

UNIVERSIDADE FEDERAL DE ESPÍRITO SANTO

CENTRO DE CIÊNCIAS HUMANAS E NATURAIS

PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS

SAID LEONARDO DÍAZ SÁENZ

**LA REPRESENTACIÓN DE SÍ MISMO Y EL OTRO: UNA
LUCHA POR EL RECONOCIMIENTO A PARTIR DE LA
REPRESENTACIÓN DEL MARGINAL**

VITÓRIA

2020

SAID LEONARDO DÍAZ SÁENZ

**LA REPRESENTACIÓN DE SÍ MISMO Y EL OTRO: UNA LUCHA POR EL
RECONOCIMIENTO A PARTIR DE LA REPRESENTACIÓN DEL MARGINAL**

Tese Apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras do Centro de Ciências Humanas e Naturais da Universidade Federal de Espírito Santo, - UFES- como requisito para a obtenção do título de doutor em letras.

Orientador: Prof. Jorge Luiz do Nascimento

VITÓRIA

2020

Ficha catalográfica disponibilizada pelo Sistema Integrado de
Bibliotecas - SIBI/UFES e elaborada pelo autor

D542l Diaz Saenz, Said Leonardo, 1985-
LA REPRESENTACIÓN DE SÍ MISMO Y EL OTRO: UNA
LUCHA POR EL RECONOCIMIENTO A PARTIR DE LA
REPRESENTACIÓN DEL MARGINAL / Said Leonardo Diaz
Saenz. - 2020.
163 f.

Orientador: Jorge Luiz do Nascimento.
Tese (Doutorado em Letras) - Universidade Federal do
Espírito Santo, Centro de Ciências Humanas e Naturais.

1. Carolina Maria de Jesus. 2. Guilherme de Almeida. 3.
literatura marginal. 4. Reconhecimento, Olhar,
Referente, Percurso. I. do Nascimento, Jorge Luiz. II.
Universidade Federal do Espírito Santo. Centro de Ciências
Humanas e Naturais. III. Título.

CDU: 82

SAID LEONARDO DÍAZ SÁENZ

**LA REPRESENTACIÓN DE SÍ MISMO Y EL OTRO: UNA LUCHA POR EL
RECONOCIMIENTO A PARTIR DE LA REPRESENTACIÓN DEL MARGINAL**

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras do Centro de Ciências Humanas e Naturais da Universidade Federal de Espírito Santo, como requisito para a obtenção do título de doutor em letras

Orientador: Prof. Jorge Luiz do Nascimento

Comissão Examinadora:

Prof. Dr. Jorge Luiz do Nascimento Presidente da banca

Prof. Dr. Sérgio da Fonseca Amaral Examinador Interno Titular 1

Prof. Dr. Roberto de Souza Dutra Examinador Interno Titular 2

Prof. Dr. Fabíola Simão Padilha Trefzger Examinador Interno suplente

Prof. Dr. Andressa Zoi Nathanailidis Examinador Externo Titular

Prof. Dr. Paulo Muniz da Silva Examinador Externo Suplente

Prof. Dr. Pedro Antônio Freire

VITÓRIA

Agradecimientos

Al orientador Prof. Dr. Jorge Luiz do Nascimento, por sus observaciones y enseñanzas en esta investigación.

A los diferentes profesores del programa, por sus contribuciones y enseñanzas en el campo literario e intelectual.

A Fernando Ivan Díaz, por ser un corrector asiduo de esta investigación.

A Marcela Díaz, por sus observaciones y consejos.

A CAPES por financiar y darme la oportunidad de estudiar en Brasil.

RESUMEN

En esta investigación, se contraponen dos perspectivas producidas en la década de los sesenta sobre la ciudad de San Pablo, el libro, *Rua* (1961), de poesía acompañado de fotografías, escrito por Guilherme de Almeida y el diario de Carolina María de Jesús (1960), *titulado Quarto de despejo; diario de uma favelada*. Para comprender las diferencias estéticas entre ambas obras, se partirá de cuatro conceptos fenomenológicos: el reconocimiento, la mirada, el recorrido y el referente, los cuales rastrean la forma en que ideológicamente se realiza el encuentro del artista con el otro, a partir de la comprensión dialéctica de la experiencia y la imagen. La obra de Guilherme de Almeida representa sus encuentros con marginales y mujeres por medio de una no implicación con el otro, contemplándolos a partir de una mirada voyerista -mirando sin poder ser observado-, praxis que conlleva a una representación en la que el otro se considera como paisaje, produciendo una relación de poder y reificando al otro, ya que en esa interacción se anula la reciprocidad, pues el observado nunca puede pasar a ser observador. Por otro lado, Carolina María de Jesús en su obra parte de una praxis en la que exista una reciprocidad visual y verbal. En su trabajo se destaca poéticamente una imagen en la que la pobreza es resultado de una interacción de clases, plasmada en una demanda de reconocimiento que se contrapone a la concepción de la miseria como producto de la voluntad individual, su obra, de ese modo, constituye un giro estético importante en la representación de la pobreza.

Palabras claves: Reconocimiento, Mirada, Recorrido, Referente, Ideología, Pobreza. Maria Carolina de Jesus y Guilherme de Almeida.

RESUMO

Esta pesquisa contrapõe duas perspectivas artísticas produzidas na década dos sessenta sobre a cidade de São Paulo: o livro de poemas *Rua* (1961), escrito por Guilherme de Almeida, que vem acompanhado de fotografias; e o diário de Carolina Maria de Jesus, intitulado *Quarto de despejo: diário de uma favelada*, (1960). Para compreender as diferenças estéticas entre as duas obras partiremos de quatro conceitos fenomenológicos: reconhecimento, olhar, percurso e a referência, os quais rastreiam a forma em que ideologicamente se realiza o encontro do artista com o outro, a partir de uma compreensão dialética da experiência com a imagem. A obra de Guilherme de Almeida representa seus encontros com marginais e mulheres por meio de uma não implicação com o outro, através de uma contemplação *voyeurista* -olhando sem ser observado— práxis que leva a uma representação em que o outro é concebido como paisagem, produzindo uma relação de poder e reificando o outro, já que nessa interação a reciprocidade é apagada, pois, o observado não pode inverter sua posição e passar a ser o observador. Por outro lado, Carolina Maria de Jesus, em sua obra parte de uma práxis em que existe uma reciprocidade visual e verbal, o que leva a que o outro possa ser representado como sujeito participativo. Em seu trabalho destaca-se poeticamente uma imagem em que a pobreza se produz por causa de uma relação de classe, plasmada em uma demanda de reconhecimento que se contrapõe à concepção da miséria como produto da vontade individual. Sua obra, desse modo, constitui uma forma estética importante na representação da pobreza.

Palavras-chaves: reconhecimento, olhar, percurso, referente, ideologia, pobreza.

ÍNDICE

1	INTRODUCCIÓN	10
2	DOS ESCRITORES EN LA DÉCADA DE LOS SESENTA.....	16
2.1	Carolina María de Jesús: una lucha por un lugar en el campo literario...	16
2.2	Guilherme de Almeida, un lírico modernista	20
2.3	El diario, un texto literario	23
2.4	La fotografía: un arte que sobrepasa la referencialidad.....	26
3	CUATRO CONCEPTOS FUNDAMENTALES.....	31
3.1	El reconocimiento: entre la reciprocidad y la unilateralidad en los encuentros	36
3.2	Modos de observación dentro de la dialéctica del reconocimiento	59
3.3	El referente: se mira y se reconoce desde algún lugar	64
3.4	El recorrido	71
4	LA MIRADA BURGUESA, UNA REPRESENTACIÓN DEL OTRO COMO PAISAJE	80
4.1	Cosmópolis: la diversidad mirada con binóculos.....	80
4.2	Recorriendo la ciudad, estratégicamente voyeur	86
4.3	El reconocimiento: un camino olvidado 92	
4.4	Una mujer siendo observada	94
4.5	Los marginales como paisaje	103
5	UNA “FLANEUSE” EN BÚSQUEDA DE RECONOCIMIENTO.....	112
5.1	De lo rural a lo urbano, un éxodo	112
5.2	La imagen de la ciudad, una demanda de reconocimiento	119
5.3	La representación del otro	125
5.4	Identificación y diferencia, la descripción de un no lugar	132
5.5	Crítica a los favelados, su no lugar y falta de reconocimiento	137

5.6 La verdad y la realidad como criterios para entablar una demanda de reconocimiento.....	141
5.7 El giro estético	146
Conclusión.....	150
Referencias	157

1 INTRODUCCIÓN

Eu classifico São Paulo
assim, O Palácio, é a sala de
visita, A prefeitura é a sala de
jantar, e a cidade é o jardim.
E a favela é o quintal onde
jogam os lixos
(Carolina Maria de Jesus)

Los espacios de la ciudad evocan las divisiones de una casa. A cada lugar, se le otorga un valor: se embellece la sala para recibir las visitas; se oculta lo que resulta inútil en la buhardilla. En los rincones más oscuros, se arrojan a la orfandad y al olvido, lo que escapa a la perfección, aquello que no está completo, lo mutilado: juguetes, vajillas agrietadas, floreros desportillados. Carolina María de Jesús quiere traerlos a la luz, sacarlos de la oscuridad, resignificarlos, repararlos y restituirlos a sus orígenes; llevarlos de nuevo a la sala. Metafóricamente, legitimarlos en el reconocimiento y extraerlos de su anonimato. Los favelados, objetos en desuso, se ubican en lugares insalubres, cerca de los ríos contaminados, donde se deposita la basura y los escombros de la ciudad; casi siempre en sitios de difícil acceso. Carolina María de Jesús, consciente de esa segregación espacial y social, denuncia la falta de reconocimiento mediante una imagen cartográfica. Desde su perspectiva crítica, la pobreza se representa como resultado de un proceso que incluye a la totalidad de la sociedad, contra poniéndose ideológicamente, al equívoco de considerar la pobreza como producto de la voluntad individual. Esta imagen neurálgica, determina el sentido de la narración, encapsulando los diferentes modos de reconocimiento que suceden en las descripciones. La escritora, al salir de la favela se siente observada, como un objeto fuera de lugar. La pobreza se acrecienta, dado que la clase dirigente, no se concientiza acerca de los problemas reales de su pueblo. La función del diario, en esa acepción, revela la miseria y la pobreza, para conseguir un reconocimiento hacia las personas que viven bajo esas condiciones. Percibir a las personas pobres, como objetos inútiles contradice el sistema político que enaltece la justicia y la democracia. La escritora exige el reconocimiento para los favelados; deben dejar de ser vistos como objetos en

desuso y reconocidos como sujetos. Consecuente con esa idea, la favelada escritora, entabla una interacción en la que prevalece, la comunicación e implicación con los otros.

La intención general de este escrito interpreta los modos de reconocimiento del otro, teniendo en cuenta, la mujer y los marginales, mediante la comparación de dos obras: *Quarto de despejo: diário de uma favelada* de Carolina María de Jesús y la obra de poesías con fotografías: *Rua*, de Guilherme de Almeida, ambas escritas en la década de sesenta y contextualizadas en la ciudad de Sao Paulo. En esta investigación se han seleccionado dos escritores de posiciones sociales opuestas: Carolina María de Jesús: mujer negra, recogedora de basura y empleada doméstica; y Guilherme de Almeida: hombre blanco, periodista reconocido y pequeño burgués. El punto de vista diferenciado de los dos escritores, confronta las perspectivas de clase, sobre la realidad de las personas pobres. Las diferencias se conciben no mediante una oposición dentro/fuera, sino mediante la búsqueda persistente del reconocimiento. El concepto dialéctico se medía por las relaciones de implicación y comunicación con el otro. La interacción social al interior del sistema capitalista se problematiza por la reificación del otro, dentro del espacio público. El anonimato devela rostros sin historia: las multitudes transitan de forma impersonal constituyendo una interacción falseada, en la que el otro, semeja un paisaje o un objeto para contemplar.

Esa praxis, producto del Capitalismo y de la ideología burguesa, ha sido criticada tanto por sujetos de la clase dominada, como por aquellos pertenecientes a la clase dominante. Autores burgueses han contribuido a elaborar una crítica contundente de su propia clase. Paola Berenstein Jacques (2003) escribe en su libro: *Estética da ginga: a arquitetura das favelas através da obra de Hélio Oiticica*, como este artista pequeño burgués, deconstruyó la visión burguesa que representaba la favela como paisaje, para valorar la forma rizomática con la que se describen los espacios de la favela. El artista, elaboró puestas en escena participativas, que quebraban el acartonamiento y performance elitista, con que los artistas presentaban sus obras, en los museos. Reconocía la perspectiva de los favelados, considerándolos no como objetos sino como sujetos. La ideología de

dominación no privilegia a todos los individuos de la clase burguesa. Resulta relevante tener en cuenta la especificidad de una obra, sin generalizar la postura de un artista según su clase; la conciencia del artista no se determina por su origen en la sociedad.

Esta tesis pretende apreciar la lucha simbólica en torno a la representación de la pobreza; el contraste de perspectivas antagónicas, acentúa la especificidad mediante la diferencia, desglosa la elección estética del artista. La contrastación dentro de un campo -literatura marginal-, permite comprender la controversia en torno a valores estéticos de la simbología dominante.

La comparación irradia la metodología. Ese enfoque presupone, analizar similitudes y diferencias entre objetos o realidades, a la luz de un tercer concepto que delimita la interpretación. Al realizar una comparación se parte de alguna semejanza implícita en los objetos de estudio. En esta investigación, los dos autores contrastados viven y representan literariamente la misma ciudad. Ambas obras, se publicaron en la década de los sesenta del siglo veinte, con la mínima diferencia de un año, suscritas en géneros literarios diferentes; conjuntamente consolidan una perspectiva simbólica de la ciudad, la marginalidad y la mujer. Convergen en la experiencia del transeúnte -flâneur-. Esta perspectiva cambia por las condiciones sociales diferenciadas de los escritores. Ella recorre la ciudad como recogedora de basura; él, como periodista. Una similitud que orienta el análisis de estas dos obras es describir en sus textos los encuentros con personas marginales y con mujeres, comparar los textos referidos y las formas de reconocimiento en la representación. De ese modo se facilita comparar las formas de reconocimiento en la representación.

Para dilucidar la forma en que se efectúa el encuentro, se tienen en cuenta cuatro conceptos, que se definirán en el segundo capítulo: el reconocimiento, la mirada, el referente y el recorrido. Los cuatro aportan modificaciones sustanciales en la experiencia, que conllevan a determinar el sentido en la imagen. No son las variaciones semánticas, sino el modo de relacionamiento, lo que transforma el significado. Definiciones contrapuestas, enfocadas hacia un mismo sujeto,

pertenecen a una misma ideología, al efectuarse el mismo modo de reconocimiento. Sólo la transformación de la praxis, causa diferencias ideológicas en la imagen. Resalta a la vista, la importancia del análisis fenomenológico para reconstruir la imagen. Los cambios en la interacción, modifican el modo de reconocimiento causando diferencias ideológicas.

Estos conceptos fundamentan el análisis de las obras escogidas, diferenciando los modos de reconocimiento, frente a la reificación. Se debe tener en cuenta que no se asume cada uno por separado; diseccionan la imagen o la experiencia.

En el tercer capítulo, se describe la forma en que Guilherme de Almeida, representa a la mujer y al marginal en la obra *Rua*, escrita en (1961) -un libro de poesía visual acompañada de fotografías. La correspondencia entre los dos tipos de lenguaje se consolida a partir de una postura de voyeur: observar sin ser observado; juzgar sin permitir ser juzgado, anulando la posibilidad de reciprocidad. Esa postura visual se destaca por la desvinculación frente al otro. No permitir ser interpelado, conlleva a una interacción de no reconocimiento; ambos vectores de dicha dinámica: -reconocer y ser reconocido-, suponen una determinación mutua. El reconocimiento de sí mismo se obtiene desde un proceso intersubjetivo y recíproco.

La comunicación se presenta intrínseca al proceso de reconocimiento. Al no efectuarse totalmente el acto de comunicación simultáneamente, se interrumpe el reconocimiento del otro. La correspondencia recíproca de los participantes, en ambos sentidos de la comunicación, los interconecta. La reificación, considera al otro como objeto, con el mutismo y anonimato del ciudadano, en el espacio público. Anular la participación en la comunicación equivale a negar la mirada del otro, unilateralidad excluyente, en la que el otro, nunca puede asumir el rol de emisor, ni ser comprendido como sujeto.

Socialmente, en la modernidad, esa incomunicación se desarrolla por la fragmentación, surgida en el espacio público entre espectador y espectáculo. Los sujetos se repelen sin implicarse y, a veces, consideran falazmente que reconocen al otro con la percepción visual del -voyeur-, acreditando que ven al otro como sujeto, sin percatarse que lo están concibiendo como objeto.

La poesía de Guilherme de Almeida reifica tanto a la mujer como al marginal al considerarlos como paisaje inmerso en el espacio urbano, mediante una representación, en la que el yo lírico evita ser interpelado y observado por las personas que describe. El escritor avanza en el proceso de reconocimiento al nombrar simbólicamente a las personas olvidadas; retrocede al asumir una actitud unilateral en la comunicación, negando la voz y la mirada del otro. Si bien, nombrar es un primer paso en el proceso de reconocimiento, ese camino, erráticamente se interrumpe. No existe un interés por escuchar o saber algo del otro.

Afirmar la existencia del otro estableciendo una relación de incomunicación, resulta una flagrante contradicción. entre los individuos que pertenecen al mismo sistema social. Sí, la sociedad se constituye y consolida por medio de sus interacciones, ¿Qué significa reconocer al otro evitando la comunicación?

La reificación se presenta como praxis imperante en el espacio público; las relaciones humanas dejan de ser una interacción entre personas para consolidarse como relación de objetos. Determinación histórica que limita las posibilidades del artista para: reafirmar, repeler o contraponerse a esa praxis, en su creación estética. La elección de Guilherme de Almeida, concomitante a la ideología burguesa, representa a las otras personas como partes de un paisaje urbano.

En el cuarto capítulo, se estudiará el diario de Carolina María de Jesús describiendo un modo de praxis opuesto al de Guilherme de Almeida. La escritora opta por implicarse con las personas que describe al aceptar, en primer lugar, una reciprocidad visual, al implicarse con el otro, En segundo lugar, dialoga y asume una responsabilidad ética.

El capítulo se inicia describiendo el éxodo de la escritora Carolina María de Jesús desde Minas Gerais. Explicita la falta de reconocimiento en diferentes haciendas; la sometían a trabajos esclavizantes y condiciones de servidumbre. Al llegar a la metrópoli de Sao Paulo, trabaja como recogedora de basura en la favela de Canindé. Esta vez, su éxodo, consiste en viajes por la ciudad buscando en la basura objetos para reciclar. Fracasos narrados en su libro autobiográfico *Diario de Bitita*. Los recorridos por la ciudad se concretan en la búsqueda de reconocimiento en distintos trabajos, tanto en el campo como en la ciudad. Esto, sumado a su

experiencia como empleada doméstica, la llevaría a metaforizar la exclusión social, siendo consciente de que el lugar para la empleada, es un no lugar, la buhardilla, en donde se colocan los objetos inútiles. Falta de reconocimiento, que también comprendió en su trabajo como recogedora de basura, al percatarse que todo lo consumido finaliza su proceso al ser desecho en la basura; eso la llevó a percatarse de los trueques de significación de las personas con las cosas, y metafóricamente a entender que los favelados se conciben como objetos inútiles.

La descripción de los encuentros se enmarca en una imagen que metaforiza los espacios de la casa con los espacios de la ciudad; la topología basada en el reconocimiento, compara la buhardilla, donde se colocan los objetos inútiles, con la favela. Metonímicamente, los favelados simbolizan los objetos en desuso. Esta imagen, se sitúa neurálgicamente en el diario, como una demanda de reconocimiento. La pobreza se representa como trama de una estructura social y una relación de clases.

La demanda de reconocimiento de esa imagen, resalta la función de la escritura en el diario; el texto revela, valora y reconoce, lo que la sociedad oculta y olvida, en la buhardilla -favela-. El diario sirve como espejo para el reconocimiento de sí mismo, se configura como una mirada que afronta la invisibilidad. La negación del otro, se contrarresta por medio de una autoafirmación. Carolina, determina como lector ideal del diario, a la clase burguesa, la cual debe tomar conciencia y ver los sufrimientos de los favelados.

Carolina María de Jesús usurpó el fuego -escritura- como Prometeo para alumbrar los rostros anclados en el desprecio y el abandono. La escritura, en esta acepción, niega o afirma la existencia de los seres. La escritora representa a los favelados y les otorga el beneficio de reconocerlos socialmente.

La representación de los favelados desencadena una tensión dialéctica; primero, por medio de una actitud en la que impera la identificación, debido a que las personas comparten las mismas condiciones sociales – la miseria y el hambre-. Esa identificación se asume por medio de la implicación. La escritora escucha los sufrimientos de las otras personas, poniéndose en los zapatos del otro, y siendo solidaria.

La postura de la escritora, también se fundamenta en una crítica a las personas de la favela, asumiendo de forma crítica, las injusticias y comportamientos equívocos de sus coetáneos. Era menester cuestionar el contexto de la favela a causa de la violencia. Sus particularidades intelectuales, la determinarían como un ser fuera de lugar, en su propio contexto. Leer y escribir: actitudes excéntricas en su entorno; las mujeres se dedicaban a las labores domésticas. Carolina, escritora, había decidido emanciparse de ese lugar, navegando en contracorriente a la subyugación.

Uno de los problemas más incipientes en la jerarquía social, consistía en rehusarse a ocupar el lugar, que allí se le delegaba a la mujer. Carolina aspiraba a ser reconocida como escritora; pasar del no lugar al lugar; de la invisibilidad a la visibilidad, afrontando las injusticias de la clase burguesa y la violencia ejercida contra la mujer, en su propio contexto. Además de un principio de identificación con los favelados, surgía, una diferenciación.

