



Latinoamérica. Revista de Estudios
Latinoamericanos

ISSN: 1665-8574

mercedes@servidor.unam.mx

Centro de Investigaciones sobre América
Latina y el Caribe
México

López Márquez, Carlos

La mano que adivina: la construcción corporal en la obra de Graciliano Ramos y Candido
Portinari

Latinoamérica. Revista de Estudios Latinoamericanos, núm. 63, 2016, pp. 177-203

Centro de Investigaciones sobre América Latina y el Caribe

Distrito Federal, México

Disponible en: <http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=64047937008>

- Cómo citar el artículo
- Número completo
- Más información del artículo
- Página de la revista en redalyc.org

redalyc.org

Sistema de Información Científica

Red de Revistas Científicas de América Latina, el Caribe, España y Portugal

Proyecto académico sin fines de lucro, desarrollado bajo la iniciativa de acceso abierto

La mano que adivina: la construcción corporal en la obra de Graciliano Ramos y Candido Portinari*

*The guessing hand: body construction in the work
of Graciliano Ramos and Candido Portinari*

*Carlos López Márquez**

RESUMEN: En este artículo se propone un análisis comparado entre los artistas brasileños Graciliano Ramos y Candido Portinari a partir de la forma en que ambos realizan estructuralmente la construcción corporal y el problema de la identidad. Se comenzará por revisar la manera en que ambos abordan su propia corporeidad para después contrastar esto con otros ejemplos extraídos de sus propias obras. Además se revisará la forma en que el cuerpo se relaciona con el espacio a fin de determinar cómo la simbiosis entre los dos sirve como mecanismo de expresión al ser humano.

PALABRAS CLAVE: Narrativa, Retrato, Arte brasileño, Cuerpo, Espacio.

ABSTRACT: This article proposes a comparative analysis between Brazilian artists Graciliano Ramos and Candido Portinari, beginning with the way in which both writers structurally accomplish the body construction and deal with the problem of identity. We will start by reviewing how both authors deal with their own corporeal nature, and then we will contrast it with other examples from their own works. Also, we will review how the body is related to the space in order to determine how the symbiosis between the two serves as a mechanism of expression for the human being.

KEY WORDS: Narrative, Portrait, Brazilian art, Body, Space.

Recibido: 1° de junio, 2016.

Aprobado: 28 de julio, 2016.

* O direito de reprodução dos retratos, neste artigo, é gentilmente cedido por João Candido Portinari.

** FES-Acatlán-UNAM (carlosmz76@yahoo.com.mx).

*¿Dónde estuvo todo el día? Buscando un espejo,
pues necesito constatar que todavía soy yo mismo,
que otro no tomó mi lugar.*

Lord, J.G. Noll

YA SÉ QUIÉN ERES, TE HE ESTADO OBSERVANDO

Cuenta Antonio Callado (amigo, biógrafo y crítico de Portinari) que a Candido le desagradaban las personas que bebían; no obstante, él había visto en sus frecuentes visitas al departamento del pintor no sólo fotos de él y Graciliano Ramos juntos, sino también

no seu cavalete o nobre desenho da nobre cabeça de Graciliano [e] disse:
— Mas este também bebia muito.

E Portinari:

— Ah, este bebia sua aguardente e ficava firme, duro, severo. Não contava safadeza nunca.¹

Ésta es una de las pocas menciones que a ciencia cierta conozco que el artista plástico haya hecho sobre el escritor. Resalta en ella la rectitud del carácter de Graciliano, juicio que se refuerza con la sentencia que dice Callado: “el noble dibujo de la noble cabeza”.

Este trabajo fue encargado para celebrar la obtención de un premio literario por parte de Ramos y serviría para ilustrar la portada de una revista que jamás llegó a ser editada. El dibujo permaneció durante años en poder de “Candinho”, hasta que tiempo después fue obsequiado a la familia Ramos; hoy se encuentra en el acervo del “Projeto Portinari”.

¹ “En su caballete el noble dibujo de la noble cabeza de Graciliano [y] dijo:

— Pero ese también bebía mucho.

Y Portinari:

— Ah, éste bebía su aguardiente y permanecía fiel, duro, severo. No contaba nunca obscenidades”. Antonio Callado, *Retrato de Portinari*, 3ª ed., Rio de Janeiro, 2003, p. 32. Todas las traducciones del inglés y portugués son mías.

La idea de representar la severidad, la rectitud del escritor alagoano es una constante ideológica de Portinari. Preguntado en otra ocasión de porqué no había pintado desnudos, la respuesta no puede ser más que tomada como una de esas bromas tras las que se asoma una gran verdad: ¿cómo podría él pintar un desnudo y después llevarlo a la casa de su abuela?

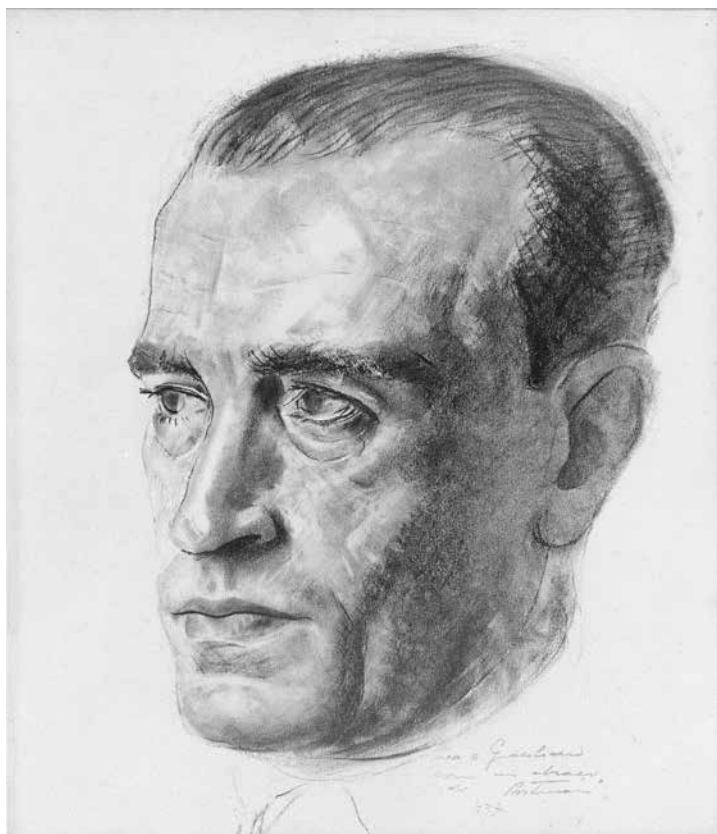


Figura 1

Uno de los rasgos más interesantes que encontramos en este retrato (figura 1) es la madurez y prolijidad que Portinari plasma en unos cabellos bien peinados —aunque con unas entradas muy pronunciadas y unas pati-

llas perfectamente recortadas— en la piel marcada por el paso del tiempo, no obstante, gruesa y un tanto firme; tal vez la parte más importante y contrastante con el resto del cuadro sea la mirada serena y firme (enmarcada por unas gruesas cejas), la nariz recta, casi tersa a diferencia de las mejillas (salvo por una ligera sombra) y los labios suaves y rectos (pese a las líneas que descienden de la nariz, que marcan unas arrugas que bien podrían hacernos pensar en que, seguramente, las comisuras de los labios debían estar marcadamente caídas). En resumen, existe un contraste entre madurez y juventud, entre rispidez y tersura, ¿por qué?

