

Para una poética de los desplazamientos. Espacio y política en: *A república dos sonhos* de Nélida Piñon

*Para uma poética dos deslocamentos.
Espaço e política em: A república dos sonhos de Nélida Piñon*

*For a poetics of displacements.
Space and politics in: A república dos sonhos by Nélida Piñon*

Jesús Arellano

Universidade Federal de Minas Gerais. Belo Horizonte, Minas Gerais, Brasil.



Resumen: Ofrecemos una caracterización de *A república dos sonhos* de Nélida Piñon evidenciando cómo la trama y los mecanismos de enunciación están condicionados *por el espacio, por lo cotidiano y por lo político*. A partir del análisis de esta novela podremos ver cómo estos elementos permiten desarrollar una lectura transversal que evidencie el modo en que los discursos literarios se configuran como espacios de representación nómadas. Dicha lectura exige una descripción de *la configuración del espacio y lo cotidiano*, lo cual nos conducirá a evaluar la relación entre la literatura y *lo político*; una relación polémica y litigiosa que involucra desplazamientos simbólicos, identitarios de enunciación y de escritura. Así, una “la poética de los desplazamientos” evidenciará como un texto literario se resignifica a partir del diálogo y de un carácter trasgresor, característico de formas artísticas híbridas que superan los límites de representación al poner en escena *el espacio, la política, la historia y la intrahistoria*.

Palabras clave: espacio; política; desplazamientos; narratividad; novela; narrativa brasileña.

Resumo: Oferecemos uma caracterização de *A república dos sonhos* de Nélida Piñon evidenciando como a trama e os mecanismos de enunciação estão condicionados *pelo espaço, pelo cotidiano e pelo político*. A partir da análise dessa novela podemos ver como esses elementos permitem desenvolver uma leitura transversal que evidencia o modo pelos qual os discursos literários configuram-se como espaços de representações nômadas. Dita leitura exige uma descrição da *configuração do espaço e do cotidiano* que os conduzirá a avaliar a relação entre a literatura e o político; uma relação polêmica e litigiosa que envolve deslocamentos simbólicos, identitários de enunciação e de escritura. Assim, uma “poética dos deslocamentos” evidenciará como um texto literário se resignifica a partir do diálogo e de um caráter transgresor, característico de formas artísticas híbridas que superam os limites de representação ao colocar em cena *o espaço, a política, a história e a intrahistória*.

Palavras-chave: espaço; política; deslocamentos; narratividade; novela; narrativa brasileira.

Abstract: This paper offers a characterization of *A república dos sonhos* by Nélida Piñon. It demonstrates how the narrative plot and the mechanisms of textual enunciation are conditioned *by space, by the daily routine, and by the politics*. From the analysis and description of this novel, it is shown how these elements allow developing a transversal reading that evidences how the literary discourses of the last decades are configured as spaces of nomadic representation. This reading requires a description *of the configuration of the space and the routine* within the novel, which leads to an evaluation of the relationship between literature and *politics*; a controversial and litigious relation that involves symbolic displacements, identities of enunciation and writing. Thus, “the poetics of displacement” shows how a literary text is resignified by the dialogue and by a fundamentally transgressive character, characteristic of hybrid artistic forms that overcome the limits of representation when stages *space, the politics, history, and intrahistory*.

Keywords: space; politics; displacements, narrativity; novel; narrative.

A república dos sonhos nos lleva a pensar en lo cotidiano

Pensar lo cotidiano es indispensable para analizar la producción del espacio¹ y, en consecuencia, comprender *A república dos sonhos*² (1997) desde su politicidad. Lo cotidiano, lo anónimo, e incluso, lo doméstico quedaron silenciados y, por mucho tiempo, fuera de la representación literaria pues el interés que prevaleció fue producir un imaginario desde los grandes acontecimientos históricos, con el cual se pudiese identificar y construir lo nacional o lo regional.

Sin embargo, en las últimas décadas del siglo XX, la narrativa se ha interesado por contar la historia desde lo cotidiano o desde lo *intrahistórico*, término acuñado por Miguel Unamuno para explicar la existencia de un presente histórico, gracias a la tradición concebida como: “[...] la sustancia de la historia, como su sedimento, como la revelación de lo intrahistórico, de lo inconsciente de la historia [...]” (UNAMUNO, 1979, p.26). Lo intrahistórico no es otra cosa que lo cotidiano, la vida de los subalternos, el quehacer diario de los hombres y mujeres cuyo anonimato los caracteriza. Este quehacer, en un cotidiano anonimato, es el sustento de la tradición, pues, la cotidianidad y el presente donde la tradición cobra vigencia y vitalidad. Sobre esta definición y todas las validaciones que le otorga directa o indirectamente la historiografía contemporánea, Luz Marina Rivas (2004) considera a *la novela intrahistórica* como un subgénero. En otras palabras, el género novela ha explorado nuevas formas de narrar que dan cuenta de la cultura justamente a partir de la inclusión y la participación de lo cotidiano que antes había sido excluido.