Seguidamente, se explicitan aspectos importantes para el estudio de estos dos escritores: primero, elaborando un bosquejo de las investigaciones realizadas con cada autor, para evidenciar diferentes puntos de vista y justificar la importancia del que he decidido emprender. En segundo lugar, mostrar un estudio de las formas de cada obra, el diario y el poema/fotografía, debido a que existió una tendencia en la crítica, a considerarlas más próximas al documento histórico, que al literario.

2 DOS ESCRITORES EN LA DÉCADA DE LOS SESENTA

2.1 Carolina María de Jesús: una lucha por un lugar en el campo literario

Carolina María de Jesús publicó el diario: *Quarto de despejo: diário de uma favelada*, en 1960; dos años antes, en 1958, se había encontrado en la favela con el periodista Audulio Dantas, quien, al observar los varios cuadernos de la escritora constató diferentes creaciones estéticas en los que se hallaban novelas, poesías, obras de teatro y un diario. El periodista seleccionó este último texto para promocionarlo y publicarlo, destacando su valor sociológico. Resaltó la importancia

de la obra, por ser un retrato de la favela, bajo la perspectiva de un miembro de la comunidad. Esa promoción de la obra correspondió a la edición y recortes de estilo, que se hicieron para su publicación. Perpetua (2000) compara los cuadernos originales de la escritora, con la versión publicada, percibiendo modificaciones sustanciales que mermaban el uso del lenguaje estético y las reflexiones filosóficas, para enfatizar con ello, las descripciones. Ideológicamente, se restringía lo literario por lo sociológico. La deconstrucción de esa recepción de la obra fue un trabajo arduo, acompañado por Raffaella Fernández, (2013), quien expone los rasgos literarios y estéticos, revirtiendo los signos testimoniales: retoma los conceptos de memoria e identidad; para evidenciar la incursión literaria de Carolina en el campo autobiográfico; metodológicamente usa la recopilación de sus escritos archivados y no publicados, en los que se encuentran dispersos diferentes géneros literarios.

En la tesis de Fernanda Rodríguez de Miranda, (2013), se tiene en cuenta que el diario *Quarto de despejo*, se divide en dos fases importantes: en la primera parte se advierte su deseo de ascender socialmente; aparece una descripción más centrípeta de su vida cotidiana; en la segunda parte, se retrata el hambre y la pobreza con mayor intensidad. Cambio que posiblemente surgió después del encuentro con el periodista, lector/editor que la había interpretado como una fiel testigo de la favela.

Fernanda cuestiona la forma en que se reforzaron los mecanismos para interpretar a Carolina sociológicamente. El impulso publicitario y la industria cultural condujeron a que la recepción de la obra de Carolina María de Jesús no fuese percibida como producción literaria. De esa manera, en los círculos del espacio académico, se crea una lucha simbólica, para legitimar a la escritora como literata. Nunes de Jesús, (2016), a partir de un estudio postcolonial, posiciona la autobiografía -escritura de sí- como un empoderamiento identitario, contra la hegemonía ejercida por las editoriales. Los grupos subalternos emprenden una confrontación, para que lo alterno y lo diferente se incluya en el campo simbólico y la memoria histórica.

En la misma vertiente de pensamiento, Leticia Pereira de Andrade, (2008) afirma que la dificultad para legitimar la producción de Carolina como literaria, se debió a que el diario –forma femenina- no era valorado, por la hegemonía masculina. Según

esta investigación, se debe legitimar las formas que han asumido las mujeres y los grupos subalternos; surge la necesidad de redefinir lo que se considera como literario. Para radiografiar esa controversia, Leticia usa el concepto de “utopía”, porque los grupos excluidos, procuran apropiarse de un lugar, dentro del campo dominante: un reconocimiento. La labor de la crítica literaria en esa confrontación, pretende combatir conceptos excluyentes, para la recepción y posicionamiento de las obras; en consecuencia, la búsqueda de nuevos criterios de valor.

La literatura testimonial y autobiográfica en los sesenta, todavía no había conseguido el auge que tendría en las siguientes décadas; esa característica formal la aproximó más al documento histórico. Factores que hicieron que la obra no fuese considerada literaria, un “no lugar” adquirido por el estilo fragmentado del diario.

Leticia Pereira afirma que el género autobiográfico como forma estética femenina, aseveración de la que se deduce que novela, poesía y cuento se inscriben como formas masculinas. Las mujeres que han escrito bajo esas formas “masculinas” estarían posicionándose desde la perspectiva masculina. Esta visión ideológica podría caer en los errores del Formalismo ruso, al desconocer la relación de la forma con el contenido, menoscabando la faceta ética de la obra y su intencionalidad. Si bien, el diario obedece a una escritura de la intimidad y a un movimiento centrípeto que ha sido tendencia femenina, no significa que esa forma sea una reivindicación de Carolina María de Jesús y la mujer.

La tesis de Fabiana Sousa (2017) aborda lo femenino en la relación autor/obra. Correspondencia estudiada a partir de la contienda social y política, que tiene la mujer, contra las contravenciones sociales, para tener un lugar en la sociedad. Esta emancipación se convierte en un tema problemático en la obra, rescatando una subjetividad menoscabada históricamente, por ser excluida de su posibilidad de participación. Por ello, el espacio literario, se convierte en un lugar de empoderamiento simbólico. En la investigación de Souza, lo femenino crea el corte transversal que sirve para analizar un corpus de obras. Este tipo de estudio, resalta las condiciones de las autoras biográficamente, para consolidarse como escritoras y hacer un corte, para abordar ese aspecto dentro de la obra, énfasis que reduce otro aspecto importante al no detenerse, en los aportes estéticos producidos por

dicha literatura. La investigación de género será acrecentada por Renata Jesús de Costa (2007), al considerar la dominación racial, como efecto de la subyugación del negro, desde la colonia hasta el Capitalismo. Esta investigación se le suma al estudio de la Margarete Aparecida de Oliveira (2015), al explicar que la identidad de los negros, puede ser asumida más allá de una tradición cultural. Al denunciar la segregación espacial y social que se vive en la favela, se está cuestionando, el lugar que mayoritariamente ocupa la población negra en la ciudad. *Quarto de despejo*, puede ser considerado como un libro de literatura afrodescendiente. Uno de los apuntes más importantes en cuanto historiografía se refiere, se describe en la tesis de Gabriela Leandro Pereira (2015), quien expone la continuidad que ha tenido el racismo, desde el colonialismo hasta el Capitalismo. Las leyes favorecieron la perpetuación de la esclavitud a pesar de los cambios de sistema social. La ley de tierras promulgadas en 1850 estableció reglas para la compra de tierra, imposibilitando la apropiación de los terrenos baldíos. Paralelamente, se aprobó la prohibición del comercio de esclavos y la abolición de la esclavitud; en consecuencia, la libertad malograda, no les permitió salir a los negros de sus condiciones. Al no poder apropiarse de las tierras, tuvieron que vender su fuerza de trabajo. Esta exclusión de un lugar en la república se acrecentó letalmente, acrecentándose con la inmigración de mano de obra europea. El valor de la riqueza se había transformado beneficiando a la misma clase y raza; la posesión de esclavos, fue sustituida por la tenencia de tierras, perpetuando la dominación racial. Tragedia descrita por María Carolina de Jesús, en dos de sus obras. En *Diario de Bitita*, narra los problemas de la parte rural herencia de la esclavitud. En el libro *Quarto de despejo*, la segregación espacial y social en una de las favelas de San Paulo.

María Ferreira dos Reis (2019), plantea como el diario *Quarto de despejo* surge como un texto contra hegemónico, confrontando al modelo desarrollista de los años 50 y 60 que fomentó la industrialización del país, proyecto económico que excluía a un gran parte de la población. La otra cara del desarrollo acrecentó la pobreza, aumentando la proliferación de las favelas. El diario de Carolina, en ese contexto, deslegitima la visión romántica de la miseria. Por ello, Alessandra Araújo de Souza

(2016) explica que bajo esa visión progresista se crearon dispositivos dentro de la industria cultural para simular una participación del pobre. Diferentes medios de comunicación; prensa, televisión y radio, visualizaron el nombre y el libro de Carolina María de Jesús. La escritora mostrará en su libro *Casa de alvenaria* el problema del reconocimiento, especialmente el limbo entre lo que la escritora consideraba de sí misma y lo que pensaba las demás personas de clase media sobre ella.

2.2 Guilherme de Almeida, un lírico modernista

Guilherme de Almeida fue reconocido por sus producciones en las diferentes columnas de los periódicos de Sao Paulo. En 1926, en el periódico O Estado de S. Paulo, trabajó en la columna intitulada “Cinematógrafos” posteriormente, publicada en el libro Gente de cinema. En el mismo periódico, escribió la columna: la sociedad, tratando diferentes eventos de la clase alta; y los reportajes “Cosmópolis”, los cuales retratan los barrios de extranjeros de Sao Paulo. Por otra parte, en el periódico Diário nacional, escribió a partir de 1927 la columna, “Pela cidade”. Producción intelectual que se centraba en visualizar el ritmo de la industrialización y la modernización en la capital paulista, afanándose por describir tanto los vertiginosos cambios, como por detallar una identidad local.

Cláudia Camardella Rio Doce (1996) elabora una comparación y descripción de la incursión de Guilherme de Almeida y Oswald de Andrade en el cine y en las publicaciones de revistas y periódicos. Describe su visión cosmopolita en la producción de sus guiones cinematográficos. En sus obras, se retrata la vida del artista bajo las nuevas vicisitudes de la modernidad. Relatan la vida de artistas brasileños que viajaron al exterior para poder ser reconocidos, haciendo énfasis en su lucha por ser comprendidos por el público, al alterarse los parámetros estéticos. Esta visión cosmopolita también fue acompañada por el trabajo periodístico. Ambos escritores trabajaron para la publicación de la revista, O Pirralho, considerada uno

de los emblemas del Modernismo brasileiro. Además, Guilherme fue editor de la revista Klaxon, colaborando con la diagramación de una de las revistas más importantes del Modernismo en Brasil. Guilherme después de la publicación de su libro, *Nós*, se le consideró como futurista: se destacó en el movimiento de vanguardia por el uso del verso libre sin abandonar un ritmo. En 1932 pasó a ser considerado un poeta oficial, más conocido por sus posicionamientos políticos que por sus creaciones estéticas. Su ferviente localismo, sobresalió con su participación en la guerra constitucional de 1930; allí, fue elegido por la “Liga de Defesa Paulistana”, para ser el redactor del *Jornal das trincheras*, periódico en el que publicó poemas como “Moeda paulistana” y “O passo do soldado”. Guilherme colaboró en diferentes eventos patrióticos, entre ellos, el poema para la fundación de Brasilia. Esta participación activa y oficialista, a lo largo de su vida, le permitió ocupar diferentes cargos importantes, que lo perfilaron como aliado de los dirigentes políticos.

Teniendo en cuenta la producción periodística de Guilherme en torno a Sao Paulo, en la tesis de Michelle Moreira Braz dos Santos (2012), se estudian los rasgos líricos en las diferentes crónicas reunidas en el libro *Cosmópolis*, obra en la que se destacaba la construcción de imágenes visuales por medio de la descripción de movimientos cinestésicos y el uso de figuras poéticas como aliteraciones.

Las crónicas de *Cosmópolis* describen los barrios extranjeros que componen a la ciudad de San Pablo, una gran metrópoli, que imitaba el cosmopolitismo de París; epicentro urbano en el que convergen diversas culturas. Téngase en cuenta que la modernización, además, de multiplicar el intercambio de nuevas mercancías, condujo a la confluencia de personas de diferentes nacionalidades. La ciudad se transformaba en un lugar fascinante, pluralidad de mercancías, de personas y de culturas. Guilherme de Almeida, retrata ese movimiento histórico en la ciudad de San Pablo, trayendo a colación, historiográficamente, un dato importante que demostraba la polarización de diferentes culturas que no se mezclaban. Esto se retrataba, con la sensación de extrañamiento que sentía el escritor, al caminar en los barrios extranjeros. Esa percepción, mostraba la posición del inmigrante europeo en Brasil, quien preponderantemente buscaba extender su territorio y cultura.

Aline Ulrich (2007) estudia la representación y relación discursiva del escritor con la ciudad paulista. Guilherme de Almeida exaltó las tradiciones de San Paulo a través del imaginario histórico de los bandeirantes en el libro *Raça*, representación que Mario de Andrade consideró anacrónica; excluía rasgos de la modernidad, al no aparecer, elementos contemporáneos como la industria. Posteriormente, cuando Guilherme de Almeida regresa de su exilio de Portugal en 1933, publica el libro: *O meu Portugal*, en 1933, texto en el que compara las costumbres paulistas con la de los portugueses, una vez más, demostrando su postura nacionalista y su amor por la ciudad.

La exaltación de las costumbres y características paulistas encajaban en 1920 con el debate intelectual que en diferentes campos de las ciencias humanas se estaba dando; discurso, que en medio de la globalización y la industrialización, buscaba resaltar una identidad brasileña.

Uno de los trabajos a resaltar sobre Guilherme de Almeida es el de Felipe Barbosa da Silva (2017), al estudiar el Modernismo en Brasil Investigó los modos de la divulgación usada por los escritores, para educar al lector, a los cambios estéticos propuestos por la vanguardia; la mencionada investigación detectó que el movimiento mercantilizó la divulgación de sus obras, mediante revistas. Ilustraban al lector en torno a las transformaciones artísticas que se producían en Europa, con la traducción de obras importantes.

Los poemas de la revista se conectaban con diferentes obras, en un orden intertextual que los diferenciaba de los publicados en libros. Resultaba más importante, abrir las fronteras de la recepción modernista, para ser asumidos como un movimiento, que a publicar de forma individual libros. Por tal razón, Felipe Barbosa muestra varias publicaciones de poemas de Guilherme en diferentes revistas de vanguardia, acentuando su importancia en el movimiento modernista brasileño.

Son pocas las investigaciones realizadas sobre la obra de Guilherme de Almeida, un escritor que, a pesar de su renombre e importancia en el movimiento modernista, se olvidó tanto por la academia como por la crítica literaria. Del libro que atañe a

esta investigación -*Rua*- no hay ninguna tesis de grado, por lo tanto, se incursionó en un camino nuevo. Considero importante, como ponente, investigar que sería trabajar esa obra en un marco comparativo, teniendo como eje las representaciones estéticas de la ciudad; en el contexto de San Pablo; hay varios escritores, como son Mario de Andrade y Roberto Piva, que se destacan por elaborar obras en torno a la ciudad.

A continuación, se contrastará la forma de ambas obras, teniendo en cuenta la similitud formal, entre el diario y la fotografía/poesía, considerados por la crítica como obras de arte referenciales, más cerca del documento histórico, que del estético.

2.3 El diario, un texto literario

Corrientes teóricas opuestas debaten las características estéticas de los objetos de estudio abordados en esta investigación. Las digresiones acerca del diario y la fotografía se asemejan. El debate se centra en dos posturas: por un lado, una hermenéutica de la referencialidad que determina al diario y a la fotografía como documentos; por otro lado, una perspectiva que considera el diario y la fotografía como producciones estéticas. Primero, se expondrán los debates que giran en torno al diario y, posteriormente, a la fotografía.

Hans Rudolf Picard (1981), en su artículo, *El diario como género entre lo íntimo y lo público* enuncia que un texto para ser literario, debería por lo menos cumplir con la función comunicativa. Clasificación que excluye a los diarios que no fueron concebidos para ser publicados, puesto que, el destinatario es el mismo escritor. Philippe Lejeune (1994) considera que el diario debe ser leído desde una postura pragmática, caracterizando el texto en su desarrollo performativo dentro de la comunicación. El diario, según este enfoque, se caracteriza por el pacto realizado con el lector, quien acepta la correspondencia entre la vida real del autor y la narración, confiando en la veracidad del texto, al enmarcarlo como documento o narración testimonial. Los signos del diario, adquieren semánticamente, la persuasión de certeza y verdad en la narración.

El talón de Aquiles de esa postura teórica, se vislumbra al preguntarse si ¿Existe una escritura en la que el sujeto se cierre completamente sobre sí mismo? En caso afirmativo, se aceptaría la existencia de una escritura hermética. Idea que negaría la literalidad de los primeros diarios, por ser textos íntimos, que se escribieron para no ser publicados. Esa afirmación se falsea desde distintos ángulos. Las teorías filosóficas contemporáneas acentúan el carácter comunicativo del lenguaje. Hans-Georg Gadamer (1998), en su libro *Arte y verdad* de la palabra, afirma que el lenguaje sobrepasa el hecho de constituirse por palabras, al estar enmarcado siempre en la función comunicativa. Gadamer (2007), en otro texto, titulado *Verdad y método*, señala que la función comunicativa se estructura en toda escritura, sin importar que existan escritos y sin especificar el destinatario. El texto puede ser leído por cualquier lector, localizado, en la praxis comunicativa.

Bajtín (2002), en su texto *El marxismo y la filosofía del lenguaje* expone, cómo toda enunciación está inscrita en una comunicación. El monólogo interior, como estado psíquico introspectivo, se desarrolla indisociable de un otro; el movimiento centrípeto de la conciencia dialécticamente se dispone a considerarse centrífugo en su posición intersubjetiva. El lenguaje se produce en la dimensión comunicativa; se construye para otro.

Estas teorías falsean la visión pragmática sobre la concepción del diario, porque la escritura más íntima no deja de ser una escritura para un lector ideal. No existe un secreto para sí mismo; se cuenta a otro; ese murmullo, se dirige a alguien. Se considera acertada en esta investigación, la visión dialógica sobre la escritura, para comprender la dimensión del diario.

La literalidad del diario se debate desde dos enfoques, uno que resalta su aspecto referencial y documental; otro que destaca su aspecto literario. La primera perspectiva acepta la correspondencia entre el nombre del autor con el narrador. La hermenéutica referencial se ha inmiscuido en la forma en que las personas se apartan de los escritores de diarios al querer resguardar su privacidad. Al respecto, la escritora Carolina María de Jesús sufrió el rechazo de sus vecinos de la favela, al descubrir que fueron expuestos en su diario.

Clasificar el diario, como historia o literatura, conlleva a otro problema, en el campo de la teoría literaria que debate, si la representación de la identidad es verídica o ficcional: por un lado, se afirma la identidad entre el Yo narrativo y el real; por otro lado, la representación de la identidad siempre va a desarrollarse como ficción; el Yo únicamente se describe dentro de los tropos de la metáfora, la metonimia y la prosopopeya.

La subjetividad inefable, escapa continuamente a una definición definitiva. La imagen del Yo aparece difuminada. La identidad se aproxima más a la ficción que la historia. Paul de Man (1984), en su ensayo *La autobiografía como desfiguración*, describe los tropos usados por los escritores en el Romanticismo. La autobiografía se tropieza con límites inasibles: el origen opaco y el desconocimiento de la muerte. Razón por la cual, la búsqueda de sentido de la existencia, prescinde del lenguaje simbólico.

Bajtín (1985) en el libro, *Estética de la creación verbal*, plantea que los modos de reconocimiento del otro configuran el desarrollo de la creación narrativa. Los límites ontológicos de la existencia, determinan la comprensión de la experiencia de sí mismo, dentro de un horizonte inconcluso; el sentido existencial del sujeto, se construye desde una perspectiva exterior. La teoría estética de Bajtín corresponde a los planteamientos ontológicos de Sartre. Gnoseológicamente la diferencia, entre ver y ser visto, revela que se es percibido como objeto por el otro y nunca como sujeto. Nadie ve ni piensa, a partir de nuestra conciencia. Es imposible ser el otro. Este límite, determina que la imagen de sí mismo, se construya a través del otro. Según ese enfoque, Bajtín plantea dos tesis: primero, que la completud del héroe se divisa desde una mirada exterior; segundo, que la escritura autobiográfica, en el mismo sentido, implica escribirse como otro.

La escritura de sí mismo sobrepasa el margen autorreferencial, teniendo en cuenta que la identidad se construye, desde la mirada del otro. Para Bajtín, la génesis estética de la narración se desarrolla de forma intersubjetiva:

Únicamente el otro como tal puede ser el centro valorativo de la visión artística y, por consiguiente, el héroe de una obra; solo el otro puede ser formado y concluido esencialmente a partir de un eje de referencia externo, de un otro. En consecuencia, todos los momentos de la conclusión valorativa -espacial, temporal y semántica- transgreden valorativamente la autoconciencia activa; no forman parte de la actitud valorativa hacia uno

mismo: Yo, permaneciendo, yo mismo para mí, no puedo ser activo en el espacio y el tiempo estéticamente significativo y condensado; yo, no llego a ser, ni cobro forma, ni me determino dentro de ese espacio tiempo; en el mundo de mi autoconciencia valorativa no existe el valor estético de mi cuerpo y de mi alma en su unidad orgánica dentro de un hombre íntegro; este tiempo-espacio no se construye dentro de mi campo de visión gracias a mi propia actividad y, por consiguiente, mi cuerpo no puede encerrarse, pacificado, y abarcarme como mi entorno valorativo: yo, aún no existo, en tanto que dación tranquila e igual a sí misma, dentro de mi mundo de valores. La actitud valorativa hacia uno mismo es absolutamente improductiva, y yo para mí mismo soy estéticamente irreal. Yo, sólo puedo ser portador de la tarea, de la constitución artística y la conclusión, no puedo ser el objeto de esta constitución y conclusión. (BAJTÍN, 1985, p. 164-165)

El diario, para considerarse literario, requiere de la construcción de un personaje. Enric Bou (1996) acentúa, que los diarios con apuntes reflexivos adquieren la forma de documento, desplazando de su estructura las características narrativas. El diatario, a diferencia del diario, no articula sus fragmentos discursivos, ni construye la identidad de un ser. El diario de Alfonso Reyes (2010), se constituye por anotaciones intelectuales sin construir ningún tipo de relato, texto distinto al diario de Virginia Woolf (1982) que se aprecia como literatura, puede alcanzar ese valor por desarrollar una narración del Yo.