Casualmente, el año de elaboración del dibujo coincide con la de la liberación de Graciliano Ramos tras casi un año de prisión. Basta leer prácticamente cualquier trecho de *Memórias do cárcere* para de inmediato percatarse de que existe una gran discrepancia entre la forma en que Portinari percibe al escritor y en la que éste se percibe a sí mismo:

a velhice me permitia essa infeliz vantagem. Mas achava-me tão bambo, tão murcho, que me deixavam logo em sossego. Uma ruína, imprestável, nem servia para carregar tijolos. Para bem dizer, o estômago desaparecera; a dormência da perna alcançava o joelho; as ferroadas no pé da barriga não cessavam. As dores, o torpor e o vácuo não me pareciam contudo sintomas graves, espantava-me sabê-los perceptíveis. Sessenta e cinco anos. Se pudesse ver-me num espelho, notaria medonhos estragos, devastação.²

Para ese entonces Graciliano se sentía de 65 años, sin embargo, estaba alcanzando apenas los 45; una cirugía hecha con anterioridad y los estragos de la prisión, con un régimen de aguardiente, café y cigarros (el autor hace hincapié constantemente en el asco que le produce la comida) debería hacer que se sintiese, y viese tal como atestiguan las fotos de esa

² “La vejez me permitía esa infeliz ventaja. Pero me encontraba tan débil, tan marchito que de inmediato me dejaban en paz. Una ruina, inservible, ni siquiera servía para cargar ladrillos. Para ser sinceros, el estómago había desaparecido; el adormecimiento de la pierna llegaba hasta la rodilla; los pinchazos en la boca del estómago no paraban. Los dolores, la tontura y el vacío no me parecían, con todo, síntomas graves, me asombraba que fueran apenas perceptibles. Sesenta y cinco años. Si pudiera verme en un espejo, notaría desagradables estragos, devastación”. Graciliano Ramos, *Memórias do cárcere*, 37ª ed., Record, Rio de Janeiro, 2007, p. 433.

época, como un anciano, como un ser en vías de descomposición. Nótese la carga negativa del fragmento citado: no sirve para nada, está débil, marchito, viejo, adormecido y adolorido a la vez, en resumen, acabado.

Es interesantísimo realizar una lectura cruzada entre *Memórias do cárcere* y la obra de ficción de Graciliano. Existen constantes referencias a su obra ya escrita, pero también ideas y trechos idénticos a los que escribirá después; al menos tres cuentos surgen de la experiencia carcelaria: “Um ladrão”, “Relógio de hospital” y “Paulo”, por lo pronto nos interesan los dos últimos.

Ambos textos tienen un matiz autobiográfico y relatan la experiencia hospitalaria de un hombre que se ha sometido a una cirugía: presiente la muerte, siente inutilizada la mitad de su cuerpo (la cual intuye que irá pudriéndose poco a poco a la vez que está siendo poseída por otro ser, Paulo, que toma su voluntad y lo domina) y sabe que en caso de recuperarse —tras una difícil y dolorosa recuperación— deberá volver a un mundo anodino y cotidiano. “Os meus braços descarnados movem-se, como braços de velho. Passo os dedos no rosto, sinto a dureza dos pêlos, as faces cava-das, rugas. Se tivesse um espelho, veria esta fraqueza e esta devastação”.³

Es obvia la similitud entre este fragmento de “Relógio de hospital” y el citado anteriormente: la vejez, la devastación, la debilidad; si bien existe un énfasis en el cuerpo descarnado, es decir, en la delgadez extrema.

Otro punto de suma importancia es el tópico del espejo, en los dos casos plasma la misma idea de que si tuviera un espejo podría mirar la ruina en que se había convertido su cuerpo. Resulta obvio que tanto en la “Colonia correccional”⁴ como en el hospital no poseía tal objeto, lo que resulta incomprensible es la obsesión que le despierta la idea de poder mirarse.

³ “Mis brazos descarnados se mueven como brazos de viejo. Paso los dedos por el rostro, siento la dureza de los vellos, las mejillas hundidas, arrugas. Si tuviera un espejo vería esta debilidad y esta devastación”. Graciliano Ramos, *Insônia*, 27^a ed., Record, Rio de Janeiro, 1997, p. 43.

⁴ Instalación en la que los presos del régimen de Getúlio Vargas eran enviados para realizar trabajos forzados en condiciones deplorables.

Según Henri-Pierre Jeudy, el “*Habeas corpus* [é um] princípio [que] consagra a idéia comum de que, se nosso corpo nos pertence, isso ocorre na medida em que somos sujeitos do objeto que ele representa”.⁵ Justo lo que le sucede a Graciliano-personaje y a los protagonistas de los cuentos es que, al no poder mirarse, no pueden llevar a cabo este principio, no pueden apropiarse de su cuerpo, porque no tienen la oportunidad de realizar el desdoblamiento completo en sujeto y objeto de sí mismo.

Ellos se encuentran en una etapa anterior a ese reconocimiento, sólo pueden hacerse alguna idea de lo que es su corporeidad por medio del tacto, a través de la sensibilidad más inmediata, e incluso ésta comienza a desaparecer, ya que el vacío y el torpor se apoderan del cuerpo al grado de pensar que una mitad está pudriéndose y siendo tomada por un otro, tal como leemos en “Paulo”: “Ficaria aqui a parte esquerda, a direita iria para o mármore do necrotério. Cortar-me, libertar-me deste miserável que se agarrou a mim e tenta corromper-me”.⁶

Este proceso que comienza por la necesidad de sentir el cuerpo y pasa por el dolor extremo desembocará en la imposibilidad de controlarlo y en su ulterior desmaterialización:

Mas essa criatura, dificilmente organizada, pesa demais dentro de mim, necessito esforço enorme para conservar unidas as suas partes que se querem desagregar [...] os enfermeiros me levantavam, e eu me sentia leve, parecia-me que ia voar, flutuar como balão, esgueirar-me por uma janela, fugir do cheiro de petróleo e do calor, ganhar o espaço, fazer companhia aos urubus.⁷

⁵ “*Habeas corpus* [es un] principio [que] consagra la idea común de que, si nuestro cuerpo nos pertenece eso ocurre en la medida en que somos sujetos del objeto que él representa.” Henry-Pierre Jeudy, *O corpo como objeto de arte*, 2ª ed., trad. de Tereza Lourenço, Estação Liberdade, São Paulo, 2002, p. 14.

⁶ “Quedaría aquí la parte izquierda, la derecha iría para el mármol de la morgue. Cortarme, liberarme de este miserable que se agarró a mí e intenta corromperme.” Ramos, *Insônia*. . . , p. 50.

⁷ “Pero esa criatura, dificilmente organizada, pesa demasiado dentro de mí, necesito un esfuerzo enorme para conservar unidas sus partes que se quieren dispersar [...] los enfermeros me levantaban y yo me sentía ligero, me parecía que iría a volar, flotar

Ya no se trata únicamente de la lucha entre el individuo y una alteridad desconocida que lo posee, sino de la pugna por concertar las partes del cuerpo, que la “posesión” ha terminado por desorganizar y resquebrajar; pero el esfuerzo es insuficiente, la corporeidad no sólo se rompe, sino que se desmaterializa.

Al respecto Judy, menciona que de la misma forma que para hacernos conscientes de nuestro cuerpo debemos hacerlo objeto de nuestro pensamiento, reflexionar sobre su muerte implica el mismo proceso; se pregunta entonces: ¿será que la realidad del cuerpo no es más que una mera ilusión? Ante esa perspectiva afirma que dicha ilusión es esencial, ya que sin ella el cuerpo no podría ser la fuente de los placeres que el individuo experimenta.

