenique* (1972), *Botequim* (1973), *Encontro...* (1974). Três, quatro, três, três e três — são assim constituídos os grupos de mulheres. Por que razão Nikias dá todo este protagonismo ao feminino? Nas suas palavras:

“Os Críticos” constituem o último retrato incluindo personagens masculinos; os restantes retrataram apenas mulheres e, se às treze “melancólicas” juntarmos as sete intervenientes na série da “Liberdade” e as três Graças, teremos um total de vinte e três retratadas, repartidas por diversos grupos femininos. A asserção da misoginia que envolveu essas interpretações da “alma feminina” no quadro sociológico português, poderá ser, porém, diferentemente encarada se julgada em conjunto com o retrato dos quatro “Críticos”²⁰.

12. DIAS, Fernando Rosa, *A Nova-Figuração nas artes plásticas em Portugal...*, op. cit., p. 571.

13. FRANÇA, José-Augusto, *O Retrato na Arte Portuguesa*, Lisboa, Livros Horizonte, 1981, p. 93-94.

14. *Ibid.*, p. 572.

15. BRONZE, Francisco, “Exposições. Nikias Skapinakis — Na Galeria «Divulgação»”, *Colóquio*, 47, Fevereiro 1968, p. 38. BRONZE, Francisco, “Exposições”, *Colóquio*, Lisboa, 50, Outubro 1968, p. 37-49. BRONZE, Francisco, “Exposições”, *Colóquio*, 52, Fevereiro 1969, p. 48.

16. SARDO, Delfim, “Notas sobre a intenção não descritiva”, op. cit., p. 80.

17. SKAPINAKIS, Nikias, “Pro-memória”, in *Nikias Skapinakis. Para o estudo da melancolia em Portugal. Retrospectiva de Retratos 1955-1974* (cat. exp.), Lisboa, Museu do Chiado, 1996, p. 12-13.

18. DIAS Fernando Rosa, *A Nova-Figuração nas artes plásticas em Portugal...*, op. cit., p. 572.

19. ALMEIDA, Bernardo Pinto de, *Nikias Skapinakis...*, op. cit., p. 12.

20. SKAPINAKIS, Nikias *Algumas perguntas...*, op. cit., p. 29.

A pretexto da renovação que o café A Brasileira do Chiado levou a cabo, em 1971, com onze novos quadros, Nikias citou (imitando escrupulosamente) a antiga composição de Almada, *Auto-retrato num grupo*, de 1925²¹. Para o efeito, decidiu retratar justamente os quatro críticos que elegeram os pintores que substituíram as telas que até então ali haviam figurado. De Almada, Nikias reteve o mesmo espaço imaginário que é, segundo a caracterização de José-Augusto França, “o do próprio Café em que as personagens abancam, numa obrigação da vida lisboeta”²². Porém, estas já não são as figuras de uma boémia cidadina, intelectual e lírica de outros tempos, como as personagens do admirável romance que Almada escreveu, em 1925, com o título de *Nome de Guerra*. Mantendo, no mesmo local, as mesmas poses volvidos mais de quarenta anos, o que importa a Nikias são as “expressões estruturais”, os “gestos e maneiras de estar”, e que acabam por traduzir “comportamentos de natureza social”²³.

O quadro *Os Críticos* será talvez, a este título, o caso mais paradigmático. Ali estiveram reunidos, para o “retrato”, Rui Mário Gonçalves, Francisco Bronze, Fernando Pernes e José-Augusto França. Figurando todos de preto, assumem uma “uniformidade do traje” que os relaciona “com uma orientação crítica e que, no tempo, não se apresentava com grandes divergências”²⁴. Aliada à imutabilidade de poses, esta homogeneidade da indumentária poderá pois remeter para a questão do “consenso da crítica”²⁵, enquanto monotonia sem saída, mesmo para os então principais protagonistas da defesa da modernidade das artes plásticas portuguesas. Dois deles seguram folhas de papel. Mas estas são — como as viu Raquel Henriques da Silva — “folhas provocatoriamente brancas”; folhas “onde nada pode estar escrito”, na medida em que “denunciam o artifício supremo da pintura: o júri já deliberou ou irá deliberar depois, nenhuma decisão existe, trata-se de um fingimento mas é ele exactamente que interessa ao pintor”²⁶.

Perscrutar significará, agora, para Nikias, entrar na profundidade, não de uma “alma”, mas de um *papel*. São personagens de um teatro emudecido de sons, mas com papéis definidos — a ausência do humano, no tocante a *profundidade psicológica*, não implica, contudo, que não haja uma ajustada intensão dirigida a atitudes e posições. Nesse sentido, cremos ser possível discernir, ainda que subtilmente, poses simuladas, composturas, olhares, expressões, como a da boca entreaberta, dos olhos fechados ou do leve sorriso; em suma, um conjunto de sinais que funcionam como polos mais ou menos conscientes que induzem signos.

Eles aceitaram a recondução à encenação de si mesmos de acordo com uma imagem “social”. Representam assim uma espécie de assimilação mimética de padrões de actuação típicos da “inteligência” portuguesa que, aqui, converge numa postura comum. No fundo, tornam-se a revivescência de uma bem conhecida circunstância, personalizam-na, personificam-na. Sempre sentados e imóveis, pousam ignorando os restantes, inusitada circunstância que abre uma dimensão outra ao histórico género do “retrato de grupo”, o que definitivamente o questiona e o *desvirtua*.

21 . FRANÇA, José-Augusto, *Os Quadros da Brasileira*, *op. cit.*, p. 7.

22 . *Ibid.*

23 . SKAPINAKIS, Nikias *Algumas perguntas...*, *op. cit.*, p. 29-30.

24 . Da ficha da obra no catálogo *Para o estudo...*, *op. cit.*, p. 61.

25 . FARIA, Óscar, “Nikias Skapinakis no Museu de arte Contemporânea de Serralves, no Porto”, *Público (Artes & Ócios)*, Lisboa, 16 Junho 2000, p. 27.

26 . SILVA, Raquel Henriques, “Álbum de retratos organizado pelo seu autor”, *Para o estudo da Melancolia em Portugal...*, *op. cit.*, p. 28.

2 - Estamos ausentes da nossa própria realidade

Nos *retratos melancólicos* de Nikias, um dos efeitos mais importantes que orienta a interpretação da imagem parte da ausência daquela aura de espaço que envolve e caracteriza toda a representação naturalista. Como n' *O tocador de Pífaro* (1866) de Édouard Manet, aos retratados é-lhes dado um lugar *abstracto* ou *ausente*, traduzido no fundo liso e uniforme no “qual as figuras se isolam numa ausência de coordenadas e de auto-reconhecimento”²⁷.

Posto isto, não arriscaremos muito se afirmarmos que o pintor português antecipa a tese de Eduardo Lourenço segundo a qual nós, os portugueses, “estamos ausentes da nossa própria realidade”²⁸. O mesmo será afixado por Boaventura Sousa Santos quando, cerca de dezassete anos mais tarde, o sociólogo diagnosticará, a respeito do marasmo discursivo que foi sendo feito sobre nós mesmos, um auto-desconhecimento residual continuamente gerador de um “excesso mítico” que o compensa²⁹.

Nikias junta-se a outros nomes mais ou menos do mesmo período, citados por Eduardo Lourenço no seu fundamental texto *O Labirinto da Saudade* (1978), que renovam profundamente a “imagem dos Portugueses sobre Portugal” e, em particular, “naqueles campos cuja a abordagem estava, por assim dizer, bloqueada pela necessidade imperiosa do antigo regime de evitar olhar a *fundo* a realidade portuguesa”³⁰. De entre os vários nomes apontados pelo pensador português, alguns deles acabaram por ser mesmo retratados por Nikias na série pictórica aqui em apreço. São os casos, como vimos, de Joel Serrão e de José-Augusto França³¹. Repensar(-nos) em função das *imagens* e *contra-imagens* mais actantes da nossa herança cultural, sobretudo de origem *estético-literária*, parece ser esse o propósito mais sério e fundamental do pintor. É precisamente dessa herança cultural que Eduardo Lourenço se aporta:

Poucos países fabricaram acerca de si mesmos uma imagem tão idílica como Portugal. O anterior regime atingiu nesse domínio cumes inacessíveis, mas a herança é mais antiga e o seu eco perdura. Para a “compensar”, uma classe de ociosos colados como lapas às mesas dos cafés nacionais “parece” desenhar da mesma realidade “idílica” a contra-imagem permanente através de anedotas, piadas, graças que contrabalançam a hipertrofia da nossa autoconsciência³².

27. DIAS, Fernando Rosa, *A Nova-Figuração...*, op. cit., p. 584.

28. LOURENÇO, Eduardo, *O Labirinto da Saudade*, Lisboa, Dom Quixote, 1982 [1978], p. 67-68.

29. “[...] o excesso mítico de interpretação é o mecanismo de compensação do défice de realidade, típico de elites culturais restritas, fechadas (e marginalizadas) no brilho das suas ideias”. SANTOS, Boaventura Sousa, “Onze Teses por ocasião de mais uma Descoberta de Portugal”, in *Pela Mão de Alice. O Social e o Político na Pós-Modernidade*, São Paulo, Cortez, 1995, p. 49.

30. LOURENÇO, Eduardo, *O Labirinto da Saudade...*, op. cit., p. 69-70: “Seria injusto atribuir ao 25 de Abril esta abertura nova, pois já os últimos dez anos do antigo regime tinham visto surgir iniciativas nesse sentido, paralelas e coerentemente com a vontade de *aggiornamento* que existiu nas camadas tecnocráticas e mais liberalizantes do salazarismo moribundo e do marcelismo”.

31. *Ibid.*, p. 70.

32. *Ibid.*, p. 76.

Com o *Estudo para a melancolia em Portugal* de Nikias Skapinakis, tais imagens devem ser agora confrontadas, perspectivadas, acaso rebatidas e seriamente questionadas em função de um conhecimento mais aderente à causa viva da realidade nacional. Devido à factual *inexistência* de comparáveis e renovadas reestruturações das “imagens” da totalidade nacional³³, Nikias assume um papel deveras singular e decisivo na nossa cultura: oferece-nos um daqueles espelhos em que as elites intelectuais se podem rever de um só golpe de vista e em corpo inteiro. Essa intelectualidade constitui-se, essencialmente, num núcleo *isolado de tudo* — do exterior, da política³⁴, do “povo” em geral³⁵, no fundo, *da sua própria realidade* —, e que à época vinha ingloriamente colmatando as deficiências de um país sem tradição filosófica e científica³⁶. Esse estado de isolamento profundo deixara os indivíduos geralmente pouco capazes duma iniciativa pessoal enérgica, o que assegura o domínio de um discurso mitificador.

O excesso mítico da interpretação sobre a sociedade portuguesa explica-se em grande medida pela reprodução prolongada e não alargada de elites culturais de raiz literária, muito reduzidas em número e quase sempre afastadas das áreas de decisão das políticas educacionais e culturais. Tenderam, assim, a funcionar em circuito fechado, suspensas entre o povo ignaro, que nada tinha para lhes dizer, e o poder político autoconvencido, que nada lhes queria dizer. Não tiveram nunca uma burguesia ou uma classe média que as procurasse “trazer à realidade”, nunca puderam comparar ou verificar as suas ideias, e tão pouco foram responsabilizadas pelo eventual impacto social delas. [...] A hiperlucidez nunca foi mais que uma cegueira iluminada, e a cegueira das elites culturais produziu a invisibilidade do país³⁷.

A respeito de *Tertúlia*, escreve J.-A. França que “nunca se tinham caçado assim escritores nossos, de geração, ou só em fotografia de *Vencidos da Vida*, setenta anos antes³⁸”. Mais tarde Nikias sobre este assunto escreverá:

Embora com risco de engano, julgo que será impossível fazer a história das décadas de 60 e 70, sem recorrer ao testemunho dos quadros que retrataram determinados grupos de pessoas — todas identificáveis — e, através delas, as tensões

33. *Ibid.*, p. 73.

34. RAMOS, Rui, “Intelectuais e Estado Novo”, in *Dicionário de História de Portugal*, António Barreto e Maria Filomena Mónica (coord.), vol. VIII, Suplemento F/O, Lisboa, Livraria Figueirinhas, 1999, p. 281. “Em 1966, em conversa com Franco Nogueira (ministro dos negócios estrangeiros), o Presidente do Conselho Oliveira Salazar queixava-se de que «teve sempre grande dificuldade em encontrar colaboradores, e que os intelectuais lhe fugiram sempre». Falar de «intelectuais» em Portugal era então falar da oposição. Em 1972, o escritor Eduardo Lourenço confirmava a amargura salazarista: «o intelectual mais típico entre nós tem sido o da oposição». Com efeito, a gente de letras nunca parou de cultivar a lenda do seu anti-salazarismo”.

35. *Ibid.*, p. 289. “Em 1972, numa entrevista à revista *Vida Mundial* sobre os intelectuais (25 de Agosto de 1972), Jorge de Sena insinuava que a «educação ou a cultura ou a conquista de um lugar de intelectual em Portugal têm correspondido automaticamente a uma separação em relação ao povo em geral”.

36. Cf. SANTOS, Boaventura Sousa, “Onze Teses...”, *Pela Mão de Alice...*, *op. cit.*, p. 50.

37. *Ibid.*

38. FRANÇA, José-Augusto, “De retratos se trata”, *Nikias Skapinakis...*, *op. cit.*, p. 16.

psicológicas, sociais e políticas desses anos de viragem decisiva nos comportamentos e nas estruturas fixadas pelo oitocentismo ainda vigente, então³⁹.

De acordo com Eduardo Lourenço, Portugal não tem nem a espessura, nem a audácia, nem o intrínseco dinamismo de outras culturas que vivem em permanente estado de autocrítica, de polémica, de reajustamento⁴⁰, facto que desemboca na inevitável vivência comum do tédio e da mediocridade. O pintor faz, assim, um dos únicos e, seguramente, o mais importante, estudo sociológico sobre a cultura portuguesa jamais realizados no âmbito das artes visuais em Portugal⁴¹. Para Fernanda Botelho, Nikias inscreveu, “Expectativas desgastantes e desgastadas”. Ou seja, teceu o retrato geral de um estado permanente de *espera*. Mas à espera de quê? — importa perguntar. “Do que nunca foi e talvez (quase certo) nunca será. Do que sempre obstinadamente se espera que venha a ser tarda a chegar (caso, duvidosamente, chegue)”, confessa a escritora, para, logo em seguida, rematar: “Estarão, afinal, ainda e sempre, ainda, ainda, ainda, sempre à espera do Quinto Império?”⁴².

3 - Uma revolta feminina “interior” feita de *desencontros*

Não sendo imune a factores externos, também em Portugal o ano de 1968 não deixou de marcar o início de uma profunda mudança. Não obstante, a chamada “primavera marcelista” (1968-1970), caracterizada primeiramente por uma abertura a uma maior liberalização, será, logo depois, marcada por uma “progressiva crispação repressiva⁴³”. Com este cenário assim traçado por António Reis, ficou a lúcida imagem, que os *retratos da melancolia* nos deram, de um país que “articulava ciclos de desejos e desilusões⁴⁴”.

Atenta às movimentações do Maio de 1968 em França, a série *Os Caminhos da Liberdade*, (1968-1970) — onde se incluem *Mulher-leopardo* (1968), *Uma mulher fugiu a cavalo* (1969), *Now* (1970) ou *Filhas e Amantes* (1970) — dava mais explicitamente conta desde sopro revolucionário, à época tão desejado tanto no plano da estética como no da política. No comentário que Fernando Rosa Dias lhe faz, lê-se que “a beleza feminina exibiu-se como mitografia anónima do desejo de uma

39. SKAPINAKIS, Nikias *Algumas perguntas...*, *op. cit.*, p. 29. “O alcance desse tratado sentimental e intuitivo de sociologia — não despidido de um pensamento que pesava as contradições da sociedade portuguesa — passou, com raríssimas excepções [em nota o autor aponta para J.-A. França, F. Pernes e F. Azevedo], despercebido dos sociólogos, políticos e historiadores, a quem, no fundo, mais poderia interessar; mas essa foi provavelmente, a consequência de uma generalizada cultura livresca, pouco atraída pelo poder da imagem e compreensivelmente voltada para o testemunho romanesco e para o imediatismo político”.

40. LOURENÇO, Eduardo, *O Labirinto da Saudade...*, *op. cit.*, p. 73.

41. AZEVEDO, Fernando, [Sem título], in *Algumas perguntas a Nikias Skapinakis*, Lisboa, Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 1987, p. 13. “Para o Estudo da Melancolia em Portugal, é um título portentoso. Diria eu que é uma das maiores ideias da pintura portuguesa acontecida neste meio-século”.

42. BOTELHO, Fernanda, “As melancólicas”, in *Para o estudo da Melancolia em Portugal*. Nikias Skapinakis. *Retrospectiva de Retratos 1955-1974* (cat. exp.), Lisboa, Museu do Chiado, 1996, p. 23.

43. REIS, António, “Marcelismo”, in *Dicionário de história do Estado Novo*, vol. 2 — M-Z, Fernando Rosas e J. M. Brandão de Brito (ed.), Lisboa, Círculo de leitores, 1996, p. 556.

44. DIAS, Fernando Rosa, *A Nova-Figuração...*, *op. cit.*, p. 586.

nova dimensão social da qual era o principal agente e motivação⁴⁵. Organizada a série *Para o estudo da Melancolia em Portugal* com grupos de mulheres que eram poetisas, músicas ou escritoras, surgia, também na opinião de Raquel Henriques da Silva, “a esperança numa via de saída que a morte de Salazar e o governo de Marcelo brevemente encarnam⁴⁶”. Mas a verdade é que à “imagem triunfante da mulher⁴⁷” das séries alegóricas, que marcam, de maneira “quase épica”, a agenda internacional em matéria de revolução de costumes, se opõe a triste letargia nacional dos retratos grupais. Tal como Fernando Rosa Dias viu, do “tédio do *suicídio*” — que a mítica escultura *O Desterrado* (1872) de Soares dos Reis (1847-1889) tão emblematicamente simbolizou para uma geração oitocentista de *Vencidos da Vida* — sucede com Nikias “o tédio da *espera*” de gente expectante face aos ecos vindos dos tumultos de fora, permanecendo presa “na especação [sic.] de uma espera entorpecedora⁴⁸”.

Em virtude de serem, simultaneamente, retratos identificáveis e “máscaras alegóricas⁴⁹” (potencialmente convertíveis em *ícones do Marcelismo*), Leonor Oliveira aponta para o sentido dúplice que os reveste. Para a historiadora de arte, esta pintura “evidencia, portanto, essa afirmação feminina, mas poderá também sugerir o isolamento/incomunicabilidade das suas protagonistas⁵⁰”.

Analisemos mais pormenorizadamente cada um dos retratos. Depois dos *Críticos*, que abordámos anteriormente, seguiu-se *Baigneuses*, de 1971. Numa amável sensualidade, e detendo-se nos pormenores do vestuário, na ondulação das pernas e na particularidade dos cabelos, este quadro apresenta quatro mulheres que aparentam estar na praia. Incontornável aqui referir, em termos sociológicos, a transmutação das retratadas em ícones da vida moderna⁵¹. Com efeito, as mulheres de *bikini* tornam-se automaticamente signo dos novos tempos, em claro contraste com o distante contexto da campanha de “moralização das praias” dos anos 30⁵².

Seguindo praticamente o mesmo esquema das *Baigneuses*, *Piquenique*, de 1972, constitui o terceiro retrato da série *melancólica*. Mais uma vez, deparamo-nos com mulheres descontraidamente sentadas no chão. Uma pega numa flor, mas sem qualquer troca de olhares.

Botequim, de 1973, homenageia o mítico bar de Natália Correia situado no Bairro da Graça, o qual, na altura e nos primeiros tempos a seguir ao 25 de Abril, constituía um centro de “ani-

45. *Ibid.*, p. 577.

46. SILVA, Raquel Henriques, “Nikias 60 anos depois...”, in *Nikias Skapinakis...*, *op. cit.*, p. 23.

47. DIAS, Fernando Rosa, *A Nova-Figuração...*, *op. cit.*, p. 577.

48. *Ibid.*, p. 581.

49. MOURA, Vasco Graça, “A nave dos melancólicos”, in *Nikias Skapinakis, prospectiva 1966-2000* (cat. exp.), Porto, Museu de Serralves, 2000, p. 45.

50. OLIVEIRA, Leonor, *Nikias Skapinakis*, Lisboa, Instituto de História da Arte/Quidnovi, 2010, p. 46.

51. SILVA, Raquel Henriques, “Álbum de retratos...”, *Para o estudo da Melancolia em Portugal...*, *op. cit.*, p. 29.

52. Com a chegada das férias de verão e da época balnear, o fato de banho vai constituir uma das maiores preocupações da Mocidade Portuguesa Feminina, reverberando a “moralização das praias”, iniciada em 1930 pela OMEN e pelas organizações católicas femininas (cf. PIMENTEL, Irene, *Mocidade Portuguesa Feminina*, Lisboa, Esfera dos Livros, 2000, p. 349). Em nome do pudor, várias imagens publicadas no *Boletim* desta organização são reveladoras da austeridade e do moralismo, em detrimento do impróprio *maillot* (cf. MARQUES, Bruno Sousa; GUARDA, Israel Vindeirinho, “Tradição e Modernismo na construção da ‘nova’ mulher do Estado Novo português: Fotografia e Propaganda no Boletim da Mocidade Portuguesa Feminina (1939-1947)”. *Estudos Ibero-Americanos*, 2020, 46 (2)).

mação cultural” e de conspiração⁵³. As três retratadas à volta de uma mesa com bebidas pertenciam, aliás, a um outro grupo sediado no conhecido bar *Procópio*⁵⁴.

Encontro de Natália Correia, Fernanda Botelho e Maria João Pires, de 1974, fecha o conjunto destes retratos. A reunião de uma poetisa, de uma escritora e de uma pianista documenta a participação feminina na vida intelectual. Natália Correia, amiga de Nikias e que fora retratada pelo pintor em 1959, assume aqui um papel preponderante. A dimensão convivial da sua figura foi desde cedo incontornável no meio literário lisboeta. Na sua pose de deusa meditando em sossego escultural, lança o seu olhar eternamente vibrante sobre o infinito. Imperturbável e totalmente indiferente a quaisquer “voyeurismos” — como escreveu Fernanda Botelho⁵⁵ —, ela “olha com inquietante determinação (ou assim parece) um futuro que lhe irá chegar à revelia de qualquer objectiva⁵⁶”. Uma está sentada na cadeira, as outras duas no chão. Maria João Pires, pelo canto do olho, é a única que nos mira. Terão elas consciência umas das outras? Formarão elas um *grupo* na verdadeira acepção da palavra, para além do *grupo* composto para o retrato?

Digamos que é somente à luz de uma causalidade “cenográfica” que se explica esta copresença. O programa-tese que subjaz à elaboração destes retratos de grupo ou, antes, de *pe-soas postas em grupo*, é uma evidência forçada, carregada, como se caricaturasse. Pois, ainda que pousando em conjunto, elas encontram-se irremediavelmente numa solidão equívoca que nelas se repercute e de que se tornam súbitos emblemas do que Eduardo Lourenço escreverá, poucos anos mais tarde, a respeito de um dos traços mais vincados da condição lusitana:

Os Portugueses não *convivem* entre si, como uma lenda tenaz proclama, espiam-se, controlam-se uns aos outros; não *dialogam*, disputam-se, e a convivência é uma osmose do mesmo aos mesmos, sem enriquecimento mútuo, que nunca um português confessará que aprendeu alguma coisa de um outro, a menos que seja pai ou mãe...⁵⁷

Sentadas envergando *maillots* numa areia invisível, ou tomando uma bebida no *Botequim*, estas não são as mulheres que melhor corresponderão ao bem conhecido estereótipo da dona-de-casa, da mãe de família ou da esposa dedicada. Isto é, da figura subjugada ao que uma longa tradição impunha e que, por sua vez, a colocava num estado de “menoridade⁵⁸”. Vemos,

53. Cf. *Para o estudo da Melancolia em Portugal. Nikias Skapinakis. Retrospectiva de Retratos 1955-1974* (cat. exp.), Lisboa, Museu do Chiado, 1996, p. 63 (ficha da obra). Numa entrevista concedida a Cristina Azevedo Tavares, Nikias dirá: “Quando, por exemplo, pintei o «Botequim» reuni um grupo de senhoras à volta de uma mesa com copos, o que, na verdade, significava a ascensão da mulher às tertúlias dos cafés e dos bares — enfim, uma revolução nos costumes portugueses. O título era uma alusão ao «Botequim», de Natália Correia, mas ela não figura nesse quadro. Pintei-a, individualmente, em 58, e depois no retrato colectivo com Maria João Pires e Fernanda Botelho. Foi o último porque não voltei a pintar retratos.” TAVARES, Cristina Azevedo, “Nikias Skapinakis: a pintura, a política e a vida”, *Jornal de Letras, Artes e Ideias*. Lisboa, 17 a 23 de Agosto de 1993, p. 15.

54. *Para o estudo...*, *op. cit.*, p. 63.

55. BOTELHO, Fernanda, “As melancólicas”, *Para o estudo da Melancolia em Portugal...*, *op. cit.*, p. 21.

56. *Ibid.*

57. LOURENÇO, Eduardo, *O Labirinto da Saudade...*, *op. cit.*, p. 78.

58. Cf. VICENTE, Ana, “mulheres, situação das”, in *Dicionário de História de Portugal*, António Barreto e Maria Filomena Mónica (coord.), vol. VIII, Suplemento F/O, Lisboa, Livraria Figueirinhas, 1999, p. 558. “Nos anos 40, por exemplo, uma mulher casada, da classe mais alta, não saía à rua sozinha e obviamente

antes, mulheres que ocupam, sozinhas, mas já com relativa consciência de grupo, um lugar que não lhes é (era) próprio, um lugar recentemente conquistado e que reivindicam: “Ousam enfrentar o «voyeur»: aqui estamos, emancipamo-nos, reivindicamos, somos a inquietação do vosso futuro, ó gentes!” — escreve Fernanda Botelho (retratada em *Encontro...*), a respeito do quadro *As Três Graças* (1967)⁵⁹. São mulheres que se apresentam de saltos altos; mulheres exibindo um sofisticado gosto pelas novidades da moda; mulheres que assumem uma (relativa) descomplexada exposição do corpo. Mas não deixam de ser, ao mesmo tempo, mulheres desprovidas da necessária irreverência e vitalidade daquelas atitudes, poses e olhares mais conotáveis com a verve revolucionária. São antes figuras que, para além da reivindicação aludida, inexoravelmente se situam na *melancolia portuguesa*: querem anunciar um futuro que lhes bate à porta, mas permanecem agrilhoadas a uma circunstância histórica portuguesa onde, tal como Raquel Henriques da Silva tão bem notou, “a liberdade era interior e não dita⁶⁰”.

Neste ponto, atenda-se, por contraste, ao modo como Eduardo Prado Coelho descreve o pulsar revolucionário do feminino que então se vivia fora de portas:

Recordo-me ainda da revolução no quotidiano feminino que foi o aparecimento dos *collants*. Como sempre se fala de progresso, alguma coisa se ganhou e alguma coisa se perdeu. Era a época dos Beatles e dos submarinos amarelos. Adamo e Françoise Hardy entoavam canções de jovens que passeavam de mãos dadas junto ao mar: “Tous les garçons et les filles de mon âge...”. Na Suíça, chega o momento em que as mulheres podem começar a votar (vale mais tarde do que nunca). [...] Os anos 60 vão precipitar-se nestas imagens: um rosto de rapariga, decidido, emancipado, ferozmente orgulhoso, aos ombros de um companheiro, empunhando uma bandeira em plena manifestação⁶¹.

E, assim, o processo de emancipação da mulher no Portugal destes anos caracterizar-se-á menos como grito de revolta, do que como atitude, *também* ela, irremediavelmente passiva e conformada⁶². Vemos “espelhado” nestes grupos femininos que Nikias fixou a mesma descrição

não exercia uma profissão remunerada. Os espaços de convivência pública, como os cafés, eram para os homens e muitos destes estabelecimentos recusavam servir uma mulher não acompanhada por um homem. O recato das mulheres da classe média e alta prolongou-se até aos anos 60”.

59. BOTELHO, Fernanda, “As melancólicas”, *Para o estudo da Melancolia em Portugal...*, *op. cit.*, p. 21.

60. SILVA, Raquel Henriques, “Álbum de retratos organizado pelo seu autor”, *Para o estudo da Melancolia em Portugal...*, *op. cit.*, p. 29.

61. COELHO, Eduardo Prado, “Anos 60: As Clausuras Infinitas”, in *Circa, 1968* (cat. exp.), Porto, Fundação Serralves, 1999, p. 51-53.

62. VICENTE, Ana, “mulheres, situação das”..., *op. cit.*, p. 569. “[...] em Portugal, ao contrário do que se passou nos países de regime democrático, não foi possível a constituição de um movimento de mulheres, nem se criaram correntes de opinião política favoráveis à igualdade perante a lei ou a vida. Quando em 1961 se iniciam as guerras coloniais e partem sucessivos contingentes de homens para as várias frentes, não se esboçou qualquer movimento marcadamente de mulheres, ao longo de 13 anos, contra a guerra ou a favor da paz. Seria porque essa partida era antes entendida, inconsciente ou subconsciente, como um alívio do serviço quotidiano aos homens por parte das mulheres, de noite e de dia? Mais provavelmente, essa não intervenção das mulheres estava em consonância com a atitude de outros grupos, todos eles cercados pelo sistema. Na clandestinidade organiza-se, a partir de 1968, o Movimento Democrático de Mulheres”.

de Eduardo Lourenço a respeito de "uma classe de ociosos colados como lapas às mesas dos cafés nacionais"⁶³. O mesmo sentido ressalta das palavras de José-Augusto França:

Pela primeira vez a "imagerie" nacional toma conta de mulheres para com elas significar algo que a viscondessa romântica de Meneses ou as damas do Malta não tinham nem podiam ter tido: uma alma. Mas, quando de alma agora se tratou, foi para dizer que ela não existe: uma ausência de alma numa ausência de cidade mais uma vez impossível...⁶⁴

Com a conquista primeiro dos cafés e depois dos bares⁶⁵, dá-se irremediavelmente a entrada das mulheres nas práticas de sociabilidade que caracterizam a norma do intelectual português. Dessa forma, o feminino adquire o seu acesso à *pose* dos hábitos de convívio de grupo restrito da "minoría cultivada" do país: expectante e entediada. Mas quando se define a série *melancólica* como imagem imóvel, isso não significa apenas que as personagens que ela representa não se mexam; significa que não *saem* de lá, estão anestesiadas e fixadas. Não são um tempo intermédio de uma acção. Nem a continuidade de um tempo anterior. São sempre uma mesma imagem *sem futuro* (é esse o seu patético, a sua melancolia). Em suma, são *encontros* que, em boa verdade, reflectirão mais uma vez uma endémica situação de "desencontro":

O quadro do "Encontro", que termina a série, completa, com o retrato de mulheres intelectuais, uma indagação sobre a intelectualidade portuguesa, começada com "Tertúlia". Mas agora, trata-se de um desencontro ainda mais evidente do que o dos escritores e dos críticos; a poeta, a escritora, a intérprete permanecem reservadas no seu mundo artístico e não trocam, entre si, afecto, gestos, olhar. Seria um inconsciente paradigma da vida intelectual e das suas divisórias?⁶⁶

Enquanto figurantes de um palco de vultos imóveis, e "sempre caladas nos seus olhares perdidos"⁶⁷, as mulheres retratadas por Nikias não apresentam qualquer pré-disposição para a troca, seja esta de natureza afectiva, intelectual ou política; por isso mesmo, não menos inquietante é o desconforto que as suas presenças silenciosas denunciam. Se algum desejo de diálogo houver, este situar-se-á somente em cada um dos olhares que se nos dirigem no seu mutismo obstinado. A este propósito notemos que dois olhares se cruzam particularmente com o do pintor: o de Alice Coelho, em *Botequim* e o de Maria João, em *Encontro...* Mas também todas as *três graças* nos miram, e até algumas das banhistas — é o caso de Fátima Vaz e até, talvez, o da Maria Artur —; enquanto as outras parecem distraídas, absortas, desfasadas da realidade, ignorando um qualquer *voyeur*; ou parecendo simplesmente *fingir* essa mesma indiferença dormente perante a presença do "retratista", situado no onnipotente "lado de cá".

63. LOURENÇO, Eduardo, *O Labirinto da Saudade...*, *op. cit.*, p. 76.

64. FRANÇA, José-Augusto, "As três fases da pintura de Nikias Skapinakis", in *Nikias Skapinakis: pintura* (cat. exp.), Lisboa, Centro de Arte Moderna - Fundação Calouste Gulbenkian, 1985, p. 24.

65. SKAPINAKIS, Nikias *Algumas perguntas...*, p. 30; SILVA, Raquel Henriques, "Álbum de retratos organizado pelo seu autor", *Para o estudo da Melancolia em Portugal...*, *op. cit.*, p. 29.

66. SKAPINAKIS, Nikias *Algumas perguntas...*, *op. cit.*, p. 30.

67. FRANÇA, José-Augusto, "As três fases da pintura...", *Nikias Skapinakis...*, *op. cit.*, p. 23.

Digamos que é esta espécie de *presença ausente*, de existência alheia à realidade, de solidão compartilhada, aquilo que lhes dá uma certa aura de espectros vivos. Se despertam *inquietação* a Fernanda Botelho⁶⁸, é porque estas personalidades — enquanto pergunta com a qual nos confrontam — anseiam por uma resposta. É isso que se entrevê nesses retratos de Nikias, nos “coletivos” ou “sociais”. Todos estes entes imóveis aguardam um *sentido* (um horizonte, uma orientação, um destino). O primeiro que se impõe é o do motivo da sua “aparição” naquele putativo *encontro*⁶⁹.

Bibliografia

- ALMEIDA, Bernardo Pinto de, *Nikias Skapinakis. Uma pintura desalinhada*, Porto, Campo das Letras, 2006.
- AZEVEDO, Fernando, [Sem título], in *Algumas perguntas a Nikias Skapinakis*, Lisboa, Imprensa Nacional - Casa da Moeda, 1987, p. 13-14.
- BOTELHO, Fernanda, “As melancólicas”, in *Para o estudo da Melancolia em Portugal. Nikias Skapinakis. Retrospectiva de Retratos 1955-1974* (cat. exp.), Lisboa, Museu do Chiado, 1996, p. 20-24.
- BRONZE, Francisco, “Exposições”, *Colóquio*, 52, Fevereiro 1969, p. 48.
- , “Exposições. Nikias Skapinakis — Na Galeria «Divulgação»”, *Colóquio*, 47, Fevereiro 1968, p. 36-38.
- , “Exposições”, *Colóquio*, Lisboa, 50, Outubro 1968, p. 37-49.
- COELHO, Eduardo Prado, “Anos 60: As Clausuras Infinitas”, *Circa 1968* (cat. exp.), Porto, Fundação Serralves, 1999.
- DIAS, Fernando Rosa, *A Nova-Figuração nas artes plásticas em Portugal (1958-1975)*, 3 volumes, tese de Doutoramento em Ciências e Teorias da Arte, Lisboa, Universidade de Lisboa, Faculdade de Belas-Artes (policopiado), 2008.
- GONÇALVES, Rui Mário, “Nikias Skapinakis”, in *100 Pintores Portugueses do Século XX*, Lisboa, Alfa, 1986, p. 158-159.
- FARIA, Óscar, “Nikias Skapinakis no Museu de arte Contemporânea de Serralves, no Porto”, *Público (Artes & Ócios)*, Lisboa, 16 Junho 2000, p. 27.
- FRANÇA, José-Augusto, “De retratos se trata”, in *Nikias Skapinakis. Para o estudo da melancolia em Portugal. Retrospectiva de Retratos 1955-1974* (cat. exp.), Lisboa, Museu do Chiado, 1996, p. 14-19.
- , “As três fases da pintura de Nikias Skapinakis”, in *Nikias Skapinakis: pintura* (cat. exp.), Lisboa, Centro de Arte Moderna - Fundação Calouste Gulbenkian, 1985, p. 20-27.