Todas estas observaciones nos permitirán, caracterizar la poética de Nélida Piñon, manifestada en *A república dos sonhos*, la cual proyecta expresiones culturales híbridas, criollas³, mestizas que pueden comprenderse a partir de las teorizaciones ofrecidas por Fernando Ortiz quien define la *transculturación*, como el desarraigo de una cultura, adquisición de otra y fundación de una nueva cultura. “[...] El vocablo transculturación expresa mejor las diferentes fases del proceso transitivo de una cultura a otra [...]” (1987, p.96), asegurando la anulación de jerarquías evidenciando que la cultura es la convivencia de aspectos que se heredan y que provienen de distintas

culturas. O como lo señala también Edouard Glissant con el término *criollización* planteado en su ensayo *Introducción a una poética de lo diverso* (1996), donde define los fenómenos culturales como “[...] la realización imprevisible a partir de elementos heterogéneos [...]” (31) que relativizan el lugar de origen. Todas ellas sintetizan y conceptualizan la cultura como algo híbrido, fragmentan la polarización entre lo central y lo periférico. Y es justamente en ese debate donde la voz de los silenciados se eleva para contar su versión de la historia. En su texto Nélida Piñon intenta construir un espacio híbrido, un discurso que demuestre cómo las fronteras entre las dicotomías –central y marginal, masculino y femenino, Europa y América– son cada día más difusas. Como bien lo explica Zolin (2003), para referirse a la construcción ideológica de la novela y su contexto social, refiriéndose específicamente a mecanismos narrativos que tratan temas culturales desde lo que ella llamó “un feminismo no dicotómico” que supera las categorías patriarcales para dar un nuevo posicionamiento a la mujer en el panorama de las letras latinoamericanas en la década de los ochenta del siglo XX. Con ello, los discursos se impregnan de un carácter universalizador o para decirlo con un término que se adapta con más precisión a lo contemporáneo, de un carácter globalizador. Ningún producto cultural contemporáneo tiene un centro único; al contrario, su centralidad es *desplazada* por la idea de lo transnacional y de allí un carácter híbrido, transcultural, mestizo, criollo –heterogéneo e imprevisible para decirlo con Glissant– que la novela construye.

Nélida Piñon, en *A república dos sonhos*, cuenta la historia de una familia de inmigrantes de Galicia en Brasil. El primero en llegar es Madruga, quien siendo un adolescente decide abandonar su pueblo, Sobreira, y venirse a Brasil a “hacer la América”. Aquí con el pasar de los años tiene una gran familia de más de tres generaciones cuyas historias se enmarcan en el Brasil del siglo XX. La historia es escrita por una de sus nietas, Breta, con la ayuda de su abuela Eulalia, Venancio el mejor amigo de Madruga, e incluso el mismo Madruga es partícipe de la narración. Todas estas voces reconstruyen en un libro la historia familiar.

Ante este panorama, nos hemos planteado como objetivos una conceptualización de lo cotidiano, así como su análisis su relación con el espacio y con la política. Del mismo modo, evaluaremos su vínculo con los mecanismos narrativos de representación, los cuales como hemos visto persiguen expresar la hibridez, propia de la cultura brasileña.

De este modo, nuestra hipótesis es que el texto de Nélida Piñon, representa una *república* desde lo intrahistórico, construida a partir de la incorporación a la trama de prácticas culturales de diversas procedencias, en

¹ Henri Lefebvre señala que el *espacio* es un *producto* social y, en consecuencia, teoriza sobre *la producción del espacio* a partir de tres aspectos, a saber: una *práctica espacial*, una *representación del espacio* y unos *espacios de representación*. Cada uno de ellos dialoga con la literatura. (LEFEBVRE, 2013)

² Esta novela es el décimo libro publicado por Nélida Piñon la primera edición es de 1984. Aquí citaremos la edición de 1997 hecha por la editora Record, Rio de Janeiro.

³ En el sentido que le da Edouard Glissant, como lo explico, en breve.

donde *los sueños* se forjan a partir de una cotidianidad, imaginada, narrada y recordada, evidenciando los rasgos caracterizadores de una cultura híbrida; es decir, lo que se nos presenta como realidad, está condicionado por esos *sueños* que encubren de alguna manera deseos, anhelos y carencias, generadas todas ellas a partir de una tensión entre *el espacio y la política* –que deviene en *desplazamientos*– que condiciona la experiencia narrada.

Particularmente el interés por comprender el perfil de lo político construido en *A república dos sonhos* requiere una evaluación de estas prácticas anónimas y cotidianas –incluso podríamos calificarlas de nómadas– puesto que ellas se fundan no sólo en una relación de poder y disciplina sino también en la desobediencia encubierta, en la antidisciplina –ajustar las normas a medida y evitando el castigo– revelando así las pistas para comprender los esquemas representacionales y simbólicos presentes en el texto.

Los desplazamientos: Viajar, soñar, narrar

La novela en sí misma, como dispositivo representacional, da cuenta de *trayectorias, tácticas y estrategias*, prácticas que –como bien lo explica Michel de Certeau (2000, p. XLIV)– son ejecutadas bajo un paradigma antidisciplinario. Como *trayectorias* pueden considerarse los desplazamientos, movimientos y proyecciones en múltiples sentidos.

Tenemos en la novela, en primer lugar, trayectorias geográficas: el desplazamiento de personajes como Madruga, Venancio y Eulalia de Europa a Brasil; dicho desplazamiento genera el relato: “Uma primeira viagem que lhe inundou o coração ao mesmo tempo com o sentimento da desordem e da descoberta [...]” (PIÑÓN, 1997, p. 9). Este inicio azaroso condicionará las proyecciones, la vida y la historia de cada miembro de la familia. Otro personaje, cuyo desplazamiento signará su existencia, es Odete, la criada de Eulalia:

[...] Seu corpo assumindo aspectos que a devolviam à África. Deste refazendo Odete, pelas vias da memória ancestral, a mesma trajetória consagrada pelos notáveis da sua tribo, que desde o interior dos fétidos navios negreiros conheceram o Brasil e o cativo (PIÑÓN, 1997, p. 15).

