



## De las desmesuras de Nuno Ramos al *desvairismo* de 1922<sup>1</sup>

JORGE MANZI  
CEMBRANO<sup>2</sup>

En los últimos años, he estado familiarizándome con la obra de Nuno Ramos (1960), marcada en sus diferentes

manifestaciones (pintura, literatura, instalación, performance) por cierta desmesura o falta de medida<sup>3</sup>. Fue solo hace algunos meses, tal vez influido por lecturas que comentaré aquí, que creo haber entendido mejor el carácter de esta desmesura: parece derivar de la relación inestable entre figuras que se individualizan – de manera súbita y/o excesiva – y el marco común que las contiene. Por ejemplo, en lo que Ramos llama “cuadros” (foto arriba), el marco común correspondería a un soporte

---

<sup>1</sup> Este texto fue escrito en el marco del proyecto de posdoctorado N°3200950 “La prosa abierta de Nuno Ramos y Sergio Chejfec: pasajes entre literatura y arte contemporáneo”, vinculado a la Universidad de Chile.

<sup>2</sup> Jorge Manzi Cembrano es doctor en Teoría Literaria y Literatura Comparada por la Universidad de São Paulo e investigador de postdoctorado en la Universidad de Chile

<sup>3</sup> Al respecto, la crítica Flora Süssekind, en un sugerente ensayo de 2000 sobre el arte brasilero en la Nova República (1985- ¿2019?), constató una marcada tendencia a “exponer situaciones de desmedida” (s.p.). Entre los artistas discutidos se encuentra Ramos. Cf. “Escalas & Ventriloquos”. In: *Folha de São Paulo*, 23 de julio de 2000. Disponible en: <https://www1.folha.uol.com.br/fsp/mais/fs2307200003.htm>. Visitado en: 28/01/2022.

pictórico que parece venirse abajo por la cantidad excesiva de materiales que carga. “Sin título” [1994], visto como conjunto, parece un magma confuso de heterogeneidades, algo que, usando términos afines al artista, se asemejaría a un pantano. No obstante, notamos que algunos materiales logran individualizarse respecto al conjunto, recurriendo al exceso: enormes tubos, latones y tejidos avanzan hacia el espacio de el/la espectador/a, inter-

pelándolo/a de manera más directa, o menos contemplativa. Considero que este segundo impulso, protuberante, individualizador, estaría a la base de la singular elocuencia que adquieren los materiales en las obras de Nuno Ramos.<sup>4</sup> En ellas, lo que parece estar en juego es una pregunta por modos posibles de individuación de materiales al interior de conjuntos masivos bastante amorfos, revelando sorprendentes ajustes y desajustes, afinidades y tensiones, entre la elocuencia desmesurada de las partes y el carácter pantanoso del todo.

El año pasado, cuando aún no tenía claro cómo formular estas desmesuras, se anunciaron las conmemoraciones de la Semana de Arte Moderno de 1922. Aunque viví algunos años en São Paulo, y tuve noticias suficientes sobre el carácter decisivo del movimiento, nunca pude dedicarle una atención más sistemática y detenida a sus principales figuras. El contexto conmemorativo fue una buena ocasión para iniciarme. De manera paulatina, comencé a notar en las obras problemas de subjetivación y objetivación muy singulares, que parecían prefigurar de algún modo el tipo de desajustes entre individuación y marco común que comenzaba a identificar en la obra de Ramos. Al respecto, varios casos podrían ser mencionados y discutidos. Las desproporciones de *Abaporu* [1928] de Tarsila do Amaral, figura amorfa que habita un tipo de espacio poco preparado para dar

<sup>4</sup> Respecto a las nociones de “pantano” y “elocuencia”, y sus relaciones recíprocas, encontramos un pasaje especialmente sugerente en una entrevista concedida por Ramos a Vanda Klabin: “En mi caso, ese tal plano [Ramos se refiere aquí al soporte pictórico en su nivel más abstracto, JMC] es un depósito, un lugar que recibe materia. Si no es más que un punto donde puedo depositar cosas, como la

superficie de un pantano, no se trataría de un plano, sino de un *plantano*. En ese sentido, es medio amorfo, afásico, lo que era mi peligro inicial. Una afasia que yo compensé con una especie de elocuencia, y que también se tornó un problema. Creo que intento equilibrar esos dos mundos.” (Ramos, “Entrevista...” 44, traducción nuestra).

cabida a otros sujetos semejantemente desmedidos. Podría centrarme asimismo en una de las escenas clave de *Serafim Ponte Grande* [1ª Ed. 1933] que, con su recurrencia enigmática y un tanto siniestra (caps. I, IV, IX, X), parece empantanar el ya accidentado e inorgánico avance cronológico de la novela: la escena estática de un Serafim solitario, parapetado sobre un rascacielos apuntando hacia la ciudad con un cañón que no sabe disparar, funcionaría como cifra de una relación exasperada entre un héroe a la vez agigantado e impotente y su medio.