Maurice Blanchot (1959), en *El libro que vendrá*, plantea la diferencia formal entre el diario y la autobiografía a partir de la estructura temporal. El diario, obedece al orden cronológico del calendario y construye la narración próxima de los acontecimientos que tiene una persona en su vida cotidiana. La autobiografía, en cambio, intenta construir la secuencia temporal del yo desde su génesis. Wilhelm Dilthey (1944), en su libro *El mundo histórico*, había enunciado “que la mejor forma de la búsqueda de sentido de la existencia” se encontraba en el género autobiográfico. Se deberían tener en cuenta las formas en que se configura el punto de vista, según la perspectiva y estructura temporal.

2.4 La fotografía: un arte que sobrepasa la referencialidad

El libro, *Rua* de Guilherme de Almeida, híbrido entre poesía y fotografía, se destaca por la predominancia del lenguaje poético en el proceso compositivo. Primero, se

constituyeron los poemas y, luego, el escritor buscó un fotógrafo para ilustrarlos. De ahí, la relevancia del poema respecto a la fotografía.

En ese proceso, la invención artística del fotógrafo se reduce, al condicionar la creación de la imagen al poema. Independientemente de esta jerarquía estética, los poemas deben ser leídos en su conexión con las fotografías, dado que el objeto artístico se constituye por ambos elementos.

La lectura puede variar, según se fije la atención en la fotografía, o en el poema. La imagen, en el caso, de que primero se observe la fotografía, reduciría el campo imaginativo, al igual que lo hacen, las películas basadas en obras literarias, en las cuales, hermenéuticamente el receptor procura la correspondencia entre el relato y la cinta cinematográfica, cegando su lectura, al hallar similitudes, entre ambas.

En el libro Rúa, la fotografía ocupa un lugar secundario; la jerarquía se puede invertir; la foto puede asumir un papel determinante al concretizar la imagen y limitar la imaginación.

La producción del objeto artístico poesía-fotografía, se origina desde una intencionalidad y un campo de significación. El artista descubre, que las características de la fotografía, se aproximan a su visión estética, dinamizando la sinergia de ese híbrido compositivo. Entender esa relación, implica describir históricamente la invención de la fotografía.

El descubrimiento de la fotografía, acompañado por una finalidad técnica, tenía como objetivo, conseguir la mimesis: la similitud con la realidad. Fue concebida más próxima al documento histórico que a la producción artística. Según el historiador y crítico de fotografía Beaumont Newhall (1983), los científicos se dedicaron a mejorar la técnica de la cámara para conseguir una equivalencia entre fotografía y percepción visual. Posterior al descubrimiento de la cámara oscura, la preocupación se centró en congelar la imagen de la lente. Daguerre, lo consiguió e hizo público su descubrimiento en 1839: el daguerrotipo. A partir de ese descubrimiento químico, la fotografía emprendería una lucha histórica contra la pintura de autorretratos, desequilibrando el trabajo de los pintores y el narcisismo aristocrático; sin embargo, como las personas debían permanecer inmóviles durante varios minutos,

congelando su gesto y recibiendo los rayos del sol, la pintura mantendría, por un tiempo, su estatus.

El daguerrotipo desplazó a los pintores, con los fotógrafos; adicionalmente el valor de distinción otorgado a los retratos por la aristocracia mutaría; los cuadros de familia serían sustituidos por el álbum familiar al alcance de todos. Este nuevo objeto sería cooptado por la burguesía ascendente, para crear una industria. La reproducción de la imagen modificaría la cotidianidad del hombre moderno, un cambio técnico que Benjamín (2003), estudió a profundidad en su famoso ensayo, *La obra de arte en su reproductibilidad técnica*, para mostrar los cambios en la recepción de la obra de arte, la deslocalización y la reproducción en serie, sustrajeron el aura y la identidad de la obra de arte. La contemplación directa del espectador, se disipa al aproximarse a la obra por medio de la copia. Esta revolución técnica modificó nuestra forma de ver el mundo, el arte y el reconocimiento de sí mismo.

El espejo, hoy naturalizado, debió causar tanto asombro al espectador, como la fascinación de verse capturado en la imagen fotográfica. En la foto, se observan detalles que escapan a nuestra propia percepción. La cámara, además de abrir una conciencia de lo que miramos, introdujo las imágenes del inconsciente, y aquellas que nos miran de reojo.

Benjamín (2011), en su ensayo, *Breve historia de la fotografía*, señala como la vida pública se convierte en un total espionaje del otro, “miramos y somos observados”. La predominancia de lo visual sobre lo verbal, favoreció el auge de imagen.

Los cambios en el poder que nos aguardan exigen, como necesidad vital, mejorar y afinar nuestro saber fisionómico. Seamos de derechas o de izquierdas, tendremos que acostumbrarnos a que nos examinen, al igual que nosotros observamos a los demás. (...) No está muy lejos el día en el que habrá más periódicos ilustrados que comercio de aves y venados. Pero ya hemos hablado bastante de los “disparos” de la cámara. (p. 38- 39)

La copia se reproduce hasta convertirse en una realidad inmanente. Antiguamente, los testigos eran, a ciencia cierta, un criterio de veracidad histórica; hoy, la cámara

ha sustituido ese rol. El ojo cámara se constituyó en el testigo por excelencia, sin embargo, habría que preguntarse ¿De qué manera actúa ese aparente ojo imparcial? Ese ojo, no imparcial, sesga a su antojo y se convierte en un aparato ideológico dentro de la sociedad.

La mimesis de la fotografía desplazó a la pintura de su tendencia realista hacia los movimientos vanguardistas. La finalidad teleológica no podía continuar siendo la representación de la realidad. La poiesis sustituyó el concepto de mimesis. La mirada del fotógrafo se comprendería como percepción estética. Philippe Dubois (2008) en el libro: *El acto fotográfico y otros ensayos*, describe ese cambio de concepción:

Esta bipartición encubre claramente una oposición entre la técnica por un lado y la actividad humana por el otro. En esta perspectiva, la fotografía sería el resultado objetivo de la neutralidad de una cámara, mientras que la pintura sería el producto subjetivo de la sensibilidad de un artista y de su habilidad. Lo quisiese o no el pintor, la pintura transita inevitablemente por una individualidad. Por "objetivo" o "realista" que pretenda ser, el sujeto pintor hace pasar la imagen por una visión, una interpretación, una manera, una estructuración, en suma, por una presencia humana que siempre marcará el cuadro. A la inversa, la foto, por lo que respecta a la aparición de su imagen, opera en la ausencia del sujeto. De esto, se deduce que la foto no interpreta, no selecciona, no jerarquiza. Como máquina, se rige tan sólo por las leyes de la óptica y la química. Por lo menos, eso es lo que funda el punto de vista común, la doxa, el saber trivial de la fotografía. (PHILIPPE, 2008, p. 29)

La fotografía desplazó a la pintura de su obsesión por la semejanza, impulsando la exploración del arte abstracto y el expresionismo. No obstante, la fotografía también se distanció de la mimesis; lo fotografiado dialécticamente revela la perspectiva del observador.

Varios autores contemporáneos han criticado la visión objetivista hacia la fotografía; las principales obras de dicha postura son: de André Bazin (1966) en su ensayo *Ontología de la Imagen fotográfica* del libro *¿Qué es el cine?*, igualmente, Roland Barthes (1986) escribe un ensayo titulado, *El mensaje fotográfico*, en su libro *Lo obvio y Lo obtuso*, y, finalmente, Pierre Bourdieu (2003) *Un arte medio: ensayo sobre los usos sociales de la fotografía*. Obras, en las que se destaca, como existe

una intencionalidad subjetiva en las elecciones estéticas, que hace el fotógrafo.

Philippe Dubois critica el concepto de mimesis, basado en la idea de Pierce, de concebir el acto fotográfico como índice. En el instante en que lo fotografiado actúa frente al fotógrafo; la impresión se cristaliza como huella sobre el observador, se congela el acontecimiento en su evanescencia. Hervé Guibert (1981) en su libro, *La imagen fantasma*, explica como el acto fotográfico, fluctúa en una evanescencia, porque al disparar el flash algo escapa a la mirada. La foto es mejor o peor de lo que capta el fotógrafo; lo observado se desvanece en el instante que es capturado. Entonces, la fotografía, queda como una huella, se esfuma al mismo tiempo que intenta congelarse. Razón por la cual, Barthes (2007) encuentra el signo de la muerte en la fotografía, la imagen captura algo que ha dejado de ser.

La fotografía sobrepasa la acción de registrar, propia del documento histórico a causa de la subjetividad emanada del posicionamiento de la mirada. El fotógrafo interfiere en lo real, se posiciona dentro de un campo de posibilidades. En ese sentido, la visión se articula a la subjetividad; al individuo fijar la atención selecciona y discrimina. La imagen, revela tanto una realidad objetiva, como la intencionalidad del sujeto. La lectura de la imagen debe tener en cuenta, no sólo lo observado, sino develar la mirada y búsqueda de quien la capturó.

Por otra parte, conviene recalcar lo que Rosalind Krauss (1990) expone en su libro, *Lo fotográfico: por una teoría de los desplazamientos*. Su texto, analiza lo fotográfico desde una visión pragmática. La interpretación de la foto depende del código con el que se inscribe. El sentido de la imagen, cambia según el campo contextual: un museo, un álbum fotográfico, un periódico o un estereoscopio. Rosalind Krauss, señala que una fotografía reproducida en un estereoscopio, muda la significación al ser reproducida para un libro de geología, diez años después. El performance de la fotografía en el estereoscopio, aísla al observador del espacio circundante; el espectador se cierra perceptivamente en la imagen. La relación con el espectador es diferente en el libro, y su sentido mudo, al encontrarse dentro de un código científico. Este cambio demuestra los efectos de sentido de la foto suscrita en un espacio u otro.

El objeto artístico, poesía/fotografía abordado en esta investigación, emerge de una correspondencia estética entre el lenguaje poético y el fotográfico. dado que Guilherme de Almeida se sitúa como un observador -fotográfico- en su poesía. No debió ser difícil para el fotógrafo ilustrar la perspectiva visual del poeta. En sus poemas, no existe evocación, rememoración, ni se irradian emociones o sentimientos; se esquiva el mundo interior, para, en cambio, detallar, percepciones visuales. En el libro *Rua*, converge temporalmente el acto de fotografiar, con la impresión poética visual; ambos abocan como perspectiva el presente.

3 CUATRO CONCEPTOS FUNDAMENTALES

no hay, no podría haber,
imágenes en la conciencia.
pero, la imagen es un cierto
tipo de conciencia. La imagen
es un acto y no una cosa, la
imagen es conciencia de algo.
(Jean-Paul Sartre)

En este capítulo, en primer lugar, se explicará el modo de interpretar fenomenológicamente la imagen a partir de la experiencia para distinguir la toma de posición del artista y la particularidad de su mirada. La lectura de la imagen se desdobra, pensando los límites entre lo visible y lo invisible: en esa frontera, se descubre la intencionalidad del artista.

En segundo lugar, se expondrá la relación existente de cuatro conceptos fundamentales: la mirada, el reconocimiento, el referente y el recorrido, factores que componen la experiencia del encuentro y, además permiten entender la ideología de la imagen. Finalmente, los conceptos serán explicitados, teniendo en cuenta la importancia de asumir un orden discursivo. Ninguno puede segregarse de los otros

debido a que todos configuran la imagen y están en relación de dependencia recíproca.

Para establecer una relación dialéctica entre imagen y experiencia, en lugar de interpretarla como un producto acabado y terminado, se la concibe en su relación dinámica. La interpretación fenomenológica recrea la situación en la que fue construida. Al interpretar una fotografía, se sugiere establecer la relación existente entre lo observado y el observador; particularizar dicha mirada e identificar el lugar que el fotógrafo elige, determinación que explicita la ideología que subyacen en la imagen.

En ese tipo de hermenéutica de la imagen fotográfica, conviene analizar poemas y descripciones narrativas, desde una lectura, en la que se reconstruya la imagen, al identificar el ángulo del observador y el tipo de relación que entabla con el otro.

Esta lectura fenomenológica considera los adjetivos como una valoración, de un sujeto respecto a otro, en una situación. Según este enfoque interpretativo la relación de orden sintáctico (entre adjetivos y sustantivos) es leída como una dinámica fenomenológica.

Los cuatro conceptos enunciados como marco de análisis hacen parte de una concepción intersubjetiva, en la interacción entre un observador y lo observado: el reconocimiento, explicita la forma en que el sujeto se identifica a sí mismo a partir del otro; la referencia, sitúa el lugar, que ocupa un sujeto respecto a otro; y el recorrido establece una conexión o una fisura en medio de fronteras.

Comprender la descripción como un campo de intermediación entre sujeto y mundo, implica entender las fuerzas valorativas en pugna. En esa medida, los valores desencadenan las tensiones que se gestan entre el hombre y el mundo.

La descripción se capta como una relación social y por ende, como un modo ético y axiológico. La dificultad para comprender tal relación radica en que muchas veces se mimetiza una de las partes.

Los conceptos elegidos para direccionar el análisis se interrelacionan entre sí; no están jerarquizados ni fragmentados, dado que la imagen es una unidad equivalente a la experiencia. La modificación en una variable, conlleva a cambios proporcionales en los otros conceptos, de forma similar a lo que ocurre al alterar una función

matemática; la variación de datos en una de las variables produce paralelamente modificación en la otra variable.

Disecionar la interpretación sería como analizar a los seres vivos a partir de sus cadáveres. De la misma manera, los conceptos usados para la comprensión de la imagen no pueden fragmentar la evocación de la vivencia, porque esta se presenta como totalidad. La descripción se reconstruye desde la experiencia; las variables se modifican unas a otras con tan solo un cambio en una de ellas. Un factor que incide en el modo de recorrido es la velocidad, pero al cambiar este aspecto, se modifica simultáneamente la mirada. La lentitud permite a un sujeto observar detenidamente los detalles mientras que, con la velocidad, visualiza un mayor número de cosas, disminuyendo la precisión descriptiva; igualmente el reconocimiento se modifica al aumentar la velocidad. Se observa a los otros sujetos como fragmentos de un paisaje, en tanto que la lentitud ambienta una interacción y proximidad con el otro. Al variar la velocidad del recorrido, se transforman simultáneamente los otros conceptos. En esa red conceptual, el reconocimiento tiene una mayor importancia debido a que la problemática de esta investigación, contrasta la forma de representación del marginal y la mujer, según su propia perspectiva y condición social, diferente a como lo representa un pequeño burgués.

El concepto de reconocimiento desplaza a un segundo plano, los géneros literarios en esta investigación. Es posible contrastar textos distintos, en este caso, un diario, con un libro de poesía. Los textos convergen en un punto común relegando a segundo término, el hecho de ser narrativo o poético. Lo relevante resulta del encuentro de los sujetos. Para ambientar el contexto histórico en una ciudad, se analizan dos obras, en torno a la ciudad de San Paulo en la década de los sesenta.

La importancia del reconocimiento se enmarca en las preguntas de la investigación. Fenomenológicamente, se describen las formas en que se presenta la relación de encuentro con el otro y consigo mismo. Las características de la situación particular deben ser comprendidas, no sólo ontológicamente, sino en el marco histórico y en el contexto social. El concepto de referente se ubica entre lo micro y lo macro, al

delimitar, por un lado, la forma particular de la situación y, por otro, al contextualizar la interacción interna de una estructura social e histórica.

El reconocimiento diferencia, la perspectiva relacional de un burgués frente a un marginal, y de un marginal frente a otro de su misma condición social. Razón por la cual, el referente determina los modos del reconocimiento en una sociedad contextualizada. Al identificar las posiciones de un sujeto en cualquier interacción, o a desde el lugar que ocupan, se critican los valores en interacción y los modos del reconocimiento.

Para identificar ese aspecto en el texto, se pregunta: ¿Quién está describiendo a quién? pregunta que induce a precisar el modo de reconocimiento. Y el posicionamiento de los sujetos en la situación. La praxis o ideología subyacente en la imagen sucede en el modo cómo se establece la interacción, para lo cual se deben responder otras preguntas: ¿De qué manera se observa o se es observado? ¿Cuál es la relación que se establece con el otro? Estas preguntas ubican la posición y la valoración de un sujeto a otro. El reconocimiento se evidencia mediante la mirada del otro. Todo auto reconocimiento, emerge de un proceso, en el que se es reconocido, al ser observado.

En el concepto de recorrido, la situación del encuentro siempre es precedida por un trayecto, que bien puede o no aparecer. En su latencia, subyace una huella. La manera de recorrer el espacio posibilita diversas perspectivas -modos de ver- y formas de aproximarse al otro -modo de reconocimiento-. Las significaciones estéticas se transforman según la especificidad del recorrido. La intencionalidad de los diferentes movimientos de vanguardia, (dadaístas, surrealistas, situacionistas), establecen diferentes propuestas estéticas, determinando un modo específico de vivencias.

El concepto de recorrido se equipará al de experiencia, dada la especificidad y subjetividad que lo atraviesa. Los detalles que suceden en el trayecto particularizan una vivencia única e irrepetible. Lo singular puede desvanecerse cuando se observan aspectos reiterativos. En consecuencia, el envés de la experiencia es la praxis.

Los cuatro conceptos enunciados: el reconocimiento, la mirada, el referente y el recorrido, configuran una propedéutica, como herramienta para una reconstrucción de la imagen desde la experiencia. Los conceptos permiten resolver un cuestionamiento social y filosófico al identificar ideológicamente los modos de representación del otro.

En la comparación entre ambos escritores se muestran las diferencias que suceden, en el encuentro con el otro. El giro estético entre Carolina María de Jesús y Guilherme de Almeida se articula por la forma en que se desarrolla la praxis. Cambia ideológicamente la postura frente al otro, teniendo en cuenta el concepto utilizado por Marx (1989), que consideraba que la conciencia se modifica al transformarse la estructura social. Su filosofía presentó un “giro copernicano” que impugnaba al idealismo, por considerar que las ideas transforman el mundo. De ese sentido, el reconocimiento cambia, no como una afronta en la significación, sino en el modo que se desarrolla la interacción con el otro, en el marco de la experiencia estética. Además, se observa que en la lucha simbólica sobre la representación de la realidad -pobreza- una tensión, que cambia según los intereses de clase, puesto que la pobreza vista fragmentada favorece a la ideología burguesa al mostrarla como producto de una voluntad individual y no como una relación de clase. La desarticulación de lo particular de lo general, crea una idea falsa, que permite reproducir las formas de dominación.

En esta última crítica la ideología se transforma al crear concepciones erradas o no en la imagen según su función en relación con los modos de dominación. Así teniendo en cuenta las ideas de Louis Althusser (1974) que considera que las ideas más allá de su adecuación con la realidad como verdaderas y falsas, son mecanismos de manipulación y dispositivos hegemónicos para la reproducción del sistema.

Terry Eagleton (1977) aclara como para Althusser, que lo importante no es el plano epistemológico -adecuación de la idea a la realidad- sino el plano político, teniendo en cuenta los intereses discursivos que poseen las clases para reproducir o cambiar el sistema. O, dicho de otro modo, las ideas falsas son formadas según los intereses de una clase dominante para reproducir el sistema; así, quien tiene el poder puede

comprender la falsedad epistemológica de sus juicios, pues, su búsqueda nunca es la verdad.

Guilherme de Almeida, en esa medida, reproduce las ideas hegemónicas al representar la pobreza por medio del fragmento; su representación apaga cualquier crítica a la estructura social, mientras que la imagen de la ciudad de Carolina María de Jesús al tener una visión panorámica, muestra las relaciones de clase y segregación.

A continuación, presentaremos los conceptos fundamentales con los que se desarrolla la investigación para rastrear los modos en que se desenvuelve los encuentros y hacer una descripción de los modos de reconocimiento que subyacen en la imagen.

3.1 El reconocimiento: entre la reciprocidad y la unilateralidad en los encuentros

En la poesía itinerante se pueden rastrear los modos de reconocimiento. Para hacer dicho seguimiento, se recurre a los planteamientos que propuso Carlos Marx (2013), en *El capital*, al exponer cómo las relaciones mercantiles son mediadas por el fetichismo del dinero. En el intercambio económico existe una fantasmagoría con el dinero, al dejar de considerar la mercancía como producto de la fuerza de trabajo. El efecto colateral de esa praxis, induce a las personas a considerarse unas a otras, como objetos y no como sujetos: la mercancía despojada de su humanidad, adquiere unívocamente el valor del dinero. Desde esta perspectiva, las personas piensan al otro como medio para un fin. Al sobreponer la acumulación del capital sobre la dimensión humana. Esa conceptualización filosófica se aprecia en forma descriptiva en el primer tomo del libro *El capital*:

Los objetos de uso só se tornam porque são produtos de trabalhos privados realizados independentemente uns de outros. O conjunto desses trabalhos privados constitui o trabalho social total. Como os produtores só tratavam só travam contato mediante a troca de seus produtos de trabalho, os caracteres especificamente sociais de seus trabalhos aparecem apenas no âmbito dessa troca. Ou, dito de outro modo, os trabalhos privados só atuam efetivamente como elos do trabalho social total por meio das relações que a troca estabelece entre os produtos do trabalho, e, por meio destes, também entre os produtores.

A estes últimos, as relações sociais entre seus trabalhos privados aparecem como aquilo que elas são, isto é, não como relações diretamente sociais entre pessoas em seus próprios trabalhos, mas como relações reificadas entre pessoas e relações sociais entre coisas. (p. 48)

Marx, de forma contundente, explica los mecanismos que dinamizan el sistema capitalista. Develando la ideología burguesa. En la cita mencionada, quedan explícitos dos fenómenos: primero, el dinero se convierte en el fetiche de todas las mercancías; segundo, las relaciones económicas desvirtúan el trabajo humano, intrínseco a todas las mercancías, lo cual deshumaniza y reifica las interacciones intersubjetivas.