Essa realidade ilusória, poderíamos dizer, nós a avaliamos na intensidade das dores e dos prazeres. E, com frequência, é a dor que parece nos fazer sentir a realidade tangível de nosso corpo, pois o prazer, nas vertigens da paixão, faz-nos às vezes até esquecer qualquer questão sobre essa eventual realidade.⁸

Si es más frecuente que el dolor nos permita conocer la realidad tangible de nuestro cuerpo, por qué Graciliano y los enfermos terminan por no poseerlo, por no conocerlo, por disolverse; aún más, por qué la necesidad del espejo para corroborar lo que ya las sensaciones dolorosas están mostrando.

Creo que debemos pensar que la circunstancia de dolor extremo que viven estos personajes no puede más que conducirlos a la inconsciencia, ya sea por el uso de anestésicos o porque se desmayen; el texto no nos permite pensar en su muerte, en cualquier caso, se trata de un estado cercano a ella, ¿será entonces que la necesidad de Graciliano por verse en

como globo, escabullirme por una ventana, huir del olor de petróleo y del calor, alcanzar el espacio, hacer compañía a los zopilotes.” *Ibid.*, p. 49.

⁸ “Esa realidad ilusoria, podríamos decir, la avalamos en la intensidad de los dolores y de los placeres. Y, con frecuencia, es el dolor que parece hacernos sentir la realidad tangible de nuestro cuerpo, pues el placer, en los vértigos de la pasión, a veces hasta nos hace olvidar cualquier cuestión sobre esa eventual realidad.” Judy, *op. cit.*, p. 15.

el espejo es el deseo por corroborar aquello que lo hace esencialmente humano: ¿la materialidad decadente en este caso?

Más adelante del fragmento arriba citado de *Memórias*, hallamos otro en el que se aborda la cuestión de la insensibilidad. Graciliano la juzga extraña al igual que extraordinaria le parece la desaparición de los deseos sexuales: afirma que todos los sentidos desfallecían. Si son los sentidos los que desfallecen, lo único que le resta es la conciencia para corroborar que aún existe, que su cuerpo sigue allí y que aún no ha muerto; aunque, curiosamente, el protagonista de *Insônia* parece luchar en contra de la conciencia: “Nada sei: estou atordoado e preciso continuar a dormir, não pensar, não desejar, matéria fria e impotente. Bicho inferior, planta ou pedra, num colchão.”⁹

¿Será entonces que reflejarse¹⁰ y pensar son procesos equivalentes?

La última parte de su reclusión, Graciliano la pasa en la “Casa de Corrección”, a su llegada ve un espejo, se acerca y no puede contener una exclamación de asombro:

—Que vagabundo monstruoso!

Estava medonho. Magro, barbado, covas no rosto cheio de pregas, os olhos duros, encovados. Demorei-me um pouco diante do espelho. Não podia ver-me na Colônia, de nenhum modo avaliava os estragos, a medonha devastação.

—Que vagabundo monstruoso!¹¹

⁹ “Nada sé: estoy aturrido y necesito seguir durmiendo, no pensar, no desejar, materia fría e impotente. Animal inferior, planta o piedra en un colchón.” Ramos, *Insônia*. . . , p. 7.

¹⁰ El caso del verbo portugués “refletir” es interesante pues significa tanto reflejar como reflexionar. Cfr. Aurelio Buarque de Holanda Ferreira, *Novo Dicionário Aurélio da Língua Portuguesa*, 3ª ed., São Paulo, Positivo, 2003. Versión electrónica. De aquí en adelante se citará como *Aurélio*.

¹¹ “—¡Qué vagabundo monstruoso!

Estaba desagradable. Flaco, barbado, cuevas en el rostro lleno de arrugas, chupado. Tardé un poco delante del espejo. No podía verme en la Colonia, de ninguna forma avalaba los estragos, la desagradable devastación.

—¡Qué vagabundo monstruoso!” Ramos, *Memórias*..., p. 551.

Una vez que tiene la oportunidad de mirarse le resulta imposible creer lo que ve, la expresión que profiere muestra no sólo sorpresa sino la idea de estar frente a “otro” que no puede ser él, le resulta difícil reconocerse por más que se observe con detenimiento. No se trata sólo del deterioro físico, de parecer un vagabundo, sino que además hay una carga de monstruosidad en él, es decir, los estragos lo han llevado a ya no parecer humano, algo que, probablemente, no se encuentre tan alejado del deseo de ser un animal inferior, una planta o una piedra.

Pero el desconocimiento no es privativo de *Memórias*, varios de sus personajes también la padecen, tal es el caso de João Valério, el protagonista de *Caetés*: “Penetrei na saleta de espera, gelado, a vista escura. Assaltou-me um pavor estúpido. Vi no espelho do porta-chapéus uns olhos atônitos e uns beiços muito brancos. [...] A minha figura no espelho pareceu-me burlesca.”¹²

Aquí la circunstancia presenta algunas variantes, si bien se trata igualmente de un problema de desconocimiento. El personaje no reconoce como suyos, los ojos y los labios que se reflejan en el espejo; la sorpresa extrema que reflejan sus facciones y que raya en el pavor no parece serle familiar; sólo un momento después puede identificar el reflejo como suyo, sin embargo, es evidente que lo que ve no le agrada: su figura mueve a la burla.

Tal parece que el escritor de Alagoas está sumamente preocupado por la necesidad de reconocimiento por parte del individuo: ya sea que éste pueda verse y corroborar la impresión que tiene de sí; ya sea que no reconozca como suya la imagen que el espejo le devuelve. En cualquiera de los casos se está jugando con constructos, es decir, cualquiera de nosotros tiene una idea formada de su físico y ello es muy fácil de comprobar.

A diario nos miramos en el espejo y los cambios sufridos por nuestro rostro día tras día (salvo circunstancias extraordinarias: desde una desvela-

¹² “Entré en la sala de espera, helado, la vista oscura. Me asaltó un pavor estúpido. Vi en el espejo del biombo unos ojos atônitos y unos labios muy blancos [...]. Mi figura en el espejo me pareció burlesca.” Graciliano Ramos, *Caetés*, 29ª ed., Record, Rio de Janeiro, 2002, p.135.

da, pasando por una cirugía y llegando a la enfermedad) suelen ser imperceptibles; o piénsese en el caso de las fotografías, cuando observamos en ellas el paso del tiempo, nosotros mismos, o cualquiera, buscaremos las constantes antes que las diferencias; tenemos una idea de quiénes somos.

Los casos que hemos estado observando son, precisamente, los de las circunstancias extremas, los personajes intentan re-conocerse y la imposibilidad de hacerlo no sólo les produce sorpresa, también angustia: ése que está allí no soy yo, parecen decir.

Ahora, ¿por qué en el caso particular de *Caetés* se utiliza el término figura y no cuerpo o rostro?, no creo que sea solamente por la mera circunstancia de querer abarcar en un término ambos vocablos (acepción plausible); ya que figura puede significar también bulto indefinido, impresión que producen las cosas o la forma exterior de las mismas.¹³ La elección realizada no puede ser azarosa.

