

El exilio parisino durante la dictadura en la ficción contemporánea brasileña*

The exile in paris during the dictatorship in brazilian contemporary fiction

Alva Martínez Teixeira**

RESUMEN

El artículo analiza cómo cuatro textos literarios brasileños, publicados entre 1977 y 2017, responden a los efectos de la violencia política y la represión de la dictadura. En este sentido, se examina en particular cómo son representados la experiencia del exilio en París, el trauma y el problema de la identidad y la alteridad en la ficción brasileña contemporánea. Para ello, se estudia el relato "Paris não é uma festa" (1977) de Caio Fernando Abreu y las novelas *Tropical sol da liberdade* (1988) de Ana Maria Machado, *Rio-Paris-Rio* (2016) de Luciana Hidalgo y *A noite da espera* (2017) de Milton Hatoum. El artículo pretende contribuir a una mejor comprensión de la complejidad y la diversidad de las políticas y las poéticas de las narrativas migrantes y del tratamiento ficcional de la dictadura.

Palabras clave:
ficción brasileña,
literatura migrante,
exilio, dictadura
militar.

ABSTRACT

This article analyses how four Brazilian literary texts, published between 1977 and 2017, respond to the effects of political violence and repression during the dictatorship. In this sense, it considers particularly how the exile experience in Paris, the trauma and the problem of identity and alterity are presented in Brazilian contemporary fiction, namely in the short story "Paris não é

Keywords:
Brazilian fiction,
migrant literature,
exile, military
dictatorship.

* Este artículo se inscribe en las actividades de investigación de la "Linha de Ação 2" del "Grupo de Investigação 3: Literatura e Cultura Brasileiras" del Centro de Literaturas e Culturas Lusófonas e Europeias (CLEPUL) de la Facultad de Letras de la Universidade de Lisboa, financiadas por la Fundação para a Ciência e a Tecnologia de Portugal (UID/ELT/00077/2019).

** Española. Doctora en Literaturas de Lengua Portuguesa (Literatura Brasileña) por la Universidade da Coruña, España. Universidade de Lisboa. Lisboa, Portugal. alvamteixeiro@campus.ul.pt

uma festa" (1977), by Caio Fernando Abreu and in the novels *Tropical sol da liberdade* (1988), by Ana Maria Machado, *Rio-Paris-Rio* (2016), by Luciana Hidalgo and *A noite da espera* (2017), by Milton Hatoum. The aim of the article is to contribute to a better understanding of the complexity and diversity of the politics and poetics of migrant narratives and Brazilian literary treatment of the dictatorship.

París era el recuerdo de la experiencia transmitida, pocas veces
apetecida.

(MARCOS GIRALT TORRENTE: *PARÍS*)

Introducción

El presente artículo tiene como objetivo examinar la creación, continuidad y renovación de ciertos *topoi* presentes en cuatro ficciones brasileñas de gran importancia para la formación y consolidación de la memoria del exilio brasileño durante la dictadura. Se trata de textos también relevantes para la fundación y desarrollo de lo que podríamos denominar —sirviéndonos del concepto atribuido con frecuencia al poeta haitiano-quebequés Robert Berrouët-Oriol (1992)—, de un *corpus* migrante, de una literatura migrante dentro de la literatura brasileña contemporánea: el cuento “Paris não é uma festa”, publicado en la antología *Pedras de Calcutá* (1977) de Caio Fernando Abreu (2018), y las novelas *Tropical sol da liberdade* (1988) de Ana Maria Machado (2008), *Rio-Paris-Rio* (2016) de Adriana Hidalgo (2016) y *A noite da espera* (2017) de Milton Hatoum (2019).

Desde esta perspectiva, las cuatro ficciones tienen el mérito de situar, en momentos históricos diferentes, la literatura referente a la dictadura en un espacio mayor, el del exilio. Y ello porque provocaron y provocan, junto con otros textos, una reconfiguración notable de la geografía literaria del Brasil del régimen militar, alargándola de diferentes modos a uno de los espacios paradigmáticos para los expatriados de diferentes tiempos y geografías: la ciudad de París.

De hecho, en este sentido, podríamos afirmar que por su carácter transnacional, los textos que forman el *corpus* alargan también de cierto modo la geografía literaria francesa, especialmente si tenemos en cuenta la reflexión de uno de los personajes secundarios de la novela de Ana Maria Machado. Se trata de Alda, una exiliada boliviana que interviene espontáneamente en unas charlas de la diáspora latinoamericana para afirmar que: “se a gente¹ se acostumou a entender as coisas deles, aqui na Europa, também eles, de tanto lerem, ouvirem e

1 La “gente”, en este caso, son los exiliados latinoamericanos.

se encantarem com o que é nosso (. . .) podem acabar se enriquecendo com isso” (Machado 209).

En fin, comprendiendo al extranjero y al exiliado como figuras recurrentes de la modernidad y de la contemporaneidad —modernidad y contemporaneidad que problematizan e interrogan con su sola existencia—, y la ciudad de París como uno de los espacios simbólicos del Iluminismo y de la civilización occidental moderna, o sea, igualitaria, fraterna, libre y racionalista, podemos comprender mejor el rico y sutil contraste simbólico que permite la elección y construcción ficcional de ese espacio en las obras. Como síntesis de esa emblemática contraposición podemos mencionar la reflexión de Maria, protagonista de *Rio-Paris-Rio*, provocada por una conversación con uno de sus amigos parisinos, Luc:

Vocês têm muita sorte, Luc, de estar aqui na França nesse exato momento, muita sorte mesmo, com essa liberdade de ir e vir, esse direito tão simples. O Brasil está agonizando (. . .)