Este personaje, junto con Eulalia, Esperanza y Breta, son incluidos en la novela con afán de abarcar múltiples perspectivas del sentir femenino. Incluso en un sentido epocal, según Zolin (2003), cada una de estas mujeres representa una etapa del proceso de “emancipación femenina” que va desde una “resistencia pasiva” (141) representada por Eulalia, pasa por una actitud “guerreira” (149) de Esperança y se concreta con “Breta a mulher

imbuída no direito de Falar” (162). Odette un personaje que es caracterizado por Zolin como “un rostro sem identidade” (2003, p. 185), es realmente un personaje con un *identidad desplazada*. Su destino va a estar condicionado por ese desplazamiento que no es solo espacial, de África a América, sino que implica todo un proceso identitario de desterritorialización expresado en la novela con la metáfora del reflejo, Odette se convierte en una especie de reflejo de Eulalia. Del mismo modo, los múltiples recorridos que hace Venancio por Rio de Janeiro para conocer la ciudad y apropiarse de ella, aunque luego abandona esa modalidad de explorador por un aparente sedentarismo, pues su espíritu nómada cambió los recorridos de Cinelândia por otra forma de viajar: “[...] E não terá sido esta a fórmula que encontrou para viajar? Através dos livros?” (Piñón, 1997, p. 456). Además, tenemos los viajes que hace Madruga con su nieta para explorar el país entero, el exilio de Breta en Francia durante los años de la dictadura militar etc.

En segundo, existen trayectorias simbólicas, constituidas principalmente por los relatos de Madruga que funcionan como alegorías, los recorridos por los campos de Galicia en los años de su infancia, la historia del viajero Salvador⁴, un personaje que llega a Galicia y le muestra la aventura al abuelo Xan, llevándose por un año a recorrer España; también podemos considerar *trayectoria*, al viaje que el adolescente Madruga hace a Compostela con su abuelo Xan, un viaje revelador en el que, al pie de la montaña de Cebreiro, abuelo y nieto se abrazan, en afán de “[...] formar uma sólida aliança [...] Eram eles os únicos naquele instante a cristalizar a história da Galicia.” (PIÑÓN, 1997, p. 116), ya que recordaron los tiempos cuando Galicia era el centro espiritual de Europa, debido a que era el único camino posible hacia la tumba del apóstol Santiago hasta que “[...] se apagou o chamado caminho francês [...]” (PIÑÓN, 1997, p. 117) acontecimiento que minimizó el esplendor de la región. Estas trayectorias simbólicas también pueden comprenderse como trayectorias temporales debido a que son desplazamientos constantes al pasado, mediante el recuerdo.

Encontramos también en el texto algunos acontecimientos que funcionan como *tácticas* (CERTEAU, 2000, p. XLIV), las cuales se definen como prácticas que se ven condicionadas por una posición fronteriza y en consecuencia por una relación con el otro, donde el espacio solo existe si es compartido; así, esas acciones que

⁴ La historia de este personaje ocupa todo un capítulo de la novela. La particularidad del episodio de Salvador yace en el hecho de que fue él quien motivó espíritu aventurero del abuelo Xan, sacándolo del sedentarismo que caracteriza a los habitantes de Sobreira. Xan después de esta experiencia, reprimirá ese deseo por el viaje y lo expresará a través de su obsesión por el relato.

delimitan fronteras y producen un espacio compartido, generan un espacio común. El ejemplo más claro de las tácticas son las acciones sintetizadas en la frase con la que Madrugá se presenta ante González, quien será el hombre que lo reciba por primera vez en Brasil: “[...] Meu nome é Madrugá. Este é o meu amigo Venancio. Viemos fazer a América [...]” (PIÑÓN, 1997, p. 87), expresión cuyo significado encierra desde el afán por producir bienes materiales, lo cual inviste a Madrugá de cierto poder, hasta formar una familia, pues como bien dice: “[...] só um filho assegurava a conquista da língua nacional e o acesso à realidade. A definitiva apropriação do país [...]” (PIÑÓN, 1997, p. 144). Estas son las tácticas de Madrugá para generar un espacio en común, compartido con un colectivo.

Igualmente en la novela se perfilan acontecimientos y pasajes que pueden calificarse como *estrategias* (CERTEAU 2000, p. XLVI), construcciones para desarrollar un espacio individual, “una jugarreta” que beneficia, sin duda, a quien la ejecuta. El acto de viajar, de soñar, de mentir y el acto de relatar, son mecanismos a través de los cuales los personajes producen un espacio que sienten como propio, gracias a estas estrategias, “[...] Venâncio inventava um país em perfeito acordo com a sua utopia [...]” (PIÑÓN, 1997, p. 188) lo cual lo lleva a decir: “[...] Não estou louco Eulália. Só preciso adaptar-me a uma realidade feita por homens como Madrugá [...]” (194). Los sueños de Venancio, sustentados en sus rutinarios viajes a la Biblioteca Nacional, las múltiples realidades de Madrugá, las leyendas de Xan –recordadas por Madrugá, cada tarde con su nieta– y las de Don Miguel –recordadas por Eulália, mientras cocinaba para sus hijos–, el oficio de escritora de Breta, son cada uno de ellos esos actos cotidianos y anónimos que constituyen las estrategias de los sujetos para desplegar relaciones con los demás y así delimitar un espacio propio.

Vemos de esta manera como *estrategias, tácticas y trayectorias* no son otra cosa que maneras de hacer cotidianas, acciones intrahistóricas, formas de vida que nacen en la individualidad pero condicionadas por lo colectivo, son sin duda acontecimientos y actitudes que, al ser representadas, evidencian un interés por “la minoridad” en palabras de Hoki, la novela evidencia una “[...] antipatia profunda da escritora por qualquer tipo de hegemonia cultural [...]” (1993, p. 162). De tal manera, al evaluar las prácticas de la “minoridad” –tomando en cuenta que “las distintas maneras de hacer” están condicionadas por el desplazamiento y son un mecanismo de defensa– como trayectorias, tácticas y estrategias develamos su funcionamiento desde una reelaboración constante de códigos que regulan la *producción, el uso y el consumo* del espacio que se opone a los postulados canónicos normativos y tradicionales. En ese sentido, comprender lo

cotidiano nos obliga a evaluar el acto de narrar justamente como una práctica que expresa un desafío y “crea ese ambiente de antidisciplina” (CERTEAU 2000, p. XLIII), más aún cuando ese acto de narrar focaliza lo espacial, transformando el entorno, y también las distintas maneras de representarlo y de narrarlo:

As próprias calçadas, o asfalto, os paralelepípedos da Praça Mahatma Gandhi até a Rua Senador Dantas transpiravam, além das paixões, o vago e confuso enigma que normalmente envolve as palavras num indevassável casulo. Destas áreas, porém, cobertas de sangue, partiam sinais que o sertão, a caatinga, o pampa, todas as províncias brasileiras, interpretavam com justeza. O resto do país reproduzindo, de certo modo, a Cinelândia. Por isso mesmo qualquer projeto que vaiasse a interpretar permanentemente a alma nacional, sob a égide de modelo único, capitulava e se desmoronava diante da confusa e penosa imaginação gerada pela frenética Cinelândia, e captar, inclusive, as pulsação do Monroe, com seus parlamentares oriundos das mais aflitas regiões (PIÑÓN, 1997, p. 183).

Cinelândia, el centro de Río de Janeiro, se convierte en una especie de paradigma que sintetiza, en la novela, todo el significado que tiene Brasil para cada uno de los personajes. Cinelândia y Río de Janeiro, en ese proceso de modernización que se describe en algunos pasajes del relato, catalizan y condicionan el sentir, la experiencia cotidiana y la manera de narrar; pues en el corazón de la ciudad, se compone de una heterogeneidad de prácticas, de formas, de discursos de recorridos y de enunciaciones. Esto se conecta explícitamente con el interés de Madrugá, quien despliega acciones que modifican ese espacio. Es el caso de la reconstrucción del hotel, donde trabajó por primera vez y es el caso del edificio que compra y cuyas remodelaciones alteran el perfil de la calle donde está localizado. Brasil entero, se refleja en Cinelândia, ese espacio urbano, destinado tanto al enriquecimiento –atractivo que arrastró a Madrugá de la rural Sobreria– como al empobrecimiento de sus habitantes, quienes con sus prácticas cotidianas antidisciplinarias, –narrar, soñar, andar– persiguen constantemente construir una república propia:

– O que será de nós sem a velha cidade? Esses bárbaros querem à força nos fazer esquecer o passado, apagar as memórias da cidade. Mas o que advirá após a morte dos últimos homens que ainda guardam na retina esses prédios demolidos? Que cidade passará a existir? Ou será mesmo que uma cidade deve ser periodicamente arrasada, a fim de que cada geração a reconstrua a seu gosto? E não reste um só vestígio urbano? Mas por que tal horror ao passado? Será isto próprio de país novo? Custa-lhes tanto assim admitir outras épocas? Ou cada homem ambiciona inaugurar a sua civilizaçãozinha particular? (PIÑÓN, 1997, p. 296)

La ciudad evocada en la novela deviene, entonces, en una representación individualizada que exige la constante creación de mapas a partir de una ideología, entendida esta como: “[...] relación imaginaria del sujeto con sus condiciones reales de existencia [...]” (JAMESON, 1992, p. 114). Este mecanismo de crear –incluso, podríamos decir, de *simular*⁵– un mapa se rige bajo un principio dialógico “[...] que le permitan al sujeto individual representarse su situación en relación con la totalidad amplísima y genuinamente irrepresentable constituida por el conjunto de la ciudad como un todo [...]” (JAMESON, 1992, p. 114). La ciudad de Río, y más aún, Brasil en su totalidad, es inaprensible para los personajes. Ante esta situación no tienen otra opción que generar un constructo representacional, un mapa, un simulacro, que se relacione de alguna manera con esa totalidad pero que esté signado por una perspectiva ideológica individual. Esto explica por qué cada personaje narra de manera distinta su espacio, y cada uno de ellos tiene un Brasil propio, esto es, el surgimiento de un proceso simbólico que conecta lo imaginario (del individuo) con lo real (las convenciones del colectivo), lo cual devela un *Malestar de la Cultura*, que en palabras de Freud es “[...] el sentimiento de culpabilidad como problema más importante de la evolución cultural, señalando que el precio pagado por el progreso de la cultura reside en la pérdida de felicidad por aumento del sentimiento de culpabilidad [...]” (2010, p. 76).

A partir de esta idea de Freud, podemos identificar la intencionalidad de descentrar discursos y formas de pensamiento con una actitud cuestionadora, democrática e igualitaria que persigue equilibrar ese malestar, que existe como sustrato en la novela. Cada personaje se siente culpable y, en consecuencia, se siente comprometido a asumir una cuota de responsabilidad para preservar la historia y la cultura de sus antepasados, justamente por haber renunciado, de manera transgresora a su tradición y a su herencia en pro de condiciones de una vida más satisfactoria.

La novela remite en este sentido, a una problemática sociológica y de poder “[...] se examinam as raízes do autoritarismo, da escravidão, para retratar no século XX, o Brasil da ditadura de Vargas, e a ditadura militar iniciada em 1964. Na Espanha, ha uma reflexão sobre a perda gradual da identidade cultural galega e dos ciganos sob o domínio de Castela, a guerra civil espanhola com a vitória da ditadura de Franco [...]” (HOKY, 1993, p. 154). La historia y la política se posiciona en la novela mostrando

cómo el ejercicio poder, condiciona el sentir cotidiano de los personajes, sobre todo, porque ese ejercicio de poder conlleva a un desplazamiento.