Las tres acepciones ayudan a comprender la cita. João Valério está apasionado por la esposa de su jefe y ello lo va degradando físicamente en el transcurso de la novela (la cual, además del amorío, tiene como línea argumental paralela la escritura por su parte de una novela sobre los caetés¹⁴), por eso no reconoce su físico a primera vista, la impresión que le produce su reflejo es la de un bulto indefinido en la que sólo resaltan los ojos y los labios: su forma exterior plasma lo que él siente y piensa de sí mismo.

Podemos conceber que todas as formas de representar o corpo, para nós e sob o olhar do Outro, traduzem nossa maneira de ser no mundo, como se o corpo não fosse nada sem o sujeito que o habita. Eis um modo clássico de tranquilizar-se: o sujeito, representando a unidade de seu corpo, pensa-se como união possível da alma e do corpo.¹⁵

¹³ Cfr. *Aurélio...*, 2004, p. 895.

¹⁴ Pueblo indígena del tronco tupí. Aunque en la novela también se le da la acepción de salvaje.

¹⁵ “Podemos concebir que todas las formas de representar el cuerpo, para nosotros y bajo la mirada del Otro, traducen nuestra manera de ser en el mundo, como si el cuerpo no fuera nada sin el sujeto que lo habita. He aquí una forma clásica de tran-

Lo que acontece con este personaje es lo opuesto a la idea que Jeudy expone; en él ya no existe la unidad del cuerpo, por ello siente escindidas las dos partes que lo componen: cuerpo-alma, cuerpo-razón, tal como lo muestra el siguiente pasaje: “O corpo! O corpo! É a alma que eu quero, disse a mim mesmo numa exaltação absolutamente desarrazoada”.¹⁶

João Valério percibe que el amor que siente es puramente físico y que ese anhelo de raíz petrarquista de fundir las almas de los amantes es imposible, y ello lo conduce a la sinrazón y a identificarse con los personajes de la novela que recién terminó de escribir:

Não ser selvagem! Que sou eu senão um selvagem, ligeiramente polido, com uma tênue camada de verniz por fora? [...] E eu disse que não sabia o que se passava na alma de um caeté! Provavelmente o que se passa na minha, com algumas diferenças [...] Um caeté. Com que facilidade esqueci a promessa feita ao Mendonça! E este hábito de fumar imoderadamente, este desejo súbito de embriagar-me quando experimento qualquer abalo, alegria, ou tristeza!¹⁷

Lo interesante aquí es la idea de volverse un salvaje que se aúna a la de la inmoderación: fumar y beber en exceso ante cualquier circunstancia. Tabaco y alcohol son sustancias que alteran la capacidad no sólo de reflexión sino también de sensación del individuo, probablemente en mayor medida la primera, pero ambas conducen a un estado de semi-conciencia o de inconsciencia.

Volvamos una vez más a las *Memórias*. Después de la sorpresa ante su condición deplorable, le es ofrecida a Graciliano algo de comida, de

quilizarse: el sujeto, representando la unidad de su cuerpo, se piensa como la unión posible del alma y el cuerpo”. Jeudy, *op. cit.*, p. 20.

¹⁶ “¡El cuerpo! ¡El cuerpo! Es el alma lo que yo quiero, me dije, en una exaltación absolutamente irracional. Ramos,” *Caetés*..., p. 153.

¹⁷ “¡No ser salvaje! ¿Qué soy sino un salvaje, ligeramente pulido, con una tenue capa de barniz por fuera? [...] ¡Y yo dije que no sabía lo que ocurría en el alma de un caeté! Probablemente lo que ocurre en la mía con algunas diferencias [...]. Un caeté. ¡Con que facilidad olvidé la promesa hecha a Mendoza! Y este hábito de fumar imoderadamente, este deseo súbito de embriagarme cuando experimento cualquier obstáculo, alegría o tristeza!” *Ibid.*, pp. 218 y 219.

pronto el hambre retorna y comienza a devorar, casi frenéticamente, lo que tiene enfrente; esto es comprensible, no obstante, a él le produce asombro y vergüenza a tal grado de afirmar que se porta como un salvaje y de calificarse como un animal hambriento, sordo y mudo.

La idea de animalización, de tornarse salvaje, es constante en la narrativa de Ramos y siempre aparece asociada con la dificultad de razonar y con una presencia exagerada de los instintos, del placer y del dolor, casi con exclusividad del último.

Así, hasta aquí, hemos visto que la identidad para Graciliano se construye más a través de la sensibilidad que de la vista. En sus personajes priva el cuerpo sobre cualquier otro mecanismo de reconocimiento, ello es tan importante que esa obsesión con la materia física lo conduce a la idea de la desintegración, de la putrefacción, de la caducidad y, por tanto, a asimilar al ser humano con los seres que se encuentran en la parte más baja de una supuesta escala: los animales inferiores, las plantas y las piedras; más adelante volveremos sobre esta cuestión.

Ahora sería interesante pensar en cómo se concibe a sí mismo “Candinho”.

En 1964, póstumamente, se editan por la editorial José Olympio los poemas que Candido Portinari comenzara a escribir en los últimos años de su vida. Fue el último legado de una etapa en la que vio frustrada la realización de dos grandes proyectos: la edición ilustrada de dos grandes obras: *El Quijote* y *Vidas secas*.¹⁸

No obstante, Portinari tuvo un constante intercambio con la literatura, tal como se ve en las ilustraciones realizadas para las *Memórias póstumas de Brás Cubas*, *Menino de engenho* y *O alienista*. Su gran interés por la literatura y su constante intercambio epistolar e ideológico con los escritores de su época podrían explicar su interés por escribir; tal pareciera que los trazos no eran suficientes para expresar su interior, tal como comenta Manuel Bandeira en la presentación de la ya citada edición de los *Poemas*:

¹⁸ La primera nunca vio la luz, sólo se realizaron 22 ilustraciones, una de ellas fue robada, las restantes adquiridas por Raimundo Castro Maya y recientemente expuestas en la Pinacoteca del Estado de São Paulo. La segunda jamás llegó a realizarse.

Não se pode, porém, dizer tudo pelos meios plásticos. Havia ainda em Portinari muito que contar de sua infância e de seu povoado. E, ultimamente, Portinari começou a escrever umas coisas a modo de poemas. Ele chamava-as simplesmente escritos. “Vão aqui mais alguns escritos”, dizia-me nos bilhetes que acompanhavam a remessa das suas produções literárias.

Eram realmente poemas. Naturalmente a técnica de Portinari-poeta está longe da técnica de Portinari-pintor. Ele próprio tem consciência disso:

Quanta coisa eu contaria se pudesse.

E soubesse ao menos a língua como a cor.¹⁹

Es el propio Cándido quien coloca en relación lenguaje literario y lenguaje plástico, palabra y trazo. ¿Será coincidencia que lo primero que resalta en el *Autorretrato* de 1957 (figura 2) sean esos trazos que atraviesan la figura del pintor? Recordemos la forma en que Ramos se refiere a su rostro lleno de “pregas”. Este término (que bien puede traducirse como arrugas) aplica al igual que en el español para designar tanto los dobleces hechos a propósito o por accidente en una tela, como las marcas que aparecen en el rostro.

Ciertamente es un detalle que, a primera vista, es secundario, accidental. Las arrugas del rostro son signos de la edad, de la decadencia física; las de la ropa, de su textura. Sin embargo, hay que contextualizarlas, mientras que en el rostro tenemos en su mayoría líneas curvas (como suele suceder con los pliegues que normalmente se forman en la piel), las de la camisa tienden a ser diagonales ascendentes (obsérvese el lado izquierdo de la misma, las líneas parten de un vértice que se pierde en la

¹⁹ “No se puede, sin embargo, decir todo por medios plásticos. Aún había en Portinari mucho que contar de su infancia y de su pueblo. Y, últimamente, Portinari comenzó a escribir unas cosas a modo de poemas. Él las llamaba simplemente escritos. ‘Van aquí algunos escritos más’, me decía en las notas que acompañaban la remesa de sus producciones literarias.