La lista podría ampliarse considerablemente, pero en esta ocasión querría detenerme apenas en un caso adicional: el *desvairismo* arlequinado de Mário de Andrade. Es posible que sea en este estilo, caracterizado por exageraciones, heterogeneidades, y por cierta teatralidad, donde logremos captar mayores afinidades con las desmesuras contemporáneas de Nuno Ramos. Una primera imagen orientadora sobre este lirismo desvariado aparece en el “Prefácio Interessantíssimo” de *Paulicéia desvairada* [1922]: “O impulso lírico clama dentro de nós como uma turba enfuriada. Seria engraçadíssimo que a esta se dissesse: ‘Alto lá! Cada qual berre por sua vez; e quem tiver o argumento mais forte guarde-o para o fim!’” (Andrade 66 [2013])<sup>5</sup>. Aunque el autor no procederá en la *Paulicea* ordenando y disciplinando de este modo a su turba, el

pasaje puede ayudar a identificar algunos presupuestos claves de su poética. En primer lugar, llama la atención la definición de un tipo de material lírico cuyo grado cero tendría las características de una “turba enfurecida”. Para que algo logre singularizarse dentro de la turba, para que el hablante le preste oído, deberá estar, como mínimo, gritando. Por otra parte, aunque dicho en tono de broma, el poeta aparece como figura capaz de orquestar estas heterogeneidades, individualizándolas por medio de interpelaciones directas, en una dicción no menos excesiva. En la *Paulicea* todo parece estar en alto volumen, saturado de signos de exclamación, comenzando por la propia ciudad de São Paulo, presentada como un “Galicismo a berrar nos desertos da América” (“Inspiração”, 77).<sup>6</sup>

El hablante se relaciona con la ciudad como quien escucha un rumor masivo de heterogeneidades que pueden, súbita y exaltadamente, individualizarse en la lógica de la yuxtaposición: “Há leilão. Há feira de carnes brancas. Pobres arrozais! / Pobres brisas sem pelúcias lisas a alisar! / A cainçalha... A Bolsa... As jogatinas...” (“Rua de São Bento”, 82).<sup>7</sup> La tendencia del autor no será homogeneizar el material, estandarizándolo en alguna escala monumental, sino experimentar con modos de particularización que presuponen lo masivo, lo tumultuoso (“cada qual berre por

<sup>5</sup> Traducción nuestra: “El impulso lírico clama adentro nuestro como una turba enfurecida. Sería divertidísimo que a esta se le dijese: ‘¡Alto ahí! ¡Cada cual grite por separado; y quien tenga el mejor argumento guárdelo para el final!’”.

<sup>6</sup> “¡Galicismo que grita en los desertos de América” (33 [2012]).

<sup>7</sup> “Hay subasta. Hay feria de carnes blancas. ¡Pobres arrozales! / ¡Pobres brisas lisas sin pelusas alisando!

/ La jauría... La Bolsa... Las timbas... (41 [2012]). Para quien no conozca la obra, es relevante indicar que el uso de puntos suspensivos en medio de los versos es el modo en que el propio autor marca los cortes de la técnica de montaje, que conceptualizó bajo la noción de “verso armónico” (Cf. “Prefacio Interessantíssimo”, 20-21).