Ao ouvi-lo descrever o velho mundo, Maria, nascida no *país do futuro*, concluí que mais vale um passado sólido do que uma promessa do paraíso. (Hidalgo capítulo IV, párr. 41)

Bajo esta óptica, decidimos estructurar el artículo a partir de la comparación entre las diferentes experiencias del exilio, protagonizadas por los personajes expatriados en la Ciudad de las Luces que pueblan las páginas de los textos del *corpus*. Una vez que se trata de un conjunto de textos publicados en momentos significativamente diferentes de la historia de Brasil, la perspectiva comparativa nos permitirá, por un lado, entender mejor la singularidad de las cuatro ficciones; y, por otro lado, la emergencia, continuidad y renovación de sus temas y del retrato del exilio en las últimas cinco décadas: en plena vigencia de la dictadura, en el momento de la caída del régimen militar y durante lo que Fernando Perlatto (2017) identifica como un nuevo impulso de la escritura literaria sobre ese régimen; impulso que, de acuerdo con el historiador brasileño, habría sido estimulado por el cincuentenario de la dictadura, en 2014 (723).

Bien es cierto que otro criterio de clasificación propuesto por los especialistas contemporáneos nos permitiría organizar los textos estudiados en este artículo en dos grandes momentos: el de la dictadura y

el de la “pós-ditadura” (Avelar 27). Esta última categoría fue propuesta por autores como Idelber Avelar (2003) para pensar la contemporaneidad como un tiempo fatal e inevitablemente marcado por la experiencia de las dictaduras en América Latina, cuya cultura continuaría condicionada por la sombra de ese fracaso histórico, que provocaría un incesante trabajo de rememoración y luto en la literatura y las artes.

El extrañamiento en el relato sobre el exilio del protagonista de “Paris não é uma festa”

El primero de esos textos es el cuento de Caio Fernando Abreu (2018), “Paris não é uma festa”, un relato que como la novela de Machado, proyecta ficcionalmente la experiencia del autor en el exilio en la Europa de los años 70, pero de un modo diferente. El trauma o el sentimiento de desarraigo del protagonista hacen que, a su regreso a Brasil, este silencie su memoria del destierro, negando en parte el deber de memoria que asumirá Lena, personaje principal de *Tropical sol da liberdade*, en relación con la diáspora provocada por las dictaduras en América Latina.

El personaje del relato de Abreu (2018), un escritor, protagoniza junto con una amiga editora a la que visita, un reencuentro tenso y embarazoso, marcado por silencios incómodos y por la constatación de la falta de confianza y empatía entre ellos. Ese malestar es expresado, principalmente, a través del laconismo del protagonista. Como única respuesta cuando su interlocutora le pide que le hable sobre París y su experiencia allí, sentencia que “Paris não é uma festa” (Abreu 255) —claro *contrafactum* del ‘París era una fiesta’, de Hemingway— y enu-mera, de modo aparentemente aséptico, algunos de los monumentos y barrios más conocidos de la ciudad.

La incomodidad va creciendo y tomando la forma simbólica de un cielo nublado y de una amenaza de lluvia que cada vez inquietan más a la editora, perturbada por la inesperada visita y por la sequedad de las respuestas de su antiguo amigo. Mientras tanto, este continúa su enumeración telegráfica de los puntos turísticos de Londres y Ámsterdam, las otras urbes en las cuales estuvo en su período en el exilio. En esa caracterización monumental de las dos ciudades europeas incluye la información de que, además de parques, construcciones históricas y elementos folclóricos, Londres “[t]em bombas também. O tempo todo” y Ámsterdam, “putas na vitrine” (Abreu 255).

Como afirma Theresa Bachmann (2016), el cuento aborda la “difícil volta do exilado ao seu país natal, com foco nas relações interpessoais entre ex-exilado e suas redes de relações prévias ao exílio, ao mesmo tempo em que esmiúça o imaginário idílico sobre o exílio criado por parte dos que ficaram no Brasil durante a ditadura militar” (146).

Así, en un complejo y asimétrico juego de espejos, conocemos la incomodidad de la editora, que oscila entre la irritación y el embarazo ante la posible censura de su antiguo amigo por haberse quedado y tener una buena vida en el Brasil de la dictadura. Al mismo tiempo, apenas suponemos la turbación del protagonista, cuya interioridad nos es vedada por el narrador y velada por las pocas palabras del personaje.

Tal vez el protagonista de Caio Fernando Abreu represente el trauma, el rencor hacia los que se quedaron o quizá represente su contrario, el temor expresado por uno de los personajes secundarios de la novela de Ana Maria Machado, al que le preocupa que le afecte el posible resentimiento de sus compatriotas, de los que soportaron la dictadura sin marcharse. De entre esas opciones, la más probable parece, en los momentos iniciales del relato —gracias a su hábil y ambigua arquitectura narrativa—, la de que el protagonista encarne el trauma, el silencio opuesto al compromiso con el testimonio asumido por la protagonista de la novela de Machado.

En su archiconocido ensayo “El narrador”, Walter Benjamin (2008) afirma que hemos perdido la capacidad de intercambiar el tipo de experiencias con un valor colectivo que fundaban las sociedades tradicionales y, por lo tanto, de contar historias, y que esa incapacidad se vuelve radical cuando se trata de experiencias muy violentas. Pues bien, retomando la —hoy popular— tesis de Benjamin, Caio Fernando Abreu parece querer hacernos pensar, durante buena parte del cuento, que su protagonista ejemplifica esa imposibilidad, puesto que durante la conversación impide a su interlocutora sacar ningún provecho o ejemplaridad de su relato sobre el exilio.

No obstante, al avanzar el diálogo, descubrimos que la razón de la visita no es meramente social y que el escritor había enviado un original a su antigua amiga editora, un libro que ella considera “muito forte” y que rechaza de manera educada, con numerosas excusas, pre-

guntándole a continuación si no trae del exilio “muito material novo” (Abreu 256), a lo que él responde que no.

Esa tensa parte de la charla desplaza la penetrante y sugestiva instantánea creada en el cuento del plano afectivo al metaliterario. Así, el relato adquiere un carácter autorreflexivo, sobre las posibilidades y limitaciones de lo literario en tiempos de dictadura. En este sentido, el diálogo parece sugerir tres ideas: en primer lugar, que el escritor no tiene cualquier interés en hablar o escribir acerca de sus años en Europa; en segundo término, que la garra y la dureza del libro que la editora rechaza probablemente se filien a la literatura de testimonio de la dictadura militar; y, por último, que la editora parece imaginar una experiencia del exilio romantizada, más “leve” y, por lo tanto, más aceptable que el contenido del libro que su amigo pretende publicar.