Eran realmente poemas. Naturalmente la técnica de Portinari-poeta está lejos de la técnica de Portinari-pintor. Él mismo tiene conciencia de eso:

Quanta coisa yo contaria si pudiera.

Si cuando menos supiera la lengua como el color.” Candido Portinari, *Poemas*, EPTV, Rio de Janerio, 1999, p. XVII.

parte inferior del cuadro) y descendentes (en el lado derecho, debajo del cuello de la camisa puede verse el vértice del que parten los trazos).



Figura 2

Este contraste le otorga equilibrio e, incluso, ligereza a la composición, puesto que no está cargada ni hacia arriba ni hacia abajo. Algo parecido sucede con el rostro, ya que las arrugas de la frente apuntan hacia abajo, mientras que las de las mejillas tienden a hacerlo hacia arriba; pero lo que más resalta allí es la posición de las cejas, levantadas, arqueadas, como en una especie de asombro o en un esfuerzo por enmarcar y hacer resaltar los grandes ojos azules.

Resulta, entonces, que existe un problema entre el ser humano y la representación pictórica que de él se hace²⁰ y que, aun en el caso de la fotografía, siempre se corre el riesgo de que el fotografiado no concuerde con lo que se observa en la impresión. Esas ambivalencias dependen de factores varios, los básicos son aquellos que se dan entre los intereses del artista y del individuo que posa (que a fin de cuentas pasa a ser un objeto desde la perspectiva del pintor); también los factores contextuales (filosóficos, políticos, religiosos, etc.) contribuyen a ese conflicto. Sin embargo, las cosas pueden complicarse cuando se incluye un tercer factor: el observador; aquél que admira, que disfruta la obra de arte, tal como apunta Brilliant en *Portraiture*:

More than eighty years ago Wilhelm Waetzoldt observed that a portrait gives rise to three distinct psychological responses: one stimulated by the actual appearance of the human original, the second by its artistic treatment, and the third by the attitude of a disinterested viewer.²¹

Esta tríada es sumamente interesante, aunque para el fin que persigo (y tal vez para algunos otros) no resulte del todo funcional. Es innegable que la apariencia real del retratado importa (yo mismo recién hice un comentario al respecto), sin embargo, ¿hasta qué punto podemos acceder a esa apariencia real?; sólo teniéndolo presente. Por lo tanto, la relación es directa entre el *fruidor* y la obra de arte (el retrato en este caso), ahora cabría preguntarse hasta qué punto su actitud es desinteresada.²²

²⁰ Cfr. Richard Brilliant, *Portraiture*, Cambridge, University Harvard Press, 1991, p. 31 y ss.

²¹ “Más de ochenta años antes, Wilhelm Waetzoldt observó que el retrato alcanzó tres distintas respuestas psicológicas: una estimulada por la actual apariencia del ser humano original, el segundo por su tratamiento artístico y la tercera por la actitud desinteresada del espectador.” *Ibid.*, p. 32.

²² A fin de profundizar en el concepto de *fruido* y su relación con la obra de arte, invito a consultar los artículos de Raymundo Mier, “Semiótica y discordia: el testimonio de estéticas”, y de Eric Landowski, “Sobre el contagio”, los dos en Raúl Dorra [ed.], *Semiótica, estesis y estética*, Puebla, EDUC-BUAP, 1988. En ambos, los autores exponen que la relación entre la obra de arte y el espectador es directa y tan estrecha, que la estructura de aquella se impone o “contagia” sobre éste; con ello, la interpretación del discurso se hace, prácticamente, sin intermediación. Este fenómeno provoca, por un

Difícilmente podría calificarse como desinteresada la actitud de alguien ante una obra de arte. Aquél que visita un museo y se detiene ante un lienzo (independientemente del grado de conocimiento que posea sobre cuestiones artísticas) ya posee un interés; ahora, en el caso de aquél que, como yo, realiza un comentario sobre cualquier obra, la cuestión está fuera de duda, sin importar el enfoque con que aquél se realice. A lo que el espectador se enfrenta, en todo caso, es a otro tipo de triada, una que va de sí mismo al lienzo y del lienzo al pintor.

Así que podemos afirmar que un rasgo distintivo que vemos en el *Autorretrato* de 1957 es la preeminencia que se le ha dado a los ojos, enmarcada tanto por la curvatura de las cejas como por los lentes redondos y el tamaño y el color de los mismos; además, se debe considerar la consonancia cromática que se da entre el azul (en tres o cuatro matices) de los ojos, del rectángulo que enmarca la cabeza, de lo que parece ser una mesa en la parte inferior derecha, y el mango de uno de los pinceles que aparecen en el jarrón del sector superior derecho.

Es obvio, entonces, que existe una clara intención de realzar ese aspecto del individuo. Ahora bien, este lienzo se encuadra perfectamente dentro de la tradición retratista occidental, de acuerdo con lo expuesto por Robert Schneider:

The intended effect of a portrait was often revealed in its setting, which generally consisted of a spatial environment by means of which the sitter sought to define his role in society and to tell the spectator something about his interests, intentions and values. Backgrounds, whether, landscapes or interiors, were compositional devices consisting of several different elements which would sometimes combine to form an integrated, atmospheric whole. These elements converted ideas into objects, into symbols representing types of social practice.²³

lado, que la identidad del *fruidor* quede destruida (cfr. Mier, p. 85); pero, por otro, se provoca un reconocimiento que consiste en la captación del sujeto por una estructura: la estética (cfr. Landowski, p. 277).

²³ “El efecto intencional de un retrato es a veces revelado en su colocación en un espacio, la cual consiste generalmente en un espacio que significa cómo el retratado define su rol en sociedad y dice al espectador algo sobre sus intereses, intenciones y valores. Tras bambalinas, no obstante, paisajes o interiores son dispositivos

Así, lo que en este momento tenemos como elementos relevantes son los ojos, el rectángulo, la mesa y el pincel. Desde un primer vistazo es obvio que el individuo que observamos es un pintor, la presencia de los pinceles y del lienzo que aparece en último plano claramente lo indican, ni siquiera necesitamos saber su nombre. El rectángulo que enmarca la cabeza es un recurso característico del trabajo de Portinari y que me gustaría tratar más adelante; sin embargo, el significado de la relación ojos, mesa y pincel me parece muy claro: la pintura es un arte visual, no sólo por la forma en que es percibido, sino, en primer lugar por la forma en que es realizado. Me explico.

Lo que el pintor pretende hacer (en el sentido más básico) es traducir —trasladar— lo que percibe mediante la mirada hacia un lienzo por medio de pinturas y pinceles. Ahora, aquello que se traduce no es necesariamente un elemento de lo que llamamos “realidad”, bien podría tratarse de una imagen mental, de una imagen producida por el “ojo interno”.

Candido resalta su profesión en este lienzo a través de los atributos de la misma, así como un escritor aparecería rodeado de libros o un político (tipo de retrato en el que Portinari se especializó) por los objetos de su oficina y algún distintivo oficial que denote su rango y su cargo. Sin embargo, la conexión que se realiza entre los ojos y el pincel da para mucho más que eso, puesto que, tal como Flávio Motta dijo, el pintor de Brodósqui es “a mão que enxerga”, la mano que observa, pero no sólo que observa, sino que también percibe y adivina (*cfr. Aurélio*, 2004, p. 800). Vista y mano están conectadas, una lleva a la otra, la segunda materializa lo que la primera ve.