La mirada del otro, imposible en la perspectiva de la alienación, está sometida a las formas de producción. Los obreros, bajo esa concepción, forman parte del engranaje de la fábrica; en pro del aumento de la producción, se acelera el ritmo de trabajo para mejorar los modos de eficiencia. Proceso en el que se olvida las condiciones humanas del trabajador, dejando a un lado, aspectos como las consecuencias psíquicas que acarrean el horario o la carga laboral. El obrero ha sido transformado en objeto cosificado: una relación en la que el burgués considera al operario como medio para la acumulación del capital, da cabida a una mentalidad utilitarista en la que no existe el reconocimiento del otro. El obrero nunca ha sido considerado como sujeto; valorado en relación a la eficacia y eficiencia. Según David Harvey (1989), metonímicamente se comprende al operario como una mano.

Mas Marx avança ainda mais. A conversão do trabalho em trabalho assalariado significa “a separação entre o trabalho e o seu produto, entre a força de trabalho subjetiva e as condições objetivas do trabalho” (capital, 1:3). Trata-se de um tipo bem distinto de troca de mercado. Os capitalistas, ao comprar força de trabalho, tratam-na necessariamente em termos instrumentais. O trabalhador é visto antes como uma “mão” de como pessoa inteira (...) a compra de força de trabalho com dinheiro dá aos capitalistas certos direitos de dispor do trabalho dos outros sem considerar necessariamente o que estes possam pensar, precisar ou sentir. (HARVEY, 1989, p. 101)

La cosificación se presenta en la relación instrumental del burgués con el proletariado bajo la lógica de acumulación del capital. Tal ideología, sobrepone el valor monetario sobre otros y desencadena la deshumanización en las relaciones

capitalistas. Guy Debord (1997) demuestra, en ese sentido, como el operario siempre ha sido considerado como instrumento u objeto dentro de la producción. Relación que además de presentarse en la fábrica, se desarrolla en los espacios públicos. El consumo atrapa al consumidor. En palabras del autor, lo anterior es afirmado de la siguiente forma:

Na fase primitiva da acumulação capitalista, “a economia política só vê no proletário o operário”, que deve receber o mínimo indispensável para conservar sua força de trabalho; jamais o considera “em seus lazes, em sua humanidade” esse ponto de vista de classe dominante se inverte assim que o grau de abundância atingido na produção das mercadorias exige colaboração a mais por parte do operário. Subitamente levado do absoluto desprezo com que é tratado em todas as formas de organização e controle da produção, ele continua a existir fora dessa produção, aparentemente tratado como adulto, com amabilidade forçada, sob o disfarce do consumidor. Então, o humanismo da mercadoria se encarrega dos “lazes e da humanidade” do trabalhador, simplesmente porque agora a economia política pode e deve dominar essas esferas como economia política. Assim, “a negação total do homem” assumiu a totalidade da existência humana. (p. 31-32)

La negación de lo humano en sus diferentes modalidades se convierte en uno de los grandes problemas para hablar del reconocimiento. La mentalidad burguesa no concibe personas, sino cifras en los diferentes campos de la realidad social y de la producción. A este problema que atañe a toda la sociedad, se suma otro más grave: el capital no sólo acumula riqueza, sino que paralelamente, crea una fuerza improductiva de la que emerge el desempleo y la miseria. En eso consiste la dialéctica de la acumulación del capital como lo explica David Harvey (2005) en el libro *A produção capitalista do espaço*. Problema que fue comprendido por Hegel de forma abstracta en el libro *Filosofía del Derecho* y retomada por Carlos Marx, al considerar que la producción de riqueza y pobreza resultan de una relación entre clases sociales. El sistema capitalista produce miseria desde su propia estructura, debido a que la acumulación del capital conlleva a un excedente improductivo y paralelamente al desempleo. Esa entropía del sistema capitalista que no deja nada al azar por más que se base en una economía especulativa produce la pobreza. Los planteamientos de Marx retomados por George Lukács (1970) en su libro *Historia y conciencia de clases*, plantea que las relaciones en el Capitalismo

producen reificación. Para entablar relaciones de reconocimiento, se tendría que derrocar el sistema capitalista en su totalidad, mediante la revolución. Únicamente la transformación del sistema abre paso a las relaciones emancipadas. Axel Honneth (2007) critica esa visión marxista considerándola totalizadora. El sistema, cuenta con excepciones, en las que se presentan relaciones de reconocimiento, no obstante, la predominancia de la reificación en los intercambios comerciales.

Esta conjetura falsea la idea totalizadora sobre la reificación, excluyendo acciones que se contraponen a la ideología dominante del sistema. Tal postura admite que en el sistema capitalista existen relaciones de reconocimiento. La idea de contraposiciones al interior del mismo sistema se enuncia por Roland Barthes (1980) en *El placer del texto*, al afirmar que toda continuidad tiene fisuras o vetas que escapan a la totalidad. El sistema tautológico resulta inmodificable. Debe existir la posibilidad para que todo germen revolucionario nazca dentro de una ideología dominante.

Estéticamente el problema fue abordado por la escuela situacionista francés. En sus estudios, delimitó el campo desde la superestructura hacia la estructura, enfatizando las contradicciones del Capitalismo en la vida cotidiana y no a partir de relaciones económicas, enfoque que también realizó Walter Benjamín, al analizar la forma en que el artista moderno en su condición de transeúnte “flâneur” describe la experiencia de la vida moderna. A partir de la superestructura, el sustrato cotidiano lleva de nuevo a las determinaciones de la estructura. Aspecto que señala, de forma muy puntual, Willi Bolle (2000) en el libro *Fisiognomía da metropole moderna*, al demostrar que Benjamín en sus estudios estéticos describe la vivencia del artista como transeúnte de la ciudad; no sólo detalla las ambigüedades estéticas de la fascinación y el tedio ante la modernización, sino, con ello, el fetiche de las mercancías y la división social del trabajo. El poeta describe el mercado y la ciudad y al mismo tiempo, encuentra contradicciones en el sistema. Un caso importante, describe la reversión especular entre el poeta y la prostituta. La reflexividad, permite comprender el “no lugar” del artista dentro de la producción. Benjamín, al acompañar al poeta en sus viajes por la ciudad, además de leer los signos y códigos

del espacio urbano, se encuentra también en forma directa con la estructura económica de la sociedad burguesa.

Tanto Benjamín como los situacionistas consideran la problemática de la colonización del tiempo de ocio. La industria que por medio del consumismo delimita las posibilidades de libertad del ciudadano moderno; delimitando las interacciones del sujeto con los espacios públicos. Henri Lefebvre (1969) explica en su libro *El derecho a la ciudad*; las restricciones que tiene el ciudadano para habitar la ciudad, cuando lo público termina adquiriendo su valor contrario. el ciudadano se ve excluido en espacio que han sido privatizados; el espacio resultó dominado por el valor de cambio y no por el valor de uso.

En los espacios públicos se crean nuevos modos de relacionamiento. Benjamín (1989) citando a George Simmel, identifica la relevancia de lo visual sobre lo verbal. La mayor parte del tiempo, las personas viven en el transporte urbano o en el centro comercial mirándose sin hablarse. Este tipo de relacionamiento determina una forma particular de pensar al otro. La comunicación visual restringe la posibilidad que ofrece el diálogo. Epistemológicamente, esa praxis induce a una comprensión del otro, como un paisaje sin historicidad. El transeúnte al encontrarse con otros ciudadanos, se reduce a un contacto mínimo, apenas, para distinguir a los otros fisionómicamente, como rostros sin historia. Esa falta de comunicación impide el reconocimiento del otro y su representación.

Las relaciones cotidianas del transeúnte fueron estudiadas por Walter Benjamín (1989) en el libro *Charles Baudelaire: um lírico no auge do capitalismo*; expone tres posturas estéticas diferentes, respecto a la relación con el otro; una de las más acertadas, según él, fue la de Charles Baudelaire. A partir de la experiencia del anonimato, describe en forma crítica, los nuevos ritmos de la modernidad.

Benjamín no dilucidó que Baudelaire usaba el mismo código que criticaba; cuestionaba el anonimato escondido en la multitud; igualmente actuaba como un observador no implicado, mientras criticaba la cosificación. El segundo tipo de texto señalado fueron las narraciones policiacas que tenían como protagonista al detective, papel que se acomodaba perfectamente al anonimato de la ciudad.

Escondarse, pasar desapercibido en medio de las multitudes, no presentaba mayor dificultad. El anonimato latente se transforma en cotidianidad en el espacio público. Las narraciones fisionómicas, publicadas en los folletines, describen mediante taxonomías, las maneras de vestir, los rasgos físicos, la profesión y los estereotipos de conducta. Esa etnografía, descubre los rasgos del sujeto a través del sentido visual sin interesarse por comunicarse verbalmente con el otro. Balzac y Lavater se apropiaron de esa idea para relacionar el gesto, el carácter y la profesión:

A pesar de que Johann Gaspar Lavater haya caído en el olvido, su libro *El arte de conocer a los hombres por la fisiognomía* (1783) gozó de un considerable prestigio en el XIX. Tal como da entender el libro. La fisiognomía implicaba el desciframiento de ser moral y psicológico del hombre a partir de sus caracteres fisiológicos considerados como huella. Según esa lectura, por ejemplo, unos labios finos eran indicio de avaricia. Balzac no ocultaba que había construido sus propios personajes, tanto a partir de incursiones en los diez volúmenes de las obras de Lavater, como recurriendo a sus propias observaciones. (KRAUSS, 1990, p. 26- 27)

La literatura de la fisonomía emergió en una sociedad en la que imperaba el anonimato. característica producida por la hipertrofia visual sufrida por los ciudadanos en los espacios públicos. En las ciudades, la multitud tropieza seducida por carteles publicitarios, se ve expuesta y deslumbrada ante todo tipo de mercancías en vitrinas. Estimulada para el consumo, para apropiarse del deseo y el tiempo de ocio. Esta alienación fue criticada por Guy Debord (1997) en el libro *La sociedad del espectáculo*, al plantear cómo la producción del espacio se desarrolla paralelamente a los intereses de acumulación del capital.

Las relaciones del mercado afectan directamente los modos de habitar la ciudad. El espacio se transforma con la construcción de grandes avenidas para distribuir mercancías, proliferar edificaciones y lugares de entretenimiento como estadios, museos, parques de diversiones, almacenes, centros comerciales y cinemas. Una de las últimas conquistas de la industria ha sido dominar las masas por medio del consumo mediante la venta de prototipos de identidad.

La consecuencia de esa producción de espacio separa, a quien produce y a quien consume; al espectador del espectáculo. Una fragmentación que falsea la

participación; procurando en la pasividad del espectador más a un consumidor que a un ciudadano.

La fragmentación del espacio, según Guy Debord (1997), enuncia una praxis que no escapa a las formas estéticas:

As imagens que se destacaram de cada aspecto da vida fundem-se num fluxo comum, no qual a unidade dessa mesma vida já não pode ser restabelecida. A realidade considerada parcialmente apresenta-se em sua própria unidade geral como um pseudomundo à parte, objeto de mera contemplação. (p. 13)

Las características del mundo social moderno afectan directamente las representaciones estéticas, por ende, el tipo de relaciones de las personas en la sociedad, interfieren en la representación del otro. A un sujeto rodeado por miles de informaciones que aparecen y desaparecen al momento, leyendo imágenes que se multiplican en una secuencia, en que todo termina desvaneciéndose, le resulta casi imposible construir relatos; en vez de eso, agrupa segmentos discontinuos y collages. De la misma manera, a una sociedad en la que predomina el mutismo visual dentro de espacios públicos, se imposibilita la comprensión histórica; seres sin rostros y sin historia. La realidad narrativa se empobrece cuando las personas evitan el diálogo.

Esa praxis conlleva a representar la pobreza como espectáculo y como una parte desligada de un todo, es decir, como un fenómeno particular, desvinculado de una estructura social. Una perspectiva fragmentada de la pobreza, que no muestra la realidad en la complejidad de sus interacciones históricas y económicas. El paisaje de la pobreza relata una verdad parcial que al ser observada en su totalidad resulta siendo una falsedad. Siguiendo la aseveración de Guy Debord (1997), al aclarar, cómo epistemológicamente lo parcialmente verdadero, no es sino la estructuración de lo falso en el engranaje capitalista.

“No mundo realmente invertido, a verdade é um momento do que é falso. (...). Considerado de acordo com seus próprios termos, o espetáculo é a afirmação da aparência e a afirmação de toda vida humana –isto é, social– como simples aparência. (p. 9)

Según esa tesis, se puede comprender cómo la representación de la pobreza puede caer en un principio de contradicción. El aparente reconocimiento de nombrarla, opuestamente, reproduce mecanismos de dominación. La pobreza, descrita por medio de una experiencia visual, resulta una verdad parcial, a causa de tres errores epistemológicos: primero, ese tipo de descripción oculta la relación de dominación; segundo, al evitar el diálogo, no se comprende la realidad del otro; tercero, al basarse en una relación de no reconocimiento, se reproducen los mecanismos de dominación y segregación. Un artista que representa la pobreza, a partir de una experiencia visual distanciada, sin entablar un diálogo, acaba representando la pobreza como espectáculo. El anonimato, en el que viven las personas en el espacio público, restringe la conciencia de sí mismo y del otro, al no articular, ni una historia de sí mismo, ni del otro:

A desinserção da práxis, e a falsa consciência antidualética que a acompanha, eis o que é imposto em cada momento da vida cotidiana sujeita ao espetáculo; eis o que é preciso compreender como uma organização sistemática da “falha da faculdade de encontro”, e como sua substituição por um fato alucinatório social: a falsa consciência do encontro, a “ilusão do encontro” Numa sociedade em que ninguém consegue ser reconhecido pelos outros, cada indivíduo torna-se incapaz de reconhecer sua própria realidade. A Ideologia está em casa; a separação constrói seu próprio mundo. (p. 139)

La fragmentación entre el espectáculo y los espectadores y la atomización del sujeto dentro de la sociedad causan la ilusión del encuentro. Una realidad, en la que se dificulta el reconocimiento del otro y la comunicación, afecta las formas de representación artística; las posibilidades de comunicación son concomitantes a los modos de representación de la siguiente manera:

A linguagem da comunicação está perdida —eis o que expressa positivamente o movimento de decomposição moderna de toda arte, seu aniquilamento formal. O que esse movimento expressa negativamente é o fato de uma linguagem comum ter de ser reencontrada, mas não na conclusão unilateral que, para a arte da sociedade histórica, sempre chegava tarde demais, falando com outros do que foi vivido sem diálogo

real, e admitindo essa deficiência da vida. Essa linguagem precisa ser reencontrada nas práxis, que reúne em si a atividade direta a sua linguagem. Trata-se de possuir efetivamente a comunidade do diálogo e o jogo com o tempo que foram representados pela obra poética-artística. (p. 122)

La clase dominante usa la fragmentación de la sociedad como estrategia bajo dos mecanismos: la división del trabajo especializado en la fábrica y la mercantilización del espacio público como lugar del espectáculo, creando la simulación del encuentro, (masificación); contradicción y paradoja abordada por el movimiento *situacionista* francés, que percibió la producción del espacio, como parte de la dominación de la ideología burguesa. La dificultad de comunicación, nunca ha sido producto del azar, sino de relaciones de poder y de clase, idea que sostiene Debord cuando afirma que:

O urbanismo é a realização moderna da tarefa permanente que salvaguarda o poder de classe: a manutenção da atomização de trabalhadores que as condições urbanas de produção tinham perigosamente reunido. A luta sempre travada contra todos os aspectos dessa possibilidade de encontro descobre no urbanismo seu campo privilegiado. O esforço de todos os poderes estabelecidos, desde as experiências de Revolução Francesa, para ampliar os meios de manter a ordem na rua culmina afinal com a supressão da rua. “Com os meios de comunicação em massa a longa distância, o isolamento da população revelou-se um meio de controle bem mais eficaz”, constata Lewis Mumford em *La cité à travers l’histoire*, ao descrever um “mundo doravante de mão única”. Mas o movimento geral do isolamento, que é a realidade do urbanismo, deve também conter uma reintegração controlada dos trabalhadores, segundo a necessidade planificável da produção e do consumo. A integração no sistema deve recuperar os indivíduos isolados como indivíduos isolados em conjunto: as fábricas e os centros culturais, os clubes de férias e os “condomínios residenciais” são organizados de propósito para os fins dessa pseudocoletividade que acompanha também o indivíduo isolado na célula familiar: (p. 113-114)

En el sistema capitalista, surgen relaciones de no reconocimiento, producto de la mala distribución de los bienes materiales y de estrategias de fragmentación y

distinción de las clases, para transformar las contradicciones de la sociedad del espectáculo. Algunos artistas conscientes han buscado cambiar los modos de representación. Bertolt Brecht (2015) en el teatro, propuso mudar la división entre el espectador y el espectáculo, por medio de una inversión de las posiciones. El actor aparecía como parte del público; el espectador se implicaba en la dinámica de la obra. El público transita, de ser observador a participante, de la posición pasiva de mirar a la posición activa de actuar; giro copernicano que anula la fragmentación y distancia entre dos elementos que se habían separado en el arte. El filósofo Jacques Ranciere (2010), en *El espectador emancipado*, criticando la forma en que se desarrollaba el concepto de emancipación, en la propuesta estética, el autor de la obra ocuparía una posición privilegiada, situándose anticipadamente en la verdad. Papel educativo, análogo al de Sócrates, dirigiendo de forma conductista a sus interlocutores. El arte emancipador, parte de la consideración de poseer una verdad oculta, revelada al espectador. Ranciere critica esa mirada redentora. En su mayéutica, se esconde un conductismo. Considera discutible la división estructuralista de una sociedad fragmentada entre espectadores y espectáculo, especialmente en el campo del teatro, al considerar que, el espectador se posiciona, mediante su participación.

La postura de Ranciere es cuestionable, porque la sociedad del espectáculo y la sociedad burguesa, han generado esas divisiones, como medios de dominación. Una sociedad cuyos modos de mirar se estructuran como reificaciones del otro, donde lo visible se sustrae de lo verbal y de lo histórico. En su análisis de la ciudad, Marc Augé (1993), explícita a los espacios de la ciudad, por ser vividos como “no lugares”, al ser habitados, como sitios de tránsito, desposeídos de significado. El concepto de “no lugar” refiere a una imposibilidad de habitar el espacio público, debido a la predominancia del anonimato, la incomunicación y la no apropiación del espacio.

Axel Honneth (1997) estudió en profundidad estos tres conceptos, al describir los modos en que se presenta la lucha por el reconocimiento, idea que parte del desarrollo dialéctico de la conciencia y presupone, por tanto, que el sujeto

únicamente se reconoce a sí mismo desde el otro. Idea estudiada, desde el enfoque hermenéutico por Paul Ricoeur (2006), en su libro *Caminos del reconocimiento*, texto que amplía la comprensión del concepto, al proponer una exégesis del problema desde referentes opuestos. Ese cambio se puede percibir en los dos modos del verbo; tanto la voz pasiva –soy reconocido- como la voz activa –te reconozco-. La comprensión del concepto, se comprende en dos perspectivas: ser reconocido y reconocer al otro: así no se siga el enfoque hermenéutico del autor mencionado, esa idea permite pensar el problema estético de la lucha por el reconocimiento desde dos perspectivas: por un lado, el reconocimiento que tiene el pequeño burgués de las clases bajas y, por otro, el concepto que tienen las clases bajas de sí mismas. Esto permite analizar, en la representación, los modos de lucha simbólica.

El reconocimiento en el campo filosófico y político ha sido ampliamente discutido en la época contemporánea, al cuestionar el modelo del sistema democrático en el plano internacional. Diferentes grupos étnicos y feministas han puesto en tela de juicio, la labor que cumple el derecho al reconocimiento, como posibilidad de equidad y respeto de la libertad. Charles Taylor (1993) ha problematizado esa categoría, en el contexto político contemporáneo. Las diferentes migraciones de latinos y africanos hacia Europa y Estados Unidos, han resquebrajado el concepto de identidad, como factor que unifica la nación. Las poblaciones minoritarias procuran ser incluidas, al no estar en igualdad de condiciones dentro del sistema de derecho. En tanto, esa idea fue desarrollada por Charles Taylor, para hablar del problema de Quebec y su problema de identidad lingüística y cultural francesa, dentro de un estado predominantemente anglosajón, Jürgen Habermas (1999) analizó el problema político y social de los inmigrantes en Europa, especialmente en Alemania, donde existe una contraposición de fuerzas discursivas; entre incluir a los migrantes mediante una inmersión en el sistema político, exigiéndoles una adaptación, pese a las diferencias culturales o, por otro lado, reestructurar al mismo sistema democrático que tendría que adaptarse a la nueva pluralidad cultural. Ese debate culminó en discusiones como las que Axel Honneth sostuvo con Nancy Fraser (2003), que dieron como fruto la publicación del libro *¿Redistribución o*

reconocimiento? un debate político, En ese escrito, se discutió cuál de los dos conceptos era adecuado para resolver los problemas sociales contemporáneos. Para Nancy, los conflictos en la sociedad, se resuelven eliminando las asimetrías causadas por la distribución equívoca. El no ser reconocido tiene que ver con un problema distributivo. La réplica de Honneth, consiste en considerar esa idea de forma opuesta, enunciando que no todo problema de reconocimiento se considera distributivo; en cambio, todo problema distributivo resulta de una falta de reconocimiento.

El problema del reconocimiento, en esta investigación se interpreta en el campo simbólico, mirando la ideología que subyace en imágenes y descripciones. El concepto se rastrea, en las representaciones dadas en el encuentro, en la forma de reconocimiento de sí mismo y del otro.