Producir espacios: Narrar desde el cuerpo

Las historias individuales, anónimas y cotidianas de cada personaje comparten la tribuna con los discursos oficiales que enuncian los grandes acontecimientos históricos. La novela remite a muchos de los acontecimientos políticos de Brasil, incluso la participación que tuvo en la Segunda Guerra Mundial, pero contados desde la perspectiva de los hombres y mujeres anónimos. Este es el caso un extenso pasaje dedicado a la historia de Claudio, el hijo la lavandera de la familia de Madruga, llamada María, quien “[...] ufanaba-se do filho convocado para salvar a pátria em perigo [...]” (PIÑON, 1997, p. 217). A través de este personaje se cuenta de manera detallada cuál fue el impacto que tuvo la gran guerra en el imaginario del colectivo brasileño. Con historias como estas, que enuncian desde la minoridad, se instaura una voz que al crear su propio discurso, funda su propio espacio establecido “[...] bajo las dificultades cartográficas planteadas de forma original y ampliada por ese espacio global de la época posmodernista o multinacional [...]” (JAMESON, 1992, p. 117). Y esta dificultad cartográfica puede superarse gracias a esa creatividad dispersa dentro de la cual la ideología juega un papel fundamental para articular una concepción del mundo con una experiencia sintetizada, como veremos, en el discurso simbólico, característico de los textos narrativos. Al respecto, nos dice Jameson: “[...] Existe una brecha, una falla entre la experiencia vivida y el conocimiento científico; la misión de la ideología, es pues, de alguna manera, la de inventar una forma de articular entre sí estas dos dimensiones diferentes” (1992, p. 119). La ideología intenta conciliar el conocimiento del mundo y la experiencia vivida. Esta visión resulta interesante para nuestro trabajo porque justamente la novela funciona como un producto cultural que expresa, desde una dimensión simbólica, la condición de sujetos individuales pero también de sujetos colectivos que participan de una particularidad identitaria global, o al menos multinacional, expresada o reflejada –*simulada* recordemos– en los espacios (todo Brasil, Río de Janeiro, España y Galicia) y en los recorridos o mapas que constituyen la fábula de la novela.

Es importante señalar que lo anterior evidencia, por un lado, el carácter político de la narrativa, al otorgarle voz y participación individualizada a los silenciados, a la minoría, pues les ofrece la oportunidad de expresarse, producir su mapa y construir su espacio; y, por el otro, la apertura desde la literatura a distintos lenguajes destinados a una visibilización y una espectacularización

⁵ En el sentido en el que lo explica Guy Debord en *la sociedad del espectáculo* (1967), quien define el simulacro, como algo que se ofrece y se representa para ser visualizado, observado para crear un espectáculo en el que las relaciones sociales estarán mediadas por imágenes, por cualquier tipo de imágenes.

de lo cotidiano y lo anónimo convirtiendo la producción ficcional en una herramienta que entraña una forma cultural abocada a mostrar la otra cara de los discursos oficiales generando una estética que coopera en la *producción del espacio* contemporáneo.

Ahora bien, si se redimensiona la idea de ciudadano, se redimensiona también la idea de ciudad, pues esta es producida (escrita) como un texto cuyos trazos (recorridos) se realizan desde el cuerpo (CERTEAU, 2000) y cuyo medio es una lengua que posee un sustrato migrante. Una ciudad nos explica Certeau, según la perspectiva utópica y urbanística, es un discurso (oficial) definido fundamentalmente por construir un espacio propio poniendo límites a cualquier anomalía, –a cualquier sujeto que por sus acciones o condiciones vaya en detrimento de la ley y el orden–, modelando formas de vida que hacen posible la convivencia.

Dicho discurso incluye de manera sesgada estas anomalías, como la locura de Venancio, consideradas “las opacidades de la historia” y las transforma en objetos de una administración u organización, les otorga un sitio, con el objeto de neutralizarlas y crear un sujeto universal y anónimo –pero organizado y reglamentado– que es la misma ciudad. Gran parte de los personajes de la novela se caracterizan por salirse de la regla. Muchos de ellos personajes desafían, retan y se niegan a acatar una norma, incluso si esa norma tiene la categoría de herencia. Desafían las leyes familiares como Madruga quien desobedece a su padre con el viaje a América; es también el caso de Breta al desafiar al régimen político por lo cual se tiene que ir exiliada. Algo similar ocurre con Esperanza, la madre de Breta, quien se deja llevar por sus pasiones carnales y también transgrede las leyes de Madruga. Incluso Tobías, el menor de los hijos de Madruga quien imita la personalidad de su padrino Venancio y cuyas acciones están definidas por sus convicciones políticas y, por supuesto, Venancio a quien su posición unas veces soñador y otras de loco lo convierten en un sujeto anómalo frente a una realidad.

En este sentido, en lo cotidiano se produce y se consume el espacio, a partir de un hacer que es disidente, una puesta en marcha de distintos mecanismos y procedimientos que no se movilizan por las vías principales sino que se desvían, toman atajos e incluso recorren los caminos en contravía. Ese hacer adquiere forma y se materializa –o se textualiza–, fundamentalmente a partir del acto de narrar, el cual entraña una *retórica caminante*. Narrando se produce el espacio, y como vimos está signado por la imperiosa necesidad posmoderna de consumir; narrar *la república* se nos presenta como un hacer cotidiano disidente.

Así, el concepto de ciudad comienza a incluir cada vez más “las opacidades de la historia” (CERTEAU,

2000), la ciudad concepto “se degrada” –o mejor se transforma– y su caracterización –y representación– debe incluir la participación de prácticas urbanas que retan constantemente las “tecnologías disciplinarias” sin alejarse del todo de estas regularizaciones, es decir, se deben repensar estas prácticas de espacio en función de una comprensión amplia, híbrida, rizomática. Una de esas prácticas que nos interesa particularmente es el acto de andar, de moverse, de desplazarse de un lugar a otro, de caminar y de observar, para luego narrar –o recordar, o soñar– esa experiencia, como de un *Flaneur*, es decir, como una figura cuya condición diferenciadora es la preponderancia de la visión (BENJAMIN, 1991, p. 51); un arquetipo nacido en el seno de la transformación de la ciudad moderna, y cuyo interés es ocultarse en la masa: “[...] la masa protege al asocial de sus perseguidores [...]” (55), para así disfrutar de lo incógnito y del vagabundeo y desde esa posición “[...] explorar y adentrarse en el conocimiento de lo humano [...]” (54). Quien anda y quien observa produce su espacio: quien anda, enuncia.