Pero si la mano de Portinari “observa” eso quiere decir que no sólo es competente para captar la figura del retratado, sino también para transmitir lo que está debajo de esa exterioridad; la fisonomía es capaz de revelar el estado emocional-racional-espiritual del individuo.²⁴

competitivos consistentes en varios elementos que combinados conforman una atmósfera total. Estos elementos convierten ideas en objetos, en símbolos que representan tipos de prácticas sociales.” Robert Schneider, *The art of portrait*, Taschen, Colonia, 1994, p. 22.

²⁴ *Ibid.*, p. 18.

Schneider, Brilliant y Sérgio Miceli²⁵ coinciden en señalar que existe una convergencia de intereses en el retrato, por un lado la imagen que el retratado quiere proyectar y, por otro, la que el pintor proyecta. Igualmente, Miceli señala que era costumbre de Portinari realizar ciertas “mejoras físicas” en los retratos que hacía de sus amigos. Bien que esa pudiera ser una razón, me parece que sólo explica en parte las intenciones de “Candinho”. ¿Por qué presentar un Graciliano fuerte, entero, joven cuando éste mismo se esforzaba —en cualquier ocasión— por presentar una imagen acabada de él mismo?

CUANDO EL CUERPO SE HACE ESPACIO

Hacia mediados de los años cincuenta, Candido Portinari pasaba por una crisis profesional. El ascenso y rápida aceptación por parte de la crítica y los consumidores del arte abstracto ocasionó, de acuerdo con su juicio, el estancamiento y la devaluación del arte figurativo. Tal vez esto fuese únicamente la capa superficial que cubría un conflicto más profundo y personal; Antonio Bento afirma, incluso, que probablemente se trataba del presentimiento de la propia muerte, pudiera ser.

El punto en común de estos lienzos es la ausencia de mirada (figuras 3a y 3b). En el primero los ojos están negros, se presentan las dos órbitas vacías; en el segundo están deliberadamente borrados, ya que incluso se puede distinguir por debajo el contorno de los ojos. Este rasgo, que también se puede observar en la serie sobre los *retirantes*, es una marca distintiva del autor que, en ocasiones, se extiende a la anulación completa de los rasgos del rostro.

Ambas mujeres podrían parecer ausentes, inexpresivas y abstraídas de su entorno; sin embargo, es nuevamente la constitución del cuerpo la que nos da pistas sobre su vida sensitiva y emocional. Detengámonos en cada caso.

²⁵ Cfr. Sérgio Miceli, *Imagens negociadas*, São Paulo, Companhia das letras, 1996, p. 22.



Figura 3a
Retrato de Maria



Figura 3b
Retrato de Olga

En el *Retrato de Maria* existen, en primer lugar, una serie de triángulos marcados por los hombros y las líneas del cuello de la blusa que segmentan la figura en dos partes: rostro y tronco; y, en segundo lugar, una serie de verticales (principalmente las señaladas por los costados del cuerpo y del “biombo” que aparece en el fondo) y horizontales (insinuadas por los botones de la blusa, la barbilla, los ojos mismos y la coronilla). Esta composición le otorga peso al cuadro; la colocación del personaje al centro y con el rostro dentro de un triángulo, le otorga un aire solemne y estatuario; el cabello recogido y las ropas (sobrias y discretas), refuerzan esta idea y la dotan con un aire de dignidad y pudor.

Por otro lado, los colores aparecen casi como plastas, ya que incluso cuando marca cambios de textura por medio de la variación de tonos, estas transiciones son más pinceladas gruesas que líneas finas que pudieran conducir a un degradado, como sucede, nuevamente, en el cuello de la blusa, en los botones o hasta en el fondo mismo. Al respecto, resaltan las consonancias cromáticas entre la figura y el fondo: primero, la que va de

la blusa al rostro y que culmina en la pared; segundo la que se da entre el suéter, el cabello y el biombo. Aparte, tenemos un fuerte contraste entre los tonos claros del rostro, de la blusa y del muro y los oscuros del suéter, del cabello y del biombo.

A partir de esto resalta la centralidad que cobra el rostro, parece que tanto líneas como colores ayudan a que la mirada se centre en él, pero específicamente en un sector: en el triángulo invertido que enmarca ojos y boca, los cuales repiten los contrastes ya enunciados: oscuro y claro, frío y cálido; surge entonces la pregunta ¿por qué unos ojos negros y una boca roja?

En el *Retrato de Olga* también tenemos una composición reposada, inclusive se repite la partición de la mujer por medio de triángulos sugeridos por la línea de los hombros; sólo que aquí predominan las oblicuas (proyectadas por los brazos y por el fondo gris —¿un lienzo?— sobre el que aparece la mujer) acompañadas por las horizontales de la cintura, esquina de los hombros, barbilla, ojos y coronilla.

La presencia de las oblicuas posiciona y afirma el cuerpo del personaje. Las líneas que surgen de la parte superior izquierda y que desembocan en los brazos parecieran proyectar la figura hacia abajo, sin embargo, son compensadas con las que surgen del brazo derecho y que desembocan en la orilla derecha y la esquina izquierda del lienzo y la cabeza, las cuales tiran hacia arriba de ella. Olga permanece dignamente centrada.

Otra coincidencia entre ambas pinturas la tenemos en el tratamiento rígido de las texturas de la vestimenta y las consonancias cromáticas, que en este caso se dan, por un lado, entre la piel, la blusa y el lienzo y, por otro, entre la pared y la falda. Aunado a esto tenemos nuevamente la consonancia entre la calidez apenas insinuada en el friso de la ventana y el cielo y los labios, contrastada con la frialdad del lienzo y de las vestimentas. Esto se sintetiza, nuevamente, en la polaridad boca/ojos; la diferencia en este caso es que éstos simplemente no existen.

Aparte hay que resaltar dos concordancias más. En el caso de Maria hallamos unos “arañazos” que se repiten en el respaldo de la silla y el suéter; mientras que con Olga tenemos algo similar con las pinceladas

gruesas que aparecen en brazos, blusa y lienzo. En resumen, se presenta una relación ambivalente entre las mujeres y su espacio: consonancia y disonancia; son unas con el entorno y, al mismo tiempo, éste las repele.

Dice Gombrich en “La máscara y la cara” que como espectadores “tendemos a proyectar vida y expresión en la imagen estática y a añadir, a partir de nuestra experiencia, lo que falta en la realidad. Por ello el retratista [...]. Debe explotar las ambigüedades del rostro estático de forma que la multiplicidad de las posibles lecturas produzca un aspecto de vida”.²⁶

Ciertamente me parece que la mayor ambigüedad de estos cuadros es la boca en su relación con los ojos, pues como ya apunté, funciona como síntesis de las relaciones que se establecen entre sus distintos elementos; Portinari dirige la atención del espectador a las duplas vista/habla, ausencia/presencia, cálido/frío.

Ahora bien, dice Luisa Ruiz Moreno en “Procesos de perceptivización”, que debemos entender la percepción como el lugar en el que se engendran las figuras del mundo, por lo que éstas son una forma de apprehender el sentido; ya que el mundo no es más que un acto de enunciación que se produce por intermediación del orden sensorial, es decir, el mundo sólo existe en tanto es (un) enunciado “los objetos del mundo sensible son, por lo tanto, una captura del sujeto”.²⁷ En resumen, el mundo sensible manifiesta la relación sujeto/objeto por medio de sus prácticas y de sus espacios.