68. BOTELHO, Fernanda, “As melancólicas”, *Para o estudo da Melancolia em Portugal...*, op. cit., p. 20.

69. “Les Trois Grâces de 1967, décemment habillées, se découpent sur un fond blanchi à la chaux. Elles sont assises par terre - trois bourgeoises de Lisbonne en quête d’affranchissement, fruit de l’époque et des lectures de revues étrangères. Elles regardent le spectateur avec un timide défi, s’interrogeant sur leur présence dans cette énorme toile, sans l’appui d’un décor que l’artiste s’est refusé à peindre. Comme les autres modèles de Skapinakis, elles attendent quelque chose... peut-être même de savoir ce qu’elles attendent...”. FRANÇA, José-Augusto, “Skapinakis ou les images froides”, in *Nikias Skapinakis: peintures* (cat. exp.), Paris, 1972 (reeditado em *Nikias Skapinakis. Para o estudo da melancolia em Portugal. Retrospectiva de Retratos 1955-1974* [cat. da exp.], Lisboa, Museu do Chiado, 1996, p. 76).

- , *O Retrato na Arte Portuguesa*, Lisboa, Livros Horizonte, 1981.
- , *Os Quadros da Brasileira*, Lisboa, Artis, 1973.
- , “Skapinakis ou les images froides”, *Nikias Skapinakis: peintures* (cat. exp.), Paris, 1972 (reeditado em *Nikias Skapinakis. Para o estudo da melancolia em Portugal. Retrospectiva de Retratos 1955-1974* [cat. da exp.], Lisboa, Museu do Chiado, 1996, p. 75-78).
- GIL, José, *Metamorfoses do Corpo*, Lisboa, Relógio d'Água, 1997 [1981].
- LOURENÇO, Eduardo, *O Labirinto da Saudade*, Lisboa, Dom Quixote, 1982 [1978].
- MARQUES, Bruno Sousa, GUARDA, Israel Vindeirinho, “Tradição e Modernismo na construção da «nova» Mulher do Estado Novo Português: Fotografia e Propaganda no Boletim da Mocidade Portuguesa Feminina (1939-1947)”. *Estudos Ibero-Americanos*, 2020, 46 (2) e32309 doi.org/10.15448/1980-864X.2020.2.32309.
- MOURA, Vasco Graça, “A nave dos melancólicos”, in *Nikias Skapinakis, prospectiva 1966-2000* (cat. exp.), Porto, Museu de Serralves, 2000, p. 45-55.
- OLIVEIRA, Leonor, *Nikias Skapinakis*, Lisboa, Instituto de História da Arte/Quidnovi, 2010.
- PERNES, Fernando, [Sem título], in *Algumas perguntas a Nikias Skapinakis*, Lisboa, Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 1987, p. 19-20.
- , *Nikias Skapinakis*, Lisboa, Artis, 1972.
- PIMENTEL, Irene, *Mocidade Portuguesa Feminina*, Lisboa, Esfera dos Livros, 2000.
- RAMOS, Rui, “Intelectuais e Estado Novo”, in *Dicionário de História de Portugal*, António Barreto e Maria Filomena Mónica (coord.), vol. VIII, Suplemento F/O, Lisboa, Livraria Figueirinhas, 1999, p. 281-289.
- REISANDO Rosas e J. M. BRANDÃO DE BRITO (ed.), Lisboa, Círculo de leitores, 1996, p. 546-548.
- RODRIGUES, António, *Nikias Skapinakis. A pintura mirabolante*, Lisboa, Editorial Caminho, 2006.
- SARDO, Delfim, “Notas sobre a intenção não descritiva”, in *Figuração e Parafiguração na Pintura de Nikias Skapinakis (1950-2017)*, Lisboa, Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 2017, p. 75-86.
- SANTOS, Boaventura Sousa, “Onze Teses por ocasião de mais uma Descoberta de Portugal”, in *Pela Mão de Alice. O Social e o Político na Pós-Modernidade*, São Paulo, Cortez, 1995, p. 49-67.
- SILVA, Raquel Henriques, “Nikias sob a figura da heterotopia”, in *Figuração e Parafiguração na Pintura de Nikias Skapinakis (1950-2017)*, Lisboa, Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 2017, p. 11-27.
- , “Nikias 60 anos depois. A pintura como vocação, ofício e reflexão”, in *Nikias Skapinakis: passado e presente 2012-1950* (cat. exp.), Lisboa, Museu Colecção Berardo, 2012, p. 17-30.
- , “Álbum de retratos organizado pelo seu autor”, in *Para o estudo da Melancolia em Portugal. Nikias Skapinakis. Retrospectiva de Retratos 1955-1974* (cat. exp.), Lisboa, Museu do Chiado, 1996, p. 30-31.
- SKAPINAKIS, Nikias “Pro-memória”, in *Nikias Skapinakis. Para o estudo da melancolia em Portugal. Retrospectiva de Retratos 1955-1974* (cat. exp.), Lisboa, Museu do Chiado, 1996, p. 12-13.
- , “Reflexão sobre águas passadas”, in *Colóquio Artes*, 105, Abril-Junho 1995, p. 55-56 (reed. catálogo da exposição *Nikias Skapinakis. Retrospectiva 1966-2000*, Porto, Museu Serralves, 2000, p. 217-220; *Nikias Skapinakis. Uma pintura desalinhada*, Porto, Campo das Letras, 2006, p. 177-182).
- , *Algumas perguntas a Nikias Skapinakis*, Lisboa, Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 1987.
- , “Reflexão sobre águas passadas”, *Colóquio-Artes*, Lisboa, n.º105, Abril-Junho, 1955, p. 55-56.
- TAVARES, Cristina Azevedo, “Nikias Skapinakis: a pintura, a política e a vida”, *Jornal de Letras, Artes e Ideias*, Lisboa, 17 a 23 de Agosto de 1993, p. 1, 14-16.

VICENTE, Ana, “mulheres, situação das”, in *Dicionário de História de Portugal*, António Barreto e Maria Filomena Mónica (coord.), vol. VIII, Suplemento F/O, Lisboa, Livraria Figueirinhas, 1999, p. 565-571.

José Régio: um (auto)retrato em construção¹

Eunice Ribeiro

Universidade do Minho / CEHUM

Resumo: Enquanto figura central do chamado Segundo Modernismo português, José Régio (pseudónimo de José Maria dos Reis Pereira) deixa perceber em toda a sua vasta obra literária e nos seus múltiplos retratos e autocaricaturas os profundos conflitos e crises identitários vividos pelas gerações modernistas. Discutir-se-ão, neste artigo, algumas estratégias regianas de figuração autoral no âmbito da sua produção literária (com destaque para o livro de sonetos *Biografia*) e visual, procurando evidenciar uma poética eminentemente performativa através da qual se manifesta uma sistemática resistência ao autorretrato, permitindo entendê-la, por outro lado — e num momento em que acabam de ser celebrados os cinquenta anos da morte do Autor —, à luz da contemporaneidade artística.

Palavras-chave: (auto)retrato, caricatura, *Biografia*, José Régio, performatividade.

Resumé : Figure centrale du Deuxième Modernisme portugais, José Régio (pseudonyme de José Maria dos Reis Pereira) révèle dans toute sa vaste œuvre littéraire et dans ses multiples portraits et autocaricatures les conflits profonds et les crises identitaires vécus par les générations modernistes. Dans cet article, nous aborderons quelques stratégies régiennes de figuration de l’auteur dans le cadre de sa production littéraire (avec un accent sur le livre de sonnets *Biografia* [*Biographie*]) et visuelle afin de montrer une poétique éminemment performative à travers laquelle se manifeste une résistance systématique à l’autoportrait, permettant de l’appréhender, d’autre part — et à un moment où le 50^e anniversaire de la mort de l’auteur

1. O presente texto, agora revisto e ampliado, esteve na base da conferência que apresentei, a 8 de novembro de 2019, ao *Congresso Internacional 50 Anos — José Régio*, na Università degli Studi di Padova (Itália).

vient d'être célébré —, à la lumière de la contemporanéité artistique.

Mots-clés : (auto)portrait, caricature, *Biografia* [*Biographie*], José Régio, performativité.

“Poderá alguma vez o criador (o criador, não os simuladores), deixar de ser o centro da sua criação?”²

Estamos em 1925. É o jovem José Maria dos Reis Pereira quem formula esta pergunta na sua tese de licenciatura sobre a moderna poesia portuguesa. O contexto é então o da discussão sobre a possibilidade do realismo ou de um certo realismo sem invenção e entendido como *pura* imitação do real, contra uma ideia da expressão artística, fundada na sinceridade e na personalidade, e que encontrava nesse texto um primeiro delineamento teórico. Mas o problema central da representação, que afinal já aí se colocava em termos genéricos, suscitada pelo comentário académico ao *naturalismo poético* de Cesário Verde, poderia sem dificuldade ser deslocado para um contexto de aplicação mais específica: o da representação do próprio autor na sua obra, o da sua autofiguração poética ou literária, direta ou indiretamente assumida, que a pergunta do jovem estudante, de timbre moderadamente retórico, parece tornar inevitável.

Conhecem-se hoje de José Régio as suas inúmeras páginas diarísticas e confessionais, o avultado rol da sua epistolografia e da correspondência íntima, os seus trechos de memórias autocríticas. Mas importa perguntar, reequacionando neste momento um entendimento lato de autorrepresentação que o faria coincidir com o conjunto da produção de um autor, até que ponto não é toda a obra criativa de Régio (incluindo a obra plástica) a sua mais *sincera* confissão, o centro expandido da sua autorrepresentação, o seu autorretrato mais fiel, enfim: a imagem mais próxima que podemos alcançar do *homem-artista*, do seu *dever* de homem-artista?

Creio ser, na verdade, nessa dimensão processual ou performativa de encarar o seu ofício e de se encarar como criador que Régio — o homem, o escritor, o artista sobre quem sempre pairou um certo halo de anacronismo provincial ou umbilical — nos pode surpreender pela sua contemporaneidade.

Tão vasta quanto diversa em géneros, a obra de José Régio não é, no entanto, fértil em autofigurações explícitas. É difícil encontrarmos autorretratos ou retratos do poeta, assumidos enquanto tal, quer ao longo da sua produção literária, quer ao longo da sua produção visual de desenhador ou desenhista, ambas de idêntica e ampla longevidade. Pelo contrário, Régio deixou-se pintar e fotografar abundantemente, em certos casos diria até com aparente voluntarismo. No cuidadoso itinerário fotobiográfico que lhe traçou Isabel Cadete Novais,³ multiplicam-se os retratos de Régio, individuais e coletivos, em ambiente familiar, de trabalho, de convívio: além das fotografias da infância (onde certamente não lhe coube a decisão da imagem), sobressaem múltiplos retratos,

2. PEREIRA, José Maria dos Reis, *As correntes e as individualidades na moderna poesia portuguesa*, 1925; com diversas alterações, este texto académico de Régio veio a dar origem, como se sabe, ao volume de 1941 *Pequena história da moderna poesia portuguesa* que aqui citamos a partir da sua 3.^a edição, pela Brasília Editora, 1974, p. 69.

3. NOVAIS, Isabel Cadete, *José Régio: itinerário fotobiográfico*, Lisboa, Imprensa Nacional — Casa da Moeda, 2002.

de juventude ou de maturidade, que nos surpreendem pela incoincidência com a imagem mais comum e difundida do intelectual sério, do homem introvertido e conflituoso, atormentado por íntimas desavenças. Ao lado delas, surgem-nos também os retratos do jovem curioso e atento, do estudante autoconfiante, irreverente e desafiador que olha de frente o espectador e expõe o corpo com galhardia: recorro a notável fotografia de Régio por Edmundo de Bettencourt, em 1929; ou o duplo retrato fotográfico por Branquinho da Fonseca, inserindo, em pano de fundo, uma das várias *tentativas* de autorretrato regioano. Ou também os retratos do adulto jovial, umas vezes simulando a descontração (como na pose captada por António Salgado Júnior numa imagem de 1955⁴), outras vezes, a exemplo de uma mais tardia fotografia de Eduardo Gageiro, já não incluída no volume de Isabel Cadete e retratando José Régio no espaço íntimo de um quarto de cama, francamente disponível para os outros e para o mundo.⁵

E todavia, contrastando com esta ampla galeria retratística consentida pelo modelo e desdobrando em muito diversas *personae* a sua imagem e a sua identidade, mais pública ou mais publicamente privada, Régio demonstra, em relação ao gesto autorrepresentativo, uma permanente resistência, talvez mesmo uma espécie de pudor ou de *fastio*, para reutilizarmos um termo seu. Se é certo, como observará em autoexame crítico em “Introdução a uma obra”, de 1969, que a literatura que escreve, invariavelmente na primeira pessoa, não parece ser “capaz de superar o *eu*, o *me*, o *mim*, o *meu*”⁶, não menos óbvia é a sua tendência a reverter a expressão individual à representatividade geral, num esforço contínuo de conciliação das suas conscientes “inclinações antagónicas”:⁷ seja convocando argumentos de religiosidade ecuménica, enquanto *homem religioso* que não esconde ser, seja adiantando razões estéticas na defesa de uma intemporalidade e de uma universalidade artísticas, contra uma arte que então se dizia desumanizada ou em riscos de desumanização.

Na verdade, de José Régio teremos invariavelmente, e apenas, *quase* autorretratos, falemos das imagens plásticas — sistematicamente arrumadas pelo *desenhista de Domingo* na classe das tentativas, dos esboços, das (auto)caricaturas — ou das personagens da sua escrita poética e literária, reconduzíveis sem grande esforço à figura ou à máscara autoral. A criação de personalidades literárias autónomas e diferenciadas, inseparável da experiência heteronímica da modernidade que atingiu em Pessoa um coeficiente de radicalidade dramática, tem em Régio uma expressão hesitante, de certo modo antecipada na adjetivação timidamente simbólica do seu próprio apelido de origem (dos Reis): é o caso do *poeta menor* João Bensaúde, nascido nas páginas da revista *presença* (mais precisamente no n.º 4 da publicação coimbrã, vinda a lume a 8 de maio de 1927, assinando o conto “Os três reinos”) e cujas canções e elegias seriam deslocadas por Régio para outros livros seus (*As Encruzilhadas de Deus, Filho do Homem, A Chaga do Lado*), ora assumindo *a posteriori* a paternidade desses textos, ora fazendo-se depositário do testamento poético de Bensaúde, como parece suceder em *Filho do Homem* onde se coligem vinte poemas do seu *Cancioneiro* e a cuja memória se dedica a

4. Este retrato de Régio acompanhou uma notícia sobre a sua morte, disponível em linha: o-povo.blogspot.com/2011/12/aniversario-da-morte-de-jose-regio.html

5. A fotografia de Gageiro, datada de Lisboa, 1968, encontra-se acessível na página oficial do artista: www.eduardogageiro.com/favorites/jose-regio.

6. RÉGIO, José, «Introdução a uma obra (Posfácio 1969)», in *Poemas de Deus e do Diabo*, Vila Nova de Famalicão, Edições Quasi, 2002, p. 111. Trata-se da versão final do conhecido posfácio «Um trecho das minhas “Memórias críticas”», apenso ao primeiro livro de poesia de José Régio *Poemas de Deus e do Diabo* (1925) e, também ele, objeto de sucessivas reescritas.

7. *Ibid.*, p. 130.

última composição deste livro.⁸ Do mesmo modo, nas suas páginas ficcionais, não é difícil ao leitor perceber claras projeções autobiográficas do escritor em personagens como as de Lélito, em *A Velha Casa*, ou no duplo *alter-ego* (funcionando dentro do universo diegético e fora dele, por remissão ao autor empírico) constituído por Pedro Serra e Jaime Franco de *Jogo da Cabra-Cega*.

Num romance como este em que a questionação da identidade e os dramas da despersonalização se configuram como temas nucleares, associados a uma rede de motivos característicos como o do espelho, o do abismo, o da máscara ou o da visão alucinatória, deparamos com o protagonista Pedro Serra, que, trabalhando “pacientemente sobre rascunhos delirantes e desconexos” do que principiara por ser um diário — o seu diário —, decide entretanto converter o manuscrito a um novo estatuto textual, alienando uma direta inscrição autobiográfica: de *diário* próprio, os rascunhos passam a *memórias íntimas* já não próprias, mas interpretativamente mediadas e atribuídas ao *duplo* Jaime Franco.

Sim, eu começara a escrever. O quê? Qualquer coisa que principiando por ser um diário, uma confissão, um exame de consciência, — acabara por se organizar e ser nem mais nem menos do que as memórias íntimas de Jaime Franco! (...) Admirava-me eu próprio, enquanto o escrevia, da multidão de coisas com que as minhas últimas experiências pessoais me haviam enriquecido... Como qualquer autor, continuamente recorria a essas experiências para a minha interpretação de Jaime Franco.⁹

A ontologia instável desses *papéis* de Pedro Serra, moderníssima figuração metaliterária do trabalho do retrato como um *work in progress*, adensa-se à medida que se avança na diegese romanesca. De facto, já perto do final do romance, o protagonista, que se decide enfim por um novo e inexplicável título para o seu manuscrito — “*Discours de la méthode*”. *Memórias incompletas de Jaime Franco* —, reconhece ser ele próprio afinal o objeto interpretado, mau grado todos os subterfúgios e renúncias da enunciação:

Uma verificação, porém, se me impunha sobre todas!: E era que a despeito dos artifícios, das insuficiências, das invenções, das deformações, dos desvios, — eu estava ali vivo e descomposto (quem ali estava era eu!), naqueles papéis em que me propusera interpretar Jaime Franco.¹⁰

Ao contrário dos gregos, que idealizavam as representações do corpo humano, conforme comentou Sophia, e por isso “o retrato quase não existe na escultura grega”,¹¹ as figuras humanas na obra de José Régio são, na verdade, não tanto idealizações físicas e/ou psicológicas de modelos compósitos, mas sim variações ou desdobramentos de uma matriz individual: a imagem

8. Recordo, a este mesmo propósito, a intervenção de Albano Martins, no 1º Congresso Nacional José Régio, realizado em Vila do Conde, no ano de 1984, sob o título: «João Bensaúde: heterónimo ou *alter ego* de José Régio?».

9. RÉGIO, José, *Jogo da Cabra Cega*, 4.ª ed, Porto, Brasília Editora 1982, p. 260.

10. *Ibid.*, p. 390.

11. ANDRESEN, Sophia de Mello Breyner, *O nu na Antiguidade Clássica. Antologia de poemas sobre a Grécia e Roma*, Lisboa, Assírio & Alvim, 2019, p. 30.

de si — talvez menos de um *si-mesmo* do que de um *si-labirinto*, um *si-ruína*, um *si-fantasma* — que permanece, ainda assim, razoavelmente implícita.

O mesmo sucede, na dimensão plástica, com os múltiplos desenhos do *eu* regianos, raramente incluídos na categoria de retratos próprios, como se o gesto autorrepresentativo fosse indefinidamente evitado ou retardado. Aquelas suas imagens a que poderemos chamar *autorretratos*, com alguma licença de expressão, raramente se inscrevem no conjunto dos seus “desenhos mais desenhados”, sem que percamos de vista, com esta afirmação, as condições inespecíficas de trabalho que são, regra geral, as do artista amador, e eram também, a crer nas palavras de seu irmão João Maria, as de Régio.¹²

Apesar de tudo, e pondo de parte considerações de ordem técnica, Régio revela-se, mais uma vez, um retratista compulsivo. Se é possível surpreendermos, na produção plástica regiana, alguns raros motivos paisagísticos ou florais, eles são, sem dúvida, claramente laterais ao grande tema plástico do retrato. São vastíssimas as galerias de retratos e representações de modelos reais ou ficcionais concebidas por José Régio num quadro de uma poética e de uma ética humanistas não obcecadas, todavia, pelo vício da cópia fiel que, ao longo da história artística ocidental, marcou indelevelmente o pensamento sobre o retrato. Recordo um texto ensaístico da sua autoria, dado à imprensa em 1963, “Em torno do retrato”,¹³ onde a predileção do autor por este género artístico em que a pintura lhe parece superar a fotografia ou o cinema e cuja longevidade atribui ao seu imediato valor humano é abertamente reconhecida. A mesma ênfase valorativa na representação retratística regressa nas páginas de *Confissão dum homem religioso*, associada à fixação de “superiores momentos humanos” que exigem do artista, na perspetiva do autor, um talento e uma técnica *superiormente* ricos em humanidade:

Pode ser que, em valor artístico absoluto, tanto valha um quadro que represente uma natureza morta muito simples, mas admiravelmente conseguida, como um retrato de um ser humano ou a dramática cena do Calvário, — por igual admiravelmente conseguidos. Mas por certo exigem estes um talento mais completo, um emprego mais completo de meios, uma superior variedade de recursos, uma expressão mais rica não só de humanidade como de técnica. Não serão menos convincentes, se o meu raciocínio é justo, os exemplos que poderemos ir buscar à literatura.¹⁴

12. Refiro-me, neste ponto, a um testemunho de João Maria dos Reis Pereira, irmão de José Régio, num manuscrito datado de Vila do Conde, 22 de julho de 1991, que gentilmente nos ofereceu e onde expõe, em jeito de síntese, algumas condicionantes prévias ao exercício plástico regiano: “Facto importante a registar (quanto a José Régio) é que não dispunha de um ambiente de trabalho que se encontra num *artista pleno*. E não estou a pensar num verdadeiro *atelier*, mas apenas em outros requisitos bem importantes no caso de um artista plástico. Podemos dizer que tudo estava limitado à existência de papel mais ou menos indicado para desenho, que, de quando em quando comprava e aos imprescindíveis lápis de cor. / Dentro deste circunstancialismo desenhou José Régio os seus *desenhos mais desenhados*, isto é, desenhados desenhados [sic] numa folha de papel, e devidamente assinados e datados. Nestes é evidente uma preocupação estética que em outros casos não se verifica.”

13. RÉGIO, José, «Em torno do retrato», Suplemento «Das Artes/Das Letras», *O Primeiro de Janeiro*, 25 de Setembro de 1963.

14. *Id.*, *Confissão dum homem religioso*, Porto, Brasília Editora, 1983, p. 199-200.

É essa leitura do retrato pela vertente menos mimética e mais complexamente emocional e psicológica que encaminha o retratista amador José Régio para o exercício da caricatura: não a caricatura jocosa do *caricaturista de café*, cuja *simplificação* e *empobrecimento* da realidade Régio condena sem hesitações, mas a caricatura que resulta, como o próprio recordará,¹⁵ da íntima vivência de um homem-artista. No fundo, talvez fosse legítimo afirmar que todos os retratos e tentativas de autorretrato regianos são ou começam por ser autocaricaturas, uma espécie de anamorfozes do *eu*, representações *em defeito* ou *esboços falhados*, legíveis por referência ao homem-artista José Régio, sem por isso deixarem de representar, simultaneamente, a imagem em crise e em ruína de um homem moderno cujas pretensões libertárias e emancipatórias se revelam em larga medida defraudadas. As semelhanças fisionómicas de muitas dessas imagens — reclamadas ou não por Régio como autorrepresentações — com a figura autoral, são eloquentes.

No plano estrito da poética regiana, essa *falha* poderia explicar, afinal, a errância ou o erratismo das suas figurações, o princípio de mobilidade que adere, desde o início, à sua prática quer de escritor, quer de desenhista, e que determina o eterno retardamento da imagem de si, o seu discurso continuamente *ex-cêntrico*: “A verdade também é um processo, como a mentira”,¹⁶ diz-se em *Jogo da Cabra Cega*, um romance que apenas *provisoriamente* se dá por terminado.

Escrever, ou desenhar, foi essencialmente, para Régio, um trabalho de artesão ou de ferreiro: “Oíço o ferrador e a caneta a arranhar o papel... É um companheiro, trabalhamos os dois...”,¹⁷ confessa a Manuel Poppe. O “grande plástico da palavra”¹⁸ anunciava-se já precocemente naquele “estudantinho do primeiro ano do liceu que gosta de se apurar na caligrafia, sublinhar a vermelho, apresentar bem os seus cadernos...”, lemos em páginas do *Diário*.¹⁹ Na correspondência particular, desculpa-se pelo uso da esferográfica²⁰ ou de certo papel comercial,²¹ revelando o sonho de “ser ao mesmo tempo um criador e um operário”, “um boémio e um homem de gabinete ou oficina”.²² A observação da sua autografia literária confirma um cenário de gestação pictural onde imediatamente sobressai o apuro formal e caligráfico, distendido, com frequência, à própria estetização da rasura.²³ Casos há, como o dos dois cadernos reunindo poesia inicialmente destinada aos

15. *Id.*, «Sobre a caricatura», Suplemento «Das Artes/Das Letras», *O Primeiro de Janeiro*, 11 de Setembro de 1963.

16. *Id.*, *Jogo da Cabra Cega*, 4.^a ed, Porto, Brasília Editora, 1982, p. 116.

17. POPPE, Manuel, *José Régio e a liberdade poética*, Vila do Conde, Edição do Círculo Católico d'Operários, 1996, p. 23.

18. *Id.*, «Introdução a uma obra (Posfácio 1969)», in *Poemas de Deus e do Diabo*, *op. cit.*, p. 111.

19. *Id.*, *Páginas do Diário Íntimo*, introdução de Eugénio Lisboa, notas de José Alberto Reis Pereira, [Lisboa], Círculo de Leitores, 1994, p. 51-52.

20. Cf. *Id.*, *Correspondência*, introdução e recolha de António Ventura, notas de António Ventura e Luís Amaro, [Lisboa], Círculo de Leitores, 1994, p. 352.

21. *Ibid.*, p. 101.

22. *Ibid.*, p. 103.

23. Recupero sinteticamente neste passo algumas nossas reflexões anteriores em torno da plasticidade e da processualidade da autografia regiana; veja-se, designadamente: RIBEIRO, Eunice, *Ver, escrever: José Régio, o texto iluminado*, Braga, Universidade do Minho/Centro de Estudos Humanísticos, 2000, p. 219-232; *Id.*, «Os manuscritos regianos: cenários da autografia», *Boletim do Centro de Estudos Regianos*, 2, 1998, p. 50-58.

Novos Poemas de Deus e do Diabo, de inequívoca manifestação de *energia gráfica*, como a designou David Mourão-Ferreira no prefácio à respetiva edição facsimilada.²⁴

Trabalhada em espessura ou por camadas, sujeita a um hábito quase maníaco de passar a limpo que a vai desdobrando em diferentes versões onde abundam as ilustrações lado a lado com o desenho das letras, a escrita régiana dá-se a ver como uma derrideana *diferrância* de sinais em fuga. Uma escrita comandada por um princípio de mobilidade e inconclusão que permitiria enquadrá-la tipologicamente naquilo que se tem chamado *escritas-processo*, neste caso, porém, de escassa entropia gráfica e rigorosamente gerida.

Este mesmo princípio de mobilidade presidirá à conceção de um dos livros mais invulgares de toda a sua vastíssima obra, inteiramente composto por sonetos: *Biografia*, um livro ilimitado, sucessivamente refeito, aumentado, reordenado, em jeito de uma proustiana *composição em rosácea*, como também lembrou Mourão-Ferreira,²⁵ partindo de um *oculus* central de poemas e expandindo-se disciplinadamente, ainda que sem plano prévio.

A mesma deliberada recusa do registo estritamente autorrepresentativo percebe-se desde o título do livro, vindo a lume em 1929. Uma recusa que o autor sentirá necessidade de explicar dez anos mais tarde, em prefácio à 2.^a edição do livro: não “uma auto-biografia”, esclarece então o autor,

isto é: uma biografia particular, como quereriam alguns que, depois, teriam prazer em censurar o autor por isso mesmo, aliás não censurável em si. Não uma auto-biografia, — apesar dos seus elementos autobiográficos: sim uma Biografia. Quero dizer: uma espécie de roteiro de tóda e qualquer vida viva; uma história, embora fragmentada, de qualquer ser verdadeiramente humano (...).²⁶

Não se pode dizer que a ideia assaz mallarmiana de um *livre à venir*, uma espécie de não-obra contínua e em movimento, um corpo vivo textual que acompanha e reflete um trajeto de vida, ou de vidas, seja em Régio uma absoluta originalidade. Ocorrem-nos vários outros precedentes, entre os quais o do paradigmático *Canzoniere* petrarquista, cuja arquitetura “trabalhosa, paciente e calculadamente estabelecida, procura espelhar simbolicamente num itinerário poético os eventos e as vicissitudes fulcrais de um itinerário autobiográfico”.²⁷ No ano em que morre, Petrarca trabalhava ainda na organização das 366 peças poéticas (maioritariamente sonetos) que comporiam o seu *Cancioneiro* onde uma rede de subtis articulações intratextuais, temáticas, lexicais, sonoras garantiam a unidade do todo. “O *Canzoniere* muda com Petrarca” — comentou um dos seus mais brilhantes tradutores, Vasco Graça Moura — “é um paradigma do movimento, da incerteza e do sentido da mortalidade”.²⁸

A mesma consciência do tempo refletindo-se no modo de perceber a própria identidade impregna as *Confissões* de Montaigne. Ao comentar o que considera ser a atitude fundamentalmente

24 . Cf. RÉGIO, José, *Novos Poemas de Deus e do Diabo*, manuscrito facsimilado, Vila do Conde, Câmara Municipal, 1995.

25 . MOURÃO-FERREIRA, David, *Presença da «presença»*, Porto, Brasília Editora, 1977, p. 111.

26 . RÉGIO, José, *Biografia*, 2.^a edição, refundida, e muito aumentada com novos sonetos e um prefácio, Coimbra, Arménio Amado Editor, 1939.

27 . AGUIAR E SILVA, Vítor, *Camões: labirintos e fascínios*, Lisboa, Cotovia, 1994, p. 182.

28 . MOURA, Vasco Graça, «Setecentos anos de Petrarca», in Petrarca, *Rimas*, [Lisboa], Círculo de Leitores, 2004, p. 21.

relativista ou perspectivista do filósofo francês em relação ao mundo e a si próprio, cuja instabilidade e contínua mudança não cessa de pôr em evidência nos seus *Essais*, Antoine Compagnon²⁹ refere-se a um fragmento inicial do segundo capítulo do Livro III, em que, há cerca de 500 anos, Montaigne concebia uma moderníssima teoria da identidade como instabilidade e *passagem*. Eis o dito fragmento:

Je ne peins pas l'estre. Je peins le passage : non un passage d'aage en autre, ou, comme dict le peuple, de sept en sept ans, mais de jour en jour, de minute en minute. Il faut accommoder mon histoire à l'heure. Je pourray tantost changer, non de fortune seulement, mais aussi d'intention. C'est un contrerolle de divers et muables accidents et d'imaginacions irresolües et, quand il y eschet, contraires ; soit que je sois autre moymesme, soit que je saisisse les subjects par autres circonstances et considerations.³⁰

Ao lado da extraordinária compreensão fenomenológica de Petrarca sobre a mutabilidade do *eu*, transposta nas variações do seu projeto das *Rimas*, as rumações ensaísticas de Montaigne antecipam de vários séculos uma muito recente consciência processual aplicável quer à condição do sujeito enquanto tal, quer aos modos de a representar. Com uma espantosa presciência, Petrarca e Montaigne parecem, na verdade, anunciar as bases de uma *estética do performativo*³¹ com progressiva implantação no campo da reflexão ontológica e da teoria artística contemporâneas, assente numa ideia-chave que, no fragmento citado dos *Essais*, se nomeia como *acidente*. Uma ideia decerto não alheia, ao tempo de Montaigne, ao conhecido tópico clássico da mudança, cujas reverberações camonianas bem conhecemos, a qual, ao envolver noções de descontinuidade e de instabilidade nos impõe por sua vez a experiência do tempo: a imagem da equitação e o conhecido episódio de uma queda inesperada de cavalo convocados nos ensaios do filósofo francês metaforizam convincentemente o sentido impermanente da sua relação com o real.

O facto de Petrarca e, mais de 600 anos volvidos, José Régio terem optado por representar a sua partilhada consciência da estabilidade precária de um *eu* irremediavelmente submetido ao tempo na forma breve do soneto (predominante ou exclusiva) não é casual. No fundo, trata-se de procurar uma espécie de equilíbrio, de conter a dispersão e a infinita mutabilidade das identidades submetendo-as aos apertados limites da disciplina sonetística, trata-se de garantir, em suma, as condições mínimas da representação (auto)biográfica ou do (auto)retrato poético. Curiosamente, deste seu rasgo de audácia autoral, Régio apresenta-nos um argumento duplo e aparentemente contraditório, que oscila entre técnica e naturalização: de um lado, o desafio de recuperação do soneto de uma tradição estereotipadamente declamatória e retoricista para o adaptar ao perfil epigramático do que chama a *sensibilidade moderna*; do outro, a constatação, quase orgânica, de que “naturalmente se lhe corporizaram em sonetos algumas intuições poéticas”.³² O soneto surge-nos, pois, pela leitura de Régio — que nem por um momento se distrai daquilo que são os pressupostos da sua

29. Cf. COMPAGNON, Antoine, *Um Verão com Montaigne*, Lisboa, Gradiva, 2016, p. 21-32.

30. MONTAIGNE, *Œuvres Complètes*, textes établis par Albert Thibaudet et Maurice Rat, introduction et notes par Maurice Rat, Paris, Gallimard, 1962, p. 782.

31. Reportamo-nos aos termos e à obra de FISCHER-LICHTE, Erika, *Estética do performativo*, trad. Manuela Gomes, Lisboa, Orfeu Negro, 2019.

32. RÉGIO, José, *Biografia*, *op. cit.*

teoria artística —, como uma técnica naturalizada, equilibrando disciplina e liberdade, classicismo e modernismo. E acrescentaríamos: história (do mundo ou de si) e escrita da história.

Este desafio técnico-biográfico é, aliás, uma das razões da declarada preferência de Régio por um livro que, por princípio, *não aprovaria*: um livro necessariamente ilimitado, sujeito ao tempo e à mudança enquanto imagem polimórfica e metamórfica da natureza humana; um livro exposto, enfim, à perda da unidade e da individualidade próprias do documento histórico que não pode chegar a ser. No citado prefácio de 1939 a *Biografia*, sente-se claramente por parte do autor a construção de uma autodefesa, a obrigação de fundamentar, perante o *leitor benévolo* as razões da sua contraditória afeição por esse *pequeno volume*. Trinta anos mais tarde, no posfácio de 69 que já aqui citámos a *Poemas de Deus e do Diabo*, Régio voltará a confirmar o seu desagrado por um certo tipo de vanguardismos e experimentalismos que, a seu ver, arriscam a organicidade da obra artística, o seu fundamental estatuto de totalidade realizada: “Falando das suas próprias obras”, escreve Régio na 3.^a pessoa:

(...) várias vezes lhe tem chamado tentativas ou ensaios (...). Mas uma obra de arte é uma realização, não um ensaio, uma consecução, não um exercício preparatório; simultaneamente um organismo vivo e uma cristalização de vida, não uma aplicação de receitas.³³

Não é decerto alheia a esta firme conceção da obra como um todo, de que Régio nunca abdicou teoricamente, a procura deliberada por um *efeito de unidade* que surpreendemos em *Biografia*. Não sendo um documento histórico, o livro não é sem história nem sem teleologia — e com isto se prende a segunda razão da preferência do Autor pelo volume.

O *corpo contínuo* que é o livro (se nos é permitido aplicar à poética regiana uma fórmula que é também herbertiana), a sua vulnerabilidade poético-discursiva enquanto espaço dinâmico de teatralização da escrita onde se refundem, reorganizam, recontextualizam e acrescentam continuamente novos textos, importados alguns deles de outros volumes de poesia do autor (com destaque para *Poemas de Deus e do Diabo*, cujos sonetos são absorvidos na totalidade por *Biografia*, como se toda a obra de Régio, desde esse livro de estreia, fosse, afinal, habitada pela inevitabilidade biográfica), não o impedem de prever mecanismos capazes de conter a dispersão. O mesmo é dizer: de construir ou reconstruir a identidade e o sentido, do texto e da vida, que qualquer projeto biográfico, na sua necessária ilimitação, ameaça à partida. Porque “o jogo com a identidade é sempre um jogo com o sentido e o não-sentido, a possibilidade iminente de encarar o desconhecido ou o absurdo”.³⁴ Régio, o homem profundamente religioso, mau grado as suas raivas metafísicas, não está preparado para o absurdo.