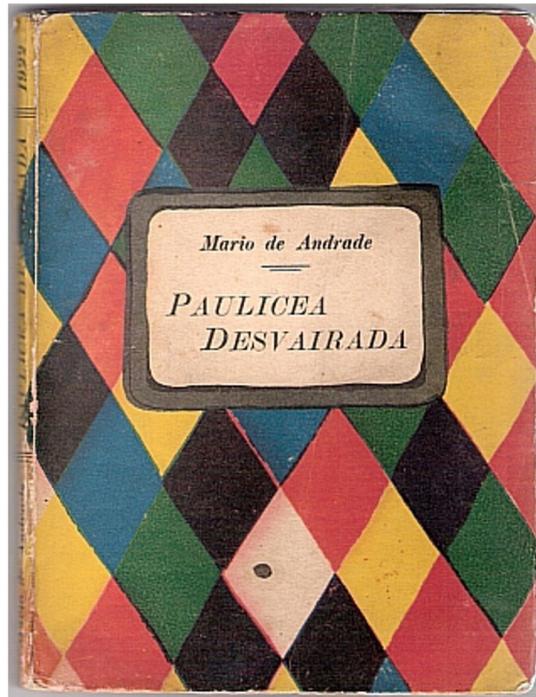
sua vez”). En el plano de la métrica, esto exigía verso libre. Respecto al material, cuyo grado cero fue imaginado como una “turba enfurecida”, habría que indicar que su modo de presentación formal en el poema busca conservar parte de ese carácter inorgánico y gritante, en donde estaría inscrita la historicidad de la experiencia urbana de São Paulo de los años veinte<sup>8</sup>. Asombrado y fascinado cada vez que esta cacofonía se pone de manifiesto, el hablante repetirá el adjetivo clave de la obra: “Arlequinal! Arlequinal!” (“Noturno”, 62). Esta figura, compleja, puede referir tanto a la vestimenta arlequinal del poeta, que yuxtapone rombos grises y amarillos, como a las simul-taneidades fragmenta-rias de la ciudad (Cf. “Inspiração”). Así, hablante y ciudad com-partirían el mismo traje, apuntando a la difícil distinción entre sujeto y objeto.

Pero hay un segundo aspecto de lo arlequinal que me interesa destacar: al modo ya referido de escucha y singularización de heterogeneidades, cor-respondería cierta orientación teatral. Si en el Prefacio el

hablante afirma que su estilo torna ambigua la distinción entre “blague” (chiste) y “seriedad” (59), la teatralidad del arlequín estaría más cerca del primer término que del segundo. En el pasaje ya citado del Prefacio, tras anunciar cuán graciosa le parece la idea de disciplinar a su turba, el hablante dramatiza la relación con ella, pasando del discurso indirecto al directo (“Seria

engraçadíssimo que a esta se dissesse: ‘Alto lá!’”). En los propios poemas, serán menos frecuentes tales anuncios, tornando más inciertos los sentidos de la pulsión teatral. Muchas veces notamos rupturas súbitas en la dicción, que permiten mostrar más enfáticamente al hablante en su rol de arlequín: “Ali em frente... - Mário, põe a máscara! / - Tens razão, minha Loucura, tens

razão. / O rei de Tule jogou a taça ao mar...” (“Paisagem N°3”, 104).<sup>9</sup> En “Noturno” encontra-mos otros casos de interés. Por ejemplo: “Um mulato cor de ouro, / com uma cabe-leira feita de alianças polidas... / Violão! ‘Quando eu morrer...’ Un cheiro pesado de baunilhas / oscila, tom-ba e rola no chão” (97).<sup>10</sup> La exclamación “Vio-lão!” (¡Guitarra!) podría



<sup>8</sup> Al respecto, una referencia que se ha vuelto clásica es Sevcenko, Nicolau. *Orfeo estático en la metrópolis. San Pablo, sociedad y cultura en los febriles años veinte*. Buenos Aires: Universidad Nacional de Quilmes / Prometeo 3010, 2013.

<sup>9</sup> “Allí en frente... - ¡Mario, ponte la máscara!” / - Tienes razón, mi Locura, tienes razón. / El rey de Thule tiró la copa al mar...” (69 [2012]).