Relativa a esa posible “levedad” al inicio del encuentro, la editora evoca una posible experiencia de la diáspora marcada por tópicos, lugares comunes y vivencias pintorescas como, por ejemplo, el hábito de beber té —en vez del más brasileño café— que su amigo habría adquirido durante su estancia en Londres. Esa visión frívola e idealizada de una experiencia compleja y problemática como el exilio, le hace suponer que el protagonista “deve ter coisas sensacionais para contar” (Abreu 254), o sea, que trae consigo del viaje un repositorio abundante de historias de amenidad cosmopolita, que podrían inspirar un libro más adecuado para el mercado editorial brasileño del período de la dictadura.

La oposición entre el deber de memoria de la protagonista de *Tropical sol da liberdade* y el silencio del protagonista de “Paris não é uma festa”

De modo más claro, la protagonista de Ana Maria Machado lucha contra ese embarazo, dificultad o resistencia a mantener la memoria, contra los que también parecía batallar el taciturno protagonista de Caio Fernando Abreu. *Tropical sol da liberdade* tiene una composición coral, pero se centra en el drama de una joven escritora brasileña, Lena, una periodista exiliada en París durante un tiempo y que, en el presente de la narración, después de volver a Brasil, se recupera del trauma en casa de su madre.

Como afirma Rosani Umbach (2013), el raciocinio de Lena, consecuencia de la terrible represión militar sufrida, presenta lapsos y está suspenso entre el presente y el pasado. En este sentido, la narración de sus experiencias se vincula con la reconstrucción de la identidad y de la subjetividad, a lo que Seligmann-Silva llama el “desejo de renascer” después del trauma (Umbach 477).

Pero no solo eso, ese deseo se relaciona de modo explícito con lo que podríamos considerar un cierto “deber de memoria”, porque recordemos que la protagonista periodista se dedica a buscar durante buena parte de la novela la forma más adecuada de transmitir a través de la escritura su experiencia de un modo verosímil. Ella asume esa tarea no solo como proceso de cura individual, sino también como forma de compromiso, basada en recordar y dar testimonio de lo ocurrido, para evitar que la historia se repita, como ella misma nos dice en la novela. Finalmente Lena opta, por un lado, por reunir testimonios de exiliados latinoamericanos en Europa y, por otro, por escribir una obra teatral.

No obstante, a diferencia del escritor del relato de Abreu, ella decide significativamente dar prioridad a la trasposición literaria de su experiencia del exilio y no a la barbarie y a la violencia de la represión de la dictadura, porque “[m]uita gente já tinha escrito sobre a tortura, não era isso que ela queria abordar. Preferia se concentrar numa evocação do exílio, tal como ela viu e viveu” (Machado 155).

Esta reflexión metaliteraria de la protagonista de Machado, integrada en una interesante *mise en abyme*, refleja ficcionalmente un fenómeno descrito por diversos autores, como Regina Dalcastagnè (1996), que nos dice que la memoria no era suficiente para albergar y procesar el horror de la dictadura y que, por ello, la literatura asumió esas funciones. De acuerdo con la profesora brasileña, el papel de la ficción fue central en ese fenómeno, pues la novela acogió con especial fuerza “o desespero daqueles que foram massacrados por acreditarem que podiam fazer alguma coisa pela história do país”, haciendo que, a partir de 1979, “quando se iniciou o processo de abertura e os exilados voltaram para casa, uma farta literatura de denúncia invadiu as prateleiras das livrarias” (Dalcastagnè 16).

Desde ese punto de vista, podríamos entender las narrativas de Ana Maria Machado y Caio Fernando Abreu como escrituras situadas en

momentos y polos diferentes en la representación crítica de la dictadura y de la diáspora. En el relato de Abreu, publicado durante la dictadura, debe leerse entre líneas para intuir la crítica a la represión y la violencia del momento histórico, posiblemente evocadas en ese contenido “muy duro” del libro escrito por el protagonista. La construcción de este personaje podría ser vista, por lo tanto, como un retrato pionero y magistralmente vago del fenómeno característico del período de la dictadura, descrito por Lena en el plano ficcional y posteriormente estudiado, en el plano académico, por autores como Dalcastagnè.

Además de ello, para poder transmitir su visión disfórica del destierro en tiempos de dictadura y de censura, Abreu opta por una extraña *gradatio*, haciendo que el protagonista probablemente traumatizado de su relato, para sorpresa y desconcierto de su interlocutora, escoja asumir momentáneamente el discurso del turista, aquel para el que el viaje no tiene cualquier sentido o consecuencia existencial, como nos dice Zygmunt Bauman (1997), y más aún, que opte por la retórica del turista más banal. De ese modo, el protagonista solo consigue responder “sem nenhuma entonação” a través de una narrativa de viaje casi telegráfica y de una cartografía aparentemente insustancial, formada por la enumeración de algunos de los atractivos turísticos de Londres, Ámsterdam y de un París que “tem a torre Eiffel...tem Montmartre, tem o Quartier Latin, tem o boulevard Saint-Michel, tem o Café de Flore, tem árabes, tem...” (Abreu 255). Cartografía, que, como ya hemos indicado, también está constituida por esas bombas y prostitutas que, inesperadamente, enfatizan el extrañamiento que sustenta la caracterización del protagonista y de su oscura visión del destierro provocado por la dictadura.