En este sentido Michel de Certeau (2000) plantea la existencia de *Enunciaciones peatonales*, recorridos espaciales cuyo paralelismo con la narratividad es evidente pues ambos comparten la idea de producir un espacio a partir de una acción que avanza y se posiciona temporalmente. Si asumimos ese paralelismo entre caminar y narrar, es comprensible que exista una “retórica caminante” que dé cuenta de un estilo y de una intencionalidad que prefigura los desplazamientos y que apunta a producir connotaciones, sentidos segundos, simbolizaciones “que hacen andar” estableciendo conexiones entre distintos puntos, *haciendo un mapa*⁶. Así, las retóricas caminantes sirven de vehículo a una simbología del inconsciente, de lo deseado, de lo anhelado. Expresado de manera más concreta, la retórica opera y configura un mito cuya presencia responde a la necesidad de tener una utopía que permita proyectarse e intentar apropiarse de un lugar (CERTEAU, 2000), afiliarse al sedentarismo, experimentarlo por unos instantes y luego continuar con las prácticas nómadas.

La producción de un discurso y el inicio de un recorrido o de un desplazamiento surgen como resultado del interés por apropiarse de un espacio, en otras palabras, de sentir como propio un lugar determinado. La ciudad y *la república* se sienten como propias cuando son experimentadas, pero esa propiedad es una propiedad compartida. Existe un paralelismo entonces entre el soñar, el andar y el relatar. Esto se conecta explícitamente con la novela y explica su interés por la escritura como reflejo de

⁶ Recordemos la oposición entre “hacer el mapa” y “calcar el mapa” presentado por Deleuze y Guattari en “Rizoma”, la introducción a *Mil Mesetas Capitalismo y esquizofrenia* (2014): “Un rizoma es mapa y no calco”

un interés por el espacio, lo que sustenta la idea de que la retórica se fundamenta en una estrategia del reflejo, de los paralelismos, de los dobles e incluso de lo cíclico, a partir de lo cual podemos argumentar la manifestación de una crisis existencial, que produce personajes, sujetos y temas bifurcados, desdoblados, anómalos. En este sentido, las distintas voces de la novela comparten la propiedad de los espacios y es justamente el relato y el andar lo que hace que los espacios sean habitables, sobre todo porque ambas prácticas se vinculan con el recuerdo. Recorrer un lugar es apropiarse de él para luego recordarlo, lo que implica necesariamente una verbalización; surge entonces el relato, la narración, en este sentido:

Los lugares son historias fragmentarias y replegadas, pasados robados a la legibilidad por el prójimo, tiempos amontonados que pueden desplegarse pero que están allí más bien como relatos a la espera y que permanecen en estado de jeroglífico, en fin simbolizaciones enquistadas en el dolor o el placer del cuerpo. “Me siento bien aquí” es una práctica del espacio que este bienestar en retirada sobre el lenguaje donde se muestra, apenas un instante, como un resplandor. (CERTEAU, 2000, p. 121)

Los relatos que funcionan como inscripciones sobre el cuerpo, son relatos que se configuran a partir, del recuerdo pero también a partir de una corporalidad, de una experiencia corporalmente vivida. Justamente a partir de lo íntimo como lugar de enunciación que poco a poco va incorporándose a lo colectivo y haciéndose político. En este sentido, la enunciación que configura el relato expresa no sólo la necesidad de producir un espacio sino que ese espacio será producido gracias a la experiencia corporalmente narrada. El cuerpo y lo íntimo operan como agentes primigenios, como la génesis de cualquier relato y la génesis de cualquier espacio. Esto es un rasgo no sólo de la novela que estamos analizando, sino de toda la obra de Piñon, así lo señala Noki (1993), cuando, al sistematizar la producción narrativa de esta escritora –la clasificó en dos etapas, la primera calificada de Vanguardista y la segunda calificada de Pós-moderna– afirma que en su escritura hay una pulsión corporal, un énfasis en: “[...] valorizar o erotismo como força de liberação e afirmação [...]” (38). El cuerpo, como puente de contacto entre el mundo y la conciencia, regula entonces los modos de narrar el espacio en la novela. El cuerpo como agente representativo de la individualidad, siente, observa, escucha, huele y saborea, en fin, percibe para luego describir y narrar. En ese sentido, la narración está condicionada por la corporalidad que muchas veces llega a mimetizarse con erotismo: “[...] Mas seria mesmo verdade que a luxúria de Miguel esplendia no mesmo

diapasão do seu discurso? Seria essa mesma luxúria o imaginário do seu sexo? O verbo y sexo formando una única massa que pretendia a todos exaltar? [...]” (PIÑON, 1997, p.270). Cuerpo y discurso relacionados con la función de producir un espacio que se pueda compartir, para generar, algunas veces, repudio y configurar un litigio, un debate y politizar la representación, y otras veces, ofrecer al *otro*, a manera de reflejo, sensaciones, experiencias y recuerdos.