Da 2.^a edição de 1939, *refundida e muita aumentada*, até à primeira edição publicada após a morte do autor, de 1978, *Biografia* passará de um total de 62 para outro de 80 sonetos. Ainda assim, o mesmo grupo de quatro e cinco poemas, respetivamente, abrem e fecham o livro, inventando uma moldura narrativa funcionalmente idêntica àquela proporcionada, para cada poema que

33. *Id.*, «Introdução a uma obra (Posfácio 1969)», in *Poemas de Deus e do Diabo*, *op. cit.*, p. 138.

34. RIBEIRO, Eunice, «Libertação» de José Régio, in *Século de Ouro. Antologia Crítica da Poesia Portuguesa do Século XX*, Osvaldo Manuel Silvestre e Pedro Serra (org.), Braga/Coimbra/Lisboa, Angelus Novus & Cotovia, 2002, p. 74-79.

compõe o volume, pelos estreitos muros do templo sonetístico: um templo dentro do templo, para retomarmos a produtiva metáfora arquitetônica de Mourão-Ferreira. A partir de 39, os poemas “Conto”, “Batismo”, “Gênese” e “Lúcifer” iniciam, pois, um itinerário biográfico-poético que se remata textualmente com “Testamento do poeta”, “O poeta morto”, “Epitáfio do poeta”, “Imortalidade” e “Segue no próximo número”. Acrescenta ainda Régio, nas palavras prefaciais à edição de 39, que as alterações entretanto introduzidas “não o impediram de fechar com o mesmo soneto de esperança”,³⁵ expondo claramente a sua filosofia humanista, a sua convicção no progresso do Homem, a sua necessidade de uma razão teleológica. No fundo, a sua necessidade de uma narrativa (e muitos sonetos de *Biografia* são já poesia narrativa, inserindo diálogos e apontamentos de espaço e de tempo), traduzindo afinal aquilo que viria a confessar ser a sua “inclinação *prosaica*”:

(...) hesito eu ainda sobre os limites substanciais entre poesia e prosa. Convincente distinção entre poesia e prosa, (se a há substancial, isto é: não redutível a modalidades formais) só por um longo estudo comparativo e minucioso, tão diligente como delicado, tão desinteressado de quaisquer preconceitos ou convenções como filosoficamente interessado na aproximação da realidade, —poderá ser estabelecida.³⁶

Biografia constrói habilmente esse equilíbrio entre teleologia e ilimitação (prosa e poesia?) através da gestão exímia, e paralela, das formas da expressão e das formas do conteúdo.

Tal como as microestruturas fixas do soneto impõem limites formais ao risco de incontinência e excesso lírico dos poemas — poemas em que são recorrentes os tópicos caracteristicamente regianos da libertação, da desobediência, da loucura, da fragmentação; em que um copioso e anónimo elenco de bobos, arlequins, histriões, *clowns*, manequins, ao lado de outras figuras literárias, míticas ou bíblicas explicitamente nomeadas (Hamlet, Panurge, Tartufo, Narciso, Ícaro, Cristo, Lázaro, Lúcifer, Deus...) são outras tantas faces ou caricaturas proteicas e plurais do poeta; em que as alusões ao bailado, à dança, ao rodopio referem ao mesmo tempo a vertigem identitária dos sujeitos poéticos e a da própria escrita poética —, também a deliberada e artificiosa fabricação de uma arquitetura narrativa macrotextual cuja delimitação poético-diegética se mantém estável, com início e fecho inalteráveis, serve de contraponto ao dinamismo do roteiro biográfico, arrisco dizer: do roteiro retratístico e autorretratístico que acolhe e ao seu *inquieta metadiscorso*, recuperando uma certa expressão de Michel Beaujour.³⁷

Enquanto documento histórico que não é, *Biografia* simula um enredo parcial e macrotextualmente suportado por dispositivos assentes na cronologia e na linearidade, no caso, o recurso a biografemas típicos do género, assinalando o nascimento e a morte, a origem e o termo de um trajeto.³⁸ Mas é a ágil gramática da montagem — uma montagem controlada, por assim dizer — que alimenta, dentro dessas margens narrativas ou prosaicas, a gestação de uma interminável *performance* do eu em que um sujeito se experimenta e se representa em devir. Um sujeito que pensa a

35. RÉGIO, José, *Biografia*, *op. cit.*

36. *Id.*, «Introdução a uma obra (Posfácio 1969)», in *Poemas de Deus e do Diabo*, *op. cit.*, p. 126 e 127.

37. BEAUJOUR, Michel, *Miroirs d'encre. Rhétorique de l'autoportrait*, Paris, Éditions du Seuil, 1980.

38. Veja-se a este propósito o artigo de Ana Mafalda Leite, «*Biografia* — máscara, espelho, ironia — uma configuração tendencialmente barroca?», *Boletim do Centro de Estudos Regianos*, 8-9, junho-dezembro 2001, p. 231.

sua identidade, com moderna desconfiança, como desconhecida, ilocalizável, atópica ou utópica e cujo único meio de acesso é, paradoxalmente, o próprio livro: “Le seul lieu réel auquel se réfèrent l’Utopie et l’autoportrait, c’est le texte, le livre dans sa matérialité, et le langage : le livre est leur seul corps (et leur tombeau)”.³⁹

O *soneto de esperança*, com o qual Régio insiste em fechar o livro, não deixa de ser senão uma espécie de utopia poética, qualquer que seja o sentido de leitura que cada leitor escolha dar-lhe. Porque a dita montagem que *Biografia* encena enquanto corpo transformativo, *espelho de tinta* em contínua reconfiguração ou *excentramento* — carrega as suas contrapartidas ao nível da receção, refletindo-se na abrangência interpretativa que consente. Importa recordar que, a par de uma leitura estritamente ontológica, psicológica ou espiritual, vários sonetos do livro, em particular os três últimos, expõem uma consciência clara sobre a condição político-ideológica do Poeta, assimilando-a à de um inadaptado e à de um contestatário que só morto se aceita e se torna *inofensivo*. O que equivale a entender a Poesia também como arma política contra o poder e o *establishment*, um tipo de postura e de preocupação que porventura entrará em choque com certa imagem umbilicalista instituída do próprio *homem-artista* José Régio.

Acompanhando a ideia romântica da escrita e do ser escritor que Régio continua a perfilhar no ano da sua morte, talvez se pudesse dizer que, enquanto oficina ou espaço experimental, *Biografia* é de certo modo uma *fatalidade* anunciada desde as primeiras incursões poéticas do autor por esse outro livro de juventude *Auto-Caricaturas*, que o fogo consumiu por engano. Um livro que Régio diz já *perturbado* por uma invulgar coabitação de lirismo e de sátira e onde o poeta se deixava contagiar pelo prosador:

Há muito lambeu o fogo purificador as minhas primícias poéticas manuscritas. Num de tais autos-de-fé ardeu também, por engano, um volume contemporâneo (ou posterior) dos *Poemas de Deus e do Diabo*, a que eu chamara *Auto-Caricaturas*. (...) Já porventura previsível através dos *Poemas de Deus e do Diabo*, nas *Auto-Caricaturas* se afirmava mais decididamente o que julgo uma característica minha: essa tendência para enxertar no poeta o analista e o psicólogo, o intelectual, o ficcionista, — o prosador, em suma.⁴⁰

Com *Biografia* — um livro ou uma não-obra que nos propõe sobretudo uma “meditação sobre a diferença”, usando as mesmas palavras com que Stamelman⁴¹ se referiu ao poema de John Ashbery homónimo da celebrada autoimagem de Parmigianino em *Self-portrait in a convex mirror* (1524) — Régio assume, enfim, o duplo risco que Blanchot apontava para a escrita, o da linguagem e o do ser,⁴² pondo em jogo uma lógica criativa essencialmente dinâmica e uma hermenêutica do eu não apartável de uma condição histórica na qual ganham pujança epistemologias não-essencialistas da identidade, pensadas fora dos limites do permanente, como uma experiência fundamentalmente transformativa e processual.

39. BEAUJOUR, Michel, *Miroirs d’encre. Rhétorique de l’autoportrait*, op. cit., p. 23.

40. Cf. RÉGIO, José, «Introdução a uma obra (Posfácio 1969)», in *Poemas de Deus e do Diabo*, op. cit., p. 96.

41. STAMELMAN, Richard, «Critical Reflections: Poetry and Art Criticism in Ashbery’s *Self-Portrait in a Convex Mirror*», *New Literary History*, vol. 15, 3, Image/Imago/Imagination (Spring, 1984), p. 607-630: “Whereas portraiture has consistently been regarded as a meditation on likeness, in Ashbery’s hands it becomes a meditation on difference”, p. 608.

42. Cf. Maurice Blanchot, *L’espace littéraire*. Paris, Gallimard, 1978.

Se na dimensão gestativa do livro podemos perceber “uma configuração tendencialmente barroca”, como já sugeriu Ana Mafalda Leite,⁴³ proponho a possibilidade de o lermos à luz do presente, quero dizer, a possibilidade de vermos prefigurados em *Biografia* conceitos contemporâneos (ou *neo-barrocos*, nos termos de Omar Calabrese) de força ou de turbulência, inseparáveis de uma nova vivência do tempo e dum novo pensamento da identidade que nos expõem continuamente a uma lógica da indeterminação e da indecidibilidade, gerando um espaço intervalar de ininterrupta produção e suspensão de sentido(s). E talvez, nesta dupla possibilidade de leitura, não haja, afinal, qualquer contradição, se recordarmos, com Giorgio Agamben, que no contemporâneo reside sempre uma parcela de inatualidade ou um anacronismo capaz, em razão desse mesmo desfasamento com o presente, de nos fazer perceber melhor o tempo em que vivemos e a sua íntima obscuridade: de nos fazer “ler de modo inédito a sua história”.⁴⁴

Bibliografia

- AGAMBEN, Giorgio, “O que é o Contemporâneo?”, *Nudez*, trad. Miguel Serras Pereira, Lisboa, Relógio d'Água, 2010, p. 19-29.
- ANDRESEN, Sophia de Mello Breyner, *O nu na Antiguidade Clássica. Antologia de poemas sobre a Grécia e Roma*, Lisboa, Assírio & Alvim, 2019.
- BEAUJOUR, Michel, *Miroirs d'encre. Rhétorique de l'autoportrait*, Paris, Éditions du Seuil, 1980.
- BLANCHOT, Maurice, *L'espace littéraire*, Paris, Gallimard, 1978.
- COMPAGNON, Antoine, *Um Verão com Montaigne*, Lisboa, Gradiva, 2016.
- FISCHER-LICHTE, Erika, *Estética do performativo*, trad. Manuela Gomes, Lisboa, Orfeu Negro, 2019.
- LEITE, Ana Mafalda, “*Biografia* — máscara, espelho, ironia — uma configuração tendencialmente barroca?”, *Boletim do Centro de Estudos Regianos*, 8-9, junho-dezembro 2001, p. 230-236.
- MONTAIGNE, *Œuvres Complètes*, textes établis par Albert Thibaudet et Maurice Rat, introduction et notes par Maurice Rat, Paris, Gallimard, 1962.
- MOURÃO-FERREIRA, David, *Presença da “presença”* Porto, Brasília Editora, 1977.
- NOVAIS, Isabel Cadete, *José Régio: itinerário fotobiográfico*, Lisboa, Imprensa Nacional — Casa da Moeda, 2002.
- PETRARCA, *Rimas*, trad. Vasco Graça Moura. [Lisboa], Círculo de Leitores, 2004.
- POPPE, Manuel, *José Régio e a liberdade poética*, Vila do Conde, Edição do Círculo Católico d'Operários, 1996.
- RÉGIO, José, *Biografia*, 2. 1ª edição, refundida, e muito aumentada com novos sonetos e um prefácio, Coimbra, Arménio Amado Editor, 1939.
- , “Sobre a caricatura”, Suplemento “Das Artes/Das Letras”, *O Primeiro de Janeiro*, 11 de Setembro de 1963.

43. LEITE, Ana Mafalda, «*Biografia* — máscara, espelho, ironia — uma configuração tendencialmente barroca?», *op. cit.*, p. 230.

44. AGAMBEN, Giorgio, «O que é o Contemporâneo?», in *Nudez*, trad. Miguel Serras Pereira, Lisboa, Relógio d'Água, 2010, p. 28.

- , “Em torno do retrato”, Suplemento “Das Artes/Das Letras”, *O Primeiro de Janeiro*, 25 de Setembro de 1963.
 - , *Pequena história da moderna poesia portuguesa*, 3.^a ed., Porto, Brasília Editora, 1974.
 - , *Confissão dum homem religioso*, 2.^a ed., Porto, Brasília Editora, 1983.
 - , *Biografia*, 2.^a edição, refundida, e muito aumentada com novos sonetos e um prefácio, Coimbra, Arménio Amado Editor, 1939.
 - , *Páginas do Diário Íntimo*, introdução de Eugénio Lisboa, notas de José Alberto Reis Pereira, [Lisboa], Círculo de Leitores, 1994.
 - , *Correspondência*, introdução e recolha de António Ventura, notas de António Ventura e Luís Amaro, [Lisboa], Círculo de Leitores, 1994.
 - , *Novos Poemas de Deus e do Diabo*, manuscrito facsimilado. Vila do Conde, Câmara Municipal, 1995.
 - , “Introdução a uma obra (Posfácio 1969)”, *Poemas de Deus e do Diabo*, Vila Nova de Famalicão, Edições Quasi, 2002.
- RIBEIRO, Eunice, “Os manuscritos regianos: cenários da autografia”, *Boletim do Centro de Estudos Regianos*, 2, 1998, p. 50-58.
- , *Ver, escrever: José Régio, o texto iluminado*, Braga, Universidade do Minho/Centro de Estudos Humanísticos, 2000.
 - , “«Libertação» de José Régio”, in *Século de Ouro. Antologia Crítica da Poesia Portuguesa do Século XX*, Osvaldo Manuel Silvestre e Pedro Serra (org.), Braga/Coimbra/Lisboa, Angelus Novus & Cotovia, 2002, p. 74-79.
- SILVA, Vítor de Aguiar e, *Camões: labirintos e fascínios*, Lisboa, Cotovia, 1994.
- STAMELMAN, Richard, “Critical Reflections: Poetry and Art Criticism in Ashbery’s *Self-Portrait in a Convex Mirror*”, *New Literary History*, vol. 15, 3, Image/Imago/Imagination (Spring, 1984), p. 607-630.

II / *Varia*

Conselhos de mãe para filha. Uma análise do folhetim “A desgraça da riqueza”, de Ana Plácido

Fabio Mario da Silva

Univ. Federal do Sul e Sudeste do Pará / CLEPUL-FLUL / CRIMIC-Sorbonne / CIMEEP-UFS

Resumo: Iremos analisar o folhetim “A desgraça da riqueza”, de Ana Plácido, publicado no Rio de Janeiro, no jornal *O Futuro*, em 1863, observando os conselhos da narradora à sua filha, exemplificados através da estória da protagonista, Mariana. A cobiça e o enriquecimento sem a manutenção dos laços familiares são abordados no texto como melhor maneira de falar sobre os casamentos arranjados e as relações amorosas baseadas em interesses financeiros.

Palavras-chave: Ana Plácido, “A desgraça da riqueza”, conselhos, cobiça.

Résumé : Nous analysons ici le feuilleton “A desgraça da riqueza”, de Ana Plácido, publié à Rio de Janeiro, dans le journal *O Futuro*, en 1863, en portant une attention toute particulière aux conseils donnés par une narratrice à sa fille, illustrés par l’histoire de la protagoniste, Mariana. La cupidité et l’enrichissement sans le maintien des liens familiaux sont abordés dans le texte comme la meilleure façon de parler de mariages arrangés et de relations amoureuses fondées sur des intérêts financiers.

Mots-clés : Ana Plácido, “A desgraça da riqueza”, conseils, avidité.

Na ficção de Ana Plácido, é comum encontrarmos personagens femininas ou narradoras que emitem pareceres para outras mulheres ou para os seus leitores/narratários, numa tentativa de criar um juízo de valor sobre um determinado tema. Por exemplo, no romance *Herança de Lágrimas*, publicado em 1871, alude-se às obrigações¹ e promessas que, a contravontade das personagens femininas, se alicerçam, como bem explica a narradora, através da memória, cujos fatos passados ajudam a repensar a estória e a linhagem de duas mulheres (Branca, a mãe, e Diana, a filha). Essas duas mulheres, em épocas diferentes, desafiaram o modelo social vigente, através do adultério feminino, fazendo com que a filha, Diana, ao descobrir o passado da mãe, Branca, tentasse tomar uma decisão sobre o seu casamento infeliz.

Como refere Paulo Motta Oliveira, a voz narrativa em Ana Plácido funciona como cúmplice das mulheres que possuem um traço comum entre si, qual seja a infelicidade amorosa: “O grande motivo do sofrimento feminino é o amor por homens que, de fato, ou apenas fingem que amam, ou são inconstantes, mudando rapidamente para novos amores”². É exatamente sobre alguns aspectos dessas mulheres que sofrem malogros durante a vida que a narradora do folhetim “A desgraça da riqueza” vai centrar-se, através duma narrativa de cumplicidade e aconselhamento à sua filha.

O que podemos observar na análise do folhetim “A desgraça da riqueza” é que Ana Plácido alude à desvalorização de personagens femininas que se assumem como ambiciosas ou desconcertantes, demonstrando que a cobiça na sociedade burguesa e os homens levam as mulheres às grandes fatalidades³. Assim, a autora tenta, nesse folhetim — o que podemos estender a outras de suas obras ficcionais — fugir do estereótipo de mulher devassa⁴ que lhe foi atribuído por causa

1. Segundo Carlota Pedro, no seio da família burguesa do século XIX, “as vontades femininas eram entendidas como que subordinadas aos valores morais que a sociedade imputava e aos diferentes papéis sexuais que a família se impunha, obviamente com as pesadas consequências que daí advinham para a própria vida da mulher”. PEDRO, Carlota Maria Conceição Aires, *Educação feminina no século XIX em Portugal: em busca de uma consciência*, dissertação de mestrado em educação, Lisboa, Universidade de Lisboa, 2006, p. 35.
2. OLIVEIRA, Paulo Motta, “De construções e apagamentos. Camilo e Ana”, in SOUSA, Sérgio Guimarães de (org.), *Representações do feminino em Camilo Castelo Branco*, Vila Nova de Famalicão, Casa Camilo-Centro de Estudos, 2014, p. 244.
3. Segundo Agustina Bessa-Luís, para se compreender a obra de Camilo é preciso entender essa fatalidade que encontramos também na obra de Plácido: “depende muito de uma experiência fatal, não exatamente empírica, e que nos marca para as coisas extremas da existência: as paixões”. BESSA-LUÍS, Agustina, *Camilo. Génio e Figura*, Cruz Quebrada, Casa das Letras, 2008, p. 15.
4. O estigma de “mulher fatal” (PIMENTEL, Alberto, *Os Amores de Camilo*, Lisboa, Libano & Cunha Editores, 1899), que a própria Ana Plácido a si mesma associava, bem como o fizeram os seus críticos e amigos, deu origem a biografias (cf. BERNARDINO, Teresa, *O segredo de Ana Plácido*, Lisboa, Veja, 2000 e CAMPOS, Maria Amélia, *Ana, a Lúcida. Biografia de Ana Plácido*, Lisboa, Parceria A.M. Pereira, 2008) que, romaneadas ou não, acompanharam a autora ao longo de sua vida, nomeadamente devido ao escândalo do seu processo de adultério. E por que, entre outros casos de adultério, esse se tornou o mais famoso? Talvez devido à sua ligação com dois homens de importância social: um, pelo capital financeiro, pois a primeira união de Ana foi imposta por seu pai com um importante “brasileiro”, Manuel Pinheiro Alves, português “torna-viagem”, possuidor de fortuna e de prestígio na sociedade burguesa portuense; outro, pelo capital “simbólico”, ou seja, justamente por se tratar de Camilo Castelo Branco, um escritor já reconhecido em vida, que foi seu amante e, depois, seu marido, quando com ele se casou em 1888. Esse é o mesmo caminho adotado pela escritora em quase todas as suas narrativas, em que tenta demonstrar a honra das mulheres face a uma sociedade injusta: “Nos romances publicados em folhetins, há sempre uma reminiscência da sua alma, uma análise subtil do seu eu, uma extravasão do seu sofrimento incontido na

do adultério, para depois alertar as suas leitoras sobre os tipos de comportamentos que podem levar as mulheres à ruína, numa sociedade patriarcal desigual.

“A desgraça da riqueza” foi publicada em *O Futuro*, a partir de 15 de fevereiro de 1863⁵, como romance folhetim (nas páginas 360-365) e depois em 1 de março de 1863 (nas páginas 373-382)⁶, mas fora escrita, como aponta a datação do final do texto no jornal, em outubro de 1862. O texto, dedicado “À minha jovem amiga”, possui prólogo e é dividido em cinco partes. A narradora, uma personagem materna e com a alma envelhecida, inicia a diegese com um aconselhamento, ao discorrer sobre a cobiça, à sua interlocutora, a filha, revelando-lhe o que seria a felicidade, para logo em seguida fazer o seu relato.

A narradora, a partir de uma citação de Shakespeare sobre o mendigo e o rei, que serve como espécie de preâmbulo do assunto financeiro que vai referir, fala de uma modista famosa da cidade do Porto, Mme. Guichard, e de uma costureira órfã criada pela tia Jerónima, Mariana, cuja única ambição era chegar a contramestre do famoso estabelecimento de moda. Seu primo, Francisco, sonhava em desposar futuramente Mariana, que, contudo, sentia por ele tão-somente estima e afeto fraternal.

Nessa altura, aconteceria um grande baile para a sociedade burguesa portuense, aumentando as encomendas no estabelecimento de Mme. Guichard, sendo que Mariana era uma das mais dedicadas em cumprir os prazos e as tarefas que lhe cabiam, ficando até algumas noites sem dormir devido ao esforço feito para, com afinco, se entregar ao trabalho⁷. Reconhecendo o labor de sua funcionária, a modista a gratifica com uma peça em ouro, causando comoção em Mariana. Assim, a família de sua tia já projetara planos para compras de bens materiais com tal regalo. Nessa altura, os recursos financeiros lhe aguçam ambições, e acalentam os sonhos de se tornar uma “senhora de bens” da sociedade burguesa: “Mesquinha, e imperfeita, é a creatura humana! Já lhe parecia que só o dinheiro dá prazer e satisfação, esquecendo os dias passados no deliciosíssimo contentamento da sua até ahi affervorada lida. Havia já entornado na alma uma gota de veneno da ambição⁸”.

interioridade e a não caber nela mais tempo sob as imagens das subjetividades” (PASSOS, Teresa Ferrer, “Ana Plácido – A escritora. Breve notas biográficas”, in *A Mulher na Vida e Obra de Camilo*, Famalicão, Centro de Estudos Camilianos/Câmara Municipal de Vila Nova de Famalicão, 1997, p. 202). Isto porque, nos textos ficcionais de Plácido, nos deparamos com uma escrita de teor autobiográfico, como aponta Flores, que revela uma coincidência entre o “eu” biográfico e o “eu” que narra. (Cf. FLORES, Conceição, “Ana Plácido: uma mulher à frente do seu tempo”, *Revista Ártemis*, volume XIX, Jan-Jul, 2015, p. 28. 3 de janeiro de 2020 periodicos.ufpb.br/ojs2/index.php/artemis/article/view/26194/14088).

5. Narrativa referida por Cláudia Pazos Alonso no ensaio “A trajetória literária de Ana Plácido e o papel de Camilo”, in SOUSA, Sérgio Guimarães de (org.), *Representações do feminino em Camilo Castelo Branco*, Vila Nova de Famalicão, Casa Camilo/Centro de estudos Camilianos, 2014, p. 51.
6. Tal narrativa foi publicada nesses números de *O Futuro*, jornal editado no Brasil junto com textos de Camilo Castelo Branco e Machado de Assis, por exemplo.
7. Cláudia Pazos Alonso chama a atenção para a valorização do labor feminino nessa narrativa de Ana Plácido: “o trabalho árduo de Mariana, humilde costureira, é devidamente valorizado em «A Desgraça da Riqueza». A educação e o trabalho honrado são pois apresentados como oferecendo na prática uma solução possível à sobrevivência e à independência econômica ou psicológica das mulheres”. ALONSO, Cláudia Pazos, “A trajetória literária de Ana Plácido e o papel de Camilo”, in SOUSA, Sérgio Guimarães de, *Representações do feminino em Camilo Castelo Branco*, op. cit., p. 60.
8. PLÁCIDO, Ana, “A desgraça da riqueza”, *O Futuro*, 15 de fevereiro, Rio de Janeiro, tipografia do Correio Mercantil, 1883a, p. 364.

Há uma viragem de perspectiva na vida de Mariana, que passa de personagem plana⁹ (*flat*) — isto é, que não tem a capacidade de surpreender de modo convincente por não sofrer nenhum processo de evolução na narrativa — para personagem redonda (*round*), que é progressivamente revelada através dos seus traumas, vacilações e obsessões, causadores de uma condição de imprevisibilidade, sendo, normalmente, uma figura de destaque no universo diegético. Isto porque Mariana, ao jogar na loteria e tendo sido inesperadamente contemplada com o primeiro prêmio, muda o seu comportamento, seu jeito simples e humilde de costureira, tornando-se uma mulher ambiciosa e de prestígio na sociedade burguesa, o que a faz afastar-se até da família da tia, que a adotou. E é exatamente isso, como vimos no prólogo do folhetim, que será condenado pela narradora.

Dona de si e da sua herança, Mariana escolhe o homem com quem quer casar-se, D. Antão de Castro e Melo, de prestígio social, mas sem reais condições financeiras, preterindo o seu primo Francisco, que sempre a amara. Passados quatro anos de enlace conjugal, o casal percebe a desunião em que vivia, fazendo despertar em Mariana o interesse pelo divórcio amigável, o que causa a indignação do seu cônjuge. Devido a tal situação, Mariana recrimina-se por se ter afastado da família de sua tia (o seu seio familiar único) e do primo que tanto a amara, despertando-lhe a vontade de procurá-los.

Logo em seguida, é introduzida a personagem Luciano, “o único parente e amigo de seu marido, que lhe devia consideração e estima. Era um velho de cabelos brancos, moço ainda pela experiência e coração que sabia adivinhar a dor deste, que entre tantos escolhos se despedaçava¹⁰”. Este personagem funciona como um confessor do casal, a quem Mariana relata os anos de angústias com o seu casamento, atribuindo à sua fortuna tal desgraça, relembando a altura em que era feliz com o fruto do seu trabalho. Quando conheceu D. Antão de Melo no baile, atribuiu as falas de amor apenas à mulher rica que se tornou e não à costureira que se apaixonou por ele desde o primeiro momento que o viu. Por seu turno, D. Antão revela a Luciano, em outra cena, numa conversa privada, que seu grande amor é sua prima, Leonor, que se recolheu em um convento, razão por que nunca conseguiu amar Mariana. Afinal, o seu casamento de conveniências fazia D. Antão um senhor de bens financeiros, sem obrigação de mesadas, afirmando que Mariana sempre fora para si uma costureira, mesmo sendo uma mulher rica. Tal revelação é ouvida às escondidas por Mariana, fazendo com que ela vá à procura de sua tia e primos, pedindo-lhes perdão e voltando a viver como outrora, uma vida humilde, na mesma casa.

Por fim, a narradora encerra o enredo resumindo o que acontecera com as personagens, passados seis anos: D. Antão de Melo se desfaz da fortuna e vai para o Brasil e depois para África, empregando-se no tráfico de escravos, morrendo posteriormente, julgado pelas leis inglesas; Mariana esquecera a cobiça e a inveja social, falecendo feliz ao lado de sua família. Sobre o final dessa narrativa, Cláudia Pazos Alonso chega a uma interessante conclusão:

O tráfico de escravos fora legalmente proibido em 1850. D. Antão, indivíduo sem escrúpulos, tenta lucrar à custa de outros seres humanos, mas desta feita é julgado

9. Segundo Foster, as personagens planas (*flat*) “são construídas em torno de uma única ideia ou qualidade: quando nelas existe mais de um factor, atinge-se o início de curva que leva à personagem redonda” *apud* REIS, Carlos; LOPES, Ana Cristina M., *Dicionário de Narratologia*, Coimbra, Almedina, 1990, p. 314.

10. PLÁCIDO, Ana, “continuação — A desgraça da riqueza”, *O Futuro*, 1 de março, Rio de Janeiro, tipografia do Correio Mercantil, 1883b, p. 377.

pela justiça inglesa. Este final tece porventura uma comparação implícita entre a forma como Mariana e os africanos vendidos como escravos são ambos vítimas da prepotência de D. Antão. [...]. Daí a discernir um paralelo entre a escravatura e o casamento, onde a mulher é frequentemente bem de troca¹¹.

A narradora, em aconselhamento à filha (e às leitoras, suas narratárias), associa a desgraça à ascensão social, às aparências de conveniências e dos casamentos baseados em retorno financeiro, enxergando toda essa realidade como uma turbulência na vida pessoal e sentimental de uma mulher, e o que resulta no final da vida são os frutos de decisões ou ambições. O caráter moral desta narrativa centra-se na ideia da família e da gratidão, elementos socioafetivos que devem se sobrepor ao dinheiro. Por isso, ao depararmos com o aconselhamento maternal sobre a riqueza, os dissabores amorosos e as relações femininas frustradas, encontramos aquilo que Maria Eduarda Borges dos Santos apontara na escrita ficcional da autora e serve como aconselhamento para fugir de modelos do amor romântico:

Ana Plácido oferece-nos um exemplo único de aproximação e de distanciamento das figuras romanescas de Emma Bovary e Luísa e dos autores que as criaram, Flaubert e Eça. Enquanto escritora, pretende, à imagem do que fizeram os seus congêneres masculinos, denunciar os malefícios de um determinado tipo de leitura como a dos romances românticos, e construir universos ficcionais próximos dos que estudámos antes, *Madame Bovary* e *O Primo Basílio*, mas com a vantagem de oferecerem ensinamentos concretos, advertências sérias relativamente às decisões amorosas das jovens portuguesas¹².

Apesar do empoderamento feminino social, que na sociedade burguesa só é alcançado com a fortuna, esta não trouxe necessariamente felicidade à protagonista Mariana, porque ela tentou sobrepujar a sua família aos valores das relações sociais da elite. Essa narradora alerta que a ambição feminina pode levar à ruína, demonstrando que, ainda que com o dinheiro seja possível obter algum prestígio social, se não se tiver em conta os sentimentos e a valorização dos laços familiares e afetivos, a vida não faz sentido.

Ana Plácido, ao escrever esse folhetim, tem a preocupação, mais uma vez, de construir personagens femininas de destaque e que sofrem devido ao meio social, às escolhas amorosas impostas pela sociedade ou em razão das escolhas feitas por si mesmas, sem ter o cuidado da reciprocidade sentimental. Por isso, corroboramos com Maria Eduarda Santos ao afirmar que, “apesar de todas as suas posições em defesa do amor verdadeiro, Ana Plácido, nas suas composições narrativas, deixa um esclarecimento às leitoras: o de que a paixão pode ser enganadora e não conduzir à felicidade imaginada¹³”.

11. ALONSO, Cláudia, Pazos, “A trajetória literária de Ana Plácido e o papel de Camilo”, in Sérgio Guimarães de Sousa (org.), *Representações do feminino em Camilo Castelo Branco*, op. cit., p. 52.

12. SANTOS, Maria Eduarda Borges dos, *Da identidade feminina na ficção portuguesa de Oitocentos: voz(es) de mulher, perspectiva(s) de autor*, tese de doutoramento, Salamanca, Universidade de Salamanca, 2011, p. 303.

13. *Id.*, “Ana Plácido, Maria Amália Vaz de Carvalho e Ana de Castro Osório: reflexões sobre casamento e divórcio”, in BESSE, Maria Graciete; SILVA, Maria Araújo da (org.), *Femmes oubliées dans les arts et les lettres au Portugal (XIX-XX^e siècles)*, Paris, L’Harmattan/Indigo & Côté femmes, 2016, p. 102.

Como observamos, Ana Plácido tenta, na sua escrita ficcional, fugir ao modelo de mulher devassa e fatal¹⁴, como tentativa de dar uma resposta à sociedade burguesa, que tanto ela critica de maneira enviesada em sua obra e que tanto a acusara de despudor devido à acusação de adultério¹⁵. Ou seja, Ana Plácido parece ser conservadora, mas não o é, pois, ao repetir um padrão conservador, a escritora não se preocupa com o padrão em si, mas lança mão dessa estratégia para atacar a burguesia naquilo que ela tem de mais específico: o acúmulo de riqueza. Isto quer dizer, ainda que repetindo uma moral cristã conservadora — a pobreza —, a autora o faz para estabelecer um paralelo entre burguesia *versus* desgraça por meio da riqueza, o que seria a melhor maneira de definir a burguesia da época, na sua ânsia pelos bens materiais que deveriam se sobrepor acima dos sentimentos e das relações sinceras.

Sobre a desconstrução dessa imagem de despudor, Cláudia Pazos Alonso nos recorda que é deveras instigante a autora ter dedicado a sua obra de estreia, *Luz coada por ferros* (1863), não a figuras masculinas, mas à sua irmã Maria José, visto que Ana Plácido teria, com isso, a intenção de, através da imagem imaculada da irmã mais nova, “contrabalançar a escandalosa imagem pública de Ana enquanto mulher desvirtuada; porém, poderá ter sido também uma tentativa (literária) inconsciente de remediar uma enorme assimetria de gênero, ao inscrever deste modo a irmã musa¹⁶”. Por seu turno, Maria Amélia Campos chega à conclusão de que devemos ter um outro olhar sobre Ana Plácido:

Não podemos partilhar da opinião daqueles que designam Ana Plácido simplesmente como a pobre coitada, a infeliz desgraçada, ou mesmo a mulher fatal, como chegou a chamar-se a si própria. Ana merece ser reconhecida, não como a mulher adúltera que fugiu de casa do marido, com uma criança nos braços, trocando o conforto do lar, os vestidos forrados a seda, o bem-estar, as jóias, tudo, para seguir a estrela funesta que um dia brilhara no seu caminho. Tão pouco o epíteto de “mulher fatal”, no meio de tantas outras, lhe teria grangeado a força suficiente para atravessar a impiedade dos tempos e chegar aos nossos dias. É preciso conhecer Ana Plácido como uma explosão de feminilidade e de vontade de amar, dotada de um sentimento puro, natural e irreprímível, que se recusou submeter

-
14. Encontramos a personagem Sofia, da narrativa “Adelina”, publicada em *Luz coada por ferros*, que representa a típica mulher ambiciosa e sem escrúpulos ao se envolver com o marido de sua melhor amiga, Adelina. Contudo, Maria Eduarda Borges atenta que essa personagem representa uma outra face feminina social: “Se algumas das suas personagens são volúveis ou hipócritas, como Sophia, em «Adelina», não é menos certo que, na realidade, tentam demonstrar, sobretudo dadas as circunstâncias em que são obrigadas a viver, que são inteligentes e que não estão dispostas a suportar o jugo masculino imposto pela lei do pai: a astúcia e a dissimulação femininas surgem como forma de escapar à lei opressora que impedia a mulher, anjo ou demónio, de ser proprietária do seu destino”. SANTOS, Maria Eduarda Borges dos, *Da identidade feminina na ficção portuguesa de Oitocentos: voz(es) de mulher, perspectiva(s) de autor*, tese de doutoramento, Salamanca, Universidade de Salamanca, 2011, p. 113.
15. Aquilino Ribeiro revela que o escândalo em praça pública do abandono do lar por Ana Plácido tornava a sua presença nessa sociedade muito difícil, sendo mesmo hostilizada publicamente: “Ela não podia sair à rua que não fosse apontada o dedo e injuriada pelas regateiras e mulheres dos lugares. A ele afrontavam-no de través com ápodos de malandro e alma excomungada. Camilo temia que Pinheiro Alves o mandasse matar, e parece que chegou mesmo a ser espancado no Laranjal”. RIBEIRO, Aquilino, *O Romance Camilo. Obras Completas de Aquilino Ribeiro*, vol. II, Lisboa, Livraria Bertrand, 1974, p. 334.
16. ALONSO, Cláudia Pazos, “A trajetória literária de Ana Plácido e o papel de Camilo”, in Sérgio Guimarães de SOUSA, *Representações do feminino em Camilo Castelo Branco*, op. cit., p. 43-44.

aos desígnios tacanhos de um berço, pequeno demais para o seu corpo. Foi essa sua capacidade de amar até à dádiva, até à idolatria, que fizeram dela a amante que defendeu com firmeza o amor, até que a lucidez a feriu de morte, obrigando-a a reconhecer o ato tresloucado¹⁷.