La sensibilidad migrante de los protagonistas de *Tropical sol da liberdade*, *Rio-Paris-Rio* y *A noite da espera*

En contraposición, la crítica en *Tropical sol da liberdade*, novela lanzada el año del fin del régimen militar, es clara y abierta. De este modo, la memoria autobiográfica de Lena se asocia de manera clara y convencional a la historia de las figuras menores, olvidadas o vencidas por la historia. En otras palabras, se asocia a la historia de las sensibilidades, esa que entró por la puerta de atrás en el campo de la historia con-

temporánea y que reconoce la experiencia individual en el contexto colectivo, lo que provocó, a su vez, que entrase por la puerta grande en el campo de la ficción contemporánea. Así, la propuesta de Machado, como las de Luciana Hidalgo o Milton Hatoum, con sus novelas *Rio-Paris-Rio* y *A noite da espera*, publicadas en 2016 y 2017, respectivamente, se asocia con una cierta visión literaria de la historia contemporánea. Y ello, porque las tres obras relatan esos nuevos mundos (re) creados por los exiliados brasileños en París, a través de lo que Simon Harel (2005) denomina sensibilidad migrante, sin escribir de modo grandilocuente la antiepopéya de una realidad —la del Brasil de la dictadura— sumida en el caos.

En este sentido, pensaremos la obra de Machado como una rica e interesante forma de asumir la responsabilidad por los pasados no dichos que ensombrecen el presente histórico, en el sentido señalado por Homi Bhabha (2007) en *El lugar de la cultura* y las obras de Hatoum e Hidalgo, novelas de formación protagonizadas por jóvenes brasileños en el exilio, como formas de reasumir esa responsabilidad.

Sabemos que ese proceso literario, consistente en “desenterrar” los anales de la dictadura, evoluciona con el paso del tiempo, porque como nos dice Eurídice Figueiredo (2017), “la conmoción y la memoria del sufrimiento se depuran gradualmente” (47). En esta línea de significado, la comparación de las tres obras pone de relieve el hecho de que en algunos pasajes de la novela de Ana Maria Machado la violencia es retratada de modo particularmente sobrecogedor. A título de ejemplo, podemos citar el momento en que la protagonista recuerda la tortura de un colega del periódico, el episodio en que habla con su madre del temor y la brutalidad que marcaron el inicio de las protestas estudiantiles de 1968, o bien, la ocasión en la que rememora el suicidio en Francia de un padre dominico brasileño, tan torturado que acabó ahorcándose. Este último y fatal suceso ilustra de cierto modo un fenómeno analizado por la escritora norteamericana Cynthia Ozick (1993) a partir del suicidio de Primo Levi y su vivencia del Holocausto: el hecho de que el infierno no concluye cuando la tortura finaliza, porque una de las características del infierno es que continúa para siempre y no hay otra vía de salida para el sujeto traumatizado más que la del suicidio (327).

No obstante, la decisión de la narradora de *Tropical sol da liberdade* de concentrarse en el exilio y no en la brutalidad de la represión hace que esos momentos de feroz violencia sean raros en la novela de Ana Maria Machado, que así se aproxima del retrato del exilio presente en las dos novelas contemporáneas.

Las tres ficciones —como, de otro modo, el relato de Caio Fernando Abreu—, nos permiten cuestionarnos de modo conjunto la singularidad de la experiencia de cada exilio, al mismo tiempo que notamos los elementos comunes y constantes que forman parte de la diáspora y que, con el paso del tiempo, se volvieron verdaderos *topoi* literarios.

Los tres protagonistas, Lena, de quien ya hemos hablado y Martim y Maria, los jóvenes protagonistas de *A noite da espera* y *Rio-Paris-Rio*, son personajes que viven el París del exilio, marcado por la sombra de diversos dramas personales y familiares y por la angustia provocada por la situación en su país. Sin embargo, más que eso, son exiliados que interpretan, de acuerdo con la propuesta de Shmuel Trigano (2001), personajes heroicos, que se lanzan en busca de vivienda a pesar de la privación de cualquier residencia y que no renuncian a la presencia, a pesar de su evasión (30).

Así, pese a la monotonía de un París —si nos permiten el neologismo inglés, *greige* entre el gris, con el que lo describe insistentemente Lena; el color del hielo, con que Martim retrata el paisaje gélido de los árboles sin hojas del Bois de Boulogne en la abertura de la novela de Hatoum; y el *beige* amarronado, con el que Maria delinea el relieve de los edificios que parecen “deprimidos pela poeira do progresso” (Hidalgo capítulo I, párrafo 9)—, nuestros protagonistas buscan refugio en sórdidas buhardillas y cuartuchos de la capital francesa.

Cada uno de ellos nos revela, gradualmente, la construcción mental que crea a partir del ambiente en que vive y de los caminos que escoge en la ciudad. En las novelas podemos observar cómo ese proceso convierte el impersonal *topos* parisino en *locus*, en lugar afectivo, a partir de las propias referencias y experiencias de los protagonistas. Eso sí, a pesar de su singularidad y diversidad, las impresiones y percepciones en las que se basa esa transformación presentan en las tres novelas un cierto “aire de familia”. Esto se debe al hecho de que las historias personales y el sentido crítico de sus protagonistas comparten,

como sabemos, un punto de origen común: el reasentamiento en París, provocado por la terrible situación política que vivía Brasil por culpa de la dictadura militar.

Así, como destaca Maria, la mudanza de Brasil a París es una mudanza de color, de lo radiante a lo neutro, a lo marchito o lo inorgánico. Un cambio percibido por los personajes como una notable nostalgia de lo *verde amarelo*, manifestada, por ejemplo, en la percepción, en *Tropical sol da liberdade*, de la falta del sol en los dibujos de los niños europeos.

En relación con esto último, es interesante señalar la importancia simbólica que el sol adquiere en la novela de Ana Maria Machado y que es anunciada ya desde su título, *Tropical sol da liberdade*, que evoca una cierta imagen del sol como guardián del orden universal, cuya luz ahuyenta la oscuridad del caos, en este caso, de la dictadura y el exilio, que habían marcado el reciente y sombrío pasado brasileño. En este sentido, uno de los principales valores de este positivo simbolismo solar, que tutela la vuelta de las tinieblas a la luz, es enfatizado en las primeras páginas de la obra, en las que encontramos la imagen clásica del *sol salutis*, “eterno remédio para todos os males” (Machado 12), como nos dice la protagonista, mientras se recupera de los traumas de la dictadura en la casa familiar.