Axel Honneth describe el concepto de reconocimiento, a la luz de la lectura de Hegel, quien en el libro *Fenomenología del espíritu* (1985), explica de qué manera se construye, en medio de relaciones intersubjetivas, la conciencia de sí mismo como producto de un movimiento dialéctico con el otro. La relación se produce recíprocamente, al interior de un marco dialéctico:

Para Hegel, la estructura de tal relación de reconocimiento recíproco es en todo caso la misma, un sujeto deviene en la medida que se sabe reconocido por otro en determinadas de sus facultades y cualidades, y por ello reconciliado con éste; al mismo tiempo llega a conocer parte de su irremplazable identidad y, con ello, a contraponerse al otro en tanto un particular (HONNETH, 1997, p. 28)

Dilucidar las relaciones intersubjetivas, constituye en cada momento la posibilidad de construir la subjetividad. Dialécticamente, la dimensión social permite al sujeto una comprensión de sí mismo. El reconocimiento se acrecienta simultáneamente con el desarrollo del lenguaje: necesita de una relación intersubjetiva con otros seres humanos. El niño de la selva, sin comunicación con otras personas, no consigue aprender un idioma porque la sociabilidad es intrínseca al desarrollo de la identidad y el lenguaje.

Uno de los ejemplos clásicos para comprender esa relación entre el lenguaje y el reconocimiento, se relaciona con el caso de Kaspar Hauser que apareció en Núremberg (Alemania) el 26 de mayo de 1828, en un poblado en el que absolutamente nadie sabía su origen, desconocimiento que, además, lo incluía a él mismo. Este caso excéntrico, causó gran conmoción. Al rastrear su origen se encontraron con una página en blanco. Kaspar había sido recluido y aislado en un establo sin tener contacto con el mundo. Luego de aprender un idioma, no elaboró un relato autobiográfico coherente. Resultaba un misterio para él mismo, que sin lenguaje e interacción social, le fuese posible descubrir su propia identidad. Al preguntarse judicialmente ¿Cuál fue el crimen contra Kaspar?, más que una reclusión forzosa, lo condenable fue haberlo privado del derecho a desarrollarse íntegramente como persona. Paul Johann Anselm Von Feuerbach (2017) enuncia que el mayor delito social consiste en afectar la vida interior de un hombre:

Si el derecho común o el Código Penal bávaro contemplara un especial delito contra las facultades mentales o, como sería más correcto denominarlo, un delito contra la vida interior, el mismo ocuparía en la valoración jurídica el primer puesto junto al delito de reclusión ilegal, o más bien aquel debería subsumirse a (ser absorbido por) este como el más grave. La privación de la libertad exterior, por más que ya sea un mal irreparable, de ningún modo se puede comparar con la incalculable suma de bienes inaprensibles e irreparables que aquella privación de la libertad interior, y por la forma de su ejecución, le sustrajo al desgraciado, en parte de forma total, en parte destruyéndolo y dejándolo tullido para lo que le resta de la vida, con lo que se perpetuó un crimen homicida no solo contra la persona en su manifestación física externa, sino contra su ser íntimo, contra su existencia mental, contra el santuario de su naturaleza pensante. (pág. 47)

Esa sentencia, tiene en cuenta los efectos nefastos del aislamiento, que impidieron a Kaspar desarrollar el lenguaje, acarreando otros problemas, como verse privado de un entendimiento mínimo. La posibilidad de interactuar con otras personas

implicó que, por un lado, no reconociese a nadie; por otro, que tampoco se pudiese reconocer.

Axel Honneth describe, citando a Hegel, cómo las personas, separándose de su universalidad, encuentran su singularidad sintiéndose deseados o amados por el otro. Afirmarse así mismo, se logra mediante el conocimiento que se tiene de las representaciones, que se construyen acerca del otro. En la tesis, que defiende el autor, se desarrolla la conciencia del en sí, a través de la del otro. Al respecto afirma que:

Sólo en la experiencia del ser amado puede por vez primera experimentarse sistemáticamente como un sujeto necesitado-anhelante. Si esta tesis se generaliza sistemáticamente, resulta la premisa teórica de que el desarrollo de la identidad personal de un sujeto está en principio ligado al presupuesto de determinados actos de reconocimiento por parte de otros sujetos. Pues la superioridad de la relación interpersonal respecto a la acción instrumental consiste en que abre a los sujetos que se comunican la posibilidad recíproca de experimentarse en la comunicación con el otro, como el tipo de persona que se reconoce desde sí misma. (HONNETH, 1997, p. 52)

La identidad del niño se desarrolla a través de la mirada y el deseo, inicialmente, de su madre. El infante al sentir que sus estímulos son correspondidos forma su autoconciencia como individuo. El espejo simbólicamente surge de la mirada y aceptación de su madre; se percibe existente y reconocido.

Axel Honneth se basa en las ideas expuestas por G.H. Mead, quien, a su vez, se fundamentó en la teoría del reconocimiento de Hegel, al explicar la forma en que se desarrolla la autoconciencia del individuo. Las reacciones del sujeto, corresponden a estímulos provocados por el otro, la comunicación le permite desarrollar una autoconciencia:

La explicación de Mead arranca de la observación sólo cuenta con un saber de la significación intersubjetiva de sus acciones, cuando él puede rescatar en sí la misma reacción que la exteriorización de su comportamiento, en tanto que estímulo, ha efectuado en los que le hacen

frente; lo que a mi gesto significa para los demás, sólo puedo saberlo porque simultáneamente produzco su comportamiento-respuesta. (Honneth, 1997, pág. 93)

La dinámica del reconocimiento simetriza las relaciones especulares, en las que el sujeto, se identifica en su totalidad como sujeto, desde la mirada del otro. Reconocerse nunca podrá ser una tautología del yo afirmándose a sí mismo. Epistemológicamente, el sujeto cohesiona su identidad por medio del pronombre reflexivo “me”. El desdoblamiento del pronombre (Yo), a partir del reflexivo (me), construye la identidad en un campo dialéctico.

El concepto de “yo” (Mich) que Mead emplea aquí para denominar el resultado de esta originaria autorreferencia, debe aclarar terminológicamente que el individuo sólo puede llevarse a sí mismo a conciencia en la posición de objeto; la identidad, que le llega a visión, cuando reacciona a sí mismo, siempre le viene dada desde la perspectiva de su otro de interacción, pero nunca en tanto que sujeto actualmente activo de sus propias exteriorizaciones. (pág. 94)

El sujeto no se percibe a sí mismo como objeto, imposibilidad ontológica que no es verdaderamente un problema. Posibilita, que el sujeto mediante el otro se pueda comprender a sí mismo, simbólicamente. La comprensión reflexiva del “me” se va irradiando. En cada pliegue dinámico del abanico, el sujeto se descentra de sí mismo, para verse a través del otro. La conciencia se desarrolla, gradualmente, en la relación intersubjetiva, para descubrirse a través del otro. Axel Honneth, (1997.p.95) enuncia tal factibilidad de la siguiente manera: *“Conciencia de sí mismo, un sujeto puede adquirirla en la medida que aprende a percibir su propio actuar a partir de la perspectiva simbólicamente representativa de una segunda persona.”*. El reconocimiento se puede explicar también de forma negativa. La negación del otro, concomitante a la negación de sí mismo: se establece en una relación unilateral, que no permite el reconocimiento en ningún sentido. El autor expone esa simultaneidad dialéctica negativa así:

Su consideración indica también que un individuo que no reconoce al otro en la interacción como un tipo determinado de persona, tampoco puede

experimentarse a sí mismo plenamente como tal tipo de persona. En cuanto, a la relación de reconocimiento esto solo puede significar que en ella está integrada una constricción de reciprocidad que obliga sin violencia a los sujetos que se encuentran a reconocer en modos determinados al otro social. Si yo no reconozco al otro en la interacción como un determinado tipo de persona, tampoco puede verme reconocido como tal tipo de persona en mis reacciones, porque a él precisamente debo concederle las cualidades y facultades en que quiero ser confirmado por él. (págs. 52-53)

Las relaciones de no reconocimiento se producen en situaciones de no reciprocidad. No es posible reconocerse a sí mismo, sin antes no haber reconocido al otro. El reconocimiento se desarrolla en una dinámica dialéctica; implica una verdadera relación de comunicación con el otro, sin que funcionen las relaciones unilaterales por su asimetría.

La dialéctica del reconocimiento cambia la configuración de sentido, según la perspectiva del sujeto. La postura de quien reconoce o no al otro es diferente, a la de ser reconocido o no, por el otro. La perspectiva del reconocimiento se distingue de una exigencia de reconocimiento, idea trabajada por Paul Ricoeur (2006) al diferenciar el reconocimiento, en la forma activa o pasiva del verbo:

Halle una primera respuesta a este desorden semántico en el plano filosófico en una consideración gramatical sobre la diferencia en el uso del verbo reconocer según se tome en la voz activa -“reconozco”- o en la voz pasiva -“soy reconocido”-. A mi entender, esta diferencia revela un cambio muy significativo en el plano del encadenamiento de los usos filosóficos del término reconocimiento, en la medida que era posible establecer una correspondencia, en la voz activa, de los usos del verbo reconocer en los que se expresa el dominio del pensamiento sobre el sentido, y, en la voz pasiva, del estado de solicitud cuyo reto es ser reconocido. (pág. 310)

Esa diferencia verbal sirve para rastrear fenomenológicamente los modos de reconocimiento desde perspectivas diferentes, al tener en cuenta que, por un lado, las clases y grupos excluidos demandan reconocimiento en diferentes situaciones

y, por otro, las élites y las clases altas, crean mecanismos para perpetuar el poder hegemónico, mediante la segregación y la exclusión.

El reconocimiento fenomenológico, se desarrolla en la correspondencia entre ver y reconocer. Desde esa acepción, se deduce, ser visible frente al otro implica ser reconocido. La intersubjetividad supera el plano empírico, como lo expone Axel Honneth, al explicar la dualidad, visibilidad- invisibilidad en la lucha por el reconocimiento. No necesariamente se equipará el reconocimiento con la visibilidad y la no visibilidad con el no reconocimiento. La invisibilidad social consiste en aparecer ante los ojos del otro sin ser reconocido. No reconocer al otro dentro del campo visible, señala una relación de dominación:

En muchos testimonios de la historia cultural son conocidos los ejemplos de situaciones en las que los dominantes expresan su superioridad social frente a los subordinados, aparentando que no los perciben; quizás la más conocida sea el hecho de que a los nobles les estaba permitido desnudarse ante su servidumbre porque, en cierto modo, no lo consideraban presente. (HONNETH, 2011, p. 166)

En ese sentido, interesa comprender la relación entre modos de ver y de reconocimiento. La visibilidad, en algunos casos, corresponde a modos de no reconocimiento, aparente contradicción, en la que se observa al otro, sin darlo por existente. Fenomenológicamente implica una postura, en la que el sujeto, “mira a través de”. Esa manera de observar la define Honneth así:

La expresión que el lenguaje familiar tiene preparada para tales formas activas de la invisibilidad es la de “mirar a través”, looking through: disponemos de la capacidad de demostrar nuestro desprecio a personas presentes mediante el hecho de comportarnos frente a ella como sino figuraran físicamente en el mismo espacio. En este sentido, el <ver a través> tiene enteramente un aspecto performativo, porque exige gestos o modos de comportamiento que dejan claro que los demás no sólo no son vistos accidentalmente, sino que no son vistos intencionalmente. (HONNETH, 2011, pág. 166)

En este punto el autor explica la invisibilidad figurativa como forma de no reconocimiento; la visibilidad literal, “Ser visto a través” implica ser observado, aunque no tenido en cuenta.

La intención del sujeto de pasar de la invisibilidad a la visibilidad no sería ser perceptible visualmente, sino darse a conocer al otro. Ser tenido en cuenta concretiza el reconocimiento, idea que Honneth explícita, al señalar los mecanismos usados por el personaje principal de la novela: *El hombre invisible* de Ralph Ellison (1952):

Allí el narrador en primera persona informa ya en la segunda página del “Prólogo”, que ha intentado una y otra vez librarse de su propia invisibilidad “golpeando” a diestro y siniestro. De manera manifiesta, mediante lo que quería provocar a los demás a “conocerle”. Aunque esté descrito en el texto como golpear a diestro y siniestro “con los puños”, se referiría a ello en sentido figurado y en el fondo describiría probablemente todos los esfuerzos prácticos, con cuya ayuda un sujeto intenta llamar la atención sobre sí mismo; pero la metáfora permite reconocer bien que lo que el sujeto afectado pretende provocar mediante su defensa son reacciones visibles de la otra parte. (HONNETH, 2011, págs. 168-169)

Si la intención de hacerse visible conlleva el darse a conocer al otro, cabe preguntarse ¿Cómo se manifiesta ser tenido en cuenta mediante la visibilidad? La empatía visual se manifiesta con la gestualidad. La expresión corporal incluye o excluye al otro. La sonrisa, como apertura gestual, esboza la empatía hacia los demás. Otros gestos, como desviar la mirada o fruncir el ceño, pueden ser índices de rechazo. El rostro, en esa medida, franquea la puerta que se abre o cierra en la interacción social.

La reciprocidad se presenta como disposición para ser capaz de salir de su propia posición, a fin de comprender la de otros sujetos; acción de apertura que Honneth enuncia como respeto, retomando la definición de Kant que considera que ese valor, consiste en “menoscabar el amor que me tengo a mí mismo”. Esa negación implícita, significa la capacidad del sujeto de descentrarse de sí mismo: lo que resta de sí mismo, le permite ampliar su comprensión del otro:

En el sujeto que reconoce se efectúa un acto por el que queda descentrado, porque admite un valor a otro sujeto que es la fuente de pretensiones legítimas que menoscaban el amor que se tiene así mismo. “confirmación” o “afirmación” significan, por tanto, revestir con autoridad moral a personas a las que se trata, y en este sentido decretar sobre la propia persona el que se sepa obligada a ella misma a la realización o a la omisión de determinada clase de acciones. (HONNETH, 2011, pág. 176)

Reconocer, según la concepción anterior, implica incluir al otro, idea que se alimenta de la definición de respeto dada por Kant; en la que un sujeto se niega a sí mismo, para afirmar al otro. Las personas, al afirmarse a sí mismas, niegan al otro, motivadas por el deseo centrípeto de que los demás giren en círculos a su alrededor, apenas si logran, algunas veces, atravesar el espejo y salir de sus propios intereses para ver los del otro. En el campo literario esa dificultad fue representada por Antoine de Saint-Exupéry en la novela *El principito* (2006). El libro narra las peripecias de un niño, que emprende un viaje, para encontrar un amigo. Penosamente el personaje fracasa. La razón de tal desventura, simbolizada por el contexto del desierto, presagia una realidad que devela; en sus encuentros los otros seres no consiguen descentrarse y, por el contrario, reafirman su egocentrismo entablando una relación asimétrica sin reciprocidad alguna. En sus aventuras, se reitera la falta de reconocimiento. El principito acepta, inicialmente, las condiciones del otro; al invertir los roles, los otros se rehúsan. No aceptando la reciprocidad. La carencia de reconocimiento, prevalece al deseo en varios de los personajes. La unilateralidad de las relaciones quebranta la reciprocidad. En el envés del personaje del piloto, se oculta Saint Exupery, alejándose del egocentrismo Parisino.

¿No se refleja esa soledad y mutismo en sitios conglomerados como el Metro de París? Paradoja de la ciudad iluminada con grandes escritores que monologan con sus libros. La unilateralidad asimétrica explica cómo el principito se halla sólo en el universo. Sus encuentros con otros seres lo llevan a la desilusión; percibe personajes que no ven el mundo, más allá de sus intereses propios.

Conviene acuñar el neologismo del “no lugar”, para describir el estado de invisibilidad y el de “lugar” para referirnos al sujeto reconocido. La no aceptación del

otro consiste en crear mecanismos de segregación. El exilio, impone el veto de no pertenecer al lugar, anulación que, por un lado, implica la negación de la persona y, por otro, el rechazo de posturas divergentes en una sociedad. Hay varias similitudes en el concepto que se propone de “no lugar”. Resulta compatible al concepto de Axel Honneth (2011) de invisibilidad social. La dualidad visible/invisible, asimila el concepto tanto en su acepción empírica como social. Ambigüedad que no se presenta en los conceptos: de “lugar” y “no lugar”, por no referirse a una relación empírica, sino a la dinámica del reconocimiento, en la lucha social.

La pugna del reconocimiento, desde una perspectiva política, surge en la relación del estado, respecto a los diversos individuos que integran la sociedad. El problema radica en que el mencionado lugar puede hallarse en disputa. Los sujetos excluidos procuran reivindicaciones para posicionarse en el lugar legítimo. Las mujeres propugnan la equidad exigiendo el acceso a cargos laborales en igualdad de condiciones que los hombres. El lugar que debe ocupar la mujer no ha sido reconocido.

La dialéctica del reconocimiento estudia la accesibilidad del escritor para ingresar en un campo de producción. La posición dentro de la sociedad abre o restringe el ingreso al campo editorial. La participación ha sido un problema para sujetos subalternos situados fuera de los círculos de producción simbólica. No fue una incapacidad de la mujer, los negros, los indígenas y los obreros, el impedimento para tener una gran producción literaria, sino la imposibilidad y restricción para entrar a un espacio de participación.

La escritura es una herramienta de poder simbólico a la que únicamente las personas de cierta clase o estatus social pueden acceder para manifestarse o expresarse. Escribir, existir y participar se convierten en herramientas que son puestas en entredicho. La relación entre existir y escribir la describe Ángel Rama (2004) al explicar cómo los grupos contemporáneos excluidos, hacían grafitis para legitimar su acceso a la participación ciudadana, al manifestar y expresar su punto de vista en la sociedad. Las expresiones artísticas se dislocan del museo y de lugares hegemónicos para apropiarse del acceso a la producción simbólica.

Los grupos que no han sido reconocidos, al participar en el campo simbólico, manifiestan esa misma exclusión social, exigiendo un reconocimiento de sus producciones estéticas. La asimetría que se presenta en la sociedad, no sólo se debe a la desigualdad social y económica, sino también a un no reconocimiento simbólico del otro; la literatura marginal, no inicia con la inclusión nominal a las clases pobres, aunque ese sea, por cierto, el primer paso para entrar al mundo simbólico.

En la poesía itinerante sobre la ciudad, el falso reconocimiento se presenta debido a que los encuentros con los otros (la pobreza) se representan como paisaje; la interacción surge mediante la percepción visual, en un marco de no reciprocidad. Al ser observado, el pobre menoscabado se le representa de forma unilateral, negando la inversión de las posiciones especulares. La representación de la pobreza bajo ese tipo de experiencia representa tan sólo, un espectáculo. Nombrar, describir la miseria, bajo una perspectiva sin implicación, representa una forma circense y fragmentada, un paisaje falseado.

El estudio de la lucha por el reconocimiento merece tener en cuenta los factores en juego y riesgo que atañen a la misma persona dependiendo de la posición que se tenga en dicha controversia. El sujeto desposeído del reconocimiento se esfuerza por ser comprendido en su totalidad como persona, mientras quien no reconoce al otro, tiene como objetivo simplemente un interés. Las personas excluidas en sus diferentes manifestaciones, demandan el reconocimiento del otro, dentro del campo simbólico.

El marginal al representarse a sí mismo se propone como meta la restitución. La búsqueda incesante del reconocimiento, ha llevado al dislocamiento del lugar, en que ha sido representado por la burguesía. En el segundo capítulo Guilherme de Almeida –un pequeño burgués-, no se implica, ni realiza una interacción recíproca, para describir personas de clase baja. Representación que se contrasta, en el tercer capítulo con la interacción dialógica que realiza Carolina María de Jesús -mujer negra, recolectora de basura- en su relación con otros favelados. En la mayoría de sus descripciones, el reconocimiento de sí misma, se permea mediante una relación

de identificación con los otros favelados. Se comparten los mismos tipos de sufrimientos –el hambre-. La escritora asume una relación de distanciamiento al criticar sus conductas.

En la favela se siente “fuera de lugar”, su actitud incomprendida se juzga por sus coetáneos al considerar que la mujer debe dedicarse a los oficios de la casa y aguantar el maltrato, por parte de su pareja, conducta generalmente normalizada. Ser escritora, pensar y no estar casada, configuran suficientes motivos para tildarla de loca. Eso la distancia, para ser vista como fuera de lugar, en su contexto social y económico.

La defensa de su clase transversaliza su diario mediante una imagen poética: metafóricamente los favelados, objetos inútiles, se arrojan a la buhardilla, de manera similar a como los políticos segregan a los pobres a sitios insalubres. El hambre subyacente no es un problema individual sino social. Se debe a la falta de reconocimiento.

Algunos apuntes anteriores se retoman para relacionar el reconocimiento con la percepción visual. Lacan (2009), plantea el reconocimiento en su ensayo, *El estadio del espejo como formador de la función del yo [je], tal como se nos revela en la experiencia psicoanalítica*, refiere que únicamente se observa la totalidad del propio cuerpo, mediante un espejo. La objetivación de sí mismo, se logra mediante el otro. Relación dialéctica que Winnicott contextualiza en el desarrollo psíquico del niño, quien construye la imagen de sí mismo, mediante la mirada de la madre. De esa manera, la acción de no ser visto, corresponde con la de no ser reconocido:

Un paciente informó: “Ayer por la noche fui a un café y me sentí fascinada al ver allí a los distintos personajes”, y describe a alguno de ellos. Ahora bien, este paciente tiene un aspecto llamativo, y si supiese usarse podría ser la figura central en cualquier grupo. Le pregunté: “¿Alguien la miró?” consiguió pasar a la idea de que en verdad había atraído buena parte del fuego de las miradas, pero la acompañaba un amigo y sintió que la gente lo miraba a él.