Este vínculo entre cuerpo y narración es heredado también por Breta, pero mientras el tío Miguel representa la exacerbación del cuerpo, del sexo, Breta, por su parte, condensa su interés en la escritura, en el discurso: “[...] Quem sabe, porém, não seria Breta um membro desta seita que todo o escuta, a todo o observa, a tudo regenera, com o propósito de preservar y refazer a realidade através da escrita?” (PIÑON, 1997, p.329). Produciendo así, un universo representacional a partir de las sensaciones, enfatizado en las prácticas cotidianas, individuales e íntimas. Una de estas prácticas cotidianas vinculadas a la producción discursiva y en simultáneo a las sensaciones corporales es el acto de comer. Muchos de los sueños, de los relatos y de los recuerdos que configuran la trama de la novela se enmarcan en el ritual alimenticio, cocinar y comer diversos manjares, compartir un almuerzo de domingo al que siempre era invitado Venancio, un café servido por Odete, un trago invitado por Madruga, acciones que llevan a otros espacios y a otros estados: “O uso de temperos variados na comida servia-lhe de estímulo à imaginação ” (PIÑON, 1997, p.321) dando paso a esa espectacularización de lo cotidiano.

La politicidad, espacio, cuerpo y narración

El papel del relato se enmarca, como hemos visto, en una serie de prácticas secretas y anómalas que manipulan de manera creativa y original los mecanismos de representación, pero también tiene una función de deslinde, de crear fronteras, en afán de producir un espacio individual. Esto despliega todo un espectro metafórico. Barcos y viajes, entradas y salidas, partidas y llegadas, construyen ese campo semántico, en donde signos espaciales como el mar Atlántico remiten a la memoria “[...] O mar é minha memória, Venâncio. Sempre lancei no Atlântico as minhas lembranças” (PIÑON, 1997, p. 11) dice Madruga a su amigo. Todo en la novela apunta a la preservación de la memoria a través de la narración, pues la pérdida que se sufre un sujeto ante la ausencia de relatos lo posiciona ante una totalidad inidentificable. El relato crea un espacio donde la acción humana individualizada es posible:

Ése es precisamente el papel básico del relato. Abre un *teatro* de legitimidad para *acciones* efectivas. Crea un campo que autoriza prácticas sociales arriesgadas y contingentes. Que se configuran como formas diseminadas, plurales, rizomáticas e incluso miniaturizadas que se preocupan ya no por lo nacional sino por las historias de vida, historias de familias, historias particulares y polivalentes porque desde esas historias íntimas y menores despliega un interés con grupos grandes donde circulan estas historias (CERTEAU, 2000, p. 137).

El relato legitima esas prácticas –“anómalas”– a partir de diversos procedimientos representacionales justamente porque entraña un carácter político. Lo político se torna literario y lo literario se torna político. La literatura en general es política en sí misma, pues, la política de la literatura “[...] supone la existencia de una lazo esencial entre la política como forma específica de la práctica colectiva y la literatura como práctica definida del arte de escribir [...]” (RANCIÈRE, 2011, p. 15). Tanto la política como la literatura son partícipes de lo colectivo, ambas configuran el bien común. Es por eso que el enunciado *política de la literatura* expresa que:

la literatura interviene en tanto literatura en ese recorte de los espacios y los tiempos, de lo visible y lo invisible de la palabra y del ruido, interviene entonces en la relación entre prácticas, entre formas de visibilidad y modos de decir que recortan uno o varios mundos comunes (RANCIÈRE, 2011, p. 16-17).

En ese sentido, las “prácticas de lo cotidiano” se asimilan a la política de la literatura y apuntan a explicar cómo una producción discursiva modifica perspectivas y configura el posicionamiento del sujeto ante el mundo, al mismo tiempo que lo manifiesta, ofreciéndole la oportunidad de hacerse sentir y de ser partícipe en la configuración de lo colectivo, justamente como lo hace la política. La literatura entraña entonces una politicidad:

que rodea(r) la relación entre tres cosas: una manera de escribir, que tiende a sustraer las significaciones; una manera de leer que ve un síntoma en ese retraimiento del sentido; y, en último lugar, la posibilidad de interpretar de formas opuestas el significado político de ese síntoma (RANCIÈRE, 2011, p. 23).

En ese sentido, *A república dos sonhos* condensa estos tres elementos, remite al proceso de escritura, y devela los procedimientos de configuración textual. La trama de la novela exige constantemente la presencia de receptores que escuchan, leen e interpretan de manera sintomática – ubicando cada acontecimiento en un proceso de semiosis– las diversas producciones discursivas y formas textuales que integran la novela, lo cual deviene en una ambivalencia

entre estas prácticas, es decir, la novela se escribe a partir de la recepción de múltiples discursos (cartas, relatos orales, sueños, un diario). Es la labor específica de Breta quien es la receptora de las historias de Madruga, la única lectora del diario de Venancio y la receptora de uno de los cofres más interesantes que ha construido Eulalia⁷, el cofre de Esperanza, es receptora también de las historias de su abuela, de sus tíos y con todos esos discursos pretende elaborar la novela, activar su discurso bajo un régimen de representación fundamentalmente histórico o intrahistórico. Con esto vemos cómo la novela funciona para hacer visible lo invisible, y audible lo inaudible, principio democratizador e igualitario de la literatura a partir del cual se ostenta su politicidad.

La poética de los desplazamientos

La novela produce el espacio por medio de la narratividad, la construcción de tramas pone en escena lo político y lo intrahistórico. Espacio, narración y desplazamientos funcionan como modelizadores de una realidad simulada que se destaca por su anonimato, por su minoridad y por su inclinación antidisciplinaria. El texto de Nélide Piñon, se nos ofrece bajo la premisa de lo heterogéneo, de lo múltiple, de lo plural.