O desprestígio em relação ao labor feminino e o processo de adultério ajudaram a relegar a obra de Ana Plácido a um esquecimento crítico que perdura por anos, com poucos estudos sobre a sua obra. Pretendemos destacar, nos textos da autora, o sofrimento feminino, a honradez e a discussão sobre o amor, casamento e relacionamento, em âmbito pessoal, relativamente aos sentimentos íntimos e pessoais, e a nível social. É isso que refere Maria Eduarda Borges dos Santos ao afirmar que encontramos na obra de Ana: “uma entidade feminina que assume a denúncia de uma sociedade em que reina a hipocrisia; é esse *eu* que se emancipa, que faz apelo à separação conjugal, que renuncia a uma vida de fausto e aos seus bens pessoais¹⁸”.

Em suma, o fatalismo na obra de Ana Plácido, e em especial nesse folhetim, não se refere às mulheres sedutoras e perigosas, como acontece, por exemplo, nas obras de Camilo Castelo Branco, mas, na maioria dos casos, às mulheres que são enganadas, exploradas ou infelizes devido à sua condição feminina, principalmente no que se refere aos enlances amorosos, devido ao destino guiado, por vezes, por homens ou pela burguesia — figuras as quais, como sabemos, acabam por ser mais ou menos as mesmas, porque ambas representam a figura do patriarcado.

Assim, a personagem Mariana evolui de maneira dupla, ou seja, a personagem globalmente passa por transformações sucessivas, e até teve uma evolução insólita (visto que é contraditória, move-se, adquire matizes e mudanças surpreendentes), com a mudança de personalidade, quando obtém estatuto financeiro, mas paga um preço — o da infelicidade — muito alto por se adaptar ao modelo da convenção social do casamento. D. Antão casa com Mariana devido à sua fortuna e Mariana vê na sua ascensão financeira a oportunidade, tal como os homens fazem com as mulheres, de obter um casamento através das conveniências monetárias, ato condenado pela narradora. As mulheres não devem “copiar” o modelo patriarcal que impõe certo modelo matrimonial, e é exatamente contra isso que a narrativa chama a atenção, ao modelo de feminino que se utiliza das mesmas ferramentas que os homens, o do poder financeiro nas relações sociais, atitude essa de que as mulheres devem se distanciar para alcançarem a felicidade. E é o que realmente acontece com Mariana, ao renunciar à fortuna e ao casamento arranjado para voltar a viver a sua antiga vida no seio familiar.

Parece-nos que, além da crítica à burguesia, subjaz também na narrativa de Plácido uma hiper-valorização da essência, das origens, da raiz que não pode ser negada, porque é com ela que acabamos por construir a dita “felicidade”. Ou talvez, para Ana Plácido, a ideia de felicidade tenha mais a ver com a relação que tecemos entre o Eu e a nossa memória, essência e subjetividade.

17. CAMPOS, Maria Amélia, *Ana, a Lúcida. Biografia de Ana Plácido*, Lisboa, A.M. Pereira, 2008, p. 311.

18. SANTOS, Maria Eduarda Borges dos, “Ana Plácido ou a «transgressão» feminina”, *Dedalus. Revista Portuguesa de Literatura comparada*, vol. II, n.º 18, 2013-2014, p. 905.

Bibliografia

- ALONSO, Cláudia Pazos, “A trajetória literária de Ana Plácido e o papel de Camilo”, in Sérgio Guimarães de SOUSA, *Representações do feminino em Camilo Castelo Branco*, Vila Nova de Famalicão, Casa Camilo/Centro de estudos Camilianos, 2014, p. 39-64.
- BERNARDINO, Teresa, *O segredo de Ana Plácido*, Lisboa, Veja, 2000.
- BESSA-LUÍS, Agustina, *Camilo. Génio e Figura*, Cruz Quebrada, Casa das Letras, 2008.
- CAMPOS, Maria Amélia, *Ana, a Lúcida. Biografia de Ana Plácido*, Lisboa, Parceria A.M. Pereira, 2008.
- FLORES, Conceição, “Ana Plácido: uma mulher à frente do seu tempo”, *Revista Ártemis*, volume XIX, Jan-Jul, 2015, p. 26-32. 3 de janeiro de 2020
periodicos.ufpb.br/ojs2/index.php/artemis/article/view/26194/14088.
- OLIVEIRA, Paulo Motta, “De construções e apagamentos. Camilo e Ana”, in SOUSA, Sérgio Guimarães de (org.), *Representações do feminino em Camilo Castelo Branco*, Vila Nova de Famalicão, Casa Camilo-Centro de Estudos, 2014, p. 229-249.
- PASSOS, Teresa Ferrer, “Ana Plácido — A escritora. Breves notas biográficas”, in *A Mulher na Vida e Obra de Camilo*, Famalicão, Centro de Estudos Camilianos/Câmara Municipal de Vila Nova de Famalicão, 1997, p. 193-208.
- PEDRO, Carlota Maria Conceição Aires, *Educação feminina no século XIX em Portugal: em busca de uma consciência*, dissertação de mestrado em educação, Lisboa, Universidade de Lisboa, 2006.
- PIMENTEL, Alberto, *Os Amores de Camilo*, Lisboa, Libano & Cunha Editores, 1899.
- PLÁCIDO, Ana, “A desgraça da riqueza”, *O Futuro*, 15 de fevereiro, Rio de Janeiro, tipografia do Correio Mercantil, 1883a, p. 360-365.
- PLÁCIDO, Ana, “continuação — A desgraça da riqueza”, *O Futuro*, 1 de março, Rio de Janeiro, tipografia do Correio Mercantil, 1883b, p. 373-382.
- REIS, Carlos; LOPES, Ana Cristina M., *Dicionário de Narratologia*, Coimbra, Almedina, 1990.
- RIBEIRO, Aquilo, *O Romance Camilo. Obras Completas de Aquilino Ribeiro*, vol. II, Lisboa, Livraria Bertrand, 1974.
- SANTOS, Maria Eduarda Borges da, “Ana Plácido, Maria Amália Vaz de Carvalho e Ana de Castro Osório: reflexões sobre casamento e divórcio”, in Maria Graciete BESSE; Maria Araújo da SILVA (org.), *Femmes oubliées dans les arts et les lettres au Portugal (XIX-XX^e siècles)*, Paris, L’Harmattan/Indigo & Côté Femmes, 2016, p. 97-109.
- SANTOS, Maria Eduarda Borges dos, “Ana Plácido ou a ‘transgressão’ feminina”, *Dedalus. Revista Portuguesa de Literatura comparada*, vol. II, n.º 18, 2013-2014, p. 901-916.
- SANTOS, Maria Eduarda Borges dos, *Da identidade feminina na ficção portuguesa de Oitocentos: voz(es) de mulher, perspectiva (s) de autor*, tese de doutoramento, Salamanca, Universidade de Salamanca, 2011.

Entre littérature et société : étude sur la critique intégrative d'Antonio Candido

Timm Mateus Robaski

Sorbonne Université

Résumé : Nous cherchons, dans cet article, à comprendre, dans un premier temps, comment ont été établis les fondements de la critique intégrative, la méthode d'interprétation utilisée par Antonio Candido dans ses analyses littéraires. Dans un second temps, nous esquissons, à travers les réflexions présentes dans l'essai « Dialética da malandragem », l'une des préoccupations majeures de ce critique brésilien : comment la réalité apparaît configurée dans le texte littéraire ? Puis, nous démontrons comment l'essai « Dialética da malandragem » peut être compris comme une provocation cryptée au régime d'exception qu'a été la dictature civile-militaire brésilienne.

Mots-clés : critique brésilienne, réalistes, dictature civile-militaire brésilienne.

Resumo: Buscaremos compreender, num primeiro momento, como foram estabelecidos os fundamentos da crítica integrativa, método de interpretação utilizado por Antonio Candido em suas análises literárias. Num segundo momento, tentaremos esboçar, através das reflexões presentes no ensaio “Dialética da malandragem”, uma das preocupações maiores deste crítico brasileiro: a forma como a realidade aparece configurada na obra literária. Por fim, o último movimento de reflexão deste artigo buscará mostrar como o ensaio “Dialética da malandragem” pode ser compreendido como uma provocação cifrada ao regime de exceção que foi a ditadura civil-militar brasileira.

Palavras-chave: crítica brasileira, realismo, ditadura civil-militar brasileira.

Nous cherchons à comprendre, dans un premier temps, comment ont été établis les fondements de la critique intégrative, la méthode d'interprétation utilisée par Antonio Candido (1918-2017) dans ses analyses littéraires, notamment à partir des années soixante. Deux moments de la production du critique brésilien semblent être essentiels pour atteindre cet objectif : les réflexions à caractère théorique présentes dans le livre *Literatura e sociedade*¹ (1965) et l'essai d'interprétation littéraire intitulé « Dialética da malandragem² » (1970). Dans un second temps, nous chercherons à esquisser, à travers les réflexions présentes dans l'essai « Dialética da malandragem », l'une des préoccupations majeures de ce critique brésilien : comment la réalité apparaît configurée dans le texte littéraire ? Notre réflexion vise à démontrer, en dernière instance, comment l'essai « Dialética da malandragem » peut être compris comme une provocation cryptée au régime d'exception qu'a été la dictature civile-militaire brésilienne. Ainsi, l'étude de la théorie et de la pratique élaborée par Candido s'avère pertinente pour comprendre l'un des courants les plus répandus dans les Facultés des Lettres brésiliennes³, connu sous le nom de critique marxiste, en raison de sa focalisation sur l'étude des rapports existant entre la forme littéraire et le processus social.

Les réflexions théoriques à caractère socio-esthétique, présentes depuis le début de la carrière de Candido⁴, se densifient dans certains textes qui composent *Literatura e sociedade* et sont approfondies et mises à l'épreuve dans l'interprétation des *Mémoires d'un sergent de la milice*⁵, le cœur, pour ainsi dire, de l'essai « Dialética da malandragem », qui, comme le déclare Roberto Schwarz, a été « la première étude littéraire proprement dialectique⁶ » au Brésil. La synthèse théorique opérée par Candido, basée sur des apports des courants sociologique et formaliste/structuraliste que lui-même définit comme *critique intégrative*, cherche à expliquer des éléments internes et externes de l'œuvre littéraire. Pour qu'une telle procédure soit efficace, il est nécessaire de reconnaître les médiations menées du passage du monde empirique (processus socio-historique) au monde esthétique (forme littéraire). De telles médiations permettent de configurer des éléments du processus historique dans les traits compositionnels de l'œuvre et, lorsqu'ils convergent vers quelque chose d'essentiel, dans l'économie interne de la forme esthétique, ils acquièrent le statut de *principe structurel*. Ce noyau structurant possède la double efficacité d'expli-

1. CANDIDO, Antonio, *Literatura e sociedade*, Rio de Janeiro, Ouro sobre azul, 2006 [1965].

2. L'étude d'Antonio Candido, « Dialética da Malandragem », a été originellement publiée dans la *Revista do Instituto de Estudos Brasileiros*, São Paulo, n° 8, p. 67-89, 1970. L'édition utilisée pour cet article se trouve dans CANDIDO, Antonio, *O discurso e a cidade*, São Paulo, Ouro sobre azul, 2010.

3. Les programmes des Facultés des Lettres de l'USP, de l'UFRJ, de l'UFRGS, de l'UFMG, de l'UFBA, de l'UNB, entre autres, étudient les œuvres de Candido.

4. Cf. CANDIDO, Antonio, *O método crítico de Silvio Romero*, São Paulo, Edusp, 1988 [1945], p. 15 : « Dans ce livre, presque au début de ma carrière, j'ai essayé [...] de suggérer une critique intégrative, surmontant les vestiges du naturalisme, qui subsistaient encore, et montrant les limites du point de vue sociologique, très en vogue à cette époque et auquel j'avais moi-même adhéré auparavant, quand j'ai commencé à écrire ». Notre traduction. En plus de cette étude, en 1957, Candido publie, dans le journal *O Estado de S. Paulo*, un texte intitulé « A compreensão da realidade », où il révèle la lecture des études de Lukács sur le réalisme. Cf. CANDIDO, Antonio, « A compreensão da realidade », *Brigada ligeira e outros escritos*, São Paulo, Edusp, 1992.

5. ALMEIDA, Manuel Antônio de, *Memórias de um sargento de milícias*, Rio de Janeiro, Typographia Brasileira de Maximiano Gomes Ribeiro, 1854 et 1855.

6. SCHWARZ, Roberto, « Pressupostos salvo engano, de "Dialética da malandragem" », *Que horas são ?*, São Paulo, Companhia das Letras, 1987, p. 129. Notre traduction.

quer à la fois les caractéristiques fondamentales d'une œuvre particulière et les caractéristiques fondamentales d'une société particulière.

Dans une interview publiée en 1974, Antonio Candido a distingué trois étapes de sa carrière de chercheur en littérature. De telles étapes présentent des préoccupations théoriques spécifiques, mais avec des points de contact, comme celle de la représentation de la réalité dans l'œuvre littéraire. Au premier moment de sa carrière, que l'on peut délimiter par la décennie de 1940, Candido se dit principalement concerné par les questions de causalité, d'un point de vue encore très marqué par le positivisme. Pour le critique, « au niveau de l'« explication », les œuvres littéraires présenteraient un intérêt dans la mesure où elles seraient liées à un système donné de facteurs de conditionnement du milieu, et dans la mesure où elles s'influenceraient les unes les autres, notamment dans la dimension temporelle⁷ ». Dans les années 1950, une seconde phase motivée par l'anthropologie sociale anglaise et le *new criticism* américain amena le critique à se tourner vers le problème de la fonctionnalité. Candido a cherché à étudier « non seulement [...] la séquence temporelle des événements ou des œuvres et leur enchaînement; non [...] son conditionnement – mais [...] la pertinence des caractéristiques d'un système donné⁸ ». La première grande œuvre de Candido, *Formação da literatura brasileira*⁹ (1959), centrée sur le problème de la formation d'un système littéraire brésilien, date de cette période.

Dans sa troisième phase de production critique et théorique, objet principal de cet article, l'intérêt de Candido pour la structuration de l'œuvre littéraire s'accroît. Ses préoccupations théoriques se sont intensément tournées vers la manière dont la structure esthétique est construite, à travers les processus de médiation des conditionnements extérieurs à la littérature dans des éléments internes au plan esthétique. Dans l'étude intitulée « Estrutura literária e função histórica¹⁰ » (1961), le critique brésilien soulève des points essentiels pour la compréhension de sa méthode d'interprétation. Dans cet essai, Candido attire l'attention sur l'importance de l'organisation formelle, dynamique de l'élaboration de la réalité dans la matière esthétique. On remarque que le critique n'envisageait pas l'œuvre littéraire comme un reflet de la réalité (conception présente dans des études sociologiques plus élémentaires), ce qui nous montre sa perception de l'existence de deux plans : « un niveau de réalité et un niveau d'élaboration de la réalité¹¹ ». De plus, pour Candido, l'invariabilité de la structure esthétique est la base qui permet sa circulation diachronique (les interprétations des œuvres varient, mais les formes esthétiques sont invariables). Plus loin, dans la même étude, il développe le concept de *princípio estrutural*, outil opérationnel fondamental de la critique intégrative, par sa fonction esthétique d'organiser « les parties, les motifs, les épisodes¹² ». Dans cette étape de sa formulation théorique, Candido souligne qu'une œuvre littéraire se structure alors en liant les principes structurels les uns aux autres.

Ces réflexions sur l'organisation formelle, sur les médiations entre l'intérieur et l'extérieur de l'œuvre, sur les principes structurels sont reprises dans l'étude « Crítica e Sociologia »,

7. Entrevista: Antonio Candido de Mello e Souza, *Revista Trans/Form/Ação*, vol. 34 (2011): Número Especial, p. 3. Notre traduction.

8. *Ibid.*, p. 4.

9. CANDIDO, Antonio, *Formação da literatura brasileira: momentos decisivos, 1750-1880*, Rio de Janeiro, Ouro sobre azul, 2013 [1959].

10. *Id.*, « Estrutura literária e função histórica », *Literatura e sociedade*, *op. cit.*

11. *Ibid.*, p. 177.

12. *Ibid.*, p. 186.

qui ouvre le livre *Literatura e sociedade* (1965). Toutes ces questions sont soumises à une préoccupation plus large de Candido : comment le monde empirique (la « réalité ») apparaît configuré dans une œuvre littéraire ? Il s'agit de la question de la mimésis et de sa compréhension en tant que dynamique créatrice¹³. Pour Candido, les considérations sur le passage de certains éléments d'un moment historico-social au plan esthétique nécessitent une critique littéraire qui prend en compte :

[...] l'élément social, non de façon extérieure, comme référence qui permet d'identifier, dans la matière du livre, l'expression d'un certain temps ou d'une société spécifique ; ni comme cadrage, qui permet de le situer historiquement ; mais comme facteur de la construction artistique elle-même, étudiée au niveau explicatif et non illustratif¹⁴.

Ainsi, pour le critique brésilien, l'apport des éléments observés dans le processus historico-social acquiert une plus grande force dans la matière esthétique, lorsqu'ils sont assimilés comme un principe constructif de l'intrigue de l'œuvre. Afin de montrer que ces structures profondes sont partagées à la fois par la forme esthétique et par le processus historico-social, Candido a théoriquement intégré des éléments de régimes de connaissance esthétiques et sociologiques. Une telle convergence d'apports théoriques s'est avérée novatrice dans le contexte académique brésilien des années soixante, période marquée par la rivalité entre ces manières d'aborder l'objet littéraire. Pour Candido, nous ne pouvons bien comprendre l'œuvre sans une « interprétation dialectiquement complète, dans laquelle à la fois l'ancien point de vue qui l'explique par des facteurs externes, et l'autre, guidé par la conviction que la structure est pratiquement indépendante, se combinent comme moments nécessaires du processus interprétatif¹⁵ ». Candido admet que les productions scientifiques qui utilisent l'œuvre pour étudier son environnement sont légitimes, mais il souligne que ce n'est qu'avec une telle interpénétration d'approches théoriques qu'il est possible de toucher à la question de la valeur de l'œuvre.

Ces deux points de vue, que Candido a su intégrer, peuvent consister en des manières diamétralement opposées de percevoir le texte littéraire. D'une part, nous avons la perspective qui voit la littérature comme le reflet de la réalité. Cette manière de regarder la littérature postule que le texte est capable de dupliquer linguistiquement la réalité, excluant toute déviation interprétative de la part du lecteur, puisque le sens de l'œuvre littéraire n'est que dans la reproduction exacte du « monde réel ». Les postulats d'Andreï Jdanov, théoricien du réalisme socialiste soviétique, représentent bien cette vision de la littérature comme copie du réel¹⁶. Au pôle opposé, on trouve les conceptions qui envisagent le texte littéraire comme un monde fermé sur lui-même. De ce point de vue, la littérature n'entretient pas de relations avec la réalité, car elle constitue un système d'autoréférence. La lecture structuraliste du poème « Les Chats », de Charles Baudelaire, réalisée par Roman

13. Paul Ricœur montre que, depuis ses bases aristotéliennes, la compréhension de la mimésis s'est élaborée en termes d'opération créatrice. Cf. RICŒUR, Paul, « La mise en intrigue. Une lecture de la *Poétique* d'Aristote », *Temps et récit*, tome 1, Paris, Seuil, 1983.

14. CANDIDO, Antonio, *Literatura e sociedade*, op. cit., p. 16. Notre traduction.

15. *Ibid.*, p. 17.

16. Cf. DRAGOMIR, Lucia, « L'Union des écrivains. Un modèle institutionnel et ses limites », *Vingtième Siècle. Revue d'histoire*, vol. 109, n° 1, 2011, p. 59-70.

Jakobson et Claude Lévi-Strauss illustre un exercice critique qui perçoit la littérature comme une forme fermée sur elle-même¹⁷.

À son tour, réunissant les aspects théoriques sociologiques et formalistes, l'enjeu de la critique intégrative est de savoir quels éléments agissent dans l'organisation interne de l'œuvre et en quoi ils constituent une structure forte, capable d'expliquer à la fois l'intérieur et l'extérieur du texte littéraire. Dans la pratique de la critique intégrative, l'étude de la configuration esthétique des facteurs empiriques se focalise sur leurs apports comme « agents de la structure, non comme cadre ou comme matière inscrite par le travail créatif¹⁸ ». Il est clair, pour Candido, que la transposition des composants de la réalité dans l'œuvre littéraire prend toute sa force lorsqu'elle est intégrée dans la structure organisatrice de l'œuvre et pas seulement comme contenu documentaire ou description des modes sociaux.

Par conséquent, l'accumulation de connaissances liées à la littérature et à la sociologie a permis l'écriture d'un chef-d'œuvre de la critique marxiste brésilienne, « *Dialética da malandragem* » (1970), interprétation qui « a définitivement changé la façon de lire les *Mémoires d'un sergent de la milice*, de Manuel Antônio de Almeida¹⁹ ». Dans cette étude, Candido a construit son processus analytique en utilisant les outils propres à la méthode critique qu'il a progressivement systématisée. De plus, un autre facteur déterminant pour la qualité de cette interprétation consiste dans la connaissance précise des textes qui avaient déjà débattu de l'œuvre d'Almeida, preuve que Candido était conscient des divers horizons d'attente et de réception²⁰ avec lesquels le roman avait été reçu. L'interprétation de Candido va au-delà des précédentes, notamment en montrant comment certaines d'entre elles constituent de véritables surinterprétations²¹ des *Mémoires d'un sergent de la milice*.

Il est intéressant de noter comment l'organisation de l'essai « *Dialética da malandragem* » est elle-même basée sur un mouvement dialectique. Comme l'observe Paulo Eduardo Arantes, on peut parler de dialectique « où il y a une intégration progressive à travers une tension renouvelée à chaque étape accomplie²² ». Ainsi, Candido rencontre une série de problèmes liée au roman d'Almeida, en tirant partie des éléments qui contribuent à sa vision du roman en question. Les titres des sous-divisions internes de l'essai illustrent la disposition dialectique de l'étude, puisque les sous-divisions une et trois ont un point d'interrogation dans leurs titres et constituent des hypothèses à neutraliser : le roman picaresque et le roman documentaire. Les sous-divisions deux et quatre, intitulées « *Romance malandro* » et « *Romance representativo* », correspondant à la

17. JAKOBSON, Roman ; LÉVI-STRAUSS, Claude, « "Les Chats" de Charles Baudelaire », *L'Homme*, 1962, tome 2, n° 1, p. 5-21.

18. CANDIDO, Antonio, *Literatura e sociedade*, op. cit., p. 15. Notre traduction.

19. OTSUKA, Edu Teruki, « Espírito rixoso: para uma reinterpretação das *Memórias de um sargento de milícias* », *Revista Do Instituto De Estudos Brasileiros*, n° 44, p. 107. Notre traduction.

20. L'horizon d'attente de l'œuvre esthétique permet de mesurer son caractère artistique en raison de sa performance sur un certain public. Cf. GADAMER, Hans-Georg, *Vérité et Méthode. Les grandes lignes d'une herméneutique philosophique*, Paris, Seuil, 2018 et JAUSS, Hans Robert, *Pour une esthétique de la réception*, Paris, Gallimard, 1978.

21. Umberto Eco comprend que les surinterprétations dépassent les limites logiques de l'argumentation et, pour cette raison, ne parviennent pas à élaborer une interprétation raisonnable de l'œuvre. Cf. ECO, Umberto, *Interprétation et surinterprétation*, Paris, Presses Universitaires de France, 2001.

22. ARANTES, Paulo Eduardo, *Sentimento da dialética na experiência intelectual brasileira : dialética e dualidade segundo Antonio Candido e Roberto Schwarz*, Rio de Janeiro, Paz e Terra, 1992, p. 17. Notre traduction.

contrepartie des postulats réfutés, formulent des hypothèses plausibles pour Candido, mieux adaptées à la compréhension de l'œuvre d'Almeida. Enfin, dans la cinquième sous-division, le critique opère comme une synthèse des développements internes à l'essai, en concluant que la logique de l'action narrative de *Mémoires d'un sergent de la milice* correspond à un monde sans culpabilité (titre de cette partie de l'essai).

En reflétant ensemble les problèmes d'esthétique et de processus social, le critique brésilien s'intéresse profondément à la manière dont la réalité est représentée dans l'œuvre littéraire. Selon Candido, « le réel acquiert toute sa force lorsqu'il fait partie intégrante de l'acte et fait partie des situations²³ ». Par conséquent, dans la configuration de la facture esthétique, les descriptions des caractéristiques et des faits du processus socio-historique doivent être intégrés dans le tissu narratif, sinon le contenu esthétique sera neutralisé par le fait purement documentaire, « réduisant le roman à une série d'images descriptives des coutumes de l'époque²⁴ ». Candido critique Almeida lorsqu'il introduit des éléments du processus social, ne les intégrant pas dans l'intrigue du roman, car ainsi « les usages et coutumes [apparaîtraient] comme un document, prêt pour les archives des folkloristes, curieux et praticiens de la *petite histoire*²⁵ ». En revanche, lorsque des informations historiques, des scènes pittoresques, des descriptions de la vie contribuent à la composition de l'intrigue romanesque, on peut ressentir la réalité à travers la littérature.

Selon Candido, dans la dynamique de formulation analytique des différents types de réalisme, « ce qui importe en analyse littéraire est de savoir [...] quelle est la fonction que la réalité sociale historiquement située pour constituer la structure de l'œuvre, c'est-à-dire, un phénomène que l'on pourrait appeler la formalisation ou la réduction structurelle des données externes²⁶ ». À travers l'étude de la réduction structurelle des éléments du monde empirique pour la configuration du roman analysé, le but proposé par le critique brésilien, dans l'essai « *Dialética da malandragem* », consiste à « caractériser une modalité très particulière [de réalisme], qui se manifeste dans le livre de Manuel Antônio de Almeida²⁷ », car « dans les *Mémoires* il n'y a pas de réalisme au sens moderne²⁸ ». Cela montre que Candido perçoit les différentes possibilités de représentation de la réalité dans la facture littéraire à la manière d'Erich Auerbach. En effet, ce dernier avait déjà attiré l'attention sur la diversité de réalistes dans la littérature occidentale²⁹. Selon le théoricien brésilien, le roman d'Almeida est une « fable réaliste », du fait que les situations sociales concrètes sont contrebalancées par la figuration d'éléments légèrement fabuleux.

La compréhension qu'il y a des réalistes (au pluriel) valide le travail esthétique-sociologique de Candido, puisque les éléments particuliers qui configurent chaque réalisme peuvent être étudiés dans une dialectique qui cherche les médiations entre la forme littéraire et le processus social. Dans la dynamique de la critique intégrative, lorsqu'une structure forte est découverte dans la matière de l'œuvre littéraire, elle correspond à la réduction esthétique d'un élément fondamental d'une société donnée. Comme le souligne Candido, le sentiment de réalité dans la fiction « dépend

23. CANDIDO, Antonio, *O discurso e a cidade*, op. cit., p. 31. Notre traduction.

24. *Ibid.*, p. 30.

25. *Ibid.*, p. 29.

26. *Ibid.*, p. 28.

27. *Ibid.*, p. 18.

28. *Ibid.*, p. 23.

29. AUERBACH, Erich, *Mimésis. La représentation de la réalité dans la littérature occidentale*, Paris, Gallimard, 1969.

de principes médiateurs, généralement cachés, qui structurent l'œuvre et grâce auxquels les deux séries, la réelle et la fictive, deviennent cohérentes³⁰ ».

La manière dont l'esthétisation du processus social est faite va configurer un certain type de réalisme. Pour la critique marxiste, les caractéristiques de chaque réalisme dépendent de l'organisation interne des principes qui structurent l'intérieur et l'extérieur de l'œuvre littéraire. Dans la « Dialética da malandragem », la découverte et l'explication d'un principe structurel, valable à la fois pour l'organisation de l'économie interne du roman et pour la classe des hommes libres de la première moitié du XIX^e siècle, est une réalisation importante pour Candido, qui cherchait à valider l'efficacité des connaissances obtenues en combinant les disciplines de la théorie de la littérature et de la sociologie. Ce principe structurel a été appelé *dialectique de l'ordre et du désordre*. Cette dialectique, selon Candido, consiste en un système référentiel qui donne au roman sa teneur proprement brésilienne, rendant l'œuvre d'Almeida représentative de la société référencée :

La société qui frémit dans les *Mémoires* est suggestive, pas tant à cause des descriptions de célébrations ou des indications d'usages et de lieux ; mais parce qu'il manifeste à un niveau plus profond et plus efficace le jeu [...] dialectique de l'ordre et du désordre, fonctionnant comme corrélatif de ce qui se manifestait dans la société de l'époque. L'ordre à peine imposé et maintenu, entouré d'un désordre vivace³¹.

Sur le plan esthétique, cette dialectique compose l'action des personnages, qui « oscillent entre l'ordre établi et les comportements transgressifs³² » ; dans la sphère sociale des hommes libres de la première moitié du XIX^e siècle, Candido en est venu à reconnaître le même type de conduite. Le mérite de l'interprétation de Candido est qu'il a formulé des connaissances sur les *Mémoires d'un sergent de la milice* et sur la société dont parle le roman. Une telle réalisation – mettre en évidence un principe structurel de la société brésilienne – a été possible sur la base de la compréhension de la généralisation des éléments socio-historiques configurés dans la facture esthétique³³. Ce facteur, dans l'étude de Candido, est un autre de ses mérites, car le critique littéraire a compris le fonctionnement des relations humaines dans la société sous D. Jean VI, à une époque où sociologues et historiens ne s'étaient pas encore tournés vers ce trait structurant de la classe sociale des hommes libres³⁴, la dialectique de l'ordre et du désordre :

Dialectique de l'ordre et du désordre, qui manifeste concrètement les relations humaines sur le plan du livre, dont il forme le système de référence. Son caractère de principe structurel, qui génère le squelette de soutien, est dû à la formalisation esthétique de circonstances sociales profondément significatives en tant que modes

30. CANDIDO, Antonio, *O discurso e a cidade*, op. cit., p. 40.

31. *Ibid.*, p. 37.

32. *Ibid.*, p. 38.

33. Comme le souligne Leopold Waizbort, Candido privilégie l'objet comme point de départ de son analyse des principes structurels. Cf. WAIZBORT, Leopold, *A passagem do três ao um: crítica literária, sociologia, filologia*, São Paulo, Cosac Naify, 2007, p. 181.

34. Notre traduction. Cf. SCHWARZ, Roberto, « Pressupostos salvo engano, de "Dialética da malandragem" », *Que horas são ?*, op. cit., p. 139.

d'existence ; et que pour cette raison ils contribuent à atteindre essentiellement les lecteurs³⁵.

La dialectique de l'ordre et du désordre est un principe structurel d'une réalité dans laquelle les extrêmes ont été dissous et qui, par conséquent, « ôte le sens de la loi et de l'ordre, manifeste la pénétration réciproque de groupes, d'idées et d'attitudes plus disparates, créant une sorte de *no man's land* moral, où la transgression n'est qu'une teinte dans la gamme qui va de la norme au crime³⁶ ». Edu Otsuka a attiré l'attention sur la façon dont la question de la *malandragem* est focalisée dans cet essai de Candido. L'oscillation entre les pôles de l'ordre et du désordre ne caractérise pas la *malandragem* comme une évidence de la société brésilienne, mais comme une conséquence de ses propres clivages, composés d'inégalités économiques brutales, « qui expliquent historiquement la prédominance de la "dialectique de l'ordre et du désordre" tant dans la fiction que dans la réalité, ainsi que les manières de reproduire les fractures sociales, qui expliquent la persistance de la *malandragem*³⁷ ».

L'étude des éléments opposés qui organisent la dialectique de l'ordre et du désordre s'inscrit dans une tradition qui cherche à interpréter le Brésil et l'Amérique Latine à travers l'étude d'éléments très contrastés. Candido se montre conscient de cette tradition, dans la préface qu'il a écrite, en 1967, pour *Raízes do Brasil*, de Sérgio Buarque de Holanda : « Dans la pensée latino-américaine, la réflexion sur la réalité sociale a été marquée, depuis Sarmiento, par le sens des contrastes et même des oppositions — présentés comme des conditions antagonistes selon lesquelles s'ordonne l'histoire des hommes et des institutions³⁸ ». Nous pouvons penser que la dialectique de la barbarie et de la civilisation, présente dans les œuvres de Domingo Faustino Sarmiento et d'Euclides da Cunha, réapparaît dans la dialectique de l'ordre et du désordre. Cependant, contrairement aux éléments de dialectique formulés par ces auteurs, les axes d'ordre et de désordre ne s'excluent pas mutuellement, car il y a une circulation constante d'acteurs entre ces deux pôles.

Antonio Candido a publié « Dialética da *malandragem* » pendant la dictature civile-militaire brésilienne, l'une des périodes les plus terribles et polarisées de l'histoire de ce pays. Une série d'éléments présents dans cet essai permet de penser que le critique brésilien a procédé à une provocation cryptée visant les classes dirigeantes du régime d'exception. Cette hypothèse de critique contre la dictature brésilienne, ne pouvant être lue qu'entre les lignes de la « Dialética da *malandragem* », aurait ainsi été proposée pour échapper aux schémas de répression intellectuelle promus par la dictature civile-militaire³⁹. Cette stratégie d'écriture aurait été nécessaire à cause de la mise en place de l'AI-5, qui a élargi l'imposition de contrôles sur les productions intellectuelles brésiliennes, comme le souligne Marcos Napolitano :

L'acte institutionnel n° 5, promulgué en 1968, était considéré comme un « coup d'État dans le coup d'État », rendant la répression plus directe et généralisée. Si

35. Notre traduction. CANDIDO, Antonio, *O discurso e a cidade*, op. cit., p. 31.

36. *Ibid.*, p. 44.

37. OTSUKA, Edu Teruki, « Espírito rixoso... », op. cit., p. 108. Notre traduction.

38. CANDIDO, Antonio, « O significado de "Raízes do Brasil" », in HOLANDA, Sérgio Buarque de, *Raízes do Brasil*, São Paulo, Companhia das Letras, 2004, p. 12. Notre traduction.

39. Cf. « O depoimento de Antônio Candido », Associação dos docentes da USP, *O controle ideológico na USP : 1964-1978*, São Paulo, Adusp, 2004, p. 66-69.

la persécution de l'environnement intellectuel n'était pas nouvelle, elle connaît une nouvelle échelle et de nouveaux moyens d'action répressive, tels que la censure et la surveillance policière constante. La vague de punitions imposées par le régime en 1969, par exemple, s'est centralisée sur le monde académique, où étaient concentrée la plupart des 180 professeurs qui ont été interdits d'enseigner ou punis d'une manière ou d'une autre par le régime⁴⁰.

Candido, critique d'orientation politique socialiste⁴¹, aurait remis en question, dans la « Dialética da malandragem », certaines valeurs morales approuvées par les couches sociales qui gouvernaient le Brésil. Le caractère de résistance présent dans l'étude de Candido avait déjà été évoqué par Roberto Schwarz, dans « Pressupostos salvo engano, de "Dialética da malandragem" » (1979), article écrit dans la phase finale de la dictature civile-militaire brésilienne. Comme le souligne Schwarz, l'étude de Candido possède une orientation marxiste et a été publiée quand « la répression et la mode intellectuelle avaient déjà considérablement réduit le nombre de partisans [de la critique marxiste]⁴² ».