Este proceso puede analizarse en dos vías: en la relación que establece el espectador con la obra de arte —literaria o pictórica en este caso— o en la que se establece entre figura y fondo en la pintura o entre el personaje, su espacio y los objetos en la narrativa.

Respecto a este segundo proceso, es claro que en ambos retratos la relación de las mujeres con los objetos que las rodean está encaminada a decir algo sobre su propio cuerpo, pese a que la ausencia de mirada pare-

²⁶ E. H. Gombrich, “La máscara y la cara: la percepción del parecido fisonómico en la vida y en el arte”, en E. H. Gombrich *et al.*, *Arte, percepción y realidad*, Barcelona, Paidós, 2007, p. 32.

²⁷ Luisa Ruiz Moreno, “Procesos de perceptivización”, en Raúl Dorra *et al.*, *La percepción puesta en discurso*, Puebla, BUAP, 1999 (Col. Tópicos del seminario, 2), p. 27.

ciera indicar indiferencia por parte de ellas; sin embargo, me parece que ese rasgo está más cerca del ensimismamiento, ya que si bien la aparente “ceguera” podría impedirles ejercer un control perceptivo sobre el espacio, no les niega la posibilidad de sentirlo.

La piel, las vestimentas, el cuerpo completo no parecen estar en contacto con los objetos (hay que tomar en cuenta las sombras que las separan del fondo, las líneas que expulsan a Olga o el color de la blusa de Maria); sin embargo, el que posean tonos similares al entorno y que existan líneas que las atraigan hacia el fondo, las unifica con el espacio.

Respecto al *Retrato de Maria* (afirmaciones que podrían extenderse al *Retrato de Olga*), Diana Wechsler afirma que está dominado por la soledad, el hieratismo y la eliminación casi por completo de las marcas espaciales.²⁸ Ello nos regresa a las ideas que han quedado apuntadas:

- 1) La posición y el gesto de las mujeres.
- 2) Su relación con el espacio.

Si el mundo se erige en tal, en tanto que puede ser enunciado gracias a la sensorialidad, queda clara cuál es la intención de Portinari: ambas mujeres están proyectándose en el espacio y, al mismo tiempo, están siendo repelidas por él, tienen una relación contradictoria con el entorno. El sujeto se enfrenta con el objeto, con el otro; siente su “realidad”, su presencia e intenta expresarla.

Por ello es factible que ojos y boca cobren tanta importancia; los primeros por la ausencia, los segundos por su marcada presencia. Si consideramos los ojos y la vista como el sentido vinculado con los procesos racionales e intelectuales ligados a la percepción, su omisión indicaría, precisamente, la inexistencia de ellos; volvemos al punto anterior, es la sensación lo que predomina en ambos cuadros.

Luciana es otro de los personajes que circulan por las páginas de la antología de cuentos *Insônia* de Graciliano. Sin duda debió ser uno de los preferidos del autor pues, aparte del enfermo de “Paulo” y “Relógio de

²⁸ Diana Wechsler, “Portinari en la cultura visual de los años treinta. Estéticas del silencio, silenciosas declamaciones”, en Andrea Giunta, *Candido Portinari y el sentido social del arte*, Buenos Aires, Siglo XXI, 2005, pp. 43 y 44.

hopital” —que ni siquiera podría afirmarse que se tratan del mismo— es el único al que encontramos en dos historias.

En la primera, que se titula con el nombre de la protagonista, la encontramos en su relación con el universo de los adultos, y lo primero que llama la atención es que al no poder ver —en el amplio sentido del término— el mundo como los demás, decide aislarse y buscar otras vías de expresión y comunicación: “Assim aparelhada [com bolso e caminhando nas pontas] chamava-se D. Henriqueta da Boa-Vista. Manifestara-se à irmã e à cozinheira. Como as duas não admitiam que ela pudesse mudar de nome, envolvera-as num largo desprezo e começara a entender-se com as paredes.”²⁹

Asumir una postura corporal distinta a la cotidiana es, para Luciana, ser otra persona; pero como la nueva identidad no es comprendida por el otro, ella decide “entenderse con las paredes”; se sabe distinta a los demás, pero esta diferencia no puede ser comprendida por la familia quien la trata de forma displicente.

El segundo cuento en el que nos topamos con Luciana se titula “Minsk”, nombre que dio al loro que su tío le había obsequiado. Aquí encontramos algunos detalles más de la forma en que la niña se relaciona con el entorno: además de caminar de puntas para convertirse en persona mayor, gusta de caminar con los ojos cerrados para probar su pericia en la orientación; pero, no conforme con ello, en ocasiones agregaba a esta maniobra un grado de complicación al hacerlo de espaldas:

Um dia em que marchava assim pisou num objeto mole, ouviu um grito. Levantou o pé, sentindo pouco mais ou menos o que sentira ao ferir-se num caco de vidro. Virou-se, alarmada, sem perceber o que estava acontecendo. Havia uma desgraça, com certeza havia uma desgraça. Ficou um minuto perplexa, e quando a confusão se dissipou, sacudiu a cabeça, não querendo entender.

¡Minsk!³⁰

²⁹ “Aparejada de esa forma [con el bolso y caminando de puntas] se llamaba Doña Henriqueta da Boa Vista. Se presentó a la hermana y a la cocinera. Como ninguna de las dos admitía que ella pudiera cambiar de nombre, las envolvió en un largo desprecio y comenzó a entenderse con las paredes.” Ramos, *Insônia*, p. 59.

³⁰ “Un día en que caminaba así, pisó un objeto suave, escuchó un grito. Levantó el pie, sintiendo poco más o menos lo que había sentido al herirse con un pedazo de vidrio.

Luciana opta por relacionarse con su entorno no por medio de la vista sino del tacto (incluso líneas antes se comenta sobre las incontables veces en que dejó fragmentos de piel y de ropa en las puntas y salientes de los muros) con las infortunadas consecuencias que esto le acarrea al convertirse en la asesina involuntaria de su mascota.

La descripción que se hace del accidente es distintiva de la forma en que los personajes de Ramos entran en contacto con los objetos, incapaces de percibir —y, por tanto, de razonar y discriminar— lo que los rodea se ven obligados a vivir en la angustia de irlo conociendo lenta y fragmentariamente, disipando poco a poco la confusión que gobierna su mente.

Andava de cabeça baixa, o espinhaço curvo. De repente esbarrou e aprou-mou-se diante de um homem gordo, vermelho, de ruga na testa e pregas nos cantos da boca. A amolação da audiência entrou-lhe no espírito —o tique taque da máquina, o chiar dos papéis, as frases antiquadas, os cochilos, o caranguejo enorme levantando a pata enorme. Empalideceu e encostou-se a um muro, tremendo, o coração aos baques e o estômago embrulhado.³¹

Aquí volvemos a encontrar un personaje que no encaja con el entorno, sólo que en este texto la idea de diferencia se convierte en un sentimiento de inferioridad que se hace evidente en su postura, la cual le impide orientarse por medio de la vista y lo obliga a entrar en contacto con el otro por medio del cuerpo mismo.

Se volvió, alarmada, sin percibir lo que estaba sucediendo. Era una desgracia, con seguridad era una desgracia. Permaneció perpleja un minuto y cuando la confusión se disipó, sacudió la cabeza, no queriendo entender.
¡Minsk!" *Ibid.*, p. 73.