<sup>10</sup> “Un mulato color de oro, / con su cabellera de finas alianzas... / ¡Guitarra! ‘Cuando yo muera...’

ser leída aquí como instrucciones de director de escena al mulato, quien, al ponerse a cantar en estilo directo inmediatamente después de la instrucción, asumiría cierto carácter actoral. Notemos, asimismo, que tras la irrupción de lo teatral la dicción suele estabilizarse, en este caso, volviendo al estilo indirecto (“Um cheiro . . .”). Un último ejemplo del mismo poema, quizás más sutil, es el siguiente: “Luzes do Cambuci pelas noites de crime... / Calor!... E as nuvens baixas muito grossas / feitas de corpos de mariposas” (96)<sup>11</sup>. La exclamación “Calor!” podría ser leída como un aparte escénico, en donde el hablante, dejando caer súbitamente la máscara narrativa o evocativa del primer verso, indicaría al público, en modo *clownesco*, que en la escena que está siendo presentada, las noches marginales del barrio Cambuci, hace calor, mucho calor, retomando luego la dicción inicial distanciada. Indiquemos, adicionalmente, la eficacia de este breve aparte escénico para presentificar, de manera familiar, enfática y súbita, una notación local, un “aquí” brasileiro, en medio de las técnicas cosmopolitas del montaje.

En lo que se refiere a el/la lector/a implícito/a de la obra, o a su audiencia imaginada, podemos ver que el autor, siguiendo una orientación decididamente vanguardista, en lugar de presuponer una recepción distanciada, contemplativa, construye un hablante arlequinado y desvariado que, al presentar excesiva y

teatralmente sus materiales, parece buscar y provocar reacciones más cercanas a las del teatro, o a las del circo, que a las de un poema lírico. *Paulícea* sería un mundo en el que, en cualquier momento, la dicción puede espectacularizarse en busca de aplausos o pifias colectivas. En ese sentido, la obra, escrita antes de la Semana del 22, parece haber internalizado premonitoriamente el tipo de reacciones más bien estridentes, en las antípodas de lo contemplativo, que el público del Teatro Municipal mostrará durante las escandalosas jornadas modernistas de febrero.

Respecto al carácter inorgánico y por momentos amorfo de la obra, João Luiz Lafetá destacó que Mário de Andrade decidió, deliberadamente, dejar en la obra lo que llamó sus “exageraciones” y “defectos”, dado que los consideraba “interesantes” y “representativos” (Andrade *apud* Lafetá 353). Autor y crítico coinciden en que algo crucial estaría cifrado en estos desvarismos. Lafetá da un paso adicional al especificar que sería especialmente en las “rupturas de tono”, y en las “disonancias” que estas provocan, en donde el poeta habría logrado internalizar con mayor fuerza su momento histórico<sup>12</sup>. Tendemos a concordar con el crítico, considerando que sería precisamente en las teatralizaciones súbitas de la voz en donde el hablante elaboraría una relación más directa e íntima con la materia local, intimidad *cordial*, dicho sea de paso, que no

---

Un aroma pesado de vainillas / oscila, cae, y rueda por el piso...” (62 [2012]).

<sup>11</sup> “Luzes del Cambuci por las noches del crimen... ¡Calor!... Y las nubes bajas muy gruesas, / hechas de cuerpos de mariposas” (61 [2012]).

<sup>12</sup> El pasaje relevante es el siguiente: “La ruptura de tono es una de las vicisitudes del sujeto lírico:

desequilibrio formal, defecto estético (si nos situamos desde la perspectiva de una estética de la unidad o del equilibrio), apunta, no obstante, en tanto disonancia, hacia las grandes tensiones de la vida (y del arte) de aquella época. Es señal esencial del momento histórico” (366, traducción nuestra).

excluye violencias, impostaciones de mando, chistes y provocaciones (p.ej. el “Alto lá!” a la turba enfurecida, las instrucciones al mulato, los apartes escénicos a un público convertido en platea que aplaude o pifia a su poeta arlequinal, etc.).

Obras como *Pauliceia Desvairada* o *Serafim Ponte Grande* llaman la atención por la radicalidad con la que sus autores, escribiendo en Brasil durante la década de 1920, se apropiaron de la inorganicidad de la obra vanguardista europea del mismo período.<sup>13</sup> Salvo engaño, me parece que en ningún otro país de la región la obra inorgánica se aclimató de manera tan temprana y radical. Lejos de haber sido mera implantación formalista, lo que encontramos a partir de 1922 son obras inorgánicas que procesarían de manera inmanente aspectos complejos de la experiencia social brasilera moderna. Como argumentó Rodrigo Naves en su ya clásico *A forma difícil* [1996], algo de esta experiencia social, con sus subjetivaciones y objetivaciones amorfas y desmedidas, tiende a desestabilizar la propia formalización estética.<sup>14</sup> De allí una marcada orientación en el arte brasilero más ambicioso —como el que hemos comentado aquí— hacia la dificultad de forma. Ahora bien, a partir de artistas como Mário y Oswald de Andrade, tal dificultad de la forma (que no siempre llega a buen puerto) parece confluir hacia una tradición deliberada y reflexiva de la *forma difícil*.