El sol y su ausencia en el frío destierro europeo dejan su impronta en el cuerpo y la mente de Lena, quien incluso llega a establecer un fuerte vínculo con ciertas culturas precolombinas. Más concretamente, con aquellas culturas latinoamericanas que, antes del inicio del proceso de colonización y de la imposición de la influencia de las culturas europeas, habían sido modeladas por el culto solar, por unas sacralidades que, siglos atrás, se habían basado en la creencia de que los rayos de ese astro poseían propiedades creadoras y curativas:

Lena entendia perfeitamente que os povos chamados de primitivos cultuassem as forças da natureza. Mas, de maneira muito especial, se sentia em comunhão com incas, astecas e outros adoradores do sol. De alguma forma que ela mesma não compreendia, percebia que tudo isso ainda era muito próximo, para algum canto escuro da sua alma. Era uma mulher solar. (Machado 179)

La mencionada nostalgia de lo *verde amarelo* también está presente en Maria, en el sintomático recuerdo de las playas de Rio, un re-

cuerdo que, en el caso de Martim, se transfigura en memoria constante del verde —domesticado— del césped de sus años de estudiante en el campus de Brasilia.

En fin, estas impresiones ejemplifican y traducen a la perfección la sensibilidad migrante que domina la narración de los protagonistas de las obras. Una sensibilidad marcada, como nos dice Pierre Ouellet (2003), por las formas de percepción del otro y de la propia alteridad, por las tensiones provocadas por una subjetividad que no es estable, porque está siempre en mutación, interna y atenta (14).

Por esto, algunos de los personajes de las novelas recuerdan constantemente su extrañeza y su extranjería en relación, como sería de esperar, con los franceses. Esto sucede por ejemplo con Raimundo, personaje trágico de Ana Maria Machado, periodista brillante, de origen humilde y nordestino, que era líder en su facultad, pero que en Francia vivió una temporada sintiéndose humillado, al trabajar en un circo en Lyon, “limpando merda de elefante”, y después cadáveres en el Instituto Médico Legal de París. Cuando ya no aguantó más, volvió de modo clandestino a Brasil, muriendo, por una confusión, a manos de la represión en un campo de labranza del interior de Pernambuco (Machado 215).

Otros personajes también evocan esa diferencia, de modo menos convencional, en relación con una figura de la que ya hemos hablado, los turistas. Como sabemos, el protagonista de “Paris não é uma festa” asume, aparentemente, el libre desinterés del turista ante las personas y culturas que pueblan los lugares por los cuales camina (Bauman 247); o sea, escoge la aventura banal de quien emprende un viaje temporal entendido como mero ocio, como experiencia sin pretensiones. No obstante, su insólito discurso nos sugiere gradualmente otra imagen muy diferente, la del inadaptado: ajeno a los mundos que habita durante su exilio, pero también descentrado en su lugar natural a su regreso. Un lugar, Brasil, que también extraña y lo extraña, como condensa el lacónico y melancólico anticlímax de la conversación que el protagonista del cuento mantiene con su amiga: “—Você mudou— ela disse. / —Tudo mudou” (Abreu 257). Este final ejemplifica a la perfección la idea de que el diálogo en la obra de Abreu es casi siempre “a busca ou nostalgia de uma intimidade comum entre duas solidões” (Moriconi 745).

A su vez, en *Tropical sol da liberdade*, el personaje de Anna, una mujer elegante y bien vestida, casada con un alemán y cuyo testimonio como torturada y exiliada es recogido por Lena, destaca su estado de inadaptación permanente. Así, afirma que visita de vez en cuando su ciudad, Rio de Janeiro, pero que sabe que, “no fundo, eu sou turista. Sou uma estrangeira na cidade” (Machado 213), porque ya no detecta las señales de alarma ni el peligro y tiene miedo de la gente.

Mientras tanto, en las otras dos novelas se nos habla de una alteridad de signo contrario: la atención de Martim es atraída por el barullo de un grupo de turistas brasileños de paseo por un puente sobre el Sena, provocándole la siguiente reflexión: “Somos do mesmo país, andamos para margens opostas” (Hatoum 15). Y el narrador de *Rio-Paris-Rio*, a su vez, nos dice que Arthur, después de dejar en el cine a su novia Maria, se dirige a un trozo de calle cerca del Louvre, “sitiado por turistas” (Hidalgo capítulo III, párrafo 38). Una frase que parece antever la “muerte” de esos lugares por la depredación cultural de esa masa, muy diferente del retrato implícito del “individuo” Arthur, anclado emotivamente por las circunstancias a la realidad parisina.

Las obras nos presentan *en passant* diversos desplazamientos y modos de ocupar el espacio. De hecho, los frecuentes desplazamientos hacen que el movimiento sea uno de los elementos responsables por la agilidad y el dinamismo narrativos y, al mismo tiempo, por la consistencia y densidad del simbolismo de la dispersión geográfica e identitaria y de la particular sensibilidad provocada por esa experiencia en los personajes. A título de ejemplo del protagonismo y del valor dual de la movilidad en las obras, podemos recordar algunos desplazamientos no relacionados directamente con el exilio que están presentes en sus páginas.

En primer lugar, podemos mencionar el viaje a África de Lena, como reportera de guerra en una antigua colonia portuguesa. Se trata de un viaje realizado en el pasado reciente que, como nos explica la protagonista, le provocó un inesperado “reconocimiento” de su universo afectivo, encontrando en África reminiscencias culturales de su abuelo, un inmigrante portugués:

O canto e os poemas, que todo mundo era cantor e poeta; as 24 horas de cada dia, do amanhecer que vinha da terra até bem depois do

sol se pôr no mar, eram marcadas por música e imagens verbais, ritmo e palavras, chama capaz de manter de pé uma gente que lutava por um sonho contra a força dos poderosos. E tudo isso em sotaque lusitano. Não o português carregado e cheio de consoantes que a gente ouve na Europa. Mas aquele português já meio tropicalizado, com que ela lembrava da fala do avô paterno, entrecortado de pigarro e envolto em cheiro de tabaco forte. (Machado 66)