Le choix pour les *Mémoires d'un sergent de la milice*, comme objet d'étude, a augmenté la possibilité de critiquer le régime politique militaire. Ce roman offre au lecteur « un univers sans culpabilité et même sans répression⁴³ », c'est-à-dire le contraire de ce que l'idéologie de droite a cherché à implanter au Brésil. De plus, le livre d'Almeida « est peut-être le seul [dans la littérature brésilienne] du XIX^e siècle à ne pas exprimer une vision de la classe dirigeante⁴⁴ ». Aussi, le fait que Candido ait choisi d'étudier la *malandragem* en tant qu'élément structurel de la société brésilienne, et qu'il ait suggéré que les *Mémoires* inaugurent une généalogie de personnages *malandros*, seraient autant de provocations à l'égard de la dictature civile-militaire.

À son tour, l'oscillation entre les pôles de l'ordre et du désordre, cette « tolérance corrosive, très brésilienne⁴⁵ » est comparée à la rigidité de la société américaine, « [qui] déshumanise la relation avec les autres, en particulier [avec] les individus d'autres groupes, qui n'appartiennent pas à la même loi et, par conséquent, peuvent être manipulés à leur guise⁴⁶ ». Comme l'a montré Carlos Fico, le soutien des États-Unis a été essentiel pour l'implantation de la dictature brésilienne, ce qui aurait conduit Candido à critiquer ce mode d'existence de la société américaine, qui aurait été également mis en pratique au Brésil par la dictature⁴⁷. Candido en conclut que la malléabilité du caractère des Brésiliens, qui consiste en cette capacité innée à déambuler entre les paradigmes de l'ordre et du désordre, « parfois nous fait paraître inférieurs à une vision stupidement nourrie des valeurs puritaines, comme celle des sociétés capitalistes ; mais [...] cela facilitera notre insertion dans un monde éventuellement ouvert⁴⁸ ». Si la dictature civile-militaire brésilienne visait à organi-

40. NAPOLITANO, Marcos, 1964: *História do regime militar brasileiro*, São Paulo, Contexto, 2014.

41. CORDEIRO, M. R., & SOARES, I. B., « Antonio Candido por ele mesmo: a entrevista como momento de mediação », *Scripta*, 23(49), 2019, p. 355-388. Notre traduction.

42. SCHWARZ, Roberto, *Que horas são ?*, *op. cit.*, p. 129. Notre traduction.

43. CANDIDO, Antonio, *O discurso e a cidade*, *op. cit.*, p. 40. Notre traduction.

44. *Ibid.*, p. 44.

45. *Ibid.*, p. 45.

46. *Ibid.*, p. 43.

47. Cf. FICO, Carlos, *O grande irmão: da Operação Brother Sam aos anos de chumbo. O governo dos Estados Unidos e a ditadura militar brasileira*, Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 2008.

48. CANDIDO, Antonio, *O discurso e a cidade*, *op. cit.*, p. 41. Notre traduction.

ser des schémas autoritaires favorables à l'ordre, pour Candido, l'ethos brésilien serait marqué, en général, par une certaine forme de contradiction avec la rigidité envisagée par un gouvernement de type dictatorial.

Bibliographie

- ALMEIDA, Manuel Antônio de, *Memórias de um sargento de milícias*, Rio de Janeiro, Typographia Brasiliense de Maximiano Gomes Ribeiro, 1854 et 1855.
- ARANTES, Paulo Eduardo, *Sentimento da dialética na experiência intelectual brasileira: dialética e dualidade segundo Antonio Candido e Roberto Schwarz*, Rio de Janeiro, Paz e Terra, 1992.
- Associação dos docentes da USP, *O controle ideológico na USP: 1964-1978*, São Paulo, Adusp, 2004.
- AUERBACH, Erich, *Mimésis. La représentation de la réalité dans la littérature occidentale*, Paris, Gallimard, 1969.
- CANDIDO, Antonio, *Literatura e sociedade*, Rio de Janeiro, Ouro sobre azul, 2006.
- , *O discurso e a cidade*, São Paulo, Ouro sobre azul, 2010.
- , *O método crítico de Sílvio Romero*, São Paulo, Edusp, 1988.
- , *Brigada ligeira e outros escritos*, São Paulo, Edusp, 1992.
- , «Entrevista: Antonio Candido de Mello e Souza», *Revista Trans/Form/Ação*, vol. 34 (2011): Número Especial.
- , *Formação da literatura brasileira: momentos decisivos, 1750-1880*, Rio de Janeiro, Ouro sobre azul, 2013.
- , «O significado de “Raízes do Brasil”», in HOLANDA, Sérgio Buarque de, *Raízes do Brasil*, São Paulo, Companhia das Letras, 2004.
- CORDEIRO, M. R., & SOARES, I. B., «Antonio Candido por ele mesmo: a entrevista como momento de mediação», *Scripta*, 23(49), 2019, p. 355-388.
- DRAGOMIR, Lucia, «L'Union des écrivains. Un modèle institutionnel et ses limites», *Vingtième Siècle, Revue d'histoire*, vol. 109, n° 1, 2011, p. 59-70.
- ECO, Umberto, *Interprétation et surinterprétation*, Paris, Presses Universitaires de France, 2001.
- FICO, Carlos, *O grande irmão: da Operação Brother Sam aos anos de chumbo. O governo dos Estados Unidos e a ditadura militar brasileira*, Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 2008.
- GADAMER, Hans-Georg, *Vérité et méthode. Les grandes lignes d'une herméneutique philosophique*, Paris, Seuil, 2018.
- JAKOBSON, Roman; LÉVI-STRAUSS, Claude, «“Les Chats” de Charles Baudelaire», *L'Homme*, 1962, tome 2, n° 1, p. 5-21.
- JAUSS, Hans Robert, *Pour une esthétique de la réception*, Paris, Gallimard, 1978.
- NAPOLITANO, Marcos, *1964: História do regime militar brasileiro*, São Paulo, Contexto, 2014.
- OTSUKA, Edu Teruki, «Espírito rixoso: para uma reinterpretação das *Memórias de um sargento de milícias*», *Revista Do Instituto De Estudos Brasileiros*, n° 44, p. 105-124.
- RICŒUR, Paul, *Temps et récit*, tome I, Paris, Seuil, 1983.
- SCHWARZ, Roberto, *Que horas são?*, São Paulo, Companhia das Letras, 1987.
- WAIZBORT, Leopold, *A passagem do três ao um : crítica literária, sociologia, filologia*, São Paulo, Cosac Naify, 2007.

III / Documents

Entretien avec José Luis Guerín autour de *En construcción*¹

Bénédicte Brémard

Université de Bourgogne Franche-Comté

Question : *En construcción*, comme il est mentionné fugacement au début du film, est initialement un projet avec des étudiants de l'Université Pompeu Fabra de Barcelone, en Master en Documentaire de Création. Tu intervenais dans cette formation pour encadrer leur projet de fin d'études : quelle était votre feuille de route initiale, vos impératifs (de durée du tournage et de durée du film par exemple), et comment êtes-vous parvenus à gérer ce cadre contraint ?

Réponse : En effet, le film est né d'une commande. Mais moi, je me fous qu'un film soit ou non une commande. Pour moi, la seule chose importante, c'est si l'on s'implique vraiment ou pas. Mais tous les sujets sont a priori intéressants, si l'on me donne la liberté pour les regarder comme je veux. La condition de départ est en effet de faire un film avec les élèves, et cela implique quelque chose de nouveau pour moi : le fait de tourner dans la ville où j'habitais —j'habitais Barcelone à cette période. Normalement, j'utilisais le cinéma un peu comme une forme de voyage. J'ai tourné mon premier film dans un petit village de Ségovie, le second dans un petit village d'Irlande, le troisième en Normandie, après *En construcción*, j'ai tourné en Alsace... etc. J'aime beaucoup l'idée de dire : « on va tourner un film et le tournage sera une expérience singulière, unique : ce n'est pas comme aller au bureau, travailler et revenir à la maison. On prend une équipe et on est obligé de vivre avec : les repérages, la localisation, l'endroit où l'on va tourner le film... Le film sera le résultat du « vivre avec » d'une équipe que l'on a choisie avec un espace. Cette idée de vivre une

1. Cet entretien a eu lieu sous la forme d'une rencontre publique qui s'est déroulée à l'Université de Bourgogne le 5 mars 2020, organisée par l'Équipe « Intime » (responsables : Marie-Odile Bernez et Cécile Iglesias) du Centre Interlangues-Laboratoire TIL EA 4182, avec le concours de l'UFR Langues et Communication et de l'Association Siglo XXI.

expérience exceptionnelle, c'était mon idée du cinéma jusqu'à *En construcción*, où j'ai été obligé de filmer dans ma ville. J'aimais aussi le voyage parce que le voyageur, à la différence du touriste, est capable de s'étonner de petites choses. Souvent, le plus intéressant dans les voyages, c'est qu'après, on reconsidère sa propre rue, son quotidien. Au départ, le budget était pas mal pour un film documentaire — surtout grâce au soutien d'Arte —. Mais je n'aurais jamais accepté si l'université avait imposé des critères précis par rapport au film. J'aime beaucoup avoir des commandes à condition d'avoir la liberté de les développer. Mais parfois les limites ou les contraintes sont intéressantes pour la création. S'il n'y a pas de limitations, s'il y a trop de liberté, on est perdu. En espagnol, on dit que le cerf-volant vole parce qu'il est attaché : s'il n'est pas attaché, il ne vole pas. C'est pour ça que Georges Perec s'imposait des restrictions, sinon il n'était pas capable d'écrire. Et il a écrit un roman sans utiliser une sorte de mots². Un peintre va choisir une toile, grande ou petite, et cela va déterminer sa façon de travailler. J'aime beaucoup l'idée que chaque film essaye de trouver quelque chose de nouveau que l'on ne peut pas répéter. L'avantage de travailler avec des élèves, qui sont devenus de très bons techniciens ou cinéastes, même si d'un côté ils n'ont pas l'expérience de techniciens vétérans, est qu'ils peuvent donner une chose très importante, unique : beaucoup de temps. Parce que les techniciens sont chers, très chers. Et avec les élèves, on peut entrer dans cette expérience, passer 3 ans, à vivre avec, pour faire le film. Et c'est la première fois que j'ai vraiment parlé avec mon équipe. Avant de faire ce film, j'étais un peu trop solitaire et un peu paranoïaque par rapport à l'équipe. J'avais peur des idées des autres, de perdre un peu la pureté. Là, avec les élèves, il y avait une complicité beaucoup plus riche qu'avec les techniciens avec lesquels je travaillais avant. On parlait énormément, ils m'ont proposé des idées que je trouvais très bonnes. J'ai vu que je ne perdais rien de ma personnalité en acceptant leurs idées. Par exemple, pendant le tournage et même avant, parfois les élèves allaient visiter les chantiers avec une petite caméra, ils prenaient des notes, et ensuite on se rencontrait, on discutait de leurs notes, et ils m'ont donné plein d'idées comme ça. L'idée des enfants qui jouent sur le chantier m'a été proposée par un des élèves qui a vu que pendant le week-end, quand les ouvriers n'étaient pas là, le chantier devenait un espace ludique pour les enfants.

Q : Tu alternes beaucoup fictions et documentaires, donc tu tournes aussi avec des acteurs professionnels : quelle est la différence de tourner avec des personnes dont le métier n'est pas d'être acteurs mais qui sont là à cause de leur propre métier (ouvrier, agent immobilier..) et qui n'ont pas cette expérience du cinéma ?

R : Pour moi c'est pareil, parce qu'il s'agit toujours de capturer un côté du vrai, de quelqu'un qui est un être humain et qui est en face de la caméra, que ce soit un comédien professionnel ou pas. Parfois, ce qui est compliqué avec les comédiens professionnels, c'est s'ils ont beaucoup de tics : on essaie alors d'ôter ce côté professionnel pour trouver une vérité qui les concerne de l'intérieur, comme êtres humains. Mais ce qui change surtout, c'est qu'avec un comédien professionnel ou si on joue une fiction, on invente des personnages, on peut dire n'importe quoi, on peut dire : « Bénédicte a tué quelqu'un » ; si tu dis ça dans un documentaire, c'est différent et ça peut créer des problèmes judiciaires. Si on fait un film documentaire, on doit considérer que le personnage qu'on est en train de créer — parce qu'il s'agit toujours de création, il faut parler de personnage, c'est très différent un être humain d'un personnage, et dans un documentaire il s'agit

2. Allusion à *La Disparition*, qui ne comporte aucun mot avec la lettre e.

toujours de personnages—, doit faire justice à une personne qui est là, qui existe. Je dis que c'est un personnage parce que dans la mesure où on prend une phrase, on enlève une autre phrase, on enregistre cet être humain dans cette situation et pas dans cette autre, on fait des choix, ces choix font la construction du personnage. Il y a des cinéastes qui font des documentaires qui sont très mauvais pour la création de documentaires, qui n'ont aucune sensibilité pour la création de personnages. Il y a d'autres documentaristes qui ont une très bonne sensibilité pour capturer le sens d'un personnage. Le personnage est un travail de synthèse, finalement, car un être humain est infini, plein de contradictions, d'ambiguïtés, de mystères. L'opération de cinéma passe toujours par faire une synthèse, vraisemblable et intéressante pour le personnage. À mon avis c'est surtout ça la différence : le rapport entre le personnage et la personne.

Q : Le film s'ouvre avec trois extraits en noir et blanc : comment as-tu connu ces films, plutôt rares, et comment as-tu eu l'idée d'ouvrir le film avec ces extraits ?

R : Quand je commence un film, j'essaie de tout savoir sur la matière que je vais prendre. Au début, je ne savais rien sur la construction. J'ai commencé à lire des livres d'architectes, à m'intéresser au quartier où l'on allait tourner. François Truffaut disait qu'un cinéaste doit tout savoir. Au moins, dans la matière qui nous concerne, on essaie de tout savoir. On est curieux de tout quand on commence à faire un film et on se demande : qui, avant moi, a filmé dans ce même espace ? On a fait un travail de recherches et j'étais très étonné parce qu'il n'y avait presque pas d'images de ce quartier. Et je me suis dit : c'est tragique, ce quartier peut disparaître. Il y avait un travail photographique, mais très peu d'images de cinéma. Il y avait un film français, très intéressant, de Julien Duvivier, qui s'appelle *La bandera*, où il avait reconstruit, dans les studios de Nice, je crois, le *barrio chino*. Le *Barrio chino* représente aussi, chez certains écrivains français, notamment Jean Genet, le mythe d'un quartier très canaille. Genet passait ses soirées, à l'époque où il écrivait *Le Journal d'un voleur*, dans un cabaret qui s'appelle *La criolla*, où il se travestissait en femme et se prostituait. Ce cabaret est reconstruit dans le film de fiction de Duvivier. Par contre, il y avait très peu d'images d'archives sur ce quartier. Donc j'ai cherché, j'ai trouvé différents matériaux, quelques images d'un film amateur en 16 mm, d'autres d'un film professionnel en 35 mm, et j'ai fait un travail de synthèse pour dire ce qu'est ce quartier. J'ai montré les cheminées qui nous rappellent l'origine ouvrière du quartier. Il y a aussi le marin qui nous rappelle la morphologie du quartier portuaire : et là où il y avait des marins, il y avait aussi des prostituées pour les marins. Et cette vie un peu canaille avec les cabarets, on peut la voir dans les images d'archives. Et comme point de départ, je me demande : qu'est-ce qui va se passer, maintenant, avec cette réalité ? Et peu à peu, le dernier marin —Antonio— est apparu sur le tournage, ainsi qu'une jeune prostituée, comme l'héritage crépusculaire de cette réalité que l'on voyait d'abord dans les images d'archives.

Q : Pour revenir sur quelques séquences du film, on pourrait aborder un passage où le réel s'invite et devient très imaginaire puisqu'au milieu de la construction vont apparaître des ossements humains. Ici, on se rend compte que l'imprévu s'invite sur le tournage et que c'est une réalité mais que cela peut être plusieurs réalités : cela devient l'histoire que chacun va raconter ou se raconter autour de cette découverte, et au bout du compte, à part un petit extrait des informations télévisées qui précisent ce qu'est cette découverte, on a l'impression que ça n'a pas tant d'importance de savoir si ce sont des corps romains, ou d'une autre époque, que de voir comment chacun va s'approprier l'histoire.

R : Exactement. Ce qui nous intéresse ici ce ne sont pas les corps romains, ce sont les corps des voisins, les habitants du quartier. À partir d'un certain moment, je cesse de jouer avec le champ/contrechamp : les morts/les habitants, et je reste avec les habitants. La matière de mon film, c'est vous. Et je pense que c'est un bon portrait du quartier, et je dirais même de mon pays. On peut reconnaître une vie populaire, qui malheureusement est en train de disparaître. C'est peut-être le conflit central, le drame du film, un drame qu'on peut reconnaître dans toutes les grandes villes européennes : la disparition de la vie populaire. Les gens qui parlent comme ça dans la rue, les enfants, les vieux, tous, c'est ce genre de scène de rue qui est en train de disparaître avec la nouvelle ville. La nouvelle ville, avec le commerce global, va créer un autre espace où c'est impossible qu'existent cette vie populaire, ces personnages. Après avoir filmé cette séquence, je pensais que le film devait finir en regardant la nouvelle morphologie humaine des nouveaux voisins. C'est un profil très différent. Et donc j'ai pensé qu'on allait traiter le film un peu comme un film de colons. On appelait cette séquence les habitants morts — parce que les Romains sont les premiers habitants du quartier— mais les habitants que l'on voit ici aussi vont mourir, c'est-à-dire qu'ils vont disparaître dans la nouvelle ville, il y a une tendance à emmener toute la vie populaire vers la périphérie. C'est un peu une idée dont j'ignore si elle est originaire de France mais en tout cas dans le Paris d'Hausmann, dans les théories hygiénistes par rapport à la ville, il y a une pensée dont l'une des conséquences est la transformation de ce quartier.

Q : Ce passage avec les squelettes semble aussi toucher des questions de vie ou de mort qui vont au-delà des questions sociales; dans ce passage qui n'est plus en champ/contrechamp, est-ce que tout est vraiment pris sur le vif?

R : Oui, c'est la séquence où je suis le moins intervenu. Il y a toujours de petites interventions, mais dans cette séquence, l'intervention essentielle est d'avoir fait un trou dans la toile pour que les habitants puissent regarder. En deux jours, ce trou s'est agrandi et a finalement disparu ! Mon geste, comme cinéaste, a été de provoquer ce petit trou. Ce que j'ai trouvé intéressant ici, c'est ce que ça me permettait de connaître l'imaginaire des voisins. J'ai découvert à travers cette séquence l'importance de ce qu'on dit face à un crâne —Shakespeare le sait bien³—, cela nous touche très profondément. C'est très différent d'un cadavre avec identité, qui peut provoquer de la peur, ou autre, mais comme c'est un crâne, un squelette dépouillé d'identité, il joue toujours le rôle d'un miroir de la condition humaine. Quand on écoute ce que disent les enfants qui découvrent cette image pour la première fois, quand on voit la sensibilité de personnes âgées face à cette image, qu'on voit des musulmans, des chrétiens, on voit les imaginaires du passé, roman, catalan, gothique, toute cette somme d'imaginaires sur le passé, sur la mémoire historique; la guerre civile est présente aussi, les nouvelles du JT sont présentes aussi à travers l'allusion à l'ethnocide... On voit les habitants, et pour moi c'est un privilège, car je me posais la question : ce quartier va être transformé, et qu'est-ce que c'est, un quartier ? Et j'ai vu que le quartier c'est ça : qu'il ne s'agit pas de filmer les façades des maisons, des architectures, mais que la somme de cette quantité de voix te donne l'image la plus juste du quartier. Un quartier, c'est les gens qui l'habitent. C'est ça qui m'intéressait et c'est ça qui, à mon avis, peut rendre le film universel. Parfois, pendant le tournage, des associations de voisins venaient me voir pour me dire : José Luis, on est en train de détruire cette façade avec une grande valeur patrimoniale, tu dois filmer ça. Mais ça, ce n'est pas mon film. Et

3. Allusion à *Hamlet*.

peut-être que c'est l'une des différences les plus importantes entre le documentaire de télévision et le documentaire de cinéma, c'est qu'au cinéma, même si le point de départ est très local, on cherche toujours un résultat universel, qui touche dans son essence, de la même façon, un spectateur de ta ville, de ton pays, qu'un étranger d'autres continents. On cherche une certaine universalité, même dans un film minoritaire. Et la façon la plus universelle de raconter l'histoire de ce quartier, c'est ça : regarder une morphologie humaine qui va être remplacée par une autre : c'est ça, je pense, qui nous touche. Et on peut le reconnaître dans presque toutes les grandes villes européennes. Parfois on m'a demandé sur cette séquence, si j'ai caché la caméra : et c'est très important pour moi de dire que je n'ai jamais caché la caméra. La caméra cachée pour moi, ce n'est pas l'éthique du cinéma, ce n'est que de la télé, de la mauvaise télé. C'est pour ça que j'ai gardé un moment où une maman dit à son enfant : « tu vois, ça c'est la télé » et elle me montre du doigt, et : « ça c'est la radio », et elle montre du doigt les micros qui enregistrent leurs paroles. Une chose, c'est d'être discret, j'ai toujours essayé d'être discret, et une autre, c'est de cacher la caméra, et ça n'est pas du côté de mon éthique.

Q : Tu dis que tu n'as pas caché la caméra ici, et on parlait d'acteurs professionnels ou non professionnels : comment avez-vous travaillé les séquences dans l'intimité, je pense à celles dans l'appartement de Juani et son copain qui sont dans des attitudes très intimes...

R : Ce type de scènes, c'est le résultat du « vivre avec ». On ne peut pas imaginer que sur un tournage ou un reportage télé avec un reporter qui arrive en hélicoptère pour quelques jours de tournage, on puisse arriver à cette sorte d'intimité. Il faut penser qu'il s'agit d'un travail qui s'est fait en beaucoup de temps. C'est un « vivre avec » et dans ce « vivre avec », on découvre peu à peu les capacités des personnages, et aussi le désir des personnages d'être dans ton film. J'ai toujours l'impression, quand je filme dans l'espace public, que la caméra attire certaines personnes, que je ne suis jamais allé derrière ces personnages, que ce sont les personnages qui sont venus à moi, à la caméra. En ce sens, la séquence des morts a été très importante parce qu'elle a été comme une sorte de casting général. Face à la caméra, tout le quartier est passé. Et on voyait chez quelques personnes le désir d'être là. Et tu découvres tout de suite qui sont tes collaborateurs. Et parfois on a le sentiment de faire le film avec, c'est-à-dire de ne pas faire le film sur ces personnages mais de faire le film avec ces personnages. Dans le choix d'une personne, ce n'est pas seulement l'équivalent de choisir un comédien pour un film de fiction, il y a aussi un co-scénariste, un dialoguiste, il y a des dialoguistes qui sont très, très bons, donc c'est un peu ce sentiment de « faire avec ». Dans le cas des séquences d'intimité de Juani, c'est une relation qui s'est tissée petit à petit pendant le tournage. Elle habitait en face du chantier. Et on lui a proposé de garder le matériel, la caméra, les outils, chez elle, pour ne pas le ramener chaque jour, et donc on commençait la journée chez Juani. Chez elle, c'est petit, et elle est tout le temps dans le lit avec son copain. Et j'ai constaté que pendant qu'on s'organisait avec l'équipe, les caméras, le son, etc., ils étaient dans le lit et ils parlaient. Et parfois, on a découvert qu'ils disaient les choses un peu pour moi : c'est-à-dire que j'ai le sentiment —parce qu'on pense toujours qu'il est très important que la caméra soit très discrète— que c'est parce qu'il y a la caméra que des gens t'offrent des dialogues très bons. La caméra peut être un outil pour provoquer des situations intéressantes. Juani est une comédienne formidable, d'une éloquence... une très bonne comédienne naturelle. Et surtout, j'ai découvert que dans les dialogues, il y a des moments très bons, car on voit dans l'image intime, proche, l'incidence de cette transformation

urbaine dans l'image intime. Ça, c'est un privilège, un peu comme d'écouter les voix des habitants face aux squelettes romains. Et il y a une évolution dans le film : on commence avec une certaine distance, en regardant le chantier de la fenêtre, et petit à petit, on se rapproche. Il y a un ouvrier qui raconte à un autre ouvrier un cauchemar qu'il a fait la nuit, absolument terrifiant, donc on a créé un peu cet itinéraire. Et c'est le grand défi du documentaire car parfois, il est limité à une image du réel qui est la surface : et donc il faut essayer d'aller plus loin, vers cette idée de l'intérieur, de l'imaginaire, c'était un défi passionnant pour moi. J'ai découvert, quand j'ai filmé cet ouvrier qui raconte le cauchemar, qu'en décrivant le monstre qui le regarde, il devient le monstre. On peut faire ce test avec des amis, quand on raconte un cauchemar, on le revit.

Q : À propos des ouvriers, entre deux d'entre eux, Abdelaziz et Santiago, on voit l'intimité se créer peu à peu en trois séquences : au début, c'est presque comique, ils n'ont pas grand-chose en commun ; Abdelaziz est dans l'échange, la compassion, l'identification et, à chaque fois, Santiago le rejette. Et finalement, ils vont en arriver à partager ce qu'ils ont de plus intime, car un cauchemar est quelque chose de très personnel et spécifique. La première de ces séquences se passe d'ailleurs la nuit, est-ce que le fait de tourner la nuit favorise une certaine proximité ?

R : Je ne me souviens pas comment ils en sont arrivés à parler de la mort, probablement que c'est un sujet plus propice la nuit, et j'en ai profité pour jouer aussi avec les ombres, pour moi le langage des ombres au cinéma a un côté spectral, lié à l'expressionnisme allemand... Dans ce rapport entre les deux, il est probable qu'Abdel parlait beaucoup à cause de la caméra. Après avoir vu qu'il n'y avait rien à faire pour la conscience de classe de son collègue, il aurait dû abandonner, mais le fait que la caméra soit là, pour une personne normalement sans voix, cela provoque le désir de parler. Même si Santiago ne l'écoute pas, après il y aura le public : donc il utilise un peu Santiago pour parler. Par contre, Santiago se fout de la caméra : leurs réactions, c'est vraiment la situation provoquée par les paroles d'Abdel. C'est ce que j'appelle une sorte de mise en situation : la caméra va créer une incidence sur un personnage, et la réaction de celui-ci va créer une autre incidence sur un autre personnage. Et dans ce rapport triangulaire, entre deux personnages et la caméra, le sens du film va évoluer. Après, le choix de l'espace est très important aussi pour moi : vous voyez que dans ces différentes séquences, c'est toujours le même espace. Le chantier est très grand, et le cinéma doit toujours créer une synthèse : comment créer l'espace cinématographique à partir de cet espace trop grand du chantier ? Mon choix a été, une fois que l'on a découvert les squelettes romains, de rester seulement dans cet espace où on a trouvé les restes romains. Comme cela, on garde les références : l'église ancienne, et on peut voir la transformation du paysage. Finalement, on voit cette église cadrée par le cadre de la fenêtre, on voit la construction du bâtiment, comme si c'était la construction d'un décor. On garde les références : la façade d'une école publique, celle de l'église, des voisins que l'on reconnaît car ils sont tout le temps derrière leurs fenêtres, c'est ce qui nous permet de voir la transformation de l'espace. Ce qui m'intéressait, c'était aussi de cadrer longtemps les personnages des ouvriers, et dans le même plan, derrière, les voisins qui vont être expulsés. C'est cette image synthétique que l'on appelle la profondeur de champ.

Q : Par rapport à l'école, pendant la séquence de la neige, on voit la façade de San Pau, mais on entend le chant des enfants dans l'école. On n'a pas parlé du travail sur le son, qui est très important : il complète l'image, lui fait contrepoint, ou parfois ouvre un autre espace ?

R : En effet, les enfants chantent un chant de Noël, elle n'a pas été chantée au moment où l'on a filmé le dialogue, là c'est une création du montage du son. Et cela sert à « dire » que

les dates de Noël sont proches, ce qui est important par rapport à ce dont on parle : la solitude en période de fêtes. C'est le défi de filmer dans un endroit où il y a beaucoup de bruit : un chantier, c'est terrifiant pour un ingénieur du son, c'est le bruit permanent ! Amanda⁴, l'ingénieure du son, dont c'était le premier travail, est devenue une grande professionnelle. Pendant le tournage, on a essayé d'isoler la parole. Il a fallu choisir ce qu'on voulait écouter. Le plus important dans ce film, c'est les dialogues. Et le défi, c'était d'avoir les paroles les plus nettes, les plus claires possibles avec des micros unidirectionnels capables d'isoler la parole. Après, en revanche, on va faire une description sonore avec Amanda, l'ingénieure du son, avec toutes les ambiances, les chansons des voisins, la radio, la télévision, les ambiances dans la rue, dans l'école voisine, tout le matériel sonore, pour avoir différentes possibilités expressives au montage. Par exemple, dans la séquence des morts, on a créé un silence, quand on découvre la main du premier cadavre, on a réduit presque tous les sons petit à petit, et petit à petit, il y a un suspense, on introduit les voix des voisins, on crée un crescendo. C'est une façon de travailler le son pour essayer d'isoler lors du tournage l'irrépétibile, ce avec quoi on ne peut pas tricher après au montage, la voix, donc on essaye d'avoir la voix et après, on joue beaucoup avec le paysage sonore.

Q : À propos du montage, combien de temps cela a pris de faire cette synthèse et d'aboutir au résultat final, y avait-il une trame précise dès le départ ou cela s'est-il décidé au terme du processus de tournage ?

R : Dans ce film, il y a eu une alternance entre tournage et montage. Normalement, le tournage dure quelques semaines ou mois et, ensuite, on fait le montage. Là, on filmait quelques semaines et on faisait un premier montage. Et dans ce premier montage, on prenait conscience de la valeur de certaines paroles, de certaines phrases, de certains personnages ; et on prenait en considération que lors de la reprise du tournage, il faudrait les développer. Il n'y avait pas de scénario pour ce film, mais il y avait une scénarisation permanente. Et j'ai pris conscience de choses, c'est vraiment au montage que je comprends vraiment les personnages, que je les aime, que je peux mesurer la valeur d'un silence, d'une parole, d'une phrase, et le désir de les développer. Le titre *En construcción*, c'est aussi mon travail, une construction, un *work in progress* permanent. J'ai d'abord pensé que le film serait basé sur l'architecte : je le voyais comme mon alter ego ; comme moi, cinéaste, un architecte a une commande, un budget, on lui propose un endroit, il faut faire une maison, un hôpital, une médiathèque... Le promoteur est comme une sorte de producteur de cinéma : moins d'argent, moins de temps, moins d'originalité, etc. Et je trouvais ce conflit intéressant et je pensais à la construction comme à mon métier, au cinéma : faire une maison c'est un peu comme un tournage, il y a une équipe de techniciens très divers qui sont obligés de vivre ensemble pendant les travaux, et après ce vivre ensemble très intense parfois, à la fin du tournage, chacun reprend son chemin. Et finalement, ce schéma n'a pas fonctionné, l'architecte a disparu et c'est le quartier qui s'est approprié le film, la vie populaire, et je ne pouvais pas continuer avec l'idée originelle. On a été très réactif dans ce film : c'est probablement à partir de la séquence du cimetière romain que tout a changé. J'ai dit : si on prend cette séquence avec tous les voisins, je ne peux pas continuer avec le film de l'architecte. Ce sont des films complètement opposés. C'est pour cela que le film devait finir avec les nouveaux voisins qui arrivent. On découvre la règle du jeu en faisant le film. Et c'est ça qui provoque chez moi beaucoup de désir, même si je fais aussi des fictions, c'est le fait que pendant le

4. Amanda Villavieja.

tournage, il doit y avoir un espace pour la révélation. Il faut faire le film pour le découvrir. Si on sait déjà comment sera le film, on perd le désir de le faire. Il faut le faire pour le découvrir. C'est ça qui provoque en moi un grand désir de cinéma : assister à une révélation et partager cette révélation avec vous, les spectateurs.

Q : Dans un entretien, tu parlais de la vraisemblance du personnage d'Abdel, cet ouvrier-philosophe qui détruit les stéréotypes : si on le voyait dans un film de fiction, on n'y croirait pas.

R : Oui, normalement dans une fiction on se pose la question : comment écrire un dialogue entre ouvriers, de quoi parlent-ils ? De problèmes de salaires, de syndicats et de femmes. Et le réel est beaucoup plus généreux : on peut capturer des ouvriers qui s'interrogent sur l'existence de Dieu et qui parlent de la neige en termes poétiques. Dans la fiction, on est obligé de créer du vraisemblable qui bien des fois réduit la complexité du réel. Pas dans le documentaire. Abdel est là, il prend la parole.

Q : Cela peut aussi être réaliste que des personnes qui avaient une autre situation dans leur pays (des ingénieurs, des intellectuels), et qui ont émigré, travaillent comme ouvriers.

R : Oui, mais en Espagne, sous le franquisme il n'y avait pas une telle immigration. Quand le film est sorti en Espagne, le personnage d'Abdel a beaucoup étonné. Cela pose aussi la question de comment filmer les immigrants. Très souvent, il y a une mauvaise conscience qui fait que l'on filme les immigrants de façon très paternaliste, cette schématisation m'énervait beaucoup dans le cinéma espagnol à l'époque d'*En contrucción*.

Q : Le film a un tempo spécifique, il laisse du temps, avec des plans longs, fixes, comment l'as-tu envisagé ?

R : Le matériel, c'est le dialogue, des petites scènes de la vie quotidienne. Pour donner du sens aux petits gestes du quotidien, il faut créer une temporalité de jours et nuits. On peut parler de film documentaire où c'est une temporalité de concept : on ne voit pas les jours et les nuits ou les saisons, donc j'avais besoin de créer un tempo des saisons, on les voit passer et on voit à quel moment de la journée on se trouve (le matin, midi, l'après-midi). Au montage, on a créé une douzaine de jours, pas plus. On a tourné bien plus de jours, et c'est une temporalité créée dans la salle de montage, il y a des morceaux de plein de jours différents. On a cherché cette cohésion jour/nuit. Et j'ai vu aussi que filmer en caméra à l'épaule ne marchait pas. La façon d'attendre des mots ou des phrases est totalement différente. En caméra à l'épaule, on cherche, les mots capturés sont accidentels. Si on essaie de faire une composition avec un cadrage fixe, même si une parole a une apparence très légère, on est obligé d'y chercher du sens. J'ai découvert cela en faisant des films, les mécanismes de compréhension sont complètement différents selon la façon de filmer. Comme j'ai commencé à filmer derrière les fenêtres, comme du point de vue des voisins, je suis resté un peu dans cette logique dans le cadrage fixe. Ce n'est pas un dogmatisme a priori, c'est venu en regardant le montage. Les paroles ont beaucoup plus de force si elles sont bien cadrées en images fixes. J'ai découvert ça dans la séquence où le père montre à son fils comment faire un escalier. Au début j'étais très étonné, j'avais un préjugé, je pensais que le travail dans la construction, c'était de l'aliénation totale. Et pourtant, j'ai découvert là que cet homme est fier de faire très bien des escaliers : pour lui, c'est la sagesse de l'artisan. Dans la façon de montrer ce processus de construction de l'escalier, je l'ai filmé d'abord avec une caméra qui bouge, et ça ne marchait pas, parce qu'ils sont en train de faire un travail d'une précision millimétrée, donc j'ai découvert que je devais devenir comme lui un

artisan précis, et cadrer très bien pour capturer ses mots qui ont un sens, une force. La construction a un avantage en tant que cinéaste, c'est qu'il y a un certain nombre de gestes qui se répètent d'une tâche à l'autre. Donc on voit ce que donne la construction d'une porte, d'une fenêtre, d'un escalier, on essaie de faire mieux d'un étage à l'autre...

Q : Certaines choses sont apparues petit à petit, sur le tournage, mais le film a-t-il été conçu comme une sorte d'héritage pour l'avenir —par exemple pour nous, vingt ans après— ou s'agissait-il plutôt d'une sorte de signal d'alarme, de façon de nous interpeler par rapport au changement de siècle et au changement de société?