A partir de ahí, pudimos realizar un estudio preliminar de su historia de recién nacida y de la infancia, en términos de ser vista en una forma que pudiese hacerle sentir que existía, en rigor había tenido una experiencia deplorable en ese sentido.

Ese tema quedó luego perdido, “por el momento” en otro tipo de material, pero, en cierto modo, todo el análisis de esta paciente gira de ese “ser vista”. (WINNICOTT, 2005, p. 151)

Según lo anterior, el niño se ve reflejado en la mirada de su madre y, por ello, se reconoce existente. Contrariamente, si el niño no recibe respuestas de su mirada, entiende que no está siendo observado, provocando la incompreensión de su identidad. La comunicación (visual-gestual) desarrolla la identidad, por la cual, la reciprocidad de la mirada, se convierte en el dispositivo para el reconocimiento de sí mismo:

Esa mirada se sintetizaría en la mirada inexpresiva o en la mirada que no mira; el autor nos da un caso al respecto:

La imagen era la de una madre que hablaba con algún otro, salvo que se encontraba ocupada de forma activa en una relación positiva con él bebe. La insinuación quería decir que esta miraba a la madre y la veía hablando con cualquier otra persona. (WINNICOTT, 2005, p. 152)

Winnicott entiende que no ser visto, equivale a no ser reconocido. La no aceptación de la mirada excluye al otro y evita la comunicación. Se puede decir, que la puerta de entrada para entablar un diálogo, se inicia en el encuentro de las miradas.

Esa teoría del reconocimiento fue reflexionada en la creación estética. Dialécticamente, la escritura sobre sí mismo, se hace a partir del otro. El crítico Tzvetan Todorov (2013), en el libro *El principio dialógico*, explica, cómo el concepto de otro y el reconocimiento, forman parte de la teoría estética de Bajtín, quien considera que la constitución del lenguaje intersubjetivo se desarrolla en forma dialógica. Tal idea se refleja en todo proceso estético; cualquier intento de identificación de sí mismo, remite a la mirada del otro. Al artista se le dificulta pintar un autorretrato auténtico; su rostro en el espejo no aparece de forma objetiva. En el ámbito literario, la autobiografía se configura a partir de la mirada de otro. Toda

narración se forja en la dialéctica narrador/personaje. Esa consideración estética, se origina mediante una condición ontológica al enunciar que, la única forma de captarse a sí mismo como totalidad, se logra mediante la mirada del otro, principio dialógico, que acompaña la génesis de la creación verbal.

3.2 Modos de observación dentro de la dialéctica del reconocimiento

La mirada comprende la relación dialéctica de toda imagen; por medio de una relación entre observador y observado. La interacción visual presente en la imagen, hace legibles los modos de reconocimiento de sí mismo y el otro. Se comprende el proceso de reconocimiento, al reconstruir los modos de las miradas en el ámbito del encuentro.

La interpretación de la imagen desde un enfoque subjetivista, parte de la premisa, de considerar la interacción dialéctica, observador observado. La investigación de Merleau-Ponty (1994) distingue dos formas epistemológicas de considerar la realidad: el enfoque objetivo, en que lo observado aparece como algo dado para ser pensado; y el enfoque subjetivo, en que lo observado aparece para ser observado.

Epistemológicamente, la postura subjetivista reconstruye los modos de reconocimiento, al considerar la imagen como consecuencia de un acto; no como una cosa. La lectura fenomenológica de la imagen busca hallar la perspectiva del observador, sin olvidar que, en esa posición, comparte los límites de la ideología. La elección de la perspectiva define la situación y evidencia una postura política. La ciudad representada cambia, según el enfoque, quien mira la ciudad desde un helicóptero, o de quien la observa en medio de la calle.

El congelamiento de la imagen acomoda la interpretación a las características del espacio, ocultando la dimensión temporal; razón por la cual, se dificulta comprender los límites del sentido en la situación. El tiempo muestra las sombras que constituyen la elección en un campo de posibilidades infinitas. Al particularizar la imagen, se concreta la intencionalidad de la mirada, tesis opuesta al enfoque

objetivista. Merleau-Ponty diferencia esas dos perspectivas epistemológicas al señalar que:

A objetividade é uma forma de anular ao sujeito que percebe, agora esse sujeito que age no lugar, e um sujeito que se desloca que se aproxima, contempla, e se distancia, e um ser habitando o lugar, pois o sujeito não é um ponto de referência estático tampouco um olho situado, e um ser com corpo habitando o lugar “ele sente as pernas e os braços que precisaria ter para caminhar e para agir no quarto refletido, ele habita o espetáculo” (MERLEAU-PONTY, 1994, p. 337)

Las múltiples variables en el campo de la percepción, conllevan a entender las diversificaciones del sentido. Una modificación en la percepción, muda la imagen de tal forma que la correspondencia entre sentido y percepción optimiza la hermenéutica de la imagen.

La proxemia y telexemia hacia un objeto regulan la percepción y el sentido. La proxemia esclarece los detalles específicos, disuelve al objeto del contexto. Dialécticamente, la telexemia sitúa el objeto con su entorno, ocultando la singularidad.

Una segunda variable incluye la velocidad. A medida que ésta aumenta, se aprecian más elementos; simultáneamente, se opacan los detalles; inversamente, avanzar lentamente implica abarcar más elementos en un rango menor. Dinámica fácilmente comprensible con la fotografía, el cine y la pintura. Aspecto que no se ha analizado de manera suficiente con respecto a la imagen poética.

La perspectiva modifica la ideología: una imagen de un rey mirando en picado (plongée en cine francés) magnífica el sentido de poder. En la contra inclinación, desde abajo hacia arriba (contra plongée en cine francés) puede resaltar la mirada del niño hacia el adulto y paradójicamente la insignificancia se convierte en desafío o en sumisión. Corresponde al escritor o al cineasta permear la sutileza del significado que se quiere transmitir.

El sentido se ramifica en tres formas de análisis: primero, hipotéticamente se piensa en las posibilidades que no fueron elegidas; segundo, se contrasta la imagen con otras imágenes; o, finalmente, al explicitar los sentidos ocultos de lo que aparece en relación con lo que no aparece, un escudriñar lo visible y lo invisible.

Cambiar el sentido ideológico de la imagen se modifica al transformar los límites de la focalización. La prostitución cambia la representación, si fija la atención en la mujer o si incluye un mayor número de participantes: el hombre, la mujer y el dinero. En la primera, individualiza una situación; en la segunda, al aumentar los elementos del contexto, responsabiliza a otros agentes. Si hipotéticamente, por otro lado, se piensa en una situación de terror, esa imagen tendrá un sentido; si sólo se focaliza la gesticulación y otro, si se evidencia visiblemente la causa del horror.

Las modificaciones fenomenológicas afectan directamente la construcción de sentido. El sujeto en su experiencia capta lo real sin aislarlo en una red de interrelación dinámica. Teniendo en cuenta lo anterior, se corrobora la imagen como portadora de sentido, en la medida que la lectura de la percepción no aparece aislada de otros componentes. Para Maurice Ponty (1994), los objetos siempre se perciben en medio de otros. La disposición entre los elementos crea un significado u otro; el manejo de la luz en la pintura barroca resalta unos elementos y oculta otros en el cuadro. En la pintura, *Los fusilamientos de los patriotas madrileños*, de Goya (1813-1814), un hombre a punto de ser fusilado, aparece vestido de blanco, mientras que sus victimarios con fusiles, lucen sus casacas negras. Tal perspectiva de claro oscuro resalta la indefensión de la víctima, exaltada en medio de las sombras.

El cineasta Serguei Eisenstein comprende la composición y la organización de los montajes fílmicos como elecciones de sentido dadas por el cineasta. El valor realza, los elementos de la obra, según la disposición de la relación percepción/significación, de la intencionalidad subjetiva, Se comprende de la siguiente manera:

A representação desproporcional de um acontecimento nos é organicamente natural desde a infância. O professor Lúria, do Instituto Psicológico de Moscou, mostrou-me um desenho feito por uma criança, representando o ato de “acender um fogão”. Está tudo representado de maneira razoavelmente equilibrada e com grande cuidado. A lenha. O fogão, a chaminé, mas o que são esses ziguezagues no grande retângulo central? Acontece que são ... Fósforos. Levando em conta a importância fundamental dos fósforos para o processo representado, a criança cria para eles uma escala adequada. (...) o realismo absoluto não constitui, de maneira alguma, a forma correta da percepção” (CAMPOS, 1977, p. 173)

En la situación descrita en la cita anterior, los fósforos adquieren un valor particular; su tamaño, guarda una relación directa con una valoración, más que con una proporción. Los elementos del dibujo se distribuyen, según una escala valorativa, desde la mirada del niño, quien pinta los fósforos más grandes al considerarlos importantes. La focalización, perspectiva del espacio de afuera es, por otra parte, la relación del sujeto inmerso en ese espacio. Entre lo superficial y lo profundo, se delimita la visualidad del arte entre el Medioevo y el Renacimiento. El descubrimiento de la profundidad de campo utilizó la técnica de la reducción gradual del tamaño de los objetos, utilizando una proyección cónica hacia un punto de fuga en el vértice de tal cono. La perspectiva superficial del detallismo holandés, con pincelada en filigrana finísima, cede paso a esa otra perspectiva en profundidad, que sumerge los sujetos en una bidimensionalidad engañosa de la imagen. Versión que en la pintura incursionó Velázquez (1665) en el cuadro: *Las meninas*, en el cual, el pintor, se incluye en la perspectiva.

La dialéctica de la percepción visual juega en la dialógica del mirar (centrífugo) y en el mirarse (centrípeto). Si la mirada está provista de intencionalidad, entonces, la selección de lo que se mira revela al sujeto más que al objeto.

Todo acto de mirar refleja simultáneamente un acto de mirarse, dialéctica que analizó Roland Barthes (2007) en su libro *La cámara lúcida*, al explicar que la selección de una fotografía, por parte de un sujeto, muestra simultáneamente algo de quien la eligió; así, la imagen además de estar representado una realidad, revela

la subjetividad de quien mira. El develamiento de la subjetividad emerge al comprender la razón del sujeto, para inclinarse hacia cierto tipo de imágenes.

El acto centrífugo de mirar, posee en su envés centrípeto, las imágenes visuales que reflejan especularmente las intenciones y gustos del observador. Observar, además de ser una aprehensión de realidad, revela al sujeto. Al interpretar una imagen, recorre el camino contrario a su creación. El rastro de un objeto observado compele a indagar la perspectiva del observador, idea que explicita Merleau-Ponty (1994), al analizar la percepción como una revelación de la subjetividad:

Sem dúvida, posso ter consciência do mesmo objeto em diferentes orientações, como dizíamos há pouco, posso até reconhecer um rosto invertido. Mas é sempre sob a condição de, em pensamento, assumir diante dele uma atitude definida, e com efeito por vezes nós assumimos, como quando inclinamos a cabeça para olhar uma fotografia que nosso vizinho segura diante de si. Assim como todo ser concebível se relaciona diretamente o indiretamente ao mundo percebido, e como o mundo percebido pela orientação, não podemos dissociar o ser do ser orientado, (p. 341)

El sujeto se compromete con lo que observa, por ende, con la situación. Toda mirada revela la posición ideológica y la huella psíquica. La dialéctica de la observación dinamiza una relación intersubjetiva, si lo observado refiere a otro ser que idénticamente cuenta con la posibilidad de observar. Ontológicamente, Jean-Paul Sartre (1993) procuró entender las particularidades del reconocimiento por medio de la percepción visual, explicando que nunca se observa al otro como sujeto. No existe la posibilidad, de verse a través de la mirada del otro, de percibirse visualmente como objeto.

La premisa anterior, obliga a la distinción de los roles. Quien observa, se circunscribe como sujeto; quien es observado, como objeto. La relación se puede invertir en cualquier momento, de modo que el observador pase a ser observado. La concepción filosófica de Sartre, se elaboró bajo un constructo del aislamiento y anonimato del individuo, exacerbado en el ámbito de las guerras mundiales y el paroxismo del individualismo, obstáculos que dificultan la apertura hacia el otro para situarse en sus zapatos.

La observación y el reconocimiento se desarrollan simultáneamente en el encuentro. El primer reconocimiento se recibe del otro visualmente. Se existe, en la medida que alguien reconoce y afirma al otro, al mirarlo.

3.3 El referente: se mira y se reconoce desde algún lugar

¿Desde qué lugar me miras? Pregunta fundamental. La imagen depende desde donde soy observado; la mirada adquiere su significación en la referencialidad. Mirada y reconocimiento se originan desde algún lugar y desde alguna perspectiva específica.

La referencialidad fija el sentido de la mirada y el reconocimiento en el marco de una situación específica y un contexto histórico; topología que esclarece el sentido. Una situación aparece en la misma dirección o, en contraposición, al devenir histórico. Tal dinámica explica la divergencia entre situación e historia; ambas asumen diferentes relaciones: correspondencias, dislocaciones o contraposiciones.

La referencialidad traspasa lo topográfico al ejercer una hermenéutica de valores. Una posición denota, además de una ubicación, una apertura antropológica respecto al otro; en esa acepción, otros conceptos similares como apertura, disposición, determinación y posicionamiento definen. La dinámica en el marco de la modernidad, se presenta como la disposición, para implicarse o distanciarse frente al otro.

Los fotógrafos en las guerras se encuentran en una ambigüedad respecto a su compromiso laboral, al decidir: auxiliar a las víctimas o tomar la fotografía, como lo expone Susan Sontag (2005) en el libro *Sobre la fotografía*. La dicotomía en la producción de imágenes, sea la pasiva del espectador, ó la activa de participante, se consolidan como posiciones políticas respecto al otro. La palabra — posición — corresponde aquí a la expresión popular — posicIÓNese — usada para identificar la postura política de una persona; expresión que designa semánticamente: tomar

partido. Al respecto Georges Didi-Huberman, citando a Jean Gerard, escribe como mirar significa posicionarse:

Frente a la realidad brutal, sangrienta, de la que somos testigos cada día por medio de la prensa y la televisión, la mirada enloquece. ¿Cómo sobrellevar la contemplación de esa aflicción insoportable? Negarse a mirar sería huir de este mundo, refugiarse en una comodidad egoísta y ciega. Mirar es situarse en una posición indigna: la del espectador que asiste pasivamente a la desgracia del otro. Somos culpables de ignorancia voluntaria o bien de voyerismo. (DIDI-HUBERMAN, 2008, p. 55)

Aquí, se contraponen dos posturas implicación y distanciación, ambas propuestas por Bertolt Brecht para cuestionar la actitud del espectador en el teatro. El espectador se debía dislocar de la comodidad apacible del voyeur y para ello, arremete con su disposición pasiva de identificación y fascinación. El teatro desenmarañado de los paradigmas del espectáculo (la división entre espectador y espectáculo dispondrá de nuevas formas para emancipar al espectador mediante una dialéctica entre identificación y distanciación:

Para saber, hay pues que colocarse en dos espacios y en dos temporalidades a la vez. Hay que implicarse, aceptar entrar, afrontar, ir al meollo, no andar con rodeos, zanjar. También — porque zanjar lo implica — hay que apartarse violentamente en el conflicto o ligeramente, como el pintor que se aparta del lienzo para saber cómo va en su trabajo. No sabemos nada de su inmersión pura, en la trascendencia activa, en el cielo demasiado-lejos. Para saber, hay que tomar posición, lo cual supone moverse y asumir constantemente la responsabilidad de tal movimiento. Ese movimiento es acercamiento tanto como separación: acercamiento con reserva, separación con deseo. (DIDI-HUBERMAN, 2008, p. 12)

La imagen reifica o critica la posición de voyeur. Griselda Pollock (2008), en su ensayo *Sin olvidar a África*, ilustra mediante la pintura, *La caída de Ícaro*, de Pieter Brueghel (1554), a un espectador privilegiado. Al contemplar el cuadro, todos los personajes aparecen absortos en sus labores cotidianas: los labradores cuidan sus rebaños y los marineros el rumbo de sus barcos; pasan inadvertidos de la tragedia de Ícaro cayendo del cielo. El espectador presencia la tragedia como único testigo. El pintor cuestiona la relación de observar con el dolor del otro: una disyuntiva entre indiferencia o responsabilidad.

Griselda describe una imagen icónica opuesta que intensifica la dominación ideológica con respecto a la representación del otro, al ser desarticulada del

contexto histórico social y tratar los problemas culturales como constructos immanentes a la naturaleza humana. Estética que convierte la imagen en ícono. Según Griselda, en la fotografía de Kevin Carter, aparece una niña en Sudán desfalleciendo por hambre, con un buitre al acecho. Este ícono oculta directamente los agentes y las causas al mostrar un fondo desolado. La imagen, fuera de contexto, desarticula el hambre de su complejidad histórica y política.

Al situarse de una u otra forma, se asume una postura ideológica y política; aspecto que se constata fenomenológicamente al preguntarse: ¿Desde dónde se mira?, ¿Cómo se mira? y ¿Qué posiciones de observador y observado tejen la dinámica de la imagen?

En el campo narrativo, la perspectiva del narrador corresponde a posturas ideológicas y modos de reconocimiento. Conviene explicitar la diferencia entre omnisciente y protagonista. El primero se localiza fuera de la escena, observando todo, sin implicarse en la situación; para definirlo, los teóricos literarios lo comparan con Dios, por dos aspectos: la invisibilidad y la omnisciencia. El narrador protagonista, por otro lado, suele aparecer en escritos autobiográficos como uno de los personajes que cuenta su propia historia.

La focalización regula la distancia, el deíctico espacial aparece implícito en el pronombre. Los pronombres “Tú” y “Él”, en la dinámica comunicativa, se diferencian por una posición regulada de proximidad y distancia. El primero indica una relación directa; el segundo, una indirecta. Los pronombres por esa razón sintetizan el campo axiológico y topográfico.

Los encuentros no suceden en un espacio abstracto; el referente identifica los tipos de jerarquías establecidos dentro de la situación, recordando que una posición social, se define por comparación con otras. Los signos de distinción surgen mediante diferenciaciones.

El lugar desde donde se observa, determina el sentido de la enunciación. En la vivencia del espacio, cada persona lee el entorno, dependiendo de su referente

social. La hermenéutica emerge de una jerarquización social. Todo encuentro se fragua en el ámbito de relaciones de poder. Tanto observador como observado comparten dinámicamente un campo de distinción.

La relación entre distinción y observación en la dinámica del reconocimiento aparece en una escena de la novela de Virginia Woolf (2001) *Mr Dalloway*, en la que varios espectadores observan un carruaje sin distinguir a sus ocupantes. Los espectadores intuyen que deben ser los reyes. La aseveración, procede de una lectura de los signos, que relaciona el espacio con la posición de las personas. En el pasaje evocado de la novela de Virginia, los rostros ocultos se revelan mediante la opulencia del carruaje. Esta deducción dilucida la distinción de clases sociales.

La hegemonía de un sistema se mantiene mientras cada quien ocupe su lugar. Las revoluciones desestructuran la legitimidad de esas posiciones. La representación evidencia las relaciones de poder, la forma en que se interconectan en el contexto.

Al identificar la posición social, se comprende el proceso de reconocimiento. La percepción de un obrero hacia otro, difiere de la de un burgués hacia un obrero. Se generan dos procesos opuestos: identificación y diferenciación. La referencialidad identifica el modo de interacción, en la representación del otro, en el relato y desenmascara los valores puestos en escena. Axiología que debe tener en cuenta, la multiplicidad de variables en la representación de personas de la misma clase.

Las luchas de distinción social que suceden en un contexto determinado y la forma en que se establecen relaciones de poder en la distribución espacial, evidencian dos aspectos por analizar. El auditorio se distribuye espacialmente para señalar el estatus del público. La localización depende del valor pagado para ingresar. Otra distinción espacial se puede observar en la calle, al privilegiarse la movilidad de los carros y relegar al peatón a una acera estrecha.

El espacio, conjunto de elementos y determinaciones topográficas, se organiza a partir de fronteras. Límites que, indican líneas divisorias y separan clases y culturas,

¿Qué cambia al traspasar una frontera? No tanto un paisaje cuanto la organización social, política y cultural. Transitar de un lugar a otro, conlleva problemas hermenéuticos de traducción (alteridad), al igual que problemas de reconocimiento. Raymond Williams (2001) en el libro, *El campo y la ciudad*, critica la visión idílica de los ciudadanos sobre el campo, en razón de, atribuir características y valores equívocos, al imaginarlo como resguardo de valores de la sociedad.

El imaginario del ciudadano, oculta similitudes y continuidades, al representar ambos lugares, de forma antagónica. No tiene en cuenta que las transformaciones de la revolución industrial afectaron los modos de producción de toda la sociedad, alterando además de la ciudad, al campo. Las industrias, inicialmente, se localizaron en el espacio rural, próximas a las materias primas. Posteriormente, se trasladaron a los centros urbanos para desarrollar la metrópoli. El imaginario representa a la ciudad como un espacio moderno y al campo como salvaguarda de la cultura, ideas producidas por personas de la ciudad. Raymond Williams, cuestiona la representación simbólica del campo construida bajo la perspectiva fantasmagórica del ciudadano.

El error hermenéutico se visibiliza en el poema de Mário de Andrade (1976) *Louvação da tarde*, que representa la experiencia estética de un hombre que desplaza su carro desde la ciudad al campo. En el transcurso del viaje, al disminuir la velocidad secundariza el conducir, para observar plácidamente el paisaje; se sumerge en una ensoñación profunda. Hermenéuticamente, la contemplación no se afecta con el cambio de contexto. El ciudadano, acostumbrado a ver espectáculos, observa el campo contemplativamente. La no participación concibe la naturaleza como paisaje.