En la novela todo se mueve entre lo individual y lo colectivo, entre la ciudad y la nación, entre lo real y lo soñado; el espacio producido en la novela es un espacio “entre”. Asistimos a la reconstrucción de la memoria que persigue la simultaneidad en consonancia con lo espacial. Así como los nuevos medios recurren a los temas y contenidos de los medios tradicionales, estos incorporan técnicas y formas propias de las nuevas modalidades representacionales y artísticas. *A república dos sonhos* es solo una muestra de ello, pues la producción literaria latinoamericana y brasileña de los últimos tiempos parece que se ha dejado llevar por esa misma inquietud. La simultaneidad de lo espacial invade los textos literarios, la literatura se torna multimedia, sus mecanismos representacionales se *desplazan* constantemente; la palabra literaria deviene en acción, en movimiento, en imagen, en *espacio*.

La narración en la novela se instaure como un espacio que insiste en lo cotidiano y en lo intrahistórico. Esto nos lleva a explorar y a conceptualizar el funcionamiento de lo cotidiano dentro de novela desde la premisa de lo antidisciplinario. Es decir, por el predominio de acciones que destacan por ser contrahegemónicas y por desafiar

⁷ Otra de las particulares formas de transmitir la memoria en la novela es a través de los objetos. Eulalia, tiene un cofre para hijo, ella guarda en esos cofres objetos que le permiten reconstruir la historia de cada uno, así los objetos se tornan narradores también, son partícipes en la construcción del relato.

constantemente las leyes. Son estrategias, son tácticas, son trayectorias –son una retórica– que le permiten a los sujetos apropiarse del espacio. La trama de la novela justamente da cuenta de todos los mecanismos de Madrugá para apropiarse del espacio brasileño. La escritura de la novela fue la estrategia que le permite sentir como propio esa *república* que lo adoptó. Sin duda, estas estrategias de apropiación generan resistencia, generan polémica y un litigio. En otras palabras, son mecanismos que se hacen políticos. Las maneras de hacer cotidianas se transfiguran en un asunto político, por incorporar lo menor, personajes extranjeros, acciones minúsculas, e incluso formas expresivas y narrativas que estuvieron tradicionalmente fuera de los límites de la literatura.

La simultaneidad de lo visual (y del espacio) invade el texto, la ostentación de lo cotidiano hace de la representación un espectáculo, la metaescritura y la autoreferencialidad transforman a la novela en una performance. Las barreras y los límites de los géneros y del canon quedan superadas. Nos acercamos a un gran cambio, a una especie de transnarrativa, de transliteratura. Evaluar cuáles son las estrategias y los mecanismos que se están produciendo para superar estas barreras y para perfilar esa transliteratura es otra posibilidad para recorrer el mapa de la literatura latinoamericana contemporánea. La interpretación de *A república dos sonhos* bajo esta mirada fue solo un primer paso. La novela nos muestra las posibilidades contrahegemónicas del lenguaje y de la ficción para arremeter contra cualquier formación política, social, representacional, canónica fija, en fin, sedentaria. *A república dos sonhos* es una *fábula de los desplazamientos* que exalta e incorpora el nomadismo en todos sus niveles, tanto en forma como en contenido. La novela es la expresión sólida de la extranjería, del nomadismo y de los desplazamientos en la literatura. Sus múltiples formas de narrar revelan un constante desplazamiento: el interés narrativo por lo histórico se desplaza a lo intrahistórico; el énfasis en los procedimientos representacionales –transgresores– oscilan entre el cuerpo y la escritura. Sin duda, una poética que no se conforma con los procedimientos tradicionales de la literatura sino que se *desplaza* hacia estrategias discursivas performáticas.

Referencias

- BENJAMIN, Walter. *El narrador*. Traducción Roberto Blat Madrid: Taurus, 1991.
- DEBORD, Guy. *La sociedad del espectáculo*. Traducción José Luis Prado. Madrid: Pretexto, 2000.
- DELEUZE, Gilles y Guattari Félix. *Mil Mesetas: Capitalismo y esquizofrenia*. Traducción José Vázquez Pérez. Valencia, España: Pre-textos, 2004.
- CERTEAU, Michel. *La invención de lo cotidiano*. Artes de Hacer. Traducción Alejandro Pescador México: Universidad iberoamericana, 2000.
- FREUD, Sigmund. *El malestar de la cultura*. Traducción Luis López Ballesteros (s/d). Disponible en: <<https://omegalfa.es/downloadfile.php?file=libros/el.malestar.de.la.cultura.pdf>>. Acceso: 29 abr. 2018.
- GLISSANT, Édouard. *Introducción a una poética de lo diverso*. Traducción Luis Cayo Pérez Bueno. Barcelona: Ediciones del Bronce, 2000.
- HOKI, Naomi. *As Viagens de Nélide, A Escritora*. Campinas: UNICAMP, 1993.
- JAMESON, Frederic. *El posmodernismo o la lógica cultural del capitalismo avanzado*. Traducción José Luis Pardo Torio. Buenos Aires: Paidós Studio, 1992.
- LEFEBVRE, Henri. *La producción del espacio*. Traducción Emilio Martínez Gutierrez Madrid: Capitan Swing libros, 2013.
- ORTIZ, Fernando. *Contrapunteo cubano del tabaco y el azúcar*. Prólogo y cronología: Julio Le Riverend. Caracas: Biblioteca Ayacucho. 1987.
- RANCIERE Jacques. *La política de la literatura*. Marcelo G, Burello. Argentina: Libros del Zorzal, 2011.
- RIVAS, Luz. *La novela intrahistórica*. Mérida: El otro el mismo, 2011.
- UNAMUNO, Miguel. *En Torno al Casticismo*. Madrid: Espasa-Calpe, 2011.
- ZOLIN, Lucia. *Costruindo a Opressão. A imagem feminina em A Republica dos sonhos de Nélide Piñon*. Maringa: Eduem, 2003.

Recibido: 10/05/2018

Aprovado: 05/12/2018

 JESÚS ARELLANO <a.j.oneiver@gmail.com>
Professor, Universidad Federal de Minas Gerais.