R : La raison ultime pour laquelle un cinéaste fait un film restera toujours un secret. Il ne faut jamais croire ce que nous disons, nous les cinéastes. Normalement, ce que dit le cinéaste, c'est fait pour la promotion. J'ai découvert que le quartier était aussi une métaphore du vingtième siècle en faisant le film, je ne le savais pas avant, ce n'était pas une idée a priori. J'en ai pris conscience parce qu'on a tourné la fin du siècle dans le film. La séquence où l'on voit le feu d'artifice avec le clochard qui reste sur le chantier est un jour très important car c'est aussi mon anniversaire. Et c'était très traumatisant car j'avais quarante ans. Quarante ans, c'est beaucoup! Cette façon d'insister sur le changement de siècle, c'est aussi pour mon changement de dizaine. C'est cet âge où je deviens âgé... Donc, j'ai décidé de faire mon anniversaire là-bas. Je suis impliqué dans le chantier, je vais filmer ce moment. C'est aussi une façon d'essayer d'attraper le temps : le temps fuit sans cesse, il échappe, mais on peut le conserver dans la caméra. Mais ce n'est pas une idée a priori. Et je ne crois jamais les cinéastes qui disent qu'ils font des films pour rendre le monde meilleur. Je ne le crois pas, je crois que ce n'est pas vrai. Je crois qu'on fait des films pour un désir très fort. En tout cas, je dois reconnaître que je ne fais pas de films pour améliorer le monde. Je suis désolé! Mais je crois honnêtement à ce que j'ai dit avant : qu'il y a un désir très fort de révélation et de partager cette révélation avec vous; c'est cela qui m'amène à faire un film. Un film, c'est avant tout une composition : même s'il y a beaucoup d'éléments sociaux qui nous touchent, etc., c'est une composition dans le temps et dans l'espace. Le désir de trouver cette composition et de la partager a quelque chose d'irrationnel qui m'amène à cette expérience.

Q : Pour rebondir sur ce désir de cinéma, on pourrait parler des séquences avec Antonio et son ami Luis et de celles avec le jeune couple, Juan Manuel et Sonia : le film nous fait passer par toutes sortes de situations et d'émotions.

R : Pour moi c'était très important de finir ce dialogue avec ce silence plombant. Je m'amusais énormément en écoutant *el señor* Antonio, mais en même temps, j'avais un peu mauvaise conscience : c'est tellement un non-sens, ce dialogue entre son ami et lui, c'est un peu les Marx Brothers! Et en même temps, sa situation est très dure et très triste. Donc j'ai pensé que c'était bien de finir sur cette image de lui et sa situation, ses quantités de sacs avec les objets qu'il trouve sur le chantier. Ici, on a joué avec le son de la voiture qui passe avec la radio, parce qu'il provoque une sorte de contrepoint qui met en relief la solitude. On a utilisé aussi les hirondelles qui sont présentes dans le quartier mais qui, dans ce contexte, convoquent son imaginaire de la mer, celui d'un marin. Il était tellement généreux comme dialoguiste que j'ai vraiment eu du mal à faire le montage. Avec lui, il y a eu des séquences d'une très longue durée et d'une poésie incroyable. *El señor* Antonio avait des réponses pour tout, on peut le questionner sur n'importe quoi et il a une explication! Il te raconte le monde. Par exemple, voici son idée sur le métro de Barcelone : il est très mal fait, dans toute l'Espagne, en fait, il est très mal fait. Et il me disait : « Vous savez quel est le seul métro bien

fait ? Celui de Paris. Et vous savez pourquoi ? Parce qu'avant de faire la ville, on a fait le métro ! » C'est une idée magnifique ! Cela dépasse tous les surréalistes ! Et tout comme ça ! Malheureusement, il est décédé, mais jamais il ne disait : « je ne sais pas ». Et c'est une sorte de personnage populaire qu'il est impossible de trouver dans la ville rénovée. Et je pense qu'ici aussi, il est de plus en plus difficile de trouver cette vie populaire dans l'espace public. Je voyage beaucoup en Amérique latine, il y a énormément de vie dans l'espace public, certes il y a de la misère aussi, il ne faut pas être démagogique, mais c'est quelque chose qui m'inquiète, cette idée que la ville devienne aseptique, la ville européenne.

Q : Ici, on a vraiment un aspect comique et son contrepoint, la solitude présente à travers différents personnages du film (Antonio, Santiago), pourtant il y a aussi des rencontres et des échanges comme celle de Juan Manuel et Sonia, provoquée par le chantier et imprévue.

R : Une fois que le film a été « pris » par les voisins dans la séquence de découverte des morts, on a pensé que le chantier ne devait pas être filmé isolément, qu'il devait être une sorte de boîte de résonance de tout le quartier et qu'il fallait favoriser ces moments où il y a une mise en rapport, une mise en relation entre le chantier et les voisins. Après cette séquence, on a un peu une symétrie inverse avec Juani qui provoque le jeune ouvrier marocain en face d'elle. Dans ces 2 séquences, on te fait constater le passage du temps. La première rencontre entre Juan Manuel et Sonia se fait seulement au niveau du regard, du silence, tu comprends qu'il y a une attirance, et 10 ou 15 minutes après, on découvre qu'il s'est passé beaucoup de temps, il a fait son service militaire, il s'est rapproché de cette fille, c'est ce qu'on appelle les ellipses. Ici, on dit le maximum avec le minimum et on voit l'effet de la transformation du quartier puisque la fille va partir dans un autre quartier.

Q : En tant que cinéaste, quel est ton regard sur l'œuvre vingt ans après ? Es-tu satisfait, sur le plan professionnel mais aussi personnel, de ce qu'il t'a apporté ?

R : Oui, beaucoup. D'abord, j'ai découvert comme je le disais avant, le goût pour l'échange : avant je me refermais sur moi-même. C'est mon premier film où il y a vraiment des personnages, où j'ai travaillé la parole. En Espagne, il a été un grand succès, c'est très rare qu'un film documentaire provoque un tel succès. En France, ça a été le cas d'*Être et avoir*, de mon ami Nicolas Philibert. On disait que le *Être et avoir* en Espagne était *En construcción*. Évidemment, le documentaire est beaucoup moins bien payé que la fiction, d'abord parce que beaucoup de gens pensent que pour le documentaire, il ne faut rien faire. Dans une fiction, le soir, il y a beaucoup de travail sur le story-board, relire le scénario, etc. Si tu fais un documentaire, tu dors tranquille parce que le réel est là et se laisse capturer comme par une caméra de surveillance. C'est pour cela qu'il y a moins de réalisateurs de documentaires que de fictions et c'est un bon motif pour faire l'alternance entre les deux. Cette alternance est très riche car elle me permet d'appliquer des techniques apprises dans la fiction dans le documentaire, et inversement. Parfois ce n'est pas évident pour le spectateur. Cette idée d'ellipse entre les deux séquences est une idée de récit, cela vient de mon héritage de la fiction, et dans mes fictions, on voit probablement des captures entre personnages très réelles qui viennent de mon expérience du documentaire.

Q : Le titre a-t-il été choisi avant ou après le montage ?

R : En fait, c'était un titre mis provisoirement. Ensuite, on a pensé à plein de titres très poétiques.... et après on a pensé que le mieux c'était le premier, *En construcción*, à cause de l'idée de *work in progress*, de processus en construction, c'est un titre assez ouvert, et il peut aussi souligner

un paradoxe qui est qu'il pourrait s'appeler *En destruction*. Avec les élèves, quand on regardait des films sur la construction, on a constaté que le premier film qui existe sur la construction est un film de Louis Lumière qui s'appelle *Démolition d'un muR* : dans ce film, on aimait beaucoup que la démolition du mur soit projetée à l'envers et la destruction devient une construction, donc on voulait garder l'idée d'un processus réversible, et c'est aussi la construction du nouveau quartier, d'une nouvelle société...

Q : Il y a vingt ans, ce film a marqué un véritable jalon dans le documentaire et le cinéma espagnol, et depuis la production a explosé, tes étudiants sont devenus des références dans le documentaire... comment as-tu suivi cette évolution ?

R : Je ne peux pas répondre, je ne serais pas juste, parce que j'ai, certes, une connaissance du documentaire, j'ai suivi quelques auteurs qui m'intéressent, mais je n'ai pas la perspective d'un critique de cinéma qui peut parler de tendances générales. C'est curieux car l'histoire du cinéma était très importante pour moi, je dialoguais tout le temps avec l'histoire du cinéma, et j'ai l'impression que cela s'est arrêté quand j'ai commencé à faire des films. Peut-être est-ce un moyen de défense...

Q : *En construcción* a tout de même été le premier documentaire qui a reçu un Goya, il y a donc eu un mouvement de reconnaissance par la création de ce prix, le Goya du meilleur film documentaire ?

R : C'est vrai, mais, au risque de sembler présomptueux, je n'ai jamais prêté attention aux Goya, aux César, aux Académies... mais on a créé le Goya au meilleur film documentaire à cause d'*En construcción* et parce qu'il y avait le risque que le Goya du meilleur film soit attribué à un documentaire, mais ils n'ont pas osé, ils ont créé une nouvelle catégorie.

Q : Donc c'est ambigu, c'est à la fois une reconnaissance et une façon de laisser de côté ?

R : Oui, il y a cette discussion permanente : pourquoi cette sorte d'apartheid ?

Q : En tournant le film, as-tu vu ce lien avec les personnes dont tu as parlé, cet aspect personnel, ou était-ce plus pour dénoncer la construction du monde qui évolue, les changements pour ces personnes qui se font chasser de chez elles...

R : La dénonciation est une conséquence. C'est le goût pour les personnages et le désir d'être juste avec eux qui me mène à cela.

Q : As-tu encore des nouvelles des personnages qui apparaissent dans le film et leur apparition a-t-elle eu un impact sur leur vie ?

R : Il y a un personnage pour qui il y a eu une vraie incidence, l'ouvrier marocain Abdel, il a été appelé pour des apparitions dans des fictions et des séries télévisées. Très peu, parce que son éthique lui fait refuser : il trouve que ce sont des conneries ! J'en ai discuté avec lui car ça situation est très précaire, on lui a proposé de faire une publicité pour Canal +, très bien payée, et il a refusé, et il a une grande noblesse dans sa façon de dire non, même si sa situation est vraiment fragile. En général, la transformation du quartier n'a en rien aidé la situation des personnes que j'ai filmées. À Barcelone, si l'on célèbre la modernisation de la ville, en tant que cinéaste on va jouer un peu le rôle de contre-pouvoir, raconter les histoires de celui qui n'est pas favorisé par la modernisation du quartier. Parfois, je trouve cela un peu impudique de parler d'eux. Comme incidence, c'est surtout cela, Abdel qui a eu ces propositions d'extras, il a été appelé par des programmes de radio pour avoir son opinion.

Q : On a vraiment l'impression d'assister à des moments très intimes, de proximité avec les différents personnages : a-t-il été facile de créer cette confiance, pour que la caméra soit presque oubliée, et a-t-il fallu convaincre les habitants d'accepter, certains ont-ils refusé ou cela s'est-il fait naturellement ?

R : J'ai vraiment l'impression que ce sont les personnages qui sont venus vers moi ou vers la caméra, avec le désir de faire du cinéma avec moi. La seule expérience désagréable a été, parmi les habitants qui visitent les appartements à la fin, celle d'une femme qui s'est sentie blessée. Quand elle a découvert le film, elle m'a téléphoné plusieurs fois. Même si, pour moi, ces personnages à la fin n'ont pas le statut de personnages, ils sont filmés avec une autre distance, c'est vrai, elle a raison, elle est filmée un peu comme l'ennemi. Normalement, pour moi, faire du cinéma c'est une opération d'empathie, j'ai de la difficulté à filmer l'ennemi, je crois que je n'ai jamais filmé l'ennemi, il y a des films basés sur cela mais pour moi c'est un travail d'empathie avec l'autre. La menace, l'adversité, l'hostilité sont dans l'espace hors champ, existent mais ne sont pas incarnés par un personnage. Mais cette séquence, avec les gens qui visitent le nouvel espace, est assez violente, parce que l'on voit, dans le même cadrage, les voisins qui sont en train de disparaître et les commentaires parfois très violents des visiteurs qui veulent qu'on enlève tout ça et avoir une belle perspective. C'est la seule expérience triste, dure, le reste a été une expérience très belle. J'ai toujours des contacts avec Abdel, d'autres sont décédés ou je les ai perdus de vue. Mais cette expérience du cinéma comme façon de connaître les autres a été un apprentissage très important pour moi. Face à l'idée du cinéaste qui fait un film pour présenter une thèse, faire une dénonciation, pour moi le cinéma est une expérience pour moi-même, personnelle, qu'il faut partager, bien sûr. Je ne fais pas un film pour raconter le monde aux spectateurs mais pour me le raconter à moi-même. Et parfois, je dois un peu me battre avec mes préjugés. Parfois, je me dis : ce personnage sur le chantier représente un peu les intérêts du patronat, on va le traiter comme l'ennemi. Mais après, ce personnage, je découvre qu'il a une grande richesse, c'est l'homme qui fait les escaliers. Et donc, je suis capable de me battre avec mes préjugés et de me laisser étonner par le déroulement des choses. Faire du cinéma, c'est un rapport avec le monde, c'est comme le dialogue le plus intense avec le monde.

Master class “Del guión a la pantalla” por Michel Franco.

Véronique Pugibet

*Centre de Recherches Interdisciplinaires sur les Mondes Ibériques Contemporains
(CRIMIC EA 2561)*

Resumen: El 10 de octubre del 2020, Michel Franco (MF) director de cine mexicano dio una master class titulada “Del guión a la pantalla” en la Sorbona crimic-sorbonne.fr/manifestations/master-class-michel-franco. La organización se llevó a cabo gracias a la colaboración del Festival de cine Viva México. El director acababa de recibir el *León de Plata Gran Premio del Jurado*, así como el *Leoncino d’Oro* del Jurado Joven en el festival internacional de cine de Venecia 2020 por su última película *Nuevo orden*. Nancy Berthier (NB) y Véronique Pugibet (VP) — CRIMIC EA 2561 — animaron los intercambios.

Después de un rápido recorrido por su obra filmica, Michel Franco expuso y justificó las temáticas que privilegia, su proceso de creación, su forma de trabajar con los actores y equipo, sus opciones en cuanto a rodajes y montajes, así co-

mo su visión del cine mexicano contemporáneo. Aparte de ser director, Michel Franco también es productor y señaló las ventajas que le veía. Finalmente, abordó la problemática de las ayudas financieras para poder hacer una película evocando en particular la situación mexicana.

A continuación, ofrecemos la transcripción de dicha master class. También pueden consultar el video correspondiente en:

I^a parte: www.dailymotion.com/video/x7wtlgi

II^a parte: www.dailymotion.com/video/x7wtljo

Palabras clave: Michel Franco, cine, master class, proceso de creación.

Résumé: Le 10 octobre 2020, le réalisateur mexicain Michel Franco (MF) a donné une master class intitulée «Du scénario à l’écran» à la Sorbonne [crimic-](http://crimic-sorbonne.fr/manifestations/master-class-michel-franco)

sorbonne.fr/manifestations/master-class-michel-franco. L'organisation en a été rendue possible grâce à la collaboration du Festival du film Viva Mexico. Le réalisateur venait de recevoir le *Grand Prix du Lion d'Argent du Jury* ainsi que le *Leoncino d'Oro du Jeune Jury* au Festival international du film de Venise 2020 pour son dernier film *Nuevo Orden*. Nancy Berthier (NB) et Véronique Pugibet (VP) – CRIMIC EA 2561 – ont animé les échanges.

Après un rapide survol de son travail cinématographique, Michel Franco a expliqué et justifié les thématiques qu'il privilégie, son processus de création, sa façon de travailler avec les acteurs et l'équipe, ses choix en termes de tournage et de montage, sa vision du cinéma

mexicain contemporain. En plus d'être réalisateur, Michel Franco est aussi producteur et il a évoqué les avantages qu'il y trouvait. Enfin, il a abordé le problème de l'aide financière à la réalisation de films en mentionnant notamment la situation mexicaine.

Vous trouverez ci-dessous la transcription de la master class. Vous pouvez également regarder la vidéo correspondante à l'adresse suivante:

1^{re} partie: www.dailymotion.com/video/x7wtlgi

11^{re} partie: www.dailymotion.com/video/x7wtljo

Mots-clés : Michel Franco, cinéma, master class, processus de création.

NB: Esta master class se titula “Del guión a la pantalla”, «Du scénario à l'écran». Hemos acordado que iba a ser más bien una perspectiva vamos a decir metodológica, teórica del conjunto de la obra ya importante de Michel, un niño prodigio muy joven, quien tiene una cantidad notable de películas que son películas obras maestras, pero antes de empezar con ese recorrido.

Bueno, no lo vamos a presentar porque la master class va a ayudar a entender su trayectoria y su estética y sus maneras de producir y de realizar películas. Pero justo antes, bueno, simplemente para que se acuerden de las películas que ha hecho, tenemos un powerpoint y vamos a recordar nada más los títulos y hacer un pequeño pitch de cada película para que lo tengan en mente porque luego la dinámica de la master class va a ser más bien global, general.

VP: Bueno, entonces vamos a pasar al año 2009 dejando de lado los cortos, que habías hecho, empezando por *Daniel y Ana*.

MF: Es del 2009 y estuvo en la Quincena de Realizadores en Cannes. Mi primera película, mi primer largometraje, donde actúa Darío Yazbek, que es el actor principal que sale también en *Nuevo orden*, mi última película. Es la historia de dos hermanos que son secuestrados y obligados a tener relaciones sexuales. Está basada en una historia real que la terapeuta que atendió, me platicó y eso es solo el inicio. La película trata sobre cómo se desarrolla después el post trauma y la relación de los hermanos y familiar. Cómo cambia después de esto, cómo logran seguir adelante.

VP: A continuación tenemos en el 2012, *Después de Lucía*, otra vez premiada en Cannes.

MF: *Después de Lucía* en 2012 ganó el premio Un certain regard que el presidente del jurado fue Tim Roth. Por eso empezamos a trabajar juntos después y *Después de Lucía* es una película sobre el luto, sobre el duelo que viven un padre y una hija tras la muerte de Lucía, la madre, y cuando se mudan de Puerto Vallarta a la Ciudad de México. La hija intentando ayudar al padre a

salir de su duelo pues tratando de ser buena hija, o lo que ella entiende que es ser fuerte, termina martirizándose en la escuela y metiéndose en problemas que sólo empeoran la dinámica familiar. Y la película va tomando otro rumbo que no es necesariamente lo que se espera en los primeros minutos.

VP: Es muy guapa, pero al final se le caen encima y también es llamativa la no comunicación entre padre e hija.

MF: Sí, la no comunicación que ha terminado siendo la constante en todas mis películas, como la gente, a pesar de tener pues cariño y las mejores intenciones y educación y supuestamente las herramientas básicas para tener una buena vida termina metiéndose en los peores malentendidos y problemas. Esto viene de mi visión de la familia, que si bien es la manera de estructurar nuestra sociedad y en muchos casos funciona, pues también es el centro para el drama y para entender el comportamiento humano. Me parece interesante explorar estas crisis.

VP: Tenemos *A los ojos* en el 2014. Es un poco...

MF: Sí *A los ojos*, voy a aclarar rápidamente la situación sobre esa película. La empecé a filmar con mi hermana. Es una codirección que empezamos en 2010 ¿o 2011? No estoy seguro. Y Jean-Christophe Berjon que está ahí sentado, vio varias versiones desde esa época. Yo cuando terminé *Daniel y Ana*, que es la única película que no produjo, o sea que no soy el productor principal, fue una experiencia difícil porque no me gusta, por como es mi personalidad y mi naturaleza. No me gusta poner en manos de alguien más el control de mi trabajo ni de mi vida. Me gusta asumir y que lo que sale bien o mal sea por mí, no por alguien más. Y *Daniel y Ana* la produjo un buen amigo, Daniel Birdman, que es un muy buen productor, Birdman Ripstein, primo de Gabriel, nieto de Alfredo Ripstein. Es un muy buen amigo y un buen productor, pero su manera clásica y convencional de hacer cine chocó mucho con lo que yo necesitaba.

Aunque él es joven, creo que aprendió tanto del abuelo que pues es clásico. Yo no estudié cine, yo no fui a la escuela. Entonces mi manera de hacer las cosas y después de un proceso autodidacta en el que hice muchos cortos. Y finalmente llegué a *Daniel y Ana*, pues fui desarrollando mi propio estilo, yo pensé que al entrar en el mundo del largo metraje había que confiar y dejarse llevar por un productor. Y además no me imaginaba capaz de producir una película, a los 27 años.

Pero después de la experiencia, que fue muy discutible y fue difícil, no por Daniel. Fue difícil porque hay una jerarquía y un ejército de gente que está acostumbrada a trabajar de una manera. Un asistente de dirección, por ejemplo y el resto del equipo también van saltando de un rodaje a otro. Pueden en un año hacer diez películas. Bueno, no, exageré, seis películas. Y rara vez les interesa realmente lo que están filmando. Es un trabajo. Van, operan, cobran y pasan a la siguiente película. No es el caso del *crew*, del equipo que ahora trabaja conmigo. Tienen un interés muy particular por mi cine. O ¿no es el caso cuando Claire Denis... Claire Denis fue asistente de Wim Wenders, verdad? Bueno, cuando los grandes directores pasan por la escuela de otros, claro que hay un interés. Y eso es un privilegio.

Pero después de *Daniel y Ana*, dije voy a hacer *Después de Lucía* mi siguiente película que escribí en París, justamente en la residencia de Cannes. Y al principio buscábamos para hacer la película un presupuesto normal de más o menos un millón de dólares y no logré con un par de amigos, Marco Polo Constandse que es productor y Fernando Robsars, no logramos encontrar el dinero. Y un día le dije a mi hermana me voy a volver loco si no hago una película ya, me estoy desesperando. Y cuando digo volver loco, no es un decir, realmente estaba deprimido. Para mí mi

vida es muy sencilla. Si mi trabajo va bien, estoy contento y si las películas van mal, soy insoportable para la gente y conmigo. Y entonces le dije a mi hermana, adaptemos *Entre dos*, que es el último cortometraje que hice en 2003 más o menos, con la misma historia. Hagamos una película basada en ese argumento. *A los ojos* trata sobre una trabajadora social que interpreta Mónica del Carmen. También es actriz de *Nuevo Orden*. Es la actriz que más aparece en mis películas, y en la película, su personaje para salvar a su hijo, que está perdiendo la vista, tiene que hacer algo tremendamente inmoral y romper la línea ética de su trabajo bajo y de lo que cualquiera entiende como ética. Y entonces le dije a mi hermana: si lográramos que Mónica del Carmen realmente se convierta en una trabajadora social, sería muy interesante que todo el material que sucede en la calle sea real, no sea un guión que escribo. Entonces hicimos la película sin guión y en 2011 empezó el rodaje.

Filmaron durante un año Mónica del Carmen y mi hermana Victoria, un año en las calles para ganarse la confianza de la gente, para realmente volverse una trabajadora social, todo esto de la mano de Casa Alianza. Lo interesante de todo esto, y por lo que entro en detalles, es porque esa película muy pequeña empieza como documental, pero termina siendo una ficción controlada. Porque después de lo que fuimos encontrando en el documental, ya escribí algunas escenas y a partir de que ayudamos a rehabilitar a Benjamín, un chico en situación de calle, y filmamos todo ese proceso, salió la ficción. Pero eso sí, lo pude producir porque lo hicimos con muy poco dinero y éramos cinco personas en el *crew* y entonces pues no había ni *catering*, ni había asistente de dirección, ni ... No había nada. Éramos cinco personas el sonidista, el fotógrafo, mi hermana, yo y una persona o dos de producción, dependiendo del día. Cuando era lo de la calle, lo documental, yo ni siquiera iba, eso lo hizo mi hermana, lo dirigió sola, pues eran cuatro personas. Yo no dirigí la parte documental porque no tengo paciencia para hacer documentales, porque me gusta cuando pongo la cámara, que suceda lo que yo quiero y de la manera que yo quiero, pues así no se puede hacer un documental.

Pero pude producir eso, lo fuimos editando mientras filmábamos. Y entonces la ficción y el documental iban agarrando forma. Y cuando acabó ese proceso, y después de un año y medio de no poder encontrar el millón de dólares que buscábamos para hacer *Después de Lucía*, entendí que sí, podía producir mis propias películas, dije ¿por qué no hago *Después de Lucía*? a pesar de que es un guión más normal en términos de producción, si lo hago como fue *A los ojos*...

Y por ejemplo, Teresa, que es la actriz principal, sale con todos sus amigos que en vez de actores, son sus amigos. Si no uso un asistente de dirección porque no hay dinero para pagarle y entonces no sea que se ha convertido en parte central de mi equipo, era alguien que trabajaba en la oficina y la saqué de la oficina y ella estaba feliz.

No había continuista, no había... La edité yo con un operador y todo eso lo seguí haciendo en mis siguientes películas. Sigo trabajando sin continuistas, sigo editando en set. Entonces lo que aprendí de cómo puedes hacer una película con menos dinero, con menos gente y saltándote partes convencionales del proceso, fue gracias a esa película *A los ojos*. Lo implementé después con *Después de Lucía*, que se filmó con un presupuesto sumamente bajo y con cámara 7D que son para ... Es una cámara como ésta con la que están grabando la conferencia, es una cámara de fotos. Lo bueno de esa cámara es que cuando filmamos, cuando grabamos en la calle, *A los ojos* y después, *Después de Lucía*, nadie se intimida por esa cámara. Se les olvida que existe. Entonces consigues mucha más naturalidad. Entonces, *A los ojos* fue eso. Desgraciadamente no se estrenó en un festival

grande por mis malas decisiones, que Jean-Christophe también recuerda bien. Yo estaba esperando, por el éxito que tuvo *Después de Lucía*.

De repente tenía dos películas a la vez *A los ojos* y *Después de Lucía*, porque las acabé al mismo tiempo. Y *Después de Lucía* fue explosiva y tuvo mucho éxito, afortunadamente, y eso bajó un poco lo que después sucedió con *A los ojos* y me confundió un poco. Tomé malas decisiones porque había una muy buena invitación de Berlín y no la tomé en una sección paralela en Panorama y no la tomé porque yo pensaba que tendría que ir a Cannes otra vez. Y de los errores aprendes mucho. Lo bueno de ser autodidacta es que te duelen los errores, pero aprendes de las experiencias. Y tras el éxito, de *Después de Lucía*, que vendió en México un millón de pesos, a pesar de que la hicimos casi sin dinero y se vendió en todo el mundo y demás.

Tim Roth, que fue el presidente del jurado, me dijo “Hagamos una película. ¿Cuál es tu siguiente película?”. Le conté que había escrito *Chronic* para filmar en México con una actriz. Iba a ser Carmen Vela. Ya teníamos pruebas de vestuario, todo. Esta película es sobre los últimos meses de mi abuela. Mi abuela, igual que este personaje, justamente sufrió una embolia y de pronto estuvo atada a su cama durante seis meses hasta que finalmente murió. Murió por un cáncer, ni siquiera por la embolia, pero la embolia ya no le permitió obviamente moverse ni hablar. Y me llamó mucho la atención la enfermera que empezó a atenderla, cuidarla, Beatriz. Y pues de inmediato, cuando estaba en casa de mi abuela y vi que una extraña de pronto tomó control de todo y nos decía cuándo pudiéramos estar en el cuarto o no. Y obviamente la limpiaba pues había mucha intimidad. Y empiezas a preguntarte ¿quién es esta persona y por qué estamos confiando absolutamente? Y sobretodo me llamó la atención la mirada de mi abuela, pues se volvió además la intérprete porque ya no le entendíamos nada a mi abuela, porque con la embolia, pues la manera de hablar era difícil de entender, pero ella sí entendía todo lo que decía y de alguna manera con la mirada. Mi abuela nos decía déjenme en paz y confíen en ella porque la volvíamos loca los familiares y en cambio Beatriz sabía exactamente qué hacer como el personaje de *Chronic*.

Pero cuando le dije a Tim que ésta era mi siguiente película, me contestó, me propuso “Cámbiala para un hombre y yo hago el papel principal”. Gracias al éxito de *Después de Lucía*, conseguí la verdad bastante dinero, un muy buen presupuesto. Pasé de hacer películas con 150 cincuenta mil dólares a unos cuantos millones de dólares en un año y el cine es así. Y eso, en lugar de garantizar que tu siguiente película va a ser buena, es la trampa perfecta para perderte.

Y entonces me aseguré de que a pesar de que iba a filmar en Los Ángeles, pues iba a poder controlar la película.

Ahí conocí a Yves Cape, mi fotógrafo, con el que ya rodé cuatro películas. *Chronic* fue la primera y fue muy buena experiencia. Pude, incluso en Los Ángeles hacer todo esto de trabajar sin continuistas, tener al editor, operador en set, no tener un diseñador de producción como tal. Muchas cosas del sistema que empecé a hacer por falta de dinero y a las que les tomé gusto porque podía controlar más. Por ejemplo, no me gusta el diseño de producción porque cuando llego a un lugar y si fuera a filmar aquí, por ejemplo, entro y veo la sala y me gusta. Corro un riesgo enorme, si el diseñador de producción después dice “Pero estas cortinas no me gustan, vamos a cambiarlas por algo morado para levantar un poco de color”. Y así, te empiezan a cambiar todo y cuando filmas ya perdió el alma o el espíritu. O si quieres ser menos romántico, pues el estilo que tenía el lugar.

Eso fue *Chronic*, que después fue a Cannes en el 15 y *A los ojos*, como decía, se perdió un poco en medio desgraciadamente. Y en Cannes estuvo en competencia *Chronic* y ganó el premio

Mejor Guion de mano de los hermanos Coen. Pues eso fue todo un honor obviamente. Después vino *Las hijas de Abril*, que en principio pensaba filmar incluso en Francia o en Estados Unidos, porque quería trabajar con ciertas actrices y al final, afortunadamente, volví a filmar en México, que es lo que espero seguir haciendo, porque es la realidad que conozco, es mi país. Se trata de una chica menor de edad, embarazada, que vive con la hermana y la madre está ausente. La hermana mayor llama a la madre interpretada por Emma Suárez, para que regrese a ayudar a esta hermana menor de edad porque no quiere ser responsable sobre todo lo que sucede con el bebé. La chica embarazada de diez y siete decía “No le llames a mamá” como protegiendo de alguna manera a su bebé o sabiendo que no era buena idea. Pues ya verán la película los que no la hayan visto, espero y ven una actuación excelente de Emma Suárez que saqué de Julieta, de Pedro Almodóvar. Pensé ¿quién sería la mejor actriz en habla hispana, sin importar que sea mexicana o no?, y pues acaba de ver Julieta y me encantó.

NB: ¿Y después?

MF: No, no podemos hablar tanto sobre una película que no han visto. Curiosamente, ahora en México hay mucha polémica y rollo porque están hablando mucho de una película que no han visto. Yo agradezco la atención, pero es un poco absurdo y es enloquecedor que hay una crítica profunda a la película y a mis intenciones y a lo que hay detrás. ¡Y no han visto la película! Yo no tengo redes sociales, entonces no me entero de los detalles, pero me cuentan amigos y me mandan videos y demás, que incluso en los noticieros ya hablan como si fuera una noticia la polémica que hay alrededor, pero alrededor de un tráiler, no de una película. Entonces, pues ojalá eso funcione para que la película tenga público y éxito en taquilla. La van a estrenar en dos mil salas en dos semanas en México. Es una locura. Dos mil salas. Obviamente tiene que ver con que no hay películas americanas, no hay *blockbusters*, pero dejé de pensar que ésta puede ser la que suple esa función. Pues es divertido. Vamos a ver qué pasa.

NB: ¿Y en Francia?

MF: En Francia, el distribuidor es AdVitam, que son muy buenos. En Estados Unidos, es Neón que distribuyó *Parásitos*, tiene muy buenos distribuidores en todos lados, pero igual que ahorita no saben exactamente por la pandemia cuándo es conveniente sacar la película. Es difícil de entender, pero me anima mucho que fui a Venecia con la película y Match Factory que vende la película, pues vendió a más de 25 países. Había un riesgo grande de sacar la película este año porque ¿quién la va a comprar si no hay salas de cine? Pero me anima que los distribuidores sí están comprando películas, tal vez por precios un poco menores. Pero bueno, hay una recesión en todo.

Y mi intención principal, con una película no es ganar más dinero, aunque es importante porque de eso vivo, no de otra cosa. Pero al menos hay garantía de que se va a estrenar en todo el mundo eventualmente. México pone ya el ejemplo y va en dos semanas a salas de cine. Yo creo que, AdVitam va a sacarla el próximo año, en febrero o marzo aquí en Francia.

NB: Muchísimas gracias por esta manera sintética...

MF: Me habías pedido que lo hiciera, te dije no, toma mucha energía,

NB: pero creo que es bueno recordar como lo hiciste, la manera en que tu trayectoria va evolucionando película tras película. Pienso que para el público tener esa línea porque hay entrevistas tuyas en internet pero que van película por película. Entonces aquí pues nos has dado un poco, la línea general y en particular, películas muy conocidas que han refrescado las memorias, pero por

ejemplo la película *A los ojos* y bueno, yo estuve buscando información y hay poca información sobre esta película.

MF: Y no lo entiendo. Fui muy tonto porque la película pudo estar en Berlín y tener una vida y mi hermana tardó años en perdonármelo, porque es muy delicado el lanzamiento de una película y por las decisiones que tomas, pues todo el destino de la película se ve afectado por esas decisiones que no son fáciles de tomar. Yo la guardaba para Cannes porque había razones para guardarla, pero tendría que haber tomado Berlín. Ya aprendí porque con otras películas, por ejemplo *600 Millas* que produje con Gabriel Ripstein, después del éxito que tuvo *Después de Lucía* y que pude hacer *Chronic*, como contaba con más facilidad.

También tuve la posibilidad de producir películas con amigos porque el dinero empezó a llegar con relativa facilidad. Fue una ventana que tampoco duró tanto tiempo, pero filmamos *600 Millas* también con Tim Roth en esa ventana y, por ejemplo, ahí ya no esperamos a Cannes. Había mucho interés de dos secciones de Cannes y también una invitación de Berlín. Y yo dije si no hay una invitación formal de Cannes, nos vamos a Berlín aprendiendo de ese error. Y fuimos a Berlín. La película ganó un mejor ópera prima para Gabriel eso fue excelente, pero sí *A los ojos* para mí es mi película más importante por mucho. De muchas maneras es mi ópera... Es mi ópera prima como productor y si bien *Daniel y Ana* es una película de la que estoy muy orgulloso. A Pancho, mi amigo mexicano, que está ahí lo conocí porque le gustó mucho *Daniel y Ana* y empezó a investigar quién es el loco que hizo esa película que le tenía fascinado. Así nos volvimos amigos hace diez años. Es una película de la que estoy muy orgulloso *Daniel y Ana* y me llevó a la Quincena de realizadores. Pero si yo hubiera seguido produciendo películas de ese modo, no me hubiera ido bien. Entonces la película, a la que más cariño le tengo, y así son a veces las cosas en la vida. La que menos bien traté sin querer, fue *A los ojos*.

NB: Esto nos permite una transición hacia la segunda parte, que es ver de manera más sintética, más allá de cada película, cómo trabajas. Y precisamente de esta película, lo que dices, aprendes de los errores y lo que nos has dicho acerca de la manera en que va a cambiar tu perspectiva en relación con la producción y la realización es algo fundamental. Es muy interesante. Bueno, voy a dejar la palabra a Véronique para volver sobre tus pasos un poco antes, para ver cómo se genera ese mundo, ese universo que acabamos de ver de manera diacrónica.

VP: Entonces explicaste cómo nace una película, hemos visto una idea inicial. Comentaste que la base de *Daniel y Ana* se dio a través de un hecho real.

MF: Sí, la terapeuta que atendía el caso y sin revelar nunca la identidad de *Daniel y Ana*, que no sé cómo se llaman realmente, pues escribí el guión con la mayor fidelidad posible. Pero esa sólo es una idea. Ideas, la gente me da miles o a mí se me ocurren muchas. La manera en que realmente nace una película, no una idea, una película, es cuando escucho algo o se me ocurre. Y una semana después, un mes, un año, no me deja la idea de comer la cabeza. Ahí digo hasta que no hago una película no lo voy a nombrar, entender. Dicho de otro modo, el proceso es tan largo que hay ideas que te pueden parecer no sólo para películas en la vida. Una idea magnífica hoy y mañana lo piensas bien y ya te bajó la emoción y ya no es tan buena idea. Hay que hacer películas sólo sobre algo que fascina, que al autor le fascinan, obsesionan, preocupan de manera profunda para poderlo analizar a profundidad y para que, en el proceso tan largo y difícil, no te desanimas. Si no entiendes exactamente por qué estás haciendo una película, en el proceso te pierdes. Y yo creo que esa es la idea y eso es lo que nunca debe cambiar de principio a fin.