En segundo lugar, podemos mencionar una vivencia diversa: el viaje de Maria y Arthur a Marruecos, que irradia un imaginario de desamparo que, como afirma Eugène Nshimiyimana (2012), es característico del sujeto migrante (117). En ese viaje, inicialmente, los protagonistas “[c]umprem o itinerário como turistas autômatos”, pero cuando se dirigen a la cordillera del Sahara y se adentran en un espacio que se aproxima cada vez más a lo desértico, proyectan sobre la dureza del paisaje natural y humano su propia visión del mundo. Una visión empática con la rebeldía ante la fatalidad demostrada por los diferentes elementos que pueblan la vista:

O ocre domina a imagem, salpicada por vegetações tímidas. Ao longe há um punhado de casinhas incrustadas numa montanha, pequeninas como maquetes, cercadas por camponeses e seus rebanhos. Alguns cactos pontuam a aridez do morro, mostrando com seus caules grossos e verdes o quanto é importante resistir, sempre. (Hidalgo capítulo II, párrafo 35)

Por último, podemos referir el interés que despiertan en la mirada de un joven Martim las imágenes de inmigrantes que decoran las paredes del apartamento en São Paulo de su tío, un “fotógrafo marginal” que, significativamente, abandona la carrera de ingeniero para sacarle fotos a las figuras humildes de la ciudad, como los operarios y los inmigrantes. La referencia a las “fotografias em preto e branco de rostos de imigrantes portugueses, espanhóis, italianos e o retrato de uma família num cortiço da Bexiga” (Hatoum 26) surge en las primeras páginas de la novela como una figuración que dialoga de cierta manera con el destino y la fractura de la pérdida del protagonista. Un personaje que se convertirá, gradualmente, en un sujeto itinerante y desarraigado, al mudarse con su progenitor de São Paulo a Brasilia tras la separación de sus padres y después habitar en solitario los márgenes de la sociedad europea, como exiliado en París.

En fin, muchos de los desplazamientos y modos de ocupar el espacio presentes en las tres novelas, en una especie de juego de espejos, reflejan las alteraciones esenciales por las que pasa la subjetividad y la identidad de los personajes exiliados. Esos cambios les permiten hacerse y rehacerse en ese espacio en el que buscan, como nos dice Martim, “um teto provisório” (Hatoum 18); o sea, la residencia de la que nos habla Trigano (2001) en *Le temps de l'exil*, donde también, recordemos, nos dice que los sujetos diaspóricos buscan, pese a la evasión, una presencia en el lugar del destierro.

Una muestra paradigmática de ese fenómeno son los nuevos mundos (re)creados por los exiliados en París. Así, la América Latina (re)construida por los personajes de *Tropical sol da liberdade* en Europa consiste, por ejemplo, en un “pequeno Chile” que Gilda, una librera chilena, “reconstruiu a poucos metros do Sena”. Ese pequeño Chile gana cuerpo en una librería que dejó un español exiliado en el barrio de la universidad, especializada en temas latinoamericanos e ibéricos y que primero fue un foco de resistencia cultural español y después, latinoamericano (Machado 208). Igualmente, la tierra natal es (re)inventada en algunos pisos y buhardillas de amigos y conocidos brasileños.

Lo mismo sucede en *Rio-Paris-Rio*, en las fiestas celebradas en los modestos micromundos fundados en los apartamentos de los exiliados, en los que suenan canciones como “Alegria, alegria”, de Caetano Veloso —primero “Narciso em férias”² y posteriormente en el exilio—, protagonista también de la “banda sonora” de la novela de Ana Maria Machado.

El hedonismo presente en las fiestas de las novelas, en los encuentros de niños brasileños organizados por sus padres en París, de los que nos habla Lena, o en los encuentros de Martim en el bar Royal con sus amigos brasileños, intentan contestar la devastación provocada por la dictadura. En este sentido, pueden ser entendidos como una cierta forma de resistencia al presente, que intenta recrear un pasado perdido, a través de una *joie de vivre* que se revela escasa como reinención precaria y fragmentada de los afectos perdidos y que no puede satisfacer

2 “Narciso em férias” es el título de uno de los capítulos de la obra *Verdade tropical* de Caetano Veloso, en el que el artista brasileño relata el terrible impacto que le causaron los casi dos meses que pasó en la cárcel durante la dictadura brasileña, en 1968.

una carencia fundamental: la del lugar de origen y la de una existencia que les fue robada.

Así, estos personajes situados en las dos orillas, recuerdan constantemente la juventud en Brasil, en especial, en la novela de Hatoum, que intensifica la importancia que asumía la memoria en la experiencia de París creada en las novelas de Ana Maria Machado y Luciana Hidalgo. La novela de Hatoum ilustra magistralmente la visión de Said (2005) del exilio, que para el intelectual de origen palestino “es algo curiosamente cautivador sobre lo que pensar, pero terrible de experimentar. Es la grieta imposible de cicatrizar impuesta entre un ser humano y su lugar natal, entre el yo y su verdadero hogar: nunca se puede superar su esencial tristeza” (Said 179).

De este modo, en *A noite da espera*, la capital francesa es totalmente eclipsada por el recuerdo de los afectos perdidos en Brasil y de las formas de otra urbe que pudo ser *ciudad de las luces*, pero no lo fue: Brasilia. Prácticamente toda la novela se basa en las memorias, cartas y anotaciones de Martim sobre su familia y amigos y sobre esa ciudad utópica, cuyo paisaje idealizado es deconstruido en su pretensión de eternidad y elevación. En una narrativa memorialista antagónica del imaginario de modernidad, racionalismo y progreso fundado por Niemeyer y Lúcio Costa, en la Brasilia de la dictadura, la monumentalidad y la pureza utópica del *blanco Niemeyer* se van cubriendo por una polvareda roja, mientras que la ciudad empieza a ser ocupada por las favelas y saqueada por los especuladores.