³¹ "Andaba de cabeza baja, la espalda curva. De repente tropezó con un hombre gordo, rubicundo, de arrugas en la frente y en las comisuras de los labios. El hastío de la audiencia le entró en el espíritu el tic tac de la máquina, el chillido de los papeles, las frases anticuadas, los susurros, el cangrejo enorme levantando la pata enorme. Palideció y se apoyó en un muro, temblando, el corazón palpitando y el estómago con un nudo." *Ibid.*, pp. 119 y 120.

Esa forma de experimentar el objeto me hace repensar la frase “El hastío³² de la audiencia le entró en el espíritu”, ya que si es evidente que él se encuentra a disgusto —inquieto— consigo mismo, ¿no será entonces que él cree que la audiencia posee ese estado de ánimo y ello lo afecta, cuando en realidad no se trata más que de una proyección de su mismo sentir? Así, lo que en un principio parece ser una incidencia del otro en el sujeto, no es sino una proyección de la individualidad sobre el objeto.

Así, aun cuando en un principio se nos hace sentir que es el espacio el que se mueve, que son los objetos los que amenazan, llegados a este punto no podemos más que pensar que todo es producto de la inseguridad del protagonista, tal como sucede en “Um pobre diabo”: “Correu a vista pelos quadros ali pendurados, deteve-se numa paisagem verde e azul, bastante desenhada. Teve a impressão de que, se continuasse a encolher-se, iria achatar-se como a paisagem.”³³

En realidad, la simpleza del paisaje posee al pobre diablo; es por ello que piensa que si su cuerpo continuara encogiéndose (por causa de su apocamiento) terminaría por aplanarse como el cuadro. El objeto es amenazante, pero sólo en apariencia.

Esta cuestión de la disolución corporal, como ya vimos, es constante en la narrativa de Ramos, cuando el cuerpo está sometido a circunstancias emocionales que escapan de su control, comienza un dolor paulatino que al llegar a su límite máximo lo conducirá a un estado de anestesia —a fin de cuentas de inconsciencia— que se representará por medio de la disolución corporal

Me parece claro que tanto Portinari como Graciliano provocan que el individuo entre en contacto con el espacio —con el otro— por medio de la sensorialidad, de allí que decidan nulificar la vista; no obstante, ha quedado sin respuesta hasta ahora el porqué de la marcada presencia de los labios. Si tomásemos éstos como signo de la boca y por tanto del habla,

³² Aunque el término “amolação” puede entenderse también como disgusto e incomodidad.

³³ “Pasó la vista por los cuadros allí colgados, se detuvo en un paisaje verde y azul, bastante desabrido. Tuvo la impresión de que, si continuaba encogiéndose, se aplanaría como el paisaje.” *Ibid.*, p. 130.

podríamos pensar en ellos como una representación de la necesidad de las mujeres por expresarse, por volcar su interioridad.³⁴

Al respecto, Vera d'Horta nos dice que Lasar Segall (lituano radicado en Brasil buena parte de su vida) afirmaba que “es necesario que cada uno supere lo exteriormente verdadero (lo interesante) en beneficio de lo esencial (interiormente verdadero). [...] Cada uno debería ser estimulado sólo para entender lo esencial a partir de sí mismo y expresarlo de forma verdaderamente indispensable”.³⁵

La realidad, el mundo, no es percibida por medio de la vista no porque no importe, sino porque debe ser sentida, vivida, antes que racionalizada. La sensación conduce a mostrar la verdad interna de la que habla Segall, los labios rojos son un testimonio de ello, son el indicio de que el cuerpo se expresa de una forma sensual (en el amplio sentido del término), ¿y qué es lo que nos dice el cuerpo?

Si el cuerpo habla en su relación con el entorno, es claro que los personajes de Graciliano están profiriendo un grito. El cuerpo se vuelca en el espacio y refleja dos aspectos básicos: el primero, la imposibilidad de comprensión con el otro; el segundo, la angustia personal (trátese de la muerte de la mascota, del sentimiento de inferioridad o del sufrimiento físico).

En el caso de Olga y María creo que la interpretación no está tan alejada de esto. Más allá de la ausencia en el lienzo de otros seres vivos, es claro que la postura rígida y tensa y la predominancia de colores fríos y oscuros transmite soledad, pero sobre todo vacío; el vacío del fondo oscuro que enmarca a María, el vacío del lienzo en blanco sobre el que se destaca Olga, el vacío del cielo que se vislumbra por la ventana y que parece oprimir la casa que se ve a lo lejos. El individuo ante un universo desierto y obligado a enfrentarse a sí mismo.

³⁴ Esta circunstancia me remite a una obra muy conocida, *El grito* de Munch, de hecho las concomitancias entre estas tres obras son varias: la ausencia de los ojos, la marcada presencia de la boca (si bien que se trate de un hueco en el caso de Munch) y la curiosa conformación del espacio.

³⁵ Vera D'Horta, “Lasar Segall. Un expresionista brasileño”, en *Lasar Segall un expresionista brasileiro*, Takano, San Pablo, 2002, p. 26.

BIBLIOGRAFÍA

- BRILLIANT, RICHARD, *Portraiture*, Cambridge, Harvard University Press, 1991.
- BUARQUE DE HOLANDA FERREIRA, AURELIO, *Dicionário Aurélio da Língua Portuguesa*, São Paulo, Positivo, 2004.
- CALLADO, ANTONIO, *Retrato de Portinari*, 3ª ed., Rio de Janeiro, 2003.
- D'HORTA, VERA, "Lasar Segall. Un expresionista brasileño", en *Lasar Segall un expresionista brasileño*, Takano, San Pablo, 2002.
- GOMBRICH, E. H., "La máscara y la cara: la percepción del parecido fisonómico en la vida y en el arte", en Gombrich *et al.*, *Arte, percepción y realidad*, Barcelona, Paidós, 2007.
- JEUDY, HENRI-PIERRE, *O corpo como objeto de arte*, trad. Tereza Lourenço, 2ª ed., São Paulo, Estação Liberdade, 2002.
- LANDOWSKI, ERIC, "Sobre el contagio", en Raúl Dorra [ed.], *Semiótica, estesis y estética*, Puebla, EDUC-BUAP, 1988.
- MIER, RAYMUNDO, "Semiótica y estética: el testimonio de discordias", en Raúl Dorra [ed.], *Semiótica, estesis y estética*, Puebla, EDUC-BUAP, 1988.
- PORTINARI, CANDIDO, *Poemas*, Rio de Janeiro, EPTV, 1999.
- RAMOS, GRACILIANO, *Caetés*, 29ª ed., Record, Rio de Janeiro, 2007.
- , *Insônia*, 26ª ed., Record, Rio de Janeiro, 1979.
- , *Memórias do cárcere*, 37ª ed., Record, Rio de Janeiro, 2007.
- RUIZ MORENO, LUISA, "Procesos de perceptivización", en Raúl Dorra *et al.*, *La percepción puesta en discurso*, Puebla, BUAP (Col. Tópicos del seminario, 2), 1999.
- SCHNEIDER, ROBERT, *The art of the portrait*, Colonia, Taschen, 1994.
- WECHSLER, DIANA, "Portinari en la cultura visual de los años treinta. Estéticas del silencio, silenciosas declamaciones", en Andrea Giunta, *Candido Portinari y el sentido social del arte*, Buenos Aires, Siglo XXI, 2005.