VP: Esas ideas entonces, en algunos casos se originan en vivencias tuyas. ¿Es algo sistemático o no?

MF: Todo lo que he filmado tiene mucho de mí. No quiere decir que sea autobiográfico, pero sin entrar en detalles, porque tampoco me gusta revelar las razones personales por las que he hecho las películas. Pero, por ejemplo, *Después de Lucía*, la gente cree que lo principal es el *bullying* y en realidad es el duelo, el luto. Yo me acuerdo de cómo viví el duelo y cómo entendí la muerte. Cuando tenía diez, once años, no, diez años y pues cómo cambió mi vida y la película tiene que ver con las impresiones. La historia no tiene nada que ver con *Después de Lucía*, pero la impresión que me provocó a los 10 años está plasmada en *Después de Lucía*.

VP: Entonces, mencionaste también que la gente con la que trabajas, o bien como en *Nuevo orden*, y otras películas... *A los ojos* no son actores profesionales,

MF: No, es una mezcla.

VP: ¿Cómo escoges a los actores como a Darío...?

MF: Me gusta escribir para actores en específico o no actores, para gente en específico. *Después de Lucía* es un buen ejemplo. Cómo está basado en experiencias personales. En principio era un niño. La película iba a ser sobre el padre y un hijo.

Y algo que no me terminó de convencer de *Daniel y Ana* es que las escenas entre el personaje Darío y sus amigos en la escuela son un tanto rígidas. Les falta vida, les falta... También es una película que filmé en 35 milímetros y el proceso de posproducción fue tradicional, corte y demás. Cuando haces una película en 35 milímetros, no puedes filmar 25 veces una toma, especialmente con el presupuesto reducido que tenía, filmaba dos o tres veces cada escena. Entonces, cuando filmé *Después de Lucía* y tras la experiencia de *A los ojos*, quería profundizar en el mundo adolescente y tener mayor... Que fuera más natural, improvisar un poco. Entonces, pues ya con el guión pensé y ¿ahora cómo llego a ese nivel de realismo?

Y el casting de *Daniel y Ana* fue larguísimo para encontrar a Darío y después con Darío, hacer pruebas a muchas actrices y después que le dábamos el papel a alguna actriz. No voy a decir nombres, pero se echaban para atrás una semana después. “Es que está muy fuerte y el desnudo y no sé qué”. Volver a empezar el casting, entonces... Y cada decisión tenía que ser tomada más o menos en consenso con el productor. Y entonces otra vez yo quise asumir y lo he hecho ya en todas mis películas, el control absoluto de mi trabajo.

Y estaba en casa de Tessa porque soy amigo de la familia y la vi, estaba con los amigos, tenían 14, 15 años y estaban tomando un poco y alguno fumaba... Interactuaban como de la manera más natural. Y pensé viéndolos, si lograra que mi película se vea así, que hablen así. Y entonces se me ocurrió en ese momento reescribirlo para Tessa y empecé a buscar actores que todos estos chicos que son sus amigos, sean los que salen en la película, porque todo el *bullying* y el maltrato que reciben va a ser mucho más fácil. Y si se lo hacen sus amigos por muchos motivos y además me ahorro un montón de trabajo, pues ya estás ahí. No tienes que hacer el taller para que se conozcan. Yo no tengo mucha paciencia entonces y para hacer cine se necesita mucha paciencia. Entonces todo lo que me puedo saltar... Luego oyes historias de directores que fueron a hacer *scouting* a todo el país y casting en todos lados y se quedaron con el primer lugar que vieron ¡híjole! ¿Para qué fuiste a 30 lugares y para qué viste a mil personas más? Yo soy cuando me gusta un actor, Ana Valeria Becerril, por ejemplo, la conocí porque ese papel de *Las hijas de Abril* no lo escribí para ella y la directora de casting me iba a mandar sólo como entrevista a tres actrices jóvenes. Ella llegó

primero, me encantó y cancelé las otras dos entrevistas. La directora de casting me dijo “No es justo por lo menos velas”. Pero, ¿para qué? Si ya me parece perfecta Ana Valeria y ya hay que ser asertivo como director. Y entonces me pareció mejor reescribir *Después de Lucía* para Tessa que entrar a un proceso de casting larguísimo. Terminé filmando en casa de Tessa. Como no había dinero para hacer la película, pues todo fue incluso me apoyó mucho su madre. Tessa es hermana de Naian, que sale en *Nuevo orden*. Tamara, que es la principal *bully* de *Después de Lucía*, es hermana de Darío Yasbek que sale en *Daniel y Ana* y *Nuevo orden*.

Me gusta trabajar con gente que es cercana, familiar, me gusta escribir para actores, por ejemplo, con Hernán Mendoza me encantaría volver a trabajar y escribir para él. Cuando reescribí para desde el punto de vista de mujer *Después de Lucía*, que además inmediatamente me di cuenta de que era más interesante que todo eso le sucediera a una mujer y no un hombre, le llamaba mucho por teléfono, platicaba con Tessa. ¿Qué tanta marihuana fuman en tu escuela? ¿Cómo? ¿Cómo es esto? ¿Cómo es lo otro? ¿Cómo? O sea, directo, todo sin filtros y sin... Y pues me fui enterando de todo. ¿Dirías esto o no? Harías esto, ¿no? Después platiqué con los papás de todos estos chicos y les dije que para lograr un realismo más profundo me gustaría que en las escenas de fiesta y donde están tomando que realmente estuvieran medio borrachos o bastante borrachos.

Actúa también el hermano de Marimar Vega, que es la protagonista de *Daniel y Ana* en *Después de Lucía*. Entonces estaban Patricia Bernal, que es la mamá de Darío Itamar. Estaban la mamá de Marimar y Gonzalo Vega. Y cuando todos vieron cuánto confiaban en mí, estos padres me dijeron “Mira, igual nuestros hijos, que ya tienen 16 años, se emborrachan tanto cada fin de semana y nos molesta tanto que lo hagan, que si los filmas borrachos tal vez se dan cuenta de lo idiotas que se ven y lo paran de hacer un poco”.

Eso es interesante porque real no es y es una invitación también de los papás de ... Eran valores entendidos... Es decir, exploremos realmente la vida de estos chicos. Ponlos en pantalla como realmente son y se ven y eso es interesante. En lugar de las reglas, los productores de cine, siempre las reglas y las reglas y las reglas y las reglas. Yo filmo, por ejemplo, en orden cronológico, como hice *A los ojos* sin guión, pues lo tuve que ir filmando como sucedía y lo iba editando. Pero después, todas mis películas, incluida *Nuevo orden*, las he hecho en orden cronológico.

El dueño del equipo filmico, que son camiones enormes, cuando hicimos *Las hijas de Abril* me decía “Pero por qué mandas los camiones a Puerto Vallarta de ida y vuelta? Es una locura. Filma todo lo que es allá y luego todo lo que es acá, como se hacen todas las películas”. Le di mi respuesta honesta “No sé hacer cine como todo el mundo lo hace. Ni quiero que me queden las películas como todas las películas. Entonces desarrollé mi método y lo hago así”. Ojalá fuera más talentoso y pudiera filmar por secciones y armar el rompecabezas en mi cabeza. Pero he encontrado que a los actores también les encanta la manera cronológica de trabajar.

Y entonces *Después de Lucía*, pues fue tal cual Tessa con todos sus amigos. Filmé a pesar de que no había, dinero, no había dinero. Era un presupuesto muy pequeño. Pero filmé nueve semanas en orden cronológico. Hice todo lo que quise. Comparada a *Daniel y Ana* aunque habría que decir cuánto más dinero había, pero ochenta veces más dinero. Tuve que filmarla en cinco semanas porque no había dinero. Entonces, ¿cómo se pone el dinero en pantalla? Yo por eso soy escritor, director y productor, porque cuando estoy escribiendo ya sé más o menos cómo lo voy a filmar. Y esa es la única manera de que el dinero no se tire en cosas que no van a acabar en pantalla.

VP: Cuando estás filmando, ¿cómo diriges a los actores? Justamente porque los tienes muy bien listos. Tú sabes de que son capaces. Pero ¿cómo los llevas?

MF: No sé qué más, los dirijo lo menos posible. O sea, contrato a los actores más talentosos posibles y los dejo hacer su trabajo o los no actores los dejo que sean ellos y no empiezo a guiarlos mucho porque entonces rompo esa forma de naturalidad por la que los escogí. Si el guión está bien escrito normalmente esto que acabo de decir funciona. Ahora dicho esto, muchas veces las escenas no están bien escritas o hay algo mejor que lo que escribí o etcétera, etcétera.

Filmar es improvisar, es ir buscando. Hay escenas que se ejecutan tal como están planeadas y funcionan y hay otras que no, que tengo que trabajar mucho con los actores, ahora no. Como no fui a la escuela de cine, no sé dirigir actores con una metodología especial ni me interesa. Yo dirijo igual a un niño de cinco años que al mejor actor del mundo, o sea Tim Roth o Emma Suárez, de manera muy honesta y directa. No, no creo en esto que muchos directores implementan o buscan, trabajan la manipulación. Cuántas veces oyes a un director que dice “voy a romper la confianza de este actor, para que cuando se siente inseguro y humillado, yo lo levanto” ... Otra vez soy muy flojo como para hacer todo eso. Mejor le digo lo que quiero y ya. También hay actores que luego vienen con una resistencia muy, muy fuerte.

Por ejemplo, la primera escena que filmé con Tim Roth que a mí pues, me causaba impresión dirigirlo. Lo hizo muy bien porque él trabajó como enfermero durante meses para hacer *Chronic*. Entonces sabía mejor que yo. Ese es un buen ejemplo de un actor profesional y excelente. Él entendía mejor que yo el personaje. Trabajó durante meses con pacientes en Los Ángeles, que incluso algunos se murieron. Uno se murió en el proceso. O sea, vivió la experiencia completa y limpió mierda. Y lo hizo todo, todo, todo. Convivió con otros enfermeros.

Pero cuando filmamos la primera escena que para quienes hayan visto la película es cuando baña a la primera paciente en la regadera. Una mujer sumamente delgada, una toma de tres minutos que cuando filmamos era de seis mientras la está limpiando. Él sabía perfectamente la mecánica del enfermero y cómo tratarlo. Era un plano abierto, porque en mis películas casi no hay coberturas. No me gusta filmar de la manera que todos filman. Entonces hago casi solo planos secuencias y lo mantengo en muchos casos, aunque cada vez menos... En *Nuevo orden* voy rompiendo más mi sistema. Pero en esa época era muy rígido todavía y lo único que le dije a Tim Roth después de dos o tres tomas, es “Está perfecto, el timing, todo está perfecto”. Pero esto en inglés le dije, que no es mi idioma, mi primer idioma. Le dije “Don’t make so many faces. What, what do you mean? Everything is perfect but you are doing too much with your face. You are gesticulating, too much no, gesticulando y fuck off we’re not gonna do that shit with that face. How can I do?” Yo de por sí que me impresionaba Tim Roth, le digo “ah no, no te puedo decir qué caras hacer y qué caras no hacer. Por supuesto que no. Ok, ok”, otra vez corre cámara. Una vez más, la primera escena de la película la filmamos. Le digo al corte “Llévense la cámara al siguiente cuarto, vamos a seguir. Ya está, ya quedó”. Y Tim es muy inteligente, sabe mucho de cine. ¿Se acerca y me dice “Realmente estás satisfecho? ¿Contento que la tienes? ¿Quedó bien?” Digo “No, por supuesto que no, estás haciendo muchas caras y eso no me gusta. Pero ya me dijiste que eso no te lo puedo decir. Entonces, pues la película va a quedar repugnante. No va a ser lo que yo quería, pero pues ya me dijiste el primer día en la primera escena qué hacer”. Entonces respiró profundo y me dijo “a ver, filmemos otra vez” e hizo exactamente lo que yo quería, que además ya había visto en *Después de Lucía* que Hernán Mendoza hizo muy bien y que Tim estaba maravillado por Hernán. Hernán

Mendoza, de *Después de Lucía* es un actor de teatro, nunca había hecho cine. Y justo esto el no gesticular, y de trabajar en tono, nos tomó... Después de cuatro días que yo le decía a Hernán, “no hagas esa cara, no levantes las cejas y no hagas esa cara y no hagas.” ¡Le dije “me vas a odiar porque te digo no y no!” Y me contestó “Al contrario, me encanta verme observado y estudiado”.

Yo no uso monitor, no hay *videoassistant* ni set porque ¿para qué voy a estar viendo una televisión, una pantallita, cuando tengo a los actores ahí? Entonces los veo junto a la cámara y empecé a trabajar sin monitor porque no había dinero en *A los ojos*, *Después de Lucía*, pero todas estas cosas me fueron gustando y las mantuve, aunque ya no sea por presupuesto. Pero entonces Tim Roth hizo esa escena perfectamente, así como Hernán después de cuatro días agarró el tono y la verdad es que casi no volví a dirigirlo en todo el rodaje de *Chronic*. Él hizo casi siempre lo que quiso y por lo general él me decía cómo su personaje debería trabajar. Estudió mucho, mucho, mucho.

Después hay otra particularidad en mis películas. Filmó en orden cronológico, voy editando en set y todo lo que no me gusta, que es bastante porque casi nunca quedan bien las cosas a la primera, lo vuelvo a filmar. Entonces hay *reshoots*, más o menos el 20 o 30 por ciento de lo que ven en mis películas son *reshoots*. A veces, por ejemplo, no es que quedó mal la escena, pero Tim ya que se acostumbró a los *reshoots*, les agarró gusto. Me decía “Se me ocurrió que esa escena que hicimos ayer podía haber quedado mejor si yo hubiera hecho una pausa más grande en este momento. Pues si hay tiempo, la refilmamos”. Entonces los *reshoots* nunca son días adicionales de filmación. Lo que hago es apurarme para filmar rápido todo lo que puedo en la locación. Los primeros días y el día que me sobra un medio día o dos días, los uso para refilm.

Nunca tomo una locación como productor y director que no esté disponible durante todo el rodaje. O sea, si este salón, me encanta. Y aquí voy a filmar una semana, pero un mes después no me van a dejar regresar aquí a filmar, no filmo aquí porque es más importante la posibilidad de regresar a los *reshoots*. Y eso también en *Daniel y Ana* pues el productor me dijo categóricamente “En Alameda Films no existen los *reshoots*”. Esa es una frase famosa de Alfredo Ripstein, que era una manera de decir somos tan profesionales y bien hecho, y entendemos tan bien el cine que aquí no se refiere... No hay necesidad de refilm nada. Yo digo lo contrario. No tengo idea de lo que hago. Lo escribo y después lo reescribo filmando y lo reescribo editando. Y es una exploración con los actores, es un trabajo colectivo, nunca sé lo que estoy haciendo exactamente. Y en el set muchas veces les digo estoy perdido. No sé cómo lograr lo que en... El instinto me dice que quiero llegar a algo, pero no sé cómo hacer. Y entonces los *reshoots* son maravillosos porque ya que lo filmas y lo insertas en la cronología, lo entiendes mejor. Y el *reshoot* casi siempre es muy rápido, porque ya sabes qué quieres. Pero eso no quiere decir que no se refilmen cosas por tercera vez también.

NB: Gracias, vamos a dejar paso a las preguntas de la sala. El tiempo pasa con una gran rapidez, pero antes de hacerlo, pues simplemente una cosa que igual es muy característica de tu método, de tu posicionamiento en el cine y es muy paradójico. Porque tu generación es una generación que coincide con el desarrollo de las escuelas de cine en las formaciones universitarias.

NB: Tú te posicionas como defendiendo, reivindicando un método que se hace pues como un “bricolaje”. Es decir, “paso a paso lo que necesite. Lo voy a hacer de esta manera”. O sea, una gran libertad.

MF: Yo me entiendo muy bien con Amat Escalante, que tampoco fue a la escuela de cine, con Lorenzo Vigas, que tampoco estudió porque otra vez no le quieres imponer a una película

las reglas de la escuela. Cada guión, cuando lo lees y lo discutes con los colaboradores es ¿cuál es la mejor manera de hacer esto y cuál es la mejor...? Bueno, Carlos Reygadas es más radical, filma durante meses y meses, como yo hice *A los ojos* un poco de esa manera. Pero ¿por qué no? Carlos compró su propia cámara de 35, que ya no se ocupa. Entonces no sé si fue la mejor inversión, pero la compró. Y así tiene la libertad de filmar cuando quiera, lo que tenga que hacer, en vez de estar pidiendo permiso cada vez para apuntar la cámara y buscando el dinero.

Entonces. Pero yo no me considero parte de una generación. Trabajo mucho con Gabriel Ripstein, con Lorenzo Vigas, con Victoria mi hermana. Gabriel y Lorenzo son mayores, mi hermana obviamente aprendió mucho conmigo. Pero no es una generación Amat, es el único con el que hay paralelismos por la edad y por tal vez... No sé si nuestras películas se parecen. Me gustaría pensar que sí, porque lo admiro mucho. Es mi director favorito en México por mucho, pero lo bueno de la comunidad de México, de la generación si queremos, ya no es generación, porque pasa también cuando buscas a Iñárritu para algo, te atiende y contesta. Es una comunidad muy solidaria, entonces no importa que el cine que cada quien hace es completamente diferente. Incluidas las comedias románticas y otro tipo de cosas. Nos ayudamos mucho. Creo que esa es la única constante. Una riqueza y lo que nos une a algunas voces es el no querer, y creo que desde ahí parten los inicios de mi cine, no buscar las fórmulas, no emular Hollywood. Creo que el libro que más daño le ha hecho al cine es, hasta se me olvidó hasta cómo se llama. Pero es de Makino, "Storytelling". Ok, puede haber cosas buenas en el libro, pero esas ideas en los primeros cinco minutos hay que entender quién es el bueno. ¿Cuál es el malo? ¿Cuál es la meta del personaje? Pues qué aburrido ¿para qué desperdiciar así el tiempo del público? Creo que hay que hacer justo lo contrario.

VP: Antes de pasar la palabra, ¿tienes algún un proyecto de momento? Porque no paras...

MF: Bueno, estrené uno hace un mes. No, sí estoy trabajado en algo más, pero no voy a hablar ahora de eso, pero sí. Sí escribí, sí hay otra película,

NB: ¿Hay una idea más o menos?

MF: Sí.

NB: Bueno, vamos a dejar la palabra a la sala.

VP: Tenemos un problema. Por razones sanitarias no tenemos micrófono inalámbrico, así que los que quieran hacer una pregunta, les voy a pedir el favor de levantarse.

MF: Y tenemos otro problema. Yo soy medio sordo. Escucho la mitad de lo normal. Entonces que hablen muy fuerte, quien hable.

Sala 1: Nos podría explicar cómo se montó la postproducción en Francia para esta última película.

MF: Es buena pregunta porque toda la postproducción, los efectos visuales, la película sucede en un futuro cercano y se ve la ciudad, Reforma y otros lugares importantes de la Ciudad de México están en posproducción. Pues presentados de manera caótica y hacer esos efectos de manera hiperrealista, me preocupaba mucho.

Y como mi fotógrafo es de Bélgica y trabaja principalmente en Francia, quería hacer los efectos en micros, en un laboratorio parisino y gracias a que el CNC nos dio los fondos, aplicamos con Les films d'ici, una casa productora francesa, compañía que hace principalmente documentales. Charlotte Uzu es la productora y ella hizo el papeleo con Eréndira y Cristina, que son mis productoras en México. Y por suerte, nos dieron los fondos. Incluso vine a un seminario o algo así en el CNC, donde les explicaban a los productores cómo aplicar para que sea exitosa pues para que nos dieran el dinero. Y se sorprendieron de que vine porque los directores nunca vienen. “¿Y qué haces aquí Michel? Pues nunca me dan dinero. Vine a ver por qué. Porque no”. Porque realmente necesitaba hacer la postproducción aquí. Y bueno, pues salió bien. Nos dieron el dinero, los efectos en micros tomaron como ocho meses de trabajo. Entonces sí era esencial la coproducción con Francia. La carta del CNC, la escribió Charles Tesson, el director de la Semana de la Crítica donde nos garantizan los fondos. La valoro mucho porque de inmediato dice: “esta película sobre caos, revueltas sociales no es mexicana, no es una visión de un país, es una ficción relevante para Francia y para casi cualquier país”. Y hablaba un poco de los chalecos amarillos en su carta.

Sala 2: ¿En qué medida utilizas un poco la provocación en tus películas? Lo pregunto porque, por ejemplo, algunos temas como *Daniel y Ana* pueden ser al principio chocantes. Bueno, puede interpretarse como un acto de provocación de alguna forma. Y también lo pregunto por una cuestión de las redes sociales, factores que confirman lo que dices de la última película. Sí lo de las redes sociales.

MF: Es una locura. Es tal cual como si se atrevieran a discutir sobre libros, hacer una crítica literaria por lo que leen en la contraportada de un libro. Llega a un nivel de absurdo, por eso no tengo redes sociales. La polémica me interesa. Me preguntas, tu pregunta es ¿en qué medida busco provocar?

Desgraciadamente, a la provocación se la entiende de manera a veces... se le da una connotación negativa. “Es un provocador”. Yo cuando voy al cine, si no me provoca la película y cuando leo un libro, pues me salgo del cine. Yo quiero ser provocador.

Claro que la provocación tiene que ser interesante y tiene que valer la pena la reflexión, aunque mis películas no las hago para pasar mensajes. Pero tiene que haber después de la provocación... Por eso, por ejemplo, decía *Daniel y Ana* sí hay una provocación fuerte al inicio, definitivamente lo que pasa casi diría es imposible salirte del cine sin saber qué desenlace y te provoca un shock por supuesto, pero lo importante en la película para mí era y espero sea interesante el efecto postraumático. ¿Cómo vives después de eso? ¿Cómo son las relaciones en la familia? ¿Se puede o no superar un trauma de ese tamaño? ¿Hay una comunicación? Entonces, si a mí me gusta provocar y ser provocado, por supuesto. Si tu pregunta fue provocadora, tu pregunta fue muy frontal y te agradezco porque si no, ¿cuál es el diálogo? Pues te quedas ahí en irte por las ramas y sobretodo creo que es importante y tiene que ver con *Nuevo orden*. Hablar de los temas más urgentes de manera frontal y no tener miedo del diálogo.

Las redes sociales ahora parece que están muy calientes con mi película. Pues eso, no habla de mi película. Eso habla de lo enojada, preocupada, desesperada que está la gente. No tiene nada que ver con un tráiler de una película. El cine es solo un espejo para que la sociedad se proyecte ahí, porque si no, pues podrían no ver el tráiler. Es que, insisto, ni siquiera hay polémica sobre la película. Es de un tráiler. Y entonces ya en noticieros de tele hablan de que hay polémicas sobre un tráiler. Para mí la publicidad gratis es bienvenida, pero es absurdo.

Sala 3: ¿Cuál fue tu proyecto para enseñarte a ti mismo? ¿Planeas filmar en Francia alguna vez?

MF: Bueno, si planeo filmar en Francia? Cuando escribí *Las hijas de Abril* primero pensaba en Francia por una actriz francesa que no voy a decir quién es, obviamente. Pero había la idea de trabajar juntos y la verdad es que cuando acabé el guión y lo leí. O sea, mi propio guión, que hasta que lees lo que escribes, no entiendes qué es lo que escribiste y hasta que lo filmas y demás. Pero por lo menos cuando te sientas con distancia una semana después de dejarlo descansar, lo lees de inmediato. Dije “Primero que nada, cometí el error de escribirlo demasiado a la medida para esa actriz. Entonces no es buena idea”.

Y segundo, ¿qué voy a filmar en Francia? ni hablo francés, sino esta clase hubiera sido en francés. Ni es el lugar que conozco. Y sí, creo que los detalles y toda, toda la realidad o misterio, como lo quieras llamar, que terminan una película en la pantalla y los sonidos tienen que ver con tu relación con el lugar y la gente y el idioma. Entonces en inglés me atrevo poco más porque los mexicanos estamos ahí pegados y las vacaciones casi siempre han sido Estados Unidos. Y volver a Nueva York, a Los Ángeles y a Miami. Como en México siempre se dice “tan lejos de Dios y cerca de Estados Unidos”, pero es lo que nos toca. Y en inglés me siento más cómodo hablando.

Tu pregunta era ¿cómo aprendí a escribir? Es lo más difícil. Empecé con los cortos, obviamente, escribir un corto de siete 10 minutos. Pues dices “chance y lo logro si me esfuerzo mucho, es una idea pequeña, algo con mucha síntesis”. Entonces me atreví a escribir esos cortos porque si no, no hubiera empezado nunca a filmar nada. Y como no fui a la escuela de cine, yo estudié comunicación en la Ibero. Tenían cámaras de cine y luces que llevaban 10 años sin usarse, pero las tenían. Fui a un curso en Nueva York de esos de seis semanas de “hágase director en de inmediato”, que son nada más para que la gente pague colegiatura, salta sin ningún tipo de rigor, pero a mí me sirvió por lo técnico. Aprendí a cargar el material de 16 milímetros y a exponer y filmar y editar en moviola.

Y cuando hice mi último corto en 2003, que ganó en Huesca, fue el primer corto que me atreví a mandar fuera de México, porque yo no pensaba que mi trabajo valía mucho la pena. Y al primer oficial que lo mandé en Huesca, ganó el *Premio Danzante de Oro* y me dieron 9000 euros. Yo no lo podía creer. Y luego en Dresde ganó otro premio en Alemania y siguió ganando premios. No en todos dan 9000 euros, desgraciadamente, pero me dio ánimo.

Pensé tal vez sí, puedo hacer cine. En esa época hacía muchos comerciales porque pues esa era la manera de ganarme la vida. Y empecé a escribir una película durante cuatro años. Escribí una... Traté de escribir con un profesor de la Ibero que me daba guionismo. Nada más, teníamos una clase de guionismo en todo el semestre. Estudié, trabajé con él en un guión de comedia, lo reescribimos como cuarenta veces. Yo pensaba que para hacer cine tendría que ser muy comercial, pues para que fuera un negocio, fuera rentable. Entonces una comedia la reescribimos unas 40 veces y al final acabé obviamente harto ya. No me daba el guión, que ya me tenía completamente desilusionado, desanimado.

Y ahí fue que escuché la anécdota, la historia de *Daniel y Ana* y ahí me dije “lo voy a escribir solo, lo voy a escribir tal y como me lo platicaron y lo voy a escribir una sola vez o dos, no cuarenta veces”. Y cuando lo termine de escribir, lo voy a filmar y yo lo voy a producir como hacía mis cortos. Y yo estaba dispuesto a todo eso. Lo escribí, ya tenía un guión muy corto que después

pude trabajar un poco más y que fue con el que filmé la película, pero cuando ya estaba decidido a filmarla solo fue que ese productor me dijo “mejor yo la produzco”.

Escribir es lo más difícil. A mí los directores que me gustan Fassbinder, Bergman, Fellini... Fellini, incluso es buen ejemplo, porque ahí sí que eran generaciones muy marcadas del cine italiano. Fellini era guionista para, no me acuerdo si Rossellini o Visconti o quién, pero para los de la generación de... Ustedes saben mejor que yo. Yo no estudié cine. Pero entonces Fellini aprendió a escribir así y después se convirtió. Pues tal vez en mi director, en el que más admiro como uno de los más grandes. Pero me gustan los directores que escriben sus propias películas, porque para mí el cine empieza ahí.

Hay que ver mucho cine y sobretodo leer mucha literatura para poder escribir. Y hay que estar dispuesto a estar solo, porque yo no creo en escribir con más gente. Yo creo que se escribe solo y hay que estar dispuesto a estar ahí meses y años en la misma idea. Y es lo más difícil.

Sala 4: ¿Cómo te diste cuenta que querías hacer cine? ¿O sea siempre estuvo claro? ¿O hubo un momento de no sé, revelación?

MF: ¿Cómo me di cuenta de que quería hacer cine? Yo quería ser músico desde los 12 hasta los 17. Estaba obsesionado con la música y tocaba con mis amigos y grabábamos discos, íbamos a las disqueras, pero los discos eran terribles. Tal vez el peor del grupo era yo. No tenía nada de talento. Nada, nada, nada. Y siempre lo supe. Eso no lo decía, pero es interesante, como sabes. Y terminaba por ser más inseguro. Y entonces empecé a obsesionarme con *Los olvidados* y *La naranja mecánica* y *Las alas del deseo*. En esa época salió *Pulp Fiction* y también me llamó mucho la atención y me obsesioné tanto y veía las películas decenas de veces o cien veces. Los VHS acababan gastadísimos hasta que dije quiero hacer cine. A mi padre le pareció una locura, del mismo tamaño que ser músico y no lo culpo. Además, en esa época en México se hacían seis, siete películas por año. Ahora se hacen 200. No había industria. Mi papá lo único que me dijo es “haz lo que quieras sí, yo te apoyo hasta una edad corta”. Me dijo que a los 24 años me olvidara de ningún de algún tipo de apoyo económico, cosa que me parece justo y que agradecí porque me obligó a aprender rápido el oficio. Y lo otro que acordé con mi papá fue no cine, sino directamente publicidad, porque por lo menos así podía defenderme más en lo económico, sonaba más realista. Entonces entré a la Ibero, pero después de un año de clases... Ahí te dan clases de integración que son una babosada y clases de administración y ... Ya estaba deprimido. Un año después, la única clase que me llamó la atención era foto, la foto fija y el último trabajo del año, la asignatura final fue contar una historia en siete fotos y yo no por rebelde ni nada, pero me obsesioné con ella. Yo soy obsesivo e hice la historia en vez de siete fotos, como en 50 o 60 fotos. Y lo que el maestro quería no era una historia, la historia era sólo un pretexto para tomar fotos. Pues bien, compuestas, reveladas con toda la parte técnica lograda. Lo de la historia era algo adicional. Mis fotos eran una porquería. Si tienes 60 en vez de 7, pues una fuera de foco, una mal revelada, una que no se secó bien, pero lo que quería era contar la historia. El maestro me dijo “pues vete a hacer cine, obviamente es lo que te interesa”. Y ahí hablé con mi padre y fue muy generoso porque me apoyó para tomar el curso que mencionaba en Nueva York de 6 semanas, que era muy caro. Mi papá primero me dijo “¿No es mejor que lo tomes cuando acabe la carrera y así ya sabes más y lo aprovechas más?” Y le dije que ya estaba desesperado por hacer cine. Y cuando volví de esas seis semanas con un corto que milagrosamente funcionó, a diferencia de la música, la primera vez que agarré una cámara de cine me sentí cómodo, seguro y entendí lo que hacía, desde la primera vez. Y cuando volví a la Ibero, esas cámaras que

llevaban 10 años en desuso, pues yo ya las sabía operado. Le enseñé a los encargados del equipo que efectivamente entendía cómo usar la moviola y cargar la cámara en el cuarto oscuro y todo lo demás, o con la bolsa de esta famosa, que todo era difícil, porque cuando estás a oscuras, pues hay que hacerlo con los ojos cerrados. Entonces yo había aprendido y gracias a eso, durante los cuatro años de carrera que me restaron, que nunca me gradué de comunicación porque cada vez me aburría más la carrera. Pero filmé como quince o dieciséis cortos, obsesivamente filmaba y estaba feliz y de los dieciséis cortos, diez, once se fueron a la basura directo porque estaban tan mal filmados o escritos o algo no funcionaba que no se podían ni pegar y cinco que quedaron bien, que fueron a la Cineteca o a estos festivales y demás.

Y eso fue mi escuela. Aprendí más de los diez, once cortos que se fueron a la basura porque pues a prueba y errores es como mejor entiendes. En lugar de cátedras y de teoría, a mí lo teórico me... Nadie te puede enseñar ni a escribir, ni a ser director. A menos que vayas a ser un director técnico. Si vas a ser un director técnico y que vas a filmar, pues escenas con tres cámaras y, o una historia por encargo donde tienes que llevar un *crew* y un presupuesto grande. Pues tal vez sí, pero ese director va a ser un técnico que ahora está tal vez haciendo series de estas espantosas para las plataformas que filman muchas páginas por día. Pero este es un ejecutor. Mi libro favorito de cine es “Las notas sobre el cinematógrafo” de Bresson. Ahí insiste mucho “No te conviertas en una máquina que nada más va a filmar ejecutando. No seas un ejecutante nada más.” Observa y da muchos consejos ahí que recomiendo el libro ampliamente.

Otra vez me alargué mucho en una pregunta simple, pero no tan simple, porque contestar ¿por qué acabé dedicándome al cine? Pues no era tan fácil.

NB: Bueno, aprovechando esto, que ahora que mencionas eso de las plataformas, evidentemente la experiencia del cine, de la sensualidad de todas las salas oscuras es lo bonito, pero es innegable que ganan terreno.

MF: No, no, ese no gana terreno. No es cierto. Te voy a decir mi punto de vista. Gana terreno porque efectivamente, antes la gente veía televisión abierta y ahora ya nadie ve televisión abierta. v° Netflix, ya a un niño, tú le das el control remoto y le pides que le vaya cambiando y no hay manera. Entonces no es que ganó terreno, es que ahora todo mundo contrata a los servicios que antes no existían. Los directores de cine importantes, Haneke o Lars von Trier o siguen haciendo cine.

Toda la gente que está haciendo televisión es gente que o no hacía cine o hacía un cine que valía menos la pena con todo respeto. Entonces está muy bien que se ocupen haciendo telenovelas que les llaman series, pero son telenovelas. Y yo veo televisión, veo Seinfeld y veo a Larry David y veo el fútbol. ¿Pero ver una telenovela? Por supuesto que no. Ahora, para la pantalla chica se pueden hacer buenas cosas. Lo hizo Bergman con *Escenas de un matrimonio*. Lo hizo Kieslowski con el *Decálogo* o lo hizo Fassbinder muchas veces. Claro que se puede. Pero esos directores hubieran siempre preferido seguir haciendo cine, para el cine. Entonces, esta enajenación de meterle... Cuando oyes que alguien te dice “me encerré en la casa y vi una serie, un maratón y vi tres temporadas en un fin de semana”. Seguramente ese no es el que veía cine, es el que ya estaba enloquecido y necesita hacer esa cosa que yo jamás haría. Entonces yo no veo que compita. El cine es una cosa y la televisión es otra. Y el cine es cine, es grande, es interesante. La tele a mí no me provoca nada.

Sala 5: ¿Qué tanta importancia das o qué tanto influye en tu proceso creativo el diseño de sonido, el audio o la música? Sé que algunos directores están muy convencidos de que es una inspiración para sus obras.

MF: ¿Qué le da sentido? A mí me gusta más la música que el cine. Por mucho yo hubiera querido ser músico. No lo logré. Le tengo tanto respeto a la música y al cine, que en mis películas no hay música, porque la manera mediocre y general de musicalizar cine es la editas, la acabas y todo lo que quedó medio flojo, donde se cae la tensión dramática o las emociones no están bien logradas... El músico ahí le mete violines y piano y demás y levanta las emociones. Eso es como se trabaja en el noventa y nueve por ciento en el cine, la música. No es el caso de *Melancolía* con Lars von Trier, que abre con Wagner. *Nuevo orden*, mi última película abre con Shostakovich, la Sinfonía 11 y la uso de una manera muy particular. Y después, el resto de la película no tiene música hasta el final que utilizo el toque de bandera. Sólo hay un minuto y medio y un minuto al final de música. Pero si no se usa la música con esa precisión y respeto, no hay que usarla. Fellini usa música de manera increíble. Yo espero un día hacer una película con mucha música, pero solo si tiene sentido. No como un parche o como un lubricante de emociones. Escucho mucha música cuando escribo, eso sí.

NB: Bueno, una última pregunta.

Sala 6: Teniendo en cuenta un comentario que hizo antes. Desde su punto de vista, porque en México la industria cinematográfica ha tenido esta gran expansión en relación con otros lugares de Latinoamérica.