En el poema de Andrade, el ciudadano describe la naturaleza desde una perspectiva bucólica. La contemplación se cristaliza como una fuga de las tensiones vividas en la ciudad. En contraste, la perspectiva del campesino percibe la naturaleza como una herramienta de trabajo.

John Berger (2003), en el libro *Sobre o olhar*, muestra la forma en que un artista pinta el bosque, escapando al canon de la representación predominante. La naturaleza no se observa por medio de la contemplación. En el cuadro no se observa un horizonte de fondo. La mirada se pierde en la arboleda, con la perspectiva del leñador, que fija su atención en el camino. El sentido estético de la obra se transforma, al pintor descentrarse de la perspectiva de su grupo social. La alteridad problematiza la traducción a causa de errores interpretativos, en que lo desconocido y extraño, se mentalizan con preconceptos. El imaginario con el que se representa al otro, se transversaliza mediante jerarquías de valor, que impiden leer a los otros, en su diferencia.

Marshall Bergman (1986), en el libro *Tudo o que é sólido desmancha no ar*, describe en el capítulo titulado: *San Petersburgo, el Modernismo del subdesarrollo*, la forma, en que históricamente la literatura rusa transformó sus representaciones estéticas de la ciudad, acorde con los cambios históricos. El planteamiento inicia describiendo el encuentro entre el burgués y el noble en la plaza pública de la ciudad de San Petersburgo y, después, entre el pequeño burgués y el noble en una calle irrelevante. Bergman comienza con un análisis del poema: *EL caballero de bronce*, escrito en 1833. Ese texto cuestiona la construcción de la ciudad de San Petersburgo, planeada por el emperador Pedro, con una perspectiva europea. En el relato, se narra como Evgeni, funcionario público, desea casarse con una mujer más pobre. Ese sueño se desvanece cuando una noche la ciudad se cubre de nieve a causa de una tormenta. Evgeni sobrevive al resguardarse cerca de la plaza en la que se encuentra la estatua del emperador. Trágicamente su novia muere a razón de vivir en un lugar periférico. El protagonista abatido, decide discutir con el emperador Pedro, confrontando la estatua de bronce, localizada en la plaza central. Finalmente, Evgeni resulta derrotado y perseguido. El relato representa la victoria de la nobleza frente a la burguesía.

La ciudad monárquica sufre fuertes modificaciones. Las divisiones espaciales se reestructuraron con el ascenso de la clase burguesa, dinamizando la vida pública de la calle y los mercados. Allí, las diversas clases sociales se entrecruzan: el

operario, el comerciante y el funcionario. El espacio público visualiza la pobreza y la riqueza.

Bergman (1986), analiza las nuevas interacciones del espacio público; se remite al relato de Dostoievski: *Gente pobre* (1971). En una escena, el personaje, Makar Devushkin, se imagina, mientras camina por la calle, siendo reconocido como escritor; la fama le permite dejar de ser anónimo y ser reconocido. Infortunadamente, a esa distinción la acompaña la vergüenza. Al convertirse en una persona pública y famosa; no pasa desapercibido por las multitudes. Trágicamente, se van a fijar en sus zapatos rotos. El drama democrático — cualquiera puede caminar por la acera — está mediado por lecturas de distinción y diferenciación. La percepción visual deja al descubierto la posición social dentro de los espacios públicos:

“O funcionário de Dostoievsky tem apenas duas coisas: de um lado, que “alguma duquesa a condessa”, a classe dominante que governa a vida da rua e a vida cultural, se ria dele, de seus sapatos remendados, de sua alma esfarrapada; de outro — e isso provavelmente seria ainda pior —, que seus superiores nem se apercebem de suas solas (“a final de contas, há sapatos e sapatos”) ou de sua alma. Qualquer uma dessas possibilidades pode de fato ocorrer: o funcionário não pode governar as respostas dos governantes. Aquilo que realmente cai sob sua jurisdição e seu próprio auto respeito: seu “senso de dignidade pessoal, de egoísmo necessário”. A classe dos funcionários pobres deverá vir a aceitar seus sapatos e pensamentos a ponto de olhar dos outros — a ausência desse olhar — não os transforma em pó.” (MARSHALL, 1986, p. 190)

El pueblo no mira los zapatos; reconoce su propia carencia. Ser observado expone a la luz pública, su clase social. La burguesa ufana por distinguirse del pobre, sin interesarle la forma de vestir. Pasar desapercibido demuestra que no se pertenece a una clase. Los juegos de distinción demarcan territorialidad en la lucha de clases sociales.

En la novela *El sosia*, de Dostoievski (1920), la desventura del personaje Goliadkin acontece al alquilar un coche con el propósito de posar como ciudadano de una clase superior. El enmascaramiento se devela por diferentes miradas. Lo reconocen otras personas de su mismo estatus, en la calle; su jefe lo observa desde otro

carruaje. Ambas situaciones lo ridiculizan, al desenmascarar su pose falsa. En el relato del carruaje, el personaje no consigue mirar a su jefe, expresándole su deseo de igualarse. La lucha de clases subyace en la interioridad psíquica. Evgeny, perseguido por el rey, consigue ser perturbado. Goliadkin, carente de autoestima, no encara a los otros; se subyuga a sí mismo, enredándose en el reconocimiento del otro.

Marshall Bergman (1986), analiza en la literatura, la correspondencia histórica y social con las formas estéticas. Retrata el surgimiento de las marcas históricas de distinción y reconocimiento en los espacios públicos. Identifica el lugar y el modo en que se ubican las clases sociales, en la dinámica del texto. Para Pierre Bourdieu (1988), las clases sociales se caracterizan a sí mismas mediante mecanismos de diferenciación. La distinción no considera tanto la definición de la clase social, como el lugar que ocupa en la producción. Denota mecanismos culturales, que construyen la distinción con el otro. Sustenta su investigación, en otro postulado marxista, en el que considera, cómo la historia se dinamiza, según la diferencia de clases.

El referente se interconecta a la mirada y al reconocimiento. Para reconstruir la descripción poética, se identifica la posición del observador respecto al observado y viceversa.

3.4 El recorrido

El artista percibe las multitudes de dos formas: por medio de reflexiones quiméricas o como transeúnte mezclado con las multitudes, describiendo el ritmo de la modernidad, desde su cotidianidad intrínseca. Walter Benjamín identifica a Baudelaire representando las multitudes, desde la calle, mientras que Víctor Hugo las describe, desde su estudio. Ese dislocamiento estético, simultáneamente apareció con el impresionismo. Los pintores sacaron el bastidor a la calle para estar en contacto directo con el paisaje. Baudelaire (1995) asimiló esa revolución estética, tanto en su creación poética, como en su argumentación retórica. En su ensayo, *El pintor de la vida moderna*, parangona la correspondencia entre la experiencia del artista y las nuevas condiciones históricas de la modernidad. El artista debía

impregnarse, del ritmo efímero de los acontecimientos, diseñar rápidos esbozos de las personas, en medio de la calle. Walter Benjamín, diferenciando a Baudelaire de Victor Hugo afirma:

Victor Hugo via as coisas como as colocavam à sua frente as experiências de uma carreira literária coroada de êxito e de uma carreira política brilhante. Foi o primeiro grande escritor a dar títulos coletivos às suas obras: *Os miseráveis*, *Os trabalhadores do mar*. Para ele, multidão queria dizer, quase na acepção clássica, a multidão dos clientes — a massa de seus leitores e eleitores. Em suma, Hugo não era nenhum flâneur. (...) no momento em que Victor Hugo festeja a massa como heroína numa epopeia moderna, Baudelaire espreita um refúgio para o herói na massa da cidade grande, como *citoyen*. Hugo se transplanta para a multidão como herói; Baudelaire se afasta. (BENJAMIN, 1989, p. 61-62)

Walter Benjamín explica esa diferencia, en un cuento de E.T.A. Hoffmann en el que se describen dos tipos de experiencia; por un lado, un hombre observa con sus binóculos a las personas desde una edificación; por otro, un individuo se mezcla con la multitud. El artista, al impregnarse de la modernidad, desde la vivencia como transeúnte del espacio urbano, consolida una poesía itinerante; el recorrido impregna la huella, de la nueva experiencia moderna del artista.

Los recorridos se modifican, por la influencia de las formas arquitectónicas que afectan directamente la experiencia temporo-espacial del artista y los transeúntes. En Londres, las personas caminan aceleradamente, chocando unas con otras; en las galerías laberínticas de París, las personas observan y caminaban detenidamente, sin afanes, recorriendo el lugar y haciendo derivas:

O flâneur, que precisa do espaço livre, não quer perder sua privacidade. Ocioso, caminha como uma personalidade, protestando contra a divisão do trabalho que transforma as pessoas em especialistas. Protesta igualmente contra a sua industriiosidade. Por algum tempo, em tomo de 1840, foi de bom-tom levar tartarugas a passear pelas galerias. De bom grado, o flâneur deixava que eles lhe prescrevessem o ritmo de caminhar. Se o tivessem seguido, o progresso deveria ter aprendido esse passo. (p. 50-51).

La colonización del tiempo y el espacio modifica la experiencia del *flâneur*. La aceleración del ritmo cotidiano corresponde al dictamen popular: “el tiempo es oro”. Idea que, por otro lado, se cuestiona con la simbología de la tortuga en la novela

Momo de Michael Ende (1992). La protagonista pasa desapercibida de los hombres grises, ladrones del tiempo; y debe caminar detrás de la tortuga para ralentizar el tiempo. La única forma de tornarse invisible, consiste en aplicar la estrategia de la lentitud.

La dificultad para entablar relaciones de reconocimiento en la gran metrópoli moderna se debe a la aceleración y aglomeración. Los encuentros se perciben como desencuentros: las personas que aparecen en un momento, en breve desaparecen. Existe poca probabilidad de encontrarse con alguien de nuevo en la calle: anonimato, poetizado por Baudelaire como *el amor a última vista*. El impulso se inhibe, en una continua frustración, que representa el ritmo del recorrido.

Según Walter Benjamín, las mejores reflexiones del recorrido se encuentran en las historias policiales de Edgar Allan Poe. En el cuento: *El misterio de Marie Roget* (1999), el detective Dupin analiza la relación entre el recorrido y los encuentros, para el esclarecimiento del crimen de Marie Roget. La hipótesis plantea que, si Marie hubiera hecho el mismo trayecto, se habría encontrado con algunas personas conocidas. El detective sospecha lo contrario. Existen pocas probabilidades de que, en la metrópoli, las personas se vuelvan a encontrar, a pesar de la reiteración del recorrido.

La categoría de *flaneur* usada por Benjamín para hablar de la experiencia moderna del hombre como ciudadano y ser público presenta dos problemas: el primero, señalado por Raymond Williams (1997), quién, en el libro *Filosofía y marxismo*, observa que dicha categoría no se había desarrollado teniendo en cuenta la lucha de clases. La segunda, descrita por Griselda Pollock (2013), que, en su libro *Visión y diferencia*, señala que la categoría *flaneur* no delimita a un sujeto universal, porque implica una libertad restringida, para el hombre blanco, pequeño burgués. Se está desconociendo las posibilidades de actuar en la vida pública, dependiendo de: la clase, el género y la raza. Esa categoría, aparentemente universal, representa al sujeto, quien lo legitima, al vivir de la bohemia. En el siglo XIX, los espacios públicos se representan siguiendo los nuevos valores de libertad moral de la clase burguesa, bajo la mirada y la experiencia del género masculino. La imposibilidad de

una narrativa femenina, acerca de la vida bohemia se debe a que la única forma de participación en estos espacios era presentarse como prostituta. Las burguesas moralmente, deben estar enclaustradas, en el mundo doméstico y privado:

En cuanto estructura tanto ideal como social, la definición de las esferas femeninas y masculinas sobre la división de lo público y lo privado cumplió una poderosa función operativa en la construcción de un modo de vida específicamente burgués. Ayudó a la producción de identidades sociales generalizadas a través de las cuales los diversos componentes de la burguesía pudieron formar una unidad como clase diferente de la aristocracia y del proletariado. Sin embargo, es obvio que las mujeres burguesas salían al espacio público para pasear, ir de compras, de visita o solo para mostrarse. Y las mujeres de la clase trabajadora salían a trabajar, por eso presentaban un problema en cuanto a su definición como mujeres. Jules Simón, por ejemplo, postula de manera categórica que una mujer que trabajaba dejaba de ser mujer. Por tanto, el ámbito público lo cruzaba otro mapa, estudiado con mucho menor frecuencia, que consolidaba las definiciones de ser femenino burgués — la feminidad en sí misma — en una relación de diferencia con respecto a las mujeres proletarias. (POLLOCK, 2013, p. 25)

A la ciudad erotizada accede únicamente el género masculino: la bohemia, se radiografía únicamente, desde esa perspectiva. Charles Baudelaire (1995) en su ensayo *El pintor de la vida moderna* exalta al artista, dispuesto a captar lo efímero de la vida pública y asombrarse de los nuevos placeres del comercio y la bohemia. Omitía la cuestión, de que tal experiencia se restringía democráticamente para todos los sujetos. Al determinar a quién se le permite vivir esa experiencia, aclara que ser *flaneur/voyeur* era factible, únicamente para el pequeño burgués. En el siglo XIX, a la mujer le resultaba imposible desplazarse en el espacio público nocturno, menos ir a vagabundear y observar lo que pasaba en las tabernas y los cafés. Esa limitante hace que Griselda Pollock, citando a Janet Wolff, afirme que no existía la mujer — *flaneuse*.

Los diferentes movimientos de vanguardia de la poesía itinerante emergieron de la experiencia del *flâneur* — hombre blanco, pequeño burgués. Los tres grupos que se sucedieron, el uno al otro, cronológicamente fueron: los dadaístas, los surrealistas y los situacionistas. Cada uno revisó de forma crítica al anterior, para proponer un modo de recorrer el espacio urbano, con la finalidad de emancipar al ciudadano respecto a la sociedad de consumo.

El Dadaísmo, movimiento de vanguardia, integrado por varios artistas. Entre ellos, se destaca: Tristan Tzara, André Breton, Benjamín Pereti, y Luís Aragón. Ocuparon una iglesia abandonada, para proclamar su manifiesto artístico del 14 de abril de 1921 en París. Acción a la que convocaron públicamente a la ciudadanía. Los dadaístas escogieron un lugar banal para proponer una conciliación con el público. El arte se liberaba de ser expuesto en lugares reconocidos (el museo) y, por tanto, de las condiciones impuestas por la ideología burguesa. Una de las repercusiones de esa manifestación circunscribe al arte, no como representación sino como acción (presentación).

Algunos de los integrantes del grupo proponen hacer recorridos en la campiña, para enriquecer su experiencia del mundo, confrontando el peligro y el aprendizaje del viaje. Recorrer, sinónimo de investigar, disponía al sujeto al encuentro con lo inesperado y a recuperar su capacidad de asombro. Esos recorridos no tenían ningún tipo de objetivo. Vivir experiencias emancipadas, sin utilidad, ni provecho alguno.

Los surrealistas creyeron que el recorrido onírico e introspectivo podía ofrecerles alternativas a las contradicciones de lo contingente y lo real, por medio del sueño y la exploración del inconsciente. Su crítica cuestionó la forma, en que la razón objetiva todos los espacios del trabajo y la vida cotidiana, en parámetros de eficiencia y eficacia. La contra fuerza a esa razón instrumental, se implementa por medio de acciones revolucionarias, idea que llevó a cabo el Surrealismo:

El viaje, emprendido sin finalidad y sin objetivo, se convirtió en la experimentada de una forma de escritura automática en el espacio real en un errabundo literario/ campestre impreso directamente en el mapa de un

territorio mental. A Diferencia de la excursión dadaísta, en esta ocasión el escenario de la acción no es la ciudad, sino un territorio “vacío”. La deambulación — palabra que contiene la esencia misma de la desorientación y del abandono al inconsciente — se desarrolla por bosques, campos, senderos y pequeñas aglomeraciones rurales. Parece como si la intención de superar lo real mediante lo onírico estuviese acompañada por una voluntad de retorno a unos espacios vastos e deshabitados, en los límites del espacio real. (CARERI, 2007, p. 82)

La intención de los surrealistas, la criticaron los situacionistas quienes captaron lo imaginario como un escape de la realidad.

Los recorridos oníricos y los viajes por el inconsciente no escapaban al mundo del consumo; el deseo cooptado por el sistema. La imaginación, no debía ser una oposición a lo real, sino un dispositivo para modificar lo real. Intervenir de forma activa, sin distanciarse de las condiciones y contradicciones existentes. La crítica al Surrealismo estaría centrada en que la fuga; no transforma lo real. En otras palabras, eso quería decir que:

En el Surrealismo conviven de un modo efectivo tanto de las tentativas de hacer realidad un nuevo uso de la vida como una reaccionaria huida de la realidad. En este sentido, la importancia que daban a los sueños era interpretada por los letristas como el resultado de la incapacidad burguesa de materializar, en la realidad, un nuevo estilo de vida. (...) Los letristas rechazaban la idea de una separación entre la vida real, alienante y aburrida, y una vida imaginaria maravillosa: era la propia realidad la que debía convertirse en algo maravilloso (...) era necesario actuar en vez de soñar (CARERI, 2007, p. 83)

Los surrealistas, cuestionados por los situacionistas, entendieron que el viaje onírico no servía para luchar contra la alienación del tiempo de ocio. Se había extinguido la oposición temporal entre el *Homo Faber* y el *Homo Ludens*. La fábrica, además de seriar objetos, ampliaba las posibilidades de subjetivación, apropiándose de la intimidad deseante de los ciudadanos al colonizar su ocio y su libertad. Siendo conscientes de esa situación social, los situacionistas lucharon por crear vivencias que escapasen de la conciencia utilitaria. Afrontaron la colonización del sistema capitalista en la experiencia espacio temporal. La emancipación no consistía únicamente en disminuir las horas de trabajo para tener más horas de ocio, dado que el tiempo libre se mercantiliza con la producción capitalista; había que liberarse

de la alienación ejercida en la fábrica y en los espacios públicos, inundados por el consumismo. El principal exponente de ese cambio conceptual explicaría esa lucha de emancipación de la siguiente manera:

A redução da jornada de trabalho pelo regime da ditadura do proletariado é “a maior garantia que ele possa oferecer de sua autenticidade revolucionária. De fato, “se o homem é uma mercadoria, se é tratado como coisa, é porque é possível comprar o tempo dele”. Mascolo conclui, porém, rápido demais, que “o tempo de um homem empregado livremente” está sempre bem empregado, e que “a compra do tempo é o único mal”. Não há liberdade no emprego do tempo sem a posse de instrumentos modernos de construção da vida cotidiana. O uso de tais instrumentos vai marcar o salto de uma arte revolucionária utópica para uma arte revolucionária experimental. (DEBORD, 2003, p. 72)

Para comprender la colonización del tiempo-espacio, se debían analizar las reglas establecidas por el sistema capitalista en los espacios públicos. El recorrido surrealista resultó más un escape que una crítica productiva. Los situacionistas propusieron hacer una cartografía emocional (psicogeografía), que representará el espacio, teniendo en cuenta las percepciones que tienen las personas, así:

A psicogeografia — estudo das leis e efeitos exatos do meio geográfico, conscientemente planejados ou não, que agem diretamente sobre o comportamento efetivo dos indivíduos — apresenta-se, segundo a definição de Asger Jorn, como a ficção científica do urbanismo. (KOLAKOWSKI, 2003, p. 80)

Se infiere que la psicogeografía representa el recorrido desde la experiencia psíquica del sujeto, no desde una visión del lugar. El mapa emocional, en esa medida, no localiza, sino que esclarece las significaciones y simbologías que interaccionan en la relación entre sujeto y lugar. A ese tipo de recorridos, se les denominó: deriva, una experiencia mediada tanto por el azar de los encuentros como por la elección de los lugares escogidos para ser estudiados. Dualidad que el mismo término de la palabra sugiere:

La palabra “deriva” en el sentido de “ir à deriva”, es decir, sin dirección alguna a merced del agua, y también en el significado náutico se refiere al elemento constructivo de las embarcaciones, la parte agruesada y alargada de la quilla que permite hacer frente con las corrientes con el fin de aprovechar su energía y fijar la dirección. Lo racional y lo irracional, lo

consciente y lo inconsciente han hallado en la palabra derive. (CARERI, 2007, p. 108)

La deriva se opone principalmente al modo normalizado de recorrer el espacio. Guy Debord señala la pobreza vivencial del espacio público al significar la monotonía y la reiteración de las vivencias de una estudiante que recorría los mismos tres trayectos en la ciudad durante un año. Si el ciudadano olvidaba así habitar la ciudad, el artista debía procurar reactivar la posibilidad de que los ciudadanos, recuperen esas acciones libres y creativas.

Por otro lado, la representación subjetiva del espacio la estudió el arquitecto Kevin Lynch (1966) en el libro, *La imagen de la ciudad*, a partir de la idea de que cualquier sujeto construye sus propios mapas para desplazarse y ubicarse. El extranjero, por el contrario, construye un mapa mental para ubicarse en una ciudad desconocida; busca referentes, pistas y rastros para ubicarse. Las formas de la ciudad limitan o posibilitan la orientación subjetiva de los ciudadanos. La finalidad arquitectónica no compete a esta investigación; la problémica se irradia para la dimensión estética al buscar la comprensión de los imaginarios desde la experiencia subjetiva.

Cada movimiento de vanguardia, pautó la modalidad del recorrido, según una intencionalidad estética: Baudelaire, imagina y siente el mundo, en el encuentro directo con las multitudes; los dadaístas ocupan un lugar banal; los surrealistas recorren su propio inconsciente; los situacionistas, haciendo derivas y juegos, buscan emanciparse de la alienación. Teniendo en cuenta esos diferentes movimientos y planteamientos, se comprende que el recorrido no consiste en deslizarse por un lugar. Esa experiencia tiene un significado ideológico, al referir un sujeto consciente que interfiere en el mundo de determinado modo.