Aunque en situación muy diversa, enmarcada por los dilemas de la Nova República (1985- ¿2019?) y por la transmedialidad del arte contemporáneo, la obra (también inorgánica) de Nuno Ramos parece dar continuidad a aspectos relevantes del modernismo del 22. A modo de cierre, podemos aventurar aquí algunos paralelos con el desvarismo arlequinal de Mário de Andrade. En primer lugar, ningún tipo de ansiedad con las desmesuras, con lo



<sup>13</sup> Cf. Bürger, Peter. *Teoría de la vanguardia*. Buenos Aires: Las cuarenta, 2010, especialmente capítulo III.

<sup>14</sup> Cf. Naves, Rodrigo. *A forma difícil. Ensaíos sobre arte brasileira*. São Paulo: Companhia das Letras, 2011.

inacabado o lo amorfo. Confianza en que tales rasgos permitirían cifrar e interrogar, desde el arte, aspectos complejos de la experiencia social brasilera. Por otra parte, notamos la misma actitud de escucha frente a un rumor de heterogeneidades masivas que, súbitamente, pueden ganar volumen excesivo, problematizando e interrogando los modos de individuación posibles dentro de marcos comunes de carácter más impersonal. Por último, en lo que se refiere a su prosa literaria (p.ej. *O pão do corvo, O mau vidraceiro, Adeus, cavalo*), en Ramos encontraremos una orientación análoga a teatralizar la dicción, desestabilizando y a veces inviabilizando formas discursivas más distanciadas como el estilo indirecto o el indirecto libre. Por esta vez, tendré que limitarme a estos apuntes generales, que indican posibles vínculos formales y sustantivos entre las desmesuras contemporáneas de Ramos y las del modernismo de 22. En un próximo escrito, espero desarrollar con mayor detención el contrapunto, con énfasis en el momento contemporáneo. A modo de cierre (en abierto), ofrezco una muestra mínima de cómo los hablantes de la prosa de Ramos, teatralizando la dicción, interpelan a sus propias “turbas”, dejando a consideración de el/ la lector/a posibles paralelos con el “Alto lá!” del arlequín desvariado:

Então levantei e gritei de volta, mais alto do que eles: ‘eu ouço! Ouço bem. Não berrem tanto. Ouço e vejo. Não façam caretas. Fiquem menores. Encolham. E darei a

você, palavra, a minha atenção inteira’. Cruzei a linha imaginária com a mão a frente, pronto para desferir um soco em quem se aproximasse. Mas ficaram estranhamente calmos, como animais que reconhecessem o antigo domador. ‘Digam agora o que querem. Digam para mim, a trupe toda.’ (Ramos, “Atores” 15)<sup>15</sup>

### Bibliografía

- Andrade, Mário de. “Paulicéia desvairada”. In: *Poesias completas. Volume I*. Ed. Tatiana Longo Figueiredo & Telê Ancona Lopez. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2013.
- . *Pauliceia desvariada*. Buenos Aires: Beatriz Viterbo, 2012.
- Lafetá, João Luiz. “A representação do sujeito lírico na *Pauliceia desvairada*”. In: *A dimensão da noite*. São Paulo: Livraria Duas Cidades / editora 34, 2004.
- Ramos, Nuno. “Atores”. In: *O mau vidraceiro*. São Paulo: Globo, 2010.
- . “Entrevista de Nuno Ramos a Vanda Klabin”. Entrevista por Vanda Klabin. In: *Frank Stella e Nuno Ramos. Afinidades e diversidades*. [Catálogo exposición]. São Paulo, 2004.

<sup>15</sup> Traducción nuestra: “Entonces me levanté y grité de vuelta, más alto que ellos: ‘yo escucho! Escucho bien. No griten tanto. Escucho y veo. No hagan muecas. Disminuyan de tamaño. Encójanse. Y les ofreceré, prometo, toda mi atención.’ Crucé la línea

imaginaria con la mano hacia adelante, listo para golpear a cualquiera que se acercase. Pero se quedaron extrañamente tranquilos, como animales que reconocían a su antiguo domador. ‘Digam ahora lo que quieren. Toda la tropa, háblenme a mí’.