MF: No escuché nada. Perdón, pero es que estoy medio sordo y con el tapabocas, yo tampoco escuché.

Sala 6: Desde su punto de vista, ¿por qué la industria cinematográfica en México ha podido desarrollarse mucho más que en otros lugares de América Latina?

MF: Pues es buena pregunta para terminar, y muy fácil de contestar y muy triste la conclusión. Es muy sencillo. En 2008 que yo hice *Daniel y Ana*, mi ópera prima, se filmaban por año ocho o diez, doce películas. Se inventó el Fidecine que se extinguió la semana pasada y después algo mejor todavía el Eficine, que es un sistema a través del cual las compañías grandes pueden en vez de pagar un porcentaje pequeño de sus impuestos, lo pueden invertir en cine, una especie de donativo o algo similar, pero sacándole obviamente otros beneficios, incentivando la industria. Y así es con estos dos mecanismos cómo se llegó al número de 200 películas por año y se llegó a lo que yo llamo la verdadera época de oro del cine mexicano, porque la calidad de lo actual es mucho mayor a lo de los mariachis en caballos cantando. Era una industria muy importante y hay películas muy importantes de esa época, pero ahora es mucho mejor el cine mexicano y en todo el mundo se reconoce. Ya extinguieron el Fidecine y el Foprocine. El Foprocine era otro fondo muy importante para el cine de calidad. Yo tuve el honor de ser presidente del jurado la semana pasada en Zúrich. Y por suerte, por casualidad o porque el cine mexicano es tan bueno, me topé justamente con una gran película mexicana, una ópera prima de una mujer que se llama, la película *Sin señas particulares*¹. La recomiendo mucho y pues esa película se hizo con el Fidecine. Ya no existiría ahora y todo mundo... Esta industria que tomó 20 o 30 años reactivar y levantar, va a terminar en manos de las plataformas de televisión, se les va a entregar estas plataformas, esos 30 años de inversión

1. Directora: Fernanda Valadez

y de esfuerzo, y todo mundo va a acabar haciendo telenovelas. Ya está pasando eso. ¿Tú buscas en México actores? Yo tengo la suerte de que muchos, muchos no, pero otros sí quieren trabajar conmigo. Lo mismo técnicos, pero a veces cuesta trabajo encontrar equipo, tanto las cámaras y demás como gente, porque todo mundo está en las series. Entonces, cuando desaparezcan los fondos del todo, que espero que no suceda, pues todo va a ser entregado sin mayor inversión a compañías extranjeras que hacen telenovelas explotando los estereotipos de nuestro país.

NB: Entonces pues triste final de la master class.

MF: Pero otra vez mejor hablar de las cosas como son y de frente, porque para evitarlo pues hablemos de las cosas como son y busquemos cómo salvar. Yo soy de una generación que, insisto se hacían ocho por año. Empecé a hacer comerciales, cortos. Era medio un milagro. Un joven que quiere empezar a hacer cine ahora tiene... Ya no es en la casa, una locura decir “quiero hacer cine”, pues ya hay mucha gente que vive de eso, pero se va a volver a extinguir si seguimos en ese tono.

NB: Bueno, ¿no puedes terminar con una nota optimista?

MF: Dame alguna idea.

NB: Igual de la última película.

MF: De *Nuevo orden*?

NB: ¿No perdón, la próxima?

MF: La próxima Sí... No...

Sala 7: El seminario que hicimos Francia-México, eran mesas redondas con profesionales franceses que explicaron a un fórum de entre 50 y 80 mexicanos sobre cómo funciona en Francia. Y creo que hay muchísimo que recuperar de este seminario. Estuvo muy interesante, por ejemplo, una de las cosas que surgían, sobre todo, y que enfatizaron fue la riqueza a final de cuenta de esta capacidad de tejido que tiene Francia, entre tantos directores, productores, distribuidores, salas de cine, televisión. Al final de cuenta todo está, digamos, sumado hacia la producción y la vida del cine en Francia. Y ponían sobre la mesa cuando tenemos que hacer las mesas, las palabras de conclusión, un par de ponentes franceses, expusieron como diciendo ahora con esta situación que está sucediendo en México, pues gran parte va a depender de qué tanta unidad se va a generar en la industria mexicana.

MF: No, no es cierto, no depende de la unidad. Para filmar hace falta dinero. Tú puedes hacer una película sin dinero. Y yo lo hice cuando era muy joven, una o dos veces. Tres. Pero no puedes vivir de eso toda la vida. No puedes vivir pidiendo favores. No es digno. No es justo. No es... Un día te quiebras. De por sí el cine con dinero y todo, es una locura. A ver la excepción cultural famosa en Francia. Eso resume muy bien... con la pandemia en Francia. Es de los países que no sé si me equivoco Jean-Christophe, pero de los países que mejor han dado la batalla en salas de cine es Francia. ¿Por qué? Porque creo que el 40 por ciento de la taquilla francesa, que el 40 por ciento de la taquilla era cine francés, ¿verdad?

Entonces se van los *blockbusters* americanos, ese 40 pues más o menos se defiende. Y hay una oferta para que el público siga yendo a las salas. Creo que hay películas que han sido muy exitosas, otras que por lo menos han existido. En México la taquilla para cine del país era, creo que el 5 por ciento. Bueno, pues un país que no favorece a su propio cine porque no hablo del gobierno, los exhibidores... y que sólo está esperando *Mujer Maravilla* para ponerla en el 4000 de las 8 mil salas que hay porque así le ponen en 4000 salas con subtítulos, sin subtítulos, dobladas

3D, 4D. Entonces a las películas mexicanas nunca les daban espacio. Yo tengo suerte otra vez, mi cine siempre tiene 300 salas cada película que hago gracias a que *Después de Lucía* tuvo mucho público. Me acostumbré a tener cine. Ahora van a poner mi película en dos mil salas porque están desesperados de que no hay *blockbusters* y porque hay mucho interés, qué bueno. Pero si México tuviera una relación más sana con su cine, que ya en producción era muy sana, el siguiente paso, íbamos para allá era la distribución, entonces pasaría como en Francia si cortas a la mitad, si quitas lo americano, pues todavía hay lo nacional. En Corea es mejor que en Francia todavía. El público coreano ve cine coreano. Entonces no es un tema de unidad, no. O sea, estábamos haciendo un buen esfuerzo por acabar en la buena nota, pero es imposible.

Mientras no hay unidad entre los distribuidores y los productores para defender el cine mexicano, va a ser muy difícil. No por desgracia, porque lo han defendido a Capa y espada del Toro, Cuarón, Iñárritu, que son evidentemente los grandes líderes, no sólo de México, de Hollywood. Hicieron una videoconferencia para defenderlo y el resultado de esa videoconferencia fue “no hay problema, ya se garantizó que se iban a seguir existiendo”. Yo me reí porque sé que no es así. Entonces unidad hay. Te lo juro que la comunidad cinematográfica de México es extremadamente solidaria. Falta que la parte del negocio, o sea los exhibidores, tengan más empatía por el cine. Pero esa, no es la respuesta. No, no. Mira, para hacer mi película usé dinero francés. O sea, no es sólo la excepción cultural. Francia defendió tanto el cine históricamente, que incluso ayudan a que la cinematografía se desarrolle en otros países, principalmente donde falta dinero y el subdesarrollo, y hay cosas importantes que decir. Entonces, mientras no hay un apoyo y mecanismos formales, no hay una industria. Porque cuando hablamos de industria, significa que mucha gente viva de esto y eso no se da sólo con buena onda. No, es delicado el tema, pero ¿si hay otra idea para acabar en tono positivo? Por lo menos, están riendo un poco.

NB: Va a ser una película que

MF: ¿Yo?

NB: No, esta película que va a gustar.

MF: Pues a ver.

NB: Lo intuyo,

MF: gracias,

NB: lo intuyo.

MF: Muchísimas gracias a ustedes, es un honor estar aquí. Muchas gracias.

IV / Comptes-rendus

Annette Scholz y Marta Álvarez, *Cineastas emergentes.* *Mujeres en el cine del siglo XXI*

Mercedes Álvarez San Román

Universidad Carlos III (Madrid) / TECMERIN

Référence : Annette SCHOLZ y Marta ÁLVAREZ (Eds.), *Cineastas emergentes. Mujeres en el cine del siglo XXI*. Madrid: Iberoamericana; Frankfurt: Vervuert, 2018.

El libro *Cineastas emergentes. Mujeres en el cine del siglo XXI* (2018), coeditado por Annette Scholz y Marta Álvarez, explora en profundidad y con una mirada fresca la actividad de las mujeres en las cinematografías de España y Latinoamérica a la luz del nuevo milenio. Los diferentes capítulos de esta obra colectiva se engarzan de manera ejemplar para cubrir áreas geográficas y audiovisuales variadas y complementarias. El trabajo realizado es encomiable, tanto por los temas elegidos como por la calidad de las investigaciones, lo que posiciona esta obra entre las publicaciones clave sobre género y cine.

Annette Scholz, doctora por la Universität Passau (Alemania) y coordinadora internacional en ALCINE-Festival de Cine de Alcalá de Henares, y Marta Álvarez, profesora titular en la Université de Bourgogne Franche-Comté (Francia) han reunido un amplio abanico de colaboradoras —todas mujeres— procedentes de universidades españolas y latinoamericanas, del Reino Unido, de Estados Unidos y de Austria, así como algunas profesionales en activo del sector cinematográfico.

En total, el libro incluye trece capítulos estructurados en tres partes: 1. *¿Cine de mujeres?*, 2. *De una orilla...*, 3. *...a la otra*. La primera de ellas comienza con el artículo “Que sean, que estén. Volver a pensar el cine hecho por mujeres”, de Marta Álvarez y Júlia González de Canales Carcereny. En él, las autoras exponen las principales líneas teóricas que vertebran el volumen e incorporan ideas innovadoras como que no es necesario establecer una categoría que responda a la etiqueta de cine de mujeres porque no es posible definirlo de manera homogénea. De tal manera, se plantean ampliar a ámbitos diferentes a la dirección cinematográfica, como la programación de festivales o la crítica, y centrarse en cómo se articulan los discursos filmicos con respecto a la igualdad de género.

Complementa este trabajo introductorio el manifiesto elaborado por Deborah Shaw sobre cómo estudiar el cine de mujeres. Así, propone 25 puntos, entre los que se incluye la cuestión de cómo incorporarlo al currículum universitario o a la necesidad de considerar al hombre como un aliado e incluir las obras de realizadores varones feministas bajo este paraguas. El mero hecho de establecer esta lista muestra la intención del libro con romper los márgenes establecidos hasta ahora y hacer emerger, retomando el propio título, un acercamiento abierto y rico en matices.

La segunda parte está dedicada a explorar el cine de mujeres en España y lo componen cuatro artículos que abordan diferentes aristas del fenómeno. Los dos primeros están relacionados con la parte industrial, y en concreto con la inserción laboral y el acceso a la financiación, mientras que los dos últimos indagan en formatos no hegemónicos, como el documental independiente y el cortometraje de animación, que resultan espacios florecientes para las mujeres directoras. A continuación, vamos a abordarlos en detalle.

El artículo de Annette Scholz “Las invisibles del cine español” se hace eco de la falta de cifras sobre la presencia de mujeres en el sector audiovisual y propone los resultados del recuento llevado a cabo a partir de las películas calificadas por el Ministerio de Cultura desde 2007 a 2015. Incorpora asimismo los datos sobre estudiantes de las escuelas de cine para poner en evidencia el desajuste con respecto a la integración en el mundo laboral. También dedica un apartado a analizar las premiaciones de la Academia de las Artes y las Ciencias Cinematográficas de España. Mar Binimelis-Adell y Eva Espasa Borrás estudian, por su parte, el *crowdfunding* como vía de financiación para los proyectos capitaneados por mujeres, al partir de la idea de que Internet puede contribuir a compensar situaciones de desigualdad. De esta manera, observan que las campañas de películas de autoría femenina obtienen mejores beneficios en este tipo de plataformas que las dirigidas por varones, sin que por ello se rompa con la discriminación.

En su trabajo, Elena Oroz rescata un fenómeno “en la periferia de la alteridad” en el que sobresalen las mujeres: las obras de no ficción, autoproducidas o con escaso presupuesto, que circulan en espacios alternativos y dirigidas por cineastas que cuentan con formación especializada. La investigadora analiza diferentes proyectos para demostrar la vitalidad de unas prácticas comprometidas cuyo reto es llegar a una audiencia mayor porque “una voz sin oyentes es también una voz silenciada” (Lesage, ctd. por Oroz, pág. 109). Begoña Vicario, además de ser doctora en Bellas Artes, es una de las artistas más reconocidas de la animación española. Es ella quien estudia en el último capítulo de la parte dedicada a España la producción de cortometraje animado, un ámbito en el que observa “una verdadera explosión de creatividad y (...) una expansión imparable de producciones” (pág. 113), y donde puede incluir a más de 60 realizadoras. Esta labor de documentación es extremadamente útil por la opacidad del formato corto y de esta rama del audiovisual —a caballo

entre el cine y el arte— que sufre un desconocimiento generalizado que lastra a su vez los procesos de financiación.

En la tercera parte del libro se agrupan siete artículos que analizan el fenómeno en América Latina. Comienza con un capítulo introductorio a las cinematografías de la región y la implicación de las mujeres en su desarrollo. Está escrita por Esther Gimeno Ugalde, coeditora con Pietsie Feenstra y Kathrin Saringen del volumen *Nuevas voces y miradas. Directoras de cine en España y América Latina* (Peter Lang, 2014), quien observa que en estos últimos cinco años ha habido un fortalecimiento de la creación y se ha incrementado la visibilización de las mujeres iberoamericanas en el mundo audiovisual. Este trabajo sirve para situar los antecedentes históricos de los capítulos posteriores en los que se irán presentando investigaciones relativas a cineastas del siglo XXI en Argentina, México, Chile, Colombia, Cuba y Paraguay.

Así, Julia Kratje y Fernanda Alarcón se adentran en su artículo en la producción argentina de la poscrisis para realizar un mapeo de las cineastas, tanto de las que cuentan con una carrera consolidada, como de las que de manera independiente han realizado su primera película. Itzia Fernández Escareño en su trabajo se centra en presentar una cartografía de las realizadoras de cortometraje en México, con hincapié en las que destacan por “su activismo desde una perspectiva estético-política” (pág. 188), estableciendo así una resonancia con la investigación de Elena Oroz sobre el formato corto en España.

Para el caso de Chile, María Paz Peirano y Claudia Bossay optan por una metodología que combina los datos estadísticos y de archivo, la observación participante y la entrevista en profundidad para demostrar la hipótesis de que “tanto la formación de la responsabilidad femenina en Chile (el ‘hacerse cargo’ en contextos de precariedad), así como su disposición hacia el cuidado de otros y la formación de redes de apoyo, ha sido un capital fundamental a la hora de enfrentarse y reinterpretar su trabajo creativo” (pág. 206). Con este objetivo, van recorriendo los roles que ejercen las mujeres y cómo los desempeñan desde una perspectiva femenina en diferentes eslabones de la cadena, desde la producción, la distribución a la exhibición.

Entre las particularidades de Colombia, Juana Suárez destaca, en el capítulo que firma, el liderazgo que han ejercido las mujeres en organizaciones culturales e instituciones y lamenta que no se haya realizado hasta el momento ningún tipo de censo sobre mujeres que trabajan en ramas diferentes a la dirección de cine. Emerge con esta investigación una constante que también se observó en otros países: el documental como espacio privilegiado para la creación femenina.

En lo que se refiere a Cuba, donde solo cinco mujeres han dirigido un largometraje, Lola Mayo ha entrevistado a directoras tanto de dentro de la isla como de la diáspora para poder analizar la influencia del contexto económico y político en la creación. La censura estatal y la centralización y anquilosamiento del Instituto Cubano del Arte e Industria Cinematográficos (ICAIC) parecen no contribuir al despegue del cine hecho por mujeres.

El último capítulo, escrito por Júlía González de Canales Carcereny, se centra en una cinematografía pequeña, como es la paraguaya que, como ella misma indica, está en fase embrionaria. Sirve no obstante este análisis de contrapunto para con el resto de países y de fases de desarrollo. En concreto, advierte de que, ante la falta de recursos de financiación internos, este tipo de cine queda a merced de las expectativas internacionales, lo que puede moldear los discursos bajo una óptica neocolonial.

Con este libro queda patente un interés por renovar el campo de estudio a través del análisis de la contemporaneidad. Uno de los principales aciertos es precisamente el de proponer metodologías variadas para analizar estudios de caso concretos de un fenómeno de mayores dimensiones. La originalidad de los acercamientos hace que se puedan aplicar a cinematografías diferentes y lo ideal sería que se pudiera llegar a cubrir así toda la producción iberoamericana. Cabe asimismo destacar el compromiso con la transmisión a las nuevas generaciones del cine de mujeres y los valores feministas asociados, mediante la incorporación de un DVD con cortometrajes dirigidos por realizadoras de diferentes países. La selección realizada es merecedora de elogio y rompe con el estereotipo de conservadurismo de los mundos iberoamericanos al ofrecer un legado progresista a quienes se acerquen a la lengua y cultura española y latinoamericana.

José Luis Sánchez Noriega,
Universo Almodóvar.
Estética de la pasión
en un cineasta posmoderno

Bénédicte Brémard

Université de Bourgogne Franche-Comté

Référence: José Luis SÁNCHEZ NORIEGA, *Universo Almodóvar. Estética de la pasión en un cineasta posmoderno*, Madrid, Alianza Editorial, 2017, 479 p.

La carrera cinematográfica de Pedro Almodóvar suscitó muy pronto y con frecuencia ininterrumpida el interés editorial. Tan sólo 8 años después de su primer largometraje, el éxito internacional de un título que iba a convertirse en un giro lingüístico en varios idiomas: *Mujeres al borde de un ataque de nervios*, marcó el inicio de una larga serie de estudios dedicados a su obra, abordada desde un amplio abanico de enfoques. Son estudios de conjunto, que tratan de orientar al espectador-lector en el “laberinto” de su universo de autor, de definir su estilo (“la España cañí”, “el iconoclasta”) y las figuras que habitan el mundo que va creando, o trabajos universitarios que lo abordan desde caminos indirectos como la hibridación o la intertextualidad.

En el seno de esta copiosa bibliografía se destaca sobre todo el imprescindible libro de conversaciones con el crítico de cine Frédéric Strauss, que hace más cercano al madrileño-mancheño dejándole guiarnos en su mundo cinematográfico película tras película.

El lector podrá preguntarse cuál es el aporte propuesto por el Profesor Sánchez Noriega después de otros tantos. Quizás parte de la respuesta radique en que no se trata de un ensayo más sino —aunque no viene mencionado en la portada— de un diccionario. Pero no debe asustarse el cinéfilo, porque es, sin duda, lo que lo hace accesible a cualquier lector, que forme parte o no de los iniciados a la alquimia almodovariana, que disponga de mucho tiempo seguido o prefiera ir descubriendo este universo paso a paso.

La presentación, bajo un centenar de entradas en orden alfabético, no le quita ninguna coherencia al estudio, dado que el autor ha puesto esmero en equilibrar 7 ejes entrecruzados: la personalidad del cineasta (actor, director, guionista, productor, ...); las películas; la forma filmica; el mundo del cine; identidad, género y sexualidad; temas centrales; cultura y sociedad. La introducción aclara el significado de pasión (guiño al final de *La mala educación*). Abarca desde los impulsos del **deseo** (que ya dictaba su **ley** a los primeros personajes almodovarianos y sigue dándole fiebre creadora al cineasta protagonista de *Dolor y gloria*) hasta el mundo de los **sentimientos** de quien le ha dado título de nobleza al melodrama llevándolo, precisamente, camino de la **pasión** (con connotación religiosa).

Las entradas alternan de manera equilibrada la reflexión sintética y las citas de la crítica o del propio cineasta, dando cuenta de las diversas lecturas que ya se han hecho de su universo. Muy de agradecer son muchas como, por ejemplo, la dedicada a los nombres, que llama nuestra atención sobre un aspecto revelador del esmero del cineasta por todos los detalles de sus creaciones. Vienen completadas por numerosas ilustraciones (fotogramas, carteles y tablas) que son otra forma de guiar al espectador-lector en este mundo. Dando cuenta del universo consolidado en 20 largometrajes, y aunque queden muchos por estrenar, este libro está apelado a convertirse en una referencia obligada igual que lo es el *Diccionario Hitchcock*. Un lector voraz siempre podrá echar de menos alguna que otra entrada, por ejemplo sobre Hitchcock y Wilder, 2 de los maestros declarados del manchego; o quizás haya gustado de ver más aspectos puramente estilísticos —una reflexión sobre los colores, que hacen tan identificables muchos planos firmados por Almodóvar; o sus elecciones en términos de escala de planos y focalización, que nos dan la sensación de que a Gloria (Carmen Maura) el ama de casa de *¿Qué he hecho yo para merecer esto!* se la van a tragar los electrodomésticos. Pero estas (y otras) ausencias vienen no sólo reconocidas sino casi reivindicadas por el autor, en la introducción, con la voluntad de dejar que el lector-espectador tenga espacio para ir construyendo su propia reflexión.

Es esta misma reflexión la que nos lleva a destacar la presencia de dos palabras claves en filigrana de cada entrada: Autenticidad y Libertad.

Autenticidad es la de Agrado en *Todo sobre mi madre*; es lo que transpira en cada línea de **diálogo** (véase dicha entrada, verdadera antología del arte de escritor del cineasta y del naturalismo de sus actores) del director que afirmó: “Soy una persona de origen rural y, aunque me pueda forrar de millones, siempre habrá en mis películas un personaje que venga de un pueblo¹”.

1. Entrevistado por I. Gemio en «Un verano tal cual», TVE, 03/08/1988, citado por GARCÍA DE LEÓN, María Antonia, MALDONADO, Teresa, *Pedro Almodóvar, la otra España cañí*, Diputación de Ciudad Real, Área de Cultura, Biblioteca de autores y temas manchegos, 1989.

Libertad es la de un cineasta que no deja de sorprendernos tras 20 películas explorando como un niño maravillado las posibilidades que le ofrece el cine, y después de una incursión en el cine mudo en *Hable con ella*, recurre a la animación para expresar el sufrimiento del protagonista de *Dolor y Gloria*.

En una entrevista para *El País*², el Pr Sánchez Noriega declaró que su propósito inicial fue preguntarse “lo que quedará de Almodóvar dentro de 30 años [...] ¿qué huella dejará en el cine?” Después de leerlo y de haber visionado la vigésima primera película del cineasta, y recordando cómo, en 1988, Francia³ borró del cartel de *La ley del deseo* a la pareja masculina abrazada desnuda en una cama, no cabe duda de que Almodóvar siempre será este cineasta quien inscribió en nuestras retinas el derecho a desear y amar con pasión.

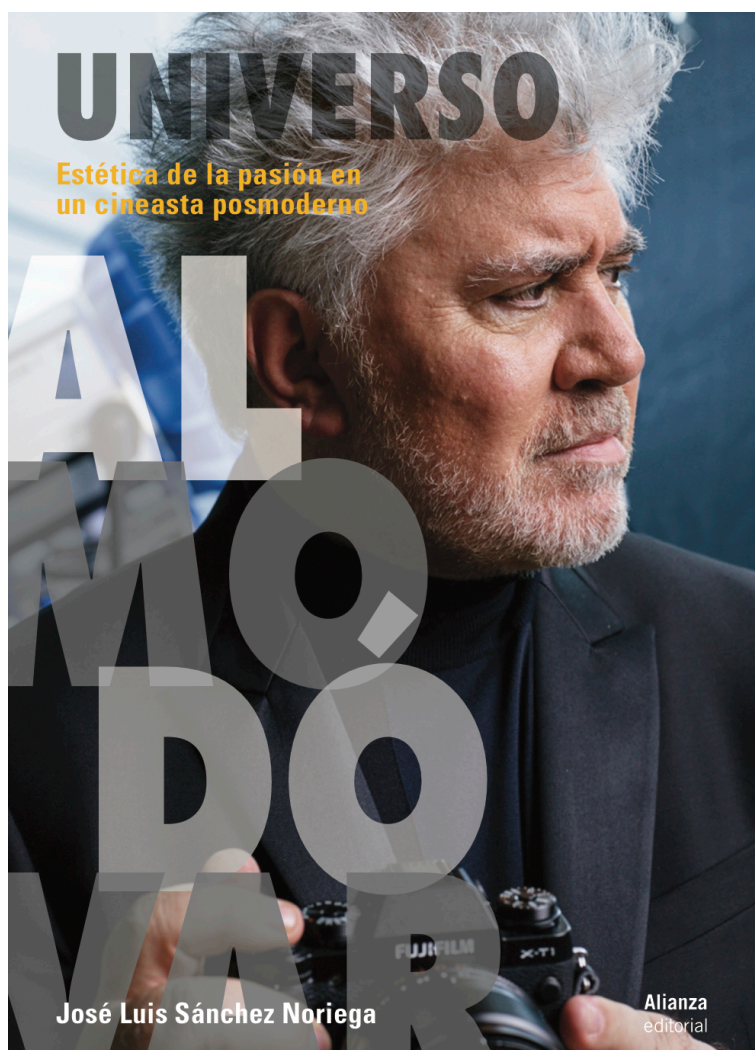


Figura 1. – Portada de *Universo Almodóvar*.

2. BELINCHÓN, Gregorio, “Almodóvar, de la A a la Z”, 29/10/2017, www.elpais.com, última consulta: 21/05/2019.
3. A través de la Comisión de control del CNC se prohibió sin explicación el cartel original de los lugares públicos; la revista de cine *Première* (abril de 1988) relacionó dicha decisión con el contexto de la campaña de lucha contra el SIDA. Véase también BOREL, Vincent, “Amoral Almodóvar”, *7 à Paris*, 16/03/1988, p. 29.

Corinne Cristini,
*Littérature espagnole et
photographie naissante :*
sous le signe d'une rencontre

Ana Isabel González Sáez

*Ministerio de Cultura y Deporte de España,
Subdirección General de Coordinación Bibliotecaria*

Référence : Corinne CRISTINI, *Littérature espagnole et photographie naissante : sous le signe d'une rencontre*, Paris, Éditions Hispaniques, 2019, 411 p.

La búsqueda de «lo fotográfico» en los textos costumbristas españoles de los años 1840-1870 es el eje central de la obra de la doctora Cristini. El estudio de la presencia de la fotografía en los textos españoles del siglo XIX cobró interés a finales de los años 90 y principios de los 2000 gracias a especialistas como Bernardo Riego y Lee Fontanella. El presente estudio pretende potenciar el aporte de la fotografía en los textos españoles de esa época y el advenimiento de la nueva técnica en la sociedad.

El costumbrismo nació en España en los años 1830-1850. La eflorescencia de textos de carácter costumbrista está estrechamente relacionada con el desarrollo de la prensa ilustrada y la

literatura de folletines y se define por el retrato de «tipos» representativos de la España de la época. Los autores costumbristas reflejaron en sus obras los cambios vinculados a la industrialización que se estaban produciendo en España, lo que puede explicar su interés en la fotografía emergente. En este panorama literario, la autora destaca algunas obras colectivas como *Los españoles pintados por sí mismos*, *Los valencianos pintados por sí mismos* (1849), *Los españoles de ogaño* (1872) y *Madrid por dentro y por fuera* (1873); otras obras de autores costumbristas como Ramón de Mesonero Romanos y Antonio Flores; artículos e historias de Gustavo Adolfo Bécquer, y obras menos conocidas como *Madrid al daguerreotipo*, del barón de Parla-Verdades (1849) y *Retratos de cuerpo entero. Fotografías político-sociales*, de Eloy Perillán y Buxó (1871). Otros textos costumbristas relevantes provienen de los almanaques del fotógrafo Eusebio Juliá o se extraen de periódicos y revistas como *El Museo Universal* y *La América*. La autora también hace un estudio detallado de dos obras que tienen conexión con el costumbrismo: la *Crónica del viaje de Sus Majestades y Altezas Reales a las Islas Baleares, Cataluña y Aragón en 1860*, de Antonio Flores (1861) y el *Diario de un testigo de la guerra de África*, de Pedro Antonio de Alarcón (1860), cuyo interés radica en que ambas fueron ilustradas por grabados y litografías obtenidas de fotografías. La autora incorpora, además, unos espléndidos anexos iconográficos con ilustraciones que ejemplifican la interacción entre los textos costumbristas y la aparición de la fotografía.

1839 aparece como la fecha oficial de reconocimiento del proceso de daguerrotipo y en la década de 1870 es cuando se producen los verdaderos cambios que transformarán la relación entre literatura y fotografía. En esta nueva alianza entre texto e imagen, los grabados en madera y las litografías ilustran las colecciones costumbristas. Hasta la década de 1880 los procesos fotomecánicos de reproducción de imágenes no permitieron imprimir conjuntamente texto y fotografías. Algunas de las colecciones ilustradas estudiadas en esta obra son *Los españoles pintados por sí mismos* (1843-1844), *Doce españoles de brocha gorda* de Antonio Flores (1846), o *Los valencianos pintados por sí mismos* (1859) en las que los grabados de «tipos» españoles proporcionan una nueva forma de lectura que ya no es estrictamente textual. En algunos frontispicios se reproduce la imagen del fotógrafo considerado como un aprendiz de brujo, lo que da una idea de la visión satírica de la fotografía en sus inicios. La imagen se trasluce en el texto, a través de un léxico relacionado con la óptica. Espectáculos como la linterna mágica, las fantasmagorías, los panoramas, los dioramas o los cosmoramas presagiaron la llegada de la fotografía.

Algunos escritores costumbristas como Gustavo Adolfo Bécquer o Antonio Flores criticaron el surgimiento de la fotografía, que percibían como un simple instrumento mecánico de reproducción de la realidad pero, por otro lado, la utilizaron ampliamente en sus escritos como nueva fuente de inspiración. Percibida como un medio de masas, la fotografía se convierte en la proyección del cambio que se está efectuando en la esfera social a través de una mirada satírica. Se habla de una locura irracional por parte de las personas hacia la fotografía y su deseo de verse retratadas, lo que la autora denomina «retratomanía». Los escritores recurren a la fotografía para pintar un retrato crítico de la sociedad de su tiempo y, al mismo tiempo, este nuevo medio se convierte en objeto de propaganda durante el reinado de Isabel II.

En la década de 1860 los estudios fotográficos ya se encuentran integrados en el paisaje urbano español (el *Anuario Martí* informaba ya de la presencia de 17 fotógrafos, algunos de ellos españoles, ejerciendo en Madrid). El artículo de Antonio Flores titulado «Retratos en tarjeta», de 1863, es uno de los primeros textos costumbristas en retratar al personaje del fotógrafo que resulta

interesante porque, por un lado, permite pintar el retrato de un nuevo «tipo» y, por otro lado, el de los personajes que desfilan por su taller. La fotografía se establece como nodo de la acción sobre todo a través de los retratos fotográficos. La autora hace un estudio detallado del texto de Jacinto Labaila, «Viaje alrededor de una tarjeta fotográfica», que señala el importante papel de la fotografía como núcleo de la acción narrativa.

En el periodo comprendido entre finales de la década de 1850 y principios del siglo xx, el álbum de fotos aparece como un nuevo objeto de estudio en la literatura española correspondiendo con el apogeo social de la época. El texto de Enrique Fernández Iturralde, «El álbum de retratos», atestigua que esta modalidad de álbumes se convirtió en una nueva fuente de inspiración literaria. La consulta del álbum se convierte en un pretexto de los autores para escenificar personajes propios del universo costumbrista.

Mediante el estudio detallado de las obras *Diario de un testigo de la guerra de África*, de Pedro Antonio de Alarcón, y *Crónica del viaje de Sus Majestades y Altezas Reales a las Islas Baleares, Cataluña y Aragón en 1860*, de Antonio Flores, la autora confronta tanto los textos como las imágenes, esta vez insertadas en las obras. Se trata de imágenes que aún no son fotografías pero que se obtienen del modelo fotográfico, esto es, litografías y grabados hechos de fotografías que representan una nueva imagen de la sociedad de la segunda mitad del siglo xix, a medio camino entre lo que era un simple dibujo y lo que será la fotografía impresa conjuntamente con el texto.

En la obra de Antonio Flores se invoca la fotografía reivindicando sobre todo su valor documental. En este sentido Alarcón remarca la importancia de los relatos de viaje que se presentan como «fotografías escritas». Bernardo Riego sitúa en la década de 1880 el declive de la información presentada en forma de grabados y el advenimiento de la imagen fotográfica impresa directamente con el texto. A diferencia del *Diario* de Alarcón, la *Crónica* de Antonio Flores nunca da detalles sobre la fuente de los documentos. El nombre del fotógrafo nunca se menciona, pero sí los de dibujantes, litógrafos y grabadores. En 1950, Herrero de Collantes sugiere la conexión entre los grabados y las litografías que contienen estas obras y las fotografías de Charles Clifford. Posteriormente, en la década de los noventa, especialistas como Lee Fontanella y Bernardo Riego confirmaron este vínculo entre las imágenes que ilustran estas crónicas y las fotografías de Alfredo Truán y Clifford.

Para finalizar, la autora pone su atención sobre las «miradas cruzadas» entre el viaje de Antonio Flores y el álbum fotográfico de Charles Clifford sobre la *Crónica del viaje de SS.MM. y AA.RR. a las Islas Baleares, Cataluña y Aragón*. Ambos coinciden en un gusto por lo «pintoresco», término que ya venía utilizándose en diferentes publicaciones de la España de la época e, igualmente, en publicaciones francesas e inglesas. En algunas de las fotografías de Clifford se pueden observar algunas leyendas muy completas que testimonian que la imagen todavía estaba acompañada por textos complementarios.

La huella de la fotografía en la literatura española de los años 1840-1870 es apenas perceptible a primera vista y se fue introduciendo en los textos literarios de este período en preámbulos, *incipit* y frontispicios. A lo largo de la obra la autora destaca el encuentro entre técnica y palabra, entre fotografía y literatura. La aparición de la fotografía en los textos estudiados refleja, en los escritores costumbristas, el deseo de introducir la modernidad propia de su época y de crear una especie de ruptura con el modelo pictórico tradicional. Los procesos fotomecánicos no permiten en ese momento imprimir de forma conjunta texto e imagen fotográfica, pero existen otras razones

que explican este freno a la modernidad, como, por ejemplo, la falta de reconocimiento social de los fotógrafos.

Si, como destaca la autora a lo largo de su estudio, la fotografía ha influido en la mirada de autores costumbristas, recíprocamente, la literatura costumbrista ha incidido en la fotografía española desde sus inicios, especialmente en la representación de «tipos» característicos de la época. Posteriormente, en los siglos XX y XXI, algunos autores utilizarán el surgimiento de la fotografía como nueva fuente de inspiración literaria como es el caso de los álbumes familiares que se convertirán en el núcleo central de obras como *Señas de identidad* de Juan Goytisolo de 1966 o *Escenas de cine mudo* de Julio Llamazares de 1994.



Figura 1. — Portada de *Littérature espagnole et photographie naissante*.

Les pratiques sociales du ^{xxi}^e siècle ont fait du portrait la forme d'affirmation non pas de l'individu lui-même et de son « âme » ou « essence », mais plutôt de son « apparition » tant qu'il devient impermanent ou même une « image-contact » qui touche l'objet représenté pour toucher l'autre. Ces transformations ont fait que, de la technique d'affirmation d'une identité fixe et solitaire, le portrait est devenu l'affirmation d'une pratique de nature processuelle, sociale et collective, passant de la représentation des nobles et des grands bourgeois du ^{xvi}^e siècle à celle des *selfies* de notre temps. Cela a, à son tour, déterminé des changements importants dans le processus de commande et de production des portraits et dans la série de négociations qui s'y rapportent.

Ce numéro d'Iberic@l tente donc de mettre en lumière les différentes transformations et déplacements du portrait, tant d'un point de vue conceptuel que du point de vue de la pratique créative : de la matière inerte à la matérialisation de la vie, de la présence et de l'absence, de l'individu à la pratique sociale, mais aussi comment le portrait met en avant de nouvelles formes d'identité (de genre, ethnique ou socioculturelle).

ISSN 2260-2534