Brasilia invade las páginas de la novela porque en la memoria de Martim la capital estética de la utopía representa el inicio del fin de los ideales, en primer lugar, familiares y, luego políticos, sociales y culturales. La mudanza para la nueva capital del país representa, tras la separación de sus padres, la pérdida de la figura materna, pero también de la paterna, pues en poco tiempo la convivencia en la capital federal se convierte en simple coexistencia. Padre e hijo personifican la terrible polarización política que vivió el país en la década de 1960, del mismo modo que en la novela de Luciana Hidalgo, Maria y su abuelo simbolizan el abismo que separa los dos extremos de la sociedad. Martim y Maria encarnan el aprendizaje, la energía y el idealismo de la juventud, mientras que el padre de Martim, ingeniero civil, y el abuelo de Maria, uno de los generales promotores del golpe, alegorizan las sombras de

la dictadura: el seco y pobre racionalismo de la maquinaria del Estado y el autoritarismo y la violencia de sus élites.

Es por esto que la sensibilidad moderna, inconformista y soñadora de los años 50, responsable de la invención urbana que denominamos Brasilia, se ve reflejada en el espíritu inventivo, libre y creativo de Martim. El protagonista de la obra de Hatoum es un estudiante de arquitectura en la Universidade de Brasília, impulsor, junto a sus amigos, de diversas actividades culturales, como el teatro aficionado y las revistas universitarias, y participante en los movimientos estudiantiles de la época.

La rememoración de esa vida universitaria tiene un notable protagonismo en la novela, mostrando las últimas esperanzas y, al mismo tiempo, la frustración de las aspiraciones de que el país llegase a su destino civilizatorio. Ese fracaso de la utopía se condensa en la especial violencia ejercida sobre la universidad de la capital, que se explicaría en términos históricos por su situación en el centro del poder (Bonemy 1020), y por la “imagem que a jovem universidade (fundada em 1962) tinha nos meios conservadores. Ela era considerada um antro de comunistas reunidos pelo marxista Darcy Ribeiro, um de seus fundadores, com o objetivo de desencaminhar a juventude brasileira” (Motta 32).

Así, el desmoronamiento del proyecto intelectual, social y político de transformación, figurado en la monumentalidad de la ciudad, provoca, al mismo tiempo, la concienciación política del protagonista y la conciencia de la pérdida de una utopía imposible, la de la construcción del futuro a través del presente:

Los artífices de Brasilia intentaron clonar el futuro ideal retirando de él, un fragmento imaginario e implantándolo en el presente. Sin embargo (. . .) había resquicios (. . .) del presente, por todos lados de Brasilia. La Utopía se desfiguró por no percibir que insertar el tiempo en el espacio, es decir, construir un pedazo de futuro en la realidad del presente, no daría buenos resultados por faltar a una regla básica: en la práctica, no se puede construir el presente a partir del futuro; solamente el futuro a partir del presente. (Dantas 50)

Brasilia surge, por lo tanto, simbólicamente, como la materialización de un ideal inalcanzable. Un ideal que se filia al de la eterna utopía a la que estaría condenado Brasil desde la colonización y que es cuestionado por Maria, en la novela de Luciana Hidalgo: el Brasil

visto como tierra del futuro para conquistadores, líderes mesiánicos e, incluso, intelectuales como Stefan Zweig. Su auspicio del Brasil como “país del futuro” es negado por la protagonista de *Rio-Paris-Rio*, quien rebate el optimismo del intelectual austríaco que, como sabemos, realizó el camino inverso al de nuestros protagonistas a inicios de la década de 1940: de una Europa en ruinas a una América floreciente.

Esa (con)fusión de París y Brasil asume contornos todavía más terribles en *Tropical sol da liberdade*, donde el trauma hace que Diana, personaje protagonista de la obra teatral que Lena está escribiendo en la novela, jure que vio a su torturador, el comisario Fleury en una estación de metro de París. Mientras que Diana “não se livra nunca desse pesadelo” (Machado 151), en *Rio-Paris-Rio*, Maria recuerda el pasado y especula, en lo que ella denomina una “brincadeira mental” (Hidalgo capítulo IV, párrafo 10), sobre la posibilidad de que un dictador invada Francia.

Conclusión

En fin, como conclusión, podemos afirmar que los protagonistas de los textos analizados en este artículo forman parte no solo de la trágica familia de los personajes de la literatura de la dictadura, sino también de otro linaje de individuos literarios pertenecientes a una tradición desgarrada, que no puede ser recompuesta (Chiarelli 42): la de las historias personales de la emigración que, también en ámbito brasileño, nos cuentan Samuel Rawet, Moacyr Scliar o el propio Milton Hatoum, en su novela más conocida, *Relato de um certo Oriente*.

Estos autores no solo abren las fronteras y amplían los límites de la literatura sobre la dictadura en un gesto crítico y necesario, sino que configuran de otro modo el espacio habitable en el interior de los límites rígidos y penosos impuestos por el totalitarismo, al mostrarnos, a través de sus personajes y ciertos *topoi*, una estancia en la extrañeza. Una estancia en la que, además, se dibuja una ética de la subjetividad que dota a los textos de una variedad riquísima de matices. Estos van de la clasificación propuesta por Eduardo Galeano (2012), quien afirmó que en el período de la dictadura los argentinos se dividían en aterrados, encerrados, enterrados y desterrados —categorías todas ellas, que podemos encontrar en los textos del *corpus*—, al asombro y la conmoción experimentados por algunos de los personajes. A título

de ejemplo de esas vivencias, podemos referir la emoción sentida por Lena al ver un texto suyo publicado en francés o la de Maria, estudiante de filosofía en la Sorbonne, que “vê Descartes em tudo: na palavra, no gesto, no humor francês” (Hidalgo capítulo I, párrafo 13) o que, cuando pasea junto a su amigo Luc, descubre el París antiguo que lee en Balzac, una ciudad “encadernada, papel-bíblia, bordas de ouro, capa dura” (Hidalgo capítulo I, párrafo 27). Este conjunto de experiencias parece ilustrar a la perfección la propuesta de Edward Said, que afirma que el intelectual exiliado debe mantener una mirada singular, como un náufrago que, de cierto modo, aprende a vivir con la tierra, no en ella, o sea, no como Robinson Crusoe, cuyo objetivo es colonizar su pequeña isla, sino como Marco Polo, cuyo sentido de lo maravilloso nunca lo abandona (67).