El recorrido implica dialécticamente el tiempo y el espacio. Sucede en un determinado espacio y tiempo. El crítico ruso Bakhtin propuso el concepto de cronotopo para hablar de la inseparabilidad, término que proviene del acoplamiento de dos raíces griegas: cronos tiempo y topos espacio. Estos dos conceptos estéticos subyacen en las revoluciones conceptuales que en el siglo XX modificaron algunas teorías científicas. Para esa época, en Física se había transformado el paradigma

del tiempo absoluto con las ideas propuestas por Einstein, quien puntualizó que además de las tres dimensiones espaciales la cuarta correspondía al tiempo. La relación espacio tiempo era relativa y no absoluta. La psicología, paralelamente transformó su concepción del tiempo con los aportes hechos por Henri Bergson, quien estudió la temporalidad como un fenómeno mental, es decir, como algo intrínseco al ser humano.

La articulación tiempo-espacio determina diferentes tipos de ritmos que suceden en el recorrido. Concepto que traspasa la vivencia subjetiva delimitada por el sistema económico y social. En el sistema capitalista, el ritmo frenético deduce que la lentitud y el ocio, se consideran como pérdida de tiempo. La eficacia y la eficiencia acelera los movimientos de los trabajadores, para aumentar la productividad, ritmo que también sucede en el espacio público: las personas se movilizan rápidamente. Detenerse y contemplar, interrumpe el tránsito. Ese modo temporal se corresponde con las construcciones arquitectónicas de la ciudad. Los espacios se disponen para que las personas se dirijan de un lugar a otro y no para que interactúen entre ellas, idea que se sintetiza con la construcción de las autopistas como símbolos de la velocidad, el anonimato y la aniquilación del transeúnte.

La percepción del recorrido se ha visto modificada históricamente por la producción tecnológica de nuevos medios de transporte como la bicicleta, el carro, el tren, el avión, los satélites y los barcos; cada modalidad enriqueció las formas de percepción. En ese sentido, se podrían retomar algunas de las ideas de Jean Baudrillard (1978), quien plantea que los objetos también interpelen los modos de subjetividad de las personas; la invención de nuevos medios de transporte termina por incidir en la visión del mundo y las formas de interacción del hombre moderno. La experiencia de la ciudad se transforma según el medio de transporte. Nuevas percepciones, como las visiones ópticas de la ciudad desde un helicóptero, modifican la panorámica del espacio.

La importancia del recorrido antecede al encuentro entre personas. Se convierte en un índice para la descripción de los modos de reconocimiento. En el recorrido, el sujeto atraviesa fronteras espaciales y sociales, hallando culturas y clases sociales

diversas. Un tema a destacar en la literatura de viajes, se centra en las lecturas que se hacen del otro y de sí mismo, en el mencionado cruce de fronteras.

4 LA MIRADA BURGUESA, UNA REPRESENTACIÓN DEL OTRO COMO PAISAJE

4.1 Cosmópolis: la diversidad mirada con binóculos

Las formas de la mirada y de fundamentar una epistemología objetiva aparecen curiosamente tanto en el libro *Rua* (1961) — de poesías — como en *Cosmópolis*; ambos de Guilherme de Almeida. Este último, compuesto por crónicas publicadas en el periódico *O Estado*, en ocho domingos consecutivos, del 10 de marzo de 1929 al 12 de mayo de 1929, después de 33 años, organizadas en forma de libro y publicadas en 1962. Los textos tenían la intención de describir los diferentes barrios extranjeros que conformaban a San Paulo. *Cosmópolis* remite a un nombre preciso y sintético para dicho trabajo periodístico.

Tanto en las crónicas como, posteriormente, en el libro de poesía, se puede apreciar una constante ideológica: una praxis distanciada en la que el observador no se implica con el otro y lo determina como parte de un paisaje. Al respecto, Georg Simmel (2013) describe el paisaje diferenciándolo de la naturaleza, en su libro, *Filosofía del paisaje*. El paisaje se deslinda de la totalidad de la naturaleza, mediante una reducción de foco en la mirada. Definición que desarticula la interacción entre sujeto y naturaleza. La posición contemplativa de “estar frente a”, se contrapone al “estar con”, de un observador implicado.

Simmel, olvida que el paisaje, se construye en la diferenciación del sujeto con el mundo. Esa no implicación, varía en la representación de la naturaleza, particularmente, en la pintura expresionista. La relación sujeta–mundo se presenta en una dinámica de reciprocidad. Los girasoles de Van Gogh expresan la psiquis del pintor.

La representación del otro como paisaje se desarrolla, en situaciones de no implicación. La distanciaci3n se describe fenomenol3gicamente como la relaci3n de

un observador — *voyeur* — que observa sin ser observado. *Voyeur* y paisaje se consideran paralelos y concomitantes.

La diversidad de contextos descritos en todas las historias converge en la interacción con el otro. El escritor evita toda posible interacción con sus habitantes. La mayor parte del tiempo recorre la ciudad, sin bajarse del vehículo. En sus interacciones se reitera la falta de comunicación y apertura hacia el otro, al no percibirse una reciprocidad visual. Guilherme observa la multiplicidad cultural con los ojos de un *voyeur*.

Recorrer lugares en automóvil resalta la postura de distanciación. El automóvil, distinción pequeño burguesa, representa un ícono del individualismo moderno. Le evita la contingencia de rozar y chocar con los demás. El automóvil se consolida como uno de los grandes bienes adquisitivos, distintivo de la clase media. El escritor reafirma su postura de *voyeur* no implicado, mediante el aislamiento proporcionado por el vehículo,

Desde el primer relato del libro *Cosmópolis*, se describen, pormenores de movimientos cinestésicos, en el desplazamiento del automóvil. Desde una visión panorámica, describe el lugar y las personas como parte del paisaje urbano. Esa experiencia evita cualquier tipo de comunicación verbal con otras personas. El escritor exalta lo desconocido y lo describe como exótico. Desde otra perspectiva, esa experiencia hubiera sido enriquecedora, si el escritor se hubiese decidido a participar en el escenario descrito. Una etnografía participativa, que lo implica al interactuar con un mundo desconocido. ¿Por qué evitar la comunicación verbal? Según parece, su actitud pretendía resguardar un principio de objetividad: interactuar con lo descrito, significaba distorsionar la esencia del otro.

En la segunda crónica, el poeta observa el barrio japonés desde una percepción previa que asemeja la forma de un abanico, efecto estético de la lluvia observable en el parabrisas del auto. Dispositivo sensorial, que estimula la imaginación en su entrada al barrio oriental. Posteriormente, observa los objetos pequeños, en las vitrinas y los letreros de las tiendas escritos tanto en japonés como en portugués.

En esta historia, al final, el poeta lo expulsan de un restaurante por ser blanco; paradójicamente, tampoco demuestra interés, por interactuar en ese espacio ajeno.

La velocidad del vehículo afecta la percepción, generando la sensación de repetición; aparecen reiterativamente casas, postes, placas, personas y todo lo que pueda ser visto en la calle. Los objetos pierden particularidad, al ser homogeneizados por la velocidad. Percepción y sensación, con la que se describe el bazar de las muñecas:

Outra criança. Outra mulherzinha. Outro homenzinho. Outras crianças. Outras mulherinhas. Outros homenzinhos. Bonecas. Todos iguais: sempre e mesma a franjinha do modelo de Fujita; sempre a mesma figurinha ligeira e miúda; sempre a capa da borracha muito comprida... pequeno, pequenino, pequenino... (ALMEIDA, 2004, p. 21)

Esta actitud encaja perfectamente con la de algunos turistas, que buscan conocer la mayor cantidad de lugares posibles, sin dedicar el tiempo suficiente para habitarlos. Recorridos en los tours, efectuados con la impronta del afán. El artista disminuye la velocidad y observa algunos detalles en los carteles:

“Bonecas sob letreiros, Tabuletas e tabuletas: kakemonos enormes de lata azul com todo o capricho silabário *hiragana*, branco vertical. Todos os caracteres são parecidos com os atores que fazem o pórtico dos templos xintoístas, e que os leques, as lanternas, os biombos, os cartões postais e o cinema já universalizaram. Embaixo, as obrigatórias traduções portuguesas (¿para que traduzir? ¿Para que explicar?) Em letras bem pequenas, cheias de KK, YY e NN. “Pensão familiar”, “dentista”. “Objetos japoneses”. “Barbeiro”. “Principalmente, pensões familiares. (p. 21)

La representación, se equipará a una foto postal, que reifica los lugares del mundo, para un consumidor pasivo. La separación observadora/observado, enuncia la fragmentación descrita en el primer capítulo, al referir la dinamización de la sociedad del espectáculo, según Guy Debord.

En las crónicas, se evidencia su actitud apática, frente a cualquier posibilidad de interacción y comunicación. A continuación, el tedio refracta la no implicación del escritor:

“Descer a rua trôpega.

Um barbeiro. Há uma boneca de celuloide, cabeluda, perfeitamente europeia, sentada na estante das loções, olhando para o barbeiro de suéter.

Três luzes elétricas, oito, onze... abrem o seu olho amarelo e parado atrás dos vidros encardidos atrás dos vidros encardidos.

Sai de um porão a voz mais que humana de um violino desesperado.

Noturno do bazar das bonecas. Ninguém. Ninguém. Ninguém.

Calçamento levantado para canos de esgoto: a rua faz parar, de repente, o automóvel numa corcova, onde ela começa a descer com a voracidade para uma capelinha, três bombas de gasolina e o telhado, em dentes de serra, de uma fábrica. ” (p. 22)

En la crónica “Chope duplo”, el escritor desciende del carro y entra en diferentes bares, sin conseguir salir del aburrimiento, causado por las sensaciones iterativas de monotonía, que lo sumen en una soledad invasiva. Tédio aunado al observar bares alemanes con las mismas características. La apariencia de lo nuevo, se transfigura en falsedad; los signos, textualmente aparecen en las aliteraciones al inicio de cada descripción, “outro bar, outro bar”; muestran lo diferente, subsumido por lo idéntico:

Outro bar. Tudo dourado. Sem espírito. O reino do Bonitinho. (...) Outro bar, foi indicado pelo guarda — noturno que tem cara de presidente da República, indicado e recomendado: — “tem garçonetes”. Incolor.

Outro bar, este é interessante. Caricaturas alegres e grandes pintadas pelas paredes. (...) outro bar..., Mas... para quê? Sempre a mesma coisa. Uma noite, um piano e um chope. Melancolia. Melancolia do chope. Melancolia do piano. Melancolia da noite. ¡Ah! À noite! (p. 28)

El sentimiento de aburrimiento, monotonía y tedio, opuestos semánticamente al objetivo de las crónicas de *Cosmópolis* describe la diversidad de culturas dentro de un mismo espacio, permeadas por la dificultad para la comprensión del reconocimiento del otro y sus diferencias. Al entrar al barrio alemán, los menciona como “personas calladas”. Error epistemológico: juzgar a priori. La actitud del escritor hubiera podido manifestarse como una apertura hacia la multiplicidad

cultural y las diferencias simbólicas. Relación ética y comunicativa que presupone una interacción de reciprocidad y de reconocimiento mutuo.

Al atravesar una frontera se enfrentan cambios drásticos en la organización política, social y cultural. Para esquivar una lectura equívoca de los símbolos, se debe gestar un descentramiento. Interpretar al otro como a sí mismo, revela una postura narcisista en la que el sujeto se queda atrapado en el espejo; hermenéuticamente, equivale a esquivar la comunicación, al clausurar, la posibilidad de que el otro sujeto se presencialice.

En la crónica, el proceso de falso reconocimiento, refleja una actitud, en la que la imaginación recrea el mundo posible del otro, sin nunca entrar en contacto directo:

Uma janela e uma porta com uma placa oval, branca e vermelha, como a dália dobrada do jardim: “agencia do correio”. Espio. Desenhado pela primeira lâmpada do bairro — um candeeiro de querosene — está um homem de cabeça raspada e olhos claros procurando cartas. Num relâmpago de tempo, eu vi toda a paisagem daquela alma exilada neste crepúsculo brasileiro, vi dentro daqueles olhos um mar de águas frias puxando navios de Revel, de Riga ou de Polangen, navios que cheiram a resina de pinho, ou a salmão defumado, ou a cordagens de cânhamo, a que cortam gelos finos, e a que deviam ter trazido um pedacinho de papel para enxugar um pouquinho de uma lágrima. (p. 39)

Guilherme espía. Al contemplar la mirada del otro, agudiza estéticamente su imaginación y psicología de observador, para captar el gesto del otro. Evita, tanto ser observado, como que el otro, le devuelva la mirada. El contacto visual se cruza en una fracción temporal ínfima. Lo efímero, subsume la comprensión de la banalidad.

Una contradicción axiológica acontece, al escritor responsabilizar a los demás por la falta de reconocimiento. Los juicios a priori revelan el absurdo del escritor, al tildar al otro de extranjero exiliado, en tanto que su actitud segregacionista; igualmente, nombra a los otros, como personas silenciosas, al evitar el diálogo:

Vão chegando, homens e homens, grandes, de suéter branco, silenciosos, que ficam apoiados nas cercas das casas, olhando, cansados, sem dizer nada. Vão aparecendo mulheres e mulheres de avental branco e lenço branco em touca, silenciosas, que abanam os fogareiros de carvão nas

portas das casas, e deixam o caldeirão em cima, sem dizer nada. Sem dizer nada! Este silêncio estrangeiro, este silêncio que parece uma injúria. Este silêncio indiferente. Este silêncio que incomoda e confunde. (p. 39)

La experiencia de esquivar encuentros furtivos de miradas se representa en la crónica *Ghetto*, sobre el barrio judío. En esta narración, reparando en cada detalle del lugar, el poeta recorre el barrio. Entra en la sinagoga, pero al encontrarse con uno de los judíos, huye despavoridamente.

De repente, um ancião famosíssimo, barba branca despencando sobre o *talet* negro, sentado ao fundo da nave, respondendo uma coisa profunda e ondulante: Lázaro, no escuro da tumba, teria falado assim, com essa voz... uns homens moços, espigados, de casquete na testa, passeiam, respondendo, respondendo, respondendo. Um deles para a meu lado; e ouço junto a mim um estalar de dedos: esse que os cachorros entendem... então um medo supersticioso — o pavor do sacrilégio — começa a entrar em mim: e começo a temer de repente o Javé tempestuoso e terrível do cume do Sinai, todo corado de relâmpagos, carregado entre trompas e estrondos de muralhas ruindo; começo a temer de repente o branco Elohim que passeia no Jardim das Delícias entre as brisas da tarde... Saio espavorido (p. 35)

La cultura judaica se considera hermética, por su tendencia a vivir en guetos, de forma cerrada. En la crónica, la segregación se factibiliza al huir del encuentro. Los juicios hacia los judíos evitan una autocrítica. Se juzga sin mirarse en el espejo, sin poner en tela de juicio su propia posición.

Paradójicamente, se percibe la diversidad bajo una experiencia hermética. La praxis del *voyeur* se inscribe como palimpsesto de las formas de segregación urbana. Personas de una misma cultura, se agrupan con otras de su misma identidad, en un mismo barrio. Los ciudadanos evitan las hibridaciones con los sujetos de otras culturas. La ciudad queda fragmentada a pesar de su diversidad.

La organización social sectorizada, con la reafirmación de la identidad, por la conformación de guetos, no es la que crea una sociedad fragmentada. Las verdaderas fronteras se crean a partir de la dificultad para comunicarse con el otro. Muros que se disipan mediante el diálogo.

El escritor ejerce la misma praxis para la construcción narrativa de sus diferentes crónicas; evita la reciprocidad y siempre observa al otro como paisaje. La medusa atravesará epistemológicamente toda su obra, como se apreciará en los siguientes apartados.

4.2 Recorriendo la ciudad, estratégicamente voyeur

En el libro *Pela cidade*, compuesto por las crónicas publicadas en el periódico *Folha de Sao Paulo*, Guilherme de Almeida se dedicó a retratar la vida urbana, al igual que en *Cosmópolis*, utilizando la praxis de observador no implicado, como estilo preponderante. La experiencia visual de periodista corresponde a la ideología burguesa, al reproducir las relaciones de reificación, en las que predomina el anonimato y el no reconocimiento del otro.

El control visual, mecanismo para ejercer el poder sobre el otro, se concretiza con la construcción del panóptico; control ejercido de forma directa. El vigilante nunca se deja ver y el vigilado siempre se siente observado, sin necesariamente estarlo. La unilateralidad visual, funciona de forma similar, en las interacciones del ciudadano en el espacio público. Ver indica juzgar al otro; no ser visto evita la posibilidad de ser juzgado. El mecanismo de poder se ejerce al resguardarse en la invisibilidad. La tipología de relaciones sociales asumida disciplinariamente por la microsociología no se contrapone, de ninguna forma, a un conocimiento del otro sin reconocimiento. Para Erving Goffman (1971), las relaciones sin interacción recíproca producen un saber importante, pese al mutismo visual. La observación permite una intuición respecto al otro. Goffman explica ese nuevo conocimiento, metafóricamente mediante el juego de cartas. Los participantes deben estar atentos para desenmascarar a los adversarios, leyendo sus gestos. La hipersensibilidad visual, restringiendo la comunicación verbal, consigue desarrollar un conocimiento del comportamiento del otro.

Un texto representativo de esa vertiente es *El transeúnte y el espacio urbano*, de Isaac Joseph (1988); explica que el conocimiento visual del transeúnte moderno conlleva a la lectura de los rostros, los gestos y los ritmos cotidianos. Saber considerado positivo, pese a ser parte de una praxis, en la que no es posible el reconocimiento del otro ni de sí mismo; disposición epistemológica que sirve de base para la construcción de las crónicas hechas por Guilherme de Almeida. En su papel de intelectual, no considera importante profundizar en las contradicciones de la sociedad. Su pretensión, consiste en descubrir diferentes códigos sociales y patrones de comportamiento de personas, inmersas en espacios públicos.

Guilherme de Almeida, en sus distintas crónicas, capta el comportamiento de las personas en diferentes lugares de la ciudad. Entre ellos, el de los ciudadanos en el tranvía, detallando el lugar donde se sientan, la ropa que llevan y los gestos que articulan. Construye una taxonomía social de los individuos, al predecir los comportamientos de las personas y su carácter.

En la crónica *O homem esperança*, acontece un falso reconocimiento. El hombre descrito no representa un individuo, sino el comportamiento estereotipado. Su observación etnográfica identifica más que una acción, una conducta; más que a un individuo, un arquetipo. Lo que podemos identificar en la crónica:

As únicas coisas que ele pratica diversamente do resto da espécie humana são estas: o ato de alimentar-se e a maneira como se comporta dentro de um camarão. Este gênero de homem alimenta-se só de esperanças e ocupa geralmente, no grande bonde rubro.

Vou demonstrar, para ser mais claro, com um exemplar que pesquei, dias atrás, no largo S. Francisco. Ele entrou no camarão — eram 6 horas da tarde — com um sobretudo grosso no corpo e um vespertino na mão. Tomou assento num dos bancos de dois lugares, mais não ficou nem do lado da janelinha, nem do lado da passagem: ficou exatamente no centro do banco. Eu ia atrás dele e olhei, com olhos de raio X, para sua cabeça. Vi o que dentro desta bola havia: uma esperança. Esse homem esperava que a seu lado viesse

sentar-se uma senhora ou senhorita. E esta esperança era o seu alimento, a sua própria vida, a razão de ser de sua existência. Por isso mesmo, sentou-se no meio do banco e começou a negar colocação a tudo quanto era homem que lhe solicitasse. Negou acento a uma capa-de-borracha, a um cavour parlamentar, a um *pullover* esportivo... não queria saber de calças: só queria saias, muitas saias, apenas saias, sempre saias! Chegou a cometer despropósitos: fingir que estava lendo o jornal, ou que estava examinando uma fachada do edifício, ou que estava acertando o relógio, ou que estava apanhando qualquer coisa que caiu ao chão — só para negar colocação a pessoas do seu sexo. (ALMEIDA, 2004, p. 374-375)

El conocimiento arquetípico, procede epistemológicamente de una interacción, en la que predomina el mutismo visual. El escritor no precisa escuchar a la persona, ni indagar sus experiencias, menos sus anhelos verbalizados; recíprocamente, tampoco anhela ser escuchado ni reconocido. Dispuesto a mirar con rayos X, consigue saber lo que sucede en la intimidad y sus esperanzas. Esa psicología no comprende la interioridad de las personas. El otro, se reduce a un paisaje observado en la distancia.

Tan superficial el conocimiento del comportamiento social en la vida pública, como el detallismo banal de manejar normas de tránsito. En estas nimiedades se pierde la comprensión histórica del ser humano. El escritor con esa apertura, apenas, logra ser un buen consejero:

“Vamos tomar, como campo de observação, o bonde, que é onde se nota mais frequentemente a presença dessas criaturas. Se a criança estiver a seu lado, embora no colo da mãe ou da ama, pode ter certeza, meu amigo, de que ela começará logo implicando com as coisas inocentes que você terá no seu corpo: a gravata ou a corrente do relógio. E você não imagina a força hercúlea de que dispõem esses pequenos seres para rebentar qualquer grilhão, esfacelar qualquer pêndulo, ou estraçalhar qualquer pedaço de lona que suas mãozinhas possam alcançar, os óculos também, notadamente os de aros de ouro, exercem sobre os bebês uma extraordinária fascinação. Tome cuidado. (ALMEIDA, 2004, p. 268)

En las crónicas, el escritor desarrolla aspectos relevantes. Resalta detalles desapercibidos para otros ciudadanos; imparte consejos de gran utilidad a las personas que toman el tranvía; recrea anécdotas que parecen fábulas modernas.

El *voyeur*, construye un conocimiento sin reconocimiento, desde un foco distanciado de lo observado, con un campo de observación amplio. Pretende intencionalmente