En fin, en vista de lo anterior, podemos sustentar por un lado que, entre los espacios discursivos de extrañamiento y alteridad, memoria y silencio, inadaptación y descentramiento, la plural singularidad de las cuatro narrativas diaspóricas aquí examinadas ejemplifica formas y modos de la sensibilidad migrante y de la subjetividad inestable provocadas por la dictadura brasileña.

Por otro lado, también podemos constatar que la escritura migrante presente en los cuatro textos analizados contribuye a dar protagonismo a un sujeto “diverso”, resultado del cruce de un espacio multidimensional, real e imaginario (Nshimiyimana 117). Y, más aún, podemos afirmar que las dispares inmersiones ficcionales en las sensaciones y estados de ánimo de los protagonistas de Abreu, Machado, Hatoum e Hidalgo nos ofrecen una memoria de la ignominia del pasado de la dictadura y del exilio brasileños más elocuente y vigorosa que la presente en los manuales de historia, al revelarnos la ficción, como nos dice Roger Chartier (2002), “el mundo en su verdad más profunda” (118).

Referencias bibliográficas

- Abreu, Caio Fernando. *Contos completos*. São Paulo, Companhia das Letras, 2018. Impreso.
- Avelar, Idelber. *Alegorias da derrota. A ficção pós-ditatorial e trabalho do luto na América Latina*. Belo Horizonte, Editora da Universidade Federal de Minas Gerais, 2003. Impreso.

- Bachmann, Theresa. “Desconstrução do exílio nos contos ‘Paris não é uma festa’ e ‘London, London ou Ajax, brush and rubbish’, de Caio Fernando Abreu”. *História e Cultura*, vol. 5, no. 2, 2016, pp. 145-160. <https://periodicos.franca.unesp.br/index.php/historiaecultura/article/view/1844>
- Bauman, Zygmunt. *Ética pós-moderna*. São Paulo, Paulus, 1997. Impreso.
- Benjamin, Walter. *El narrador*. Santiago de Chile, Ediciones Metales Pesados, 2008. Impreso.
- Berrouët-Oriol, Robert y Robert Fournier. “L’émergence des écritures migrantes et métisses au Québec”. *Québec Studies*, vol. 14, 1992, pp. 7-21.
- Bhabha, Homi. *El lugar de la cultura*. Buenos Aires, Manantial, 2007. Impreso.
- Bomeny, Helena. “Universidade de Brasília: filha da utopia de reparação”. *Sociedade e Estado*, vol. 31, no. especial, 2016, pp. 1003-1028. <https://doi.org/10.1590/s0102-69922016.0spe0009>
- Chartier, Roger. *Do palco a página. Publicar teatro e ler romances na Época Moderna*. Rio de Janeiro, Casa da Palavra, 2002. Impreso.
- Chiarelli, Stefania. “Que Brasil existe? Estrangeiros na literatura brasileira”. *Intelligere, Revista de História intelectual*, vol. 2, no. 2, 2016, pp. 40-48, <https://doi.org/10.11606/issn.2447-9020.intelligere.2016.117632>
- Dalcastagnè, Regina. *O espaço da dor: O regime de 64 no romance brasileiro*. Brasília, Editora da Universidade de Brasília, 1996. Impreso.
- Dantas, Fagner. “Brasília: La utopía desfigurada”. *Urbano*, vol. 7, no. 10, 2004, pp. 50-60. <http://revistas.ubiobio.cl/index.php/RU/article/view/526/489>
- Figueiredo, Eurídice. *A literatura como arquivo da ditadura brasileira*. Rio de Janeiro, 7Letras, 2017. Impreso.
- Galeano, Eduardo. *Días y noches de amor y de guerra*. Madrid, Alianza, 2012. Impreso.
- Giralt Torrente, Marcos. *París*. Barcelona, Anagrama, 1999. Impreso.
- Harel, Simon. *Les passages obligés de l’écriture migrante*. Montréal, XYZ, 2005. Impreso.

- Hatoum, Milton. *A noite da espera*. São Paulo, Companhia das Letras, 2019. Impreso.
- Hidalgo, Luciana. *Rio-Paris-Rio*. Rio de Janeiro, Editora Rocco, 2016. Web.
- Machado, Ana Maria. *Tropical sol da liberdade*. Rio de Janeiro, Nova Fronteira, 2008. Impreso.
- Moriconi, Ítalo. "A literatura como vingança e redenção". *Contos completos de Caio Fernando Abreu*. São Paulo, Companhia das Letras, 2018, pp. 744-748. Impreso.
- Motta, Rodrigo Patto Sá. *As universidades e o regime militar*. Rio de Janeiro, Editora Zahar, 2014. Impreso.
- Nshimiyimana, Eugène. "Stratégies d'énonciation du sujet migrant chez Fatou Diome". *Migrations, exils, errances et écritures*. Dir. Corinne Alexandre-Garner e Isabelle Keller-Privat. Paris, Presses Universitaires de Paris Nanterre, 2012, pp. 117-126. <https://books.openedition.org/pupo/2071>
- Ouellet, Pierre. *L'esprit migrateur. Essai sur le non-sens commun*. Montréal, Trait d'union, 2003. Impreso.
- Ozick, Cynthia. *What Henry James knew and other essays on writers*. Londres, Jonathan Cape/ Random House, 1993. Impreso.
- Perlatto, Fernando. "História, literatura e a ditadura brasileira: historiografia e ficções no contexto do cinquentenário do golpe de 1964". *Estudos históricos*, vol. 30, no. 62, 2017, pp. 721-740. <https://doi.org/10.1590/S2178-14942017000300011>
- Said, Edward W. *Reflexiones sobre el exilio*. Barcelona, Debate, 2005. Impreso.
- Trigano, Shmuel. *Le temps de l'exil*. Paris, Payot, 2001. Impreso.
- Umbach Ketzer, Rosani Úrsula. "Memórias autobiográficas em narrativas pós-ditatoriais". *Letras de hoje*, vol. 48, no. 4, 2013, pp. 476-483. <https://revistaseletronicas.pucrs.br/ojs/index.php/fale/article/view/15441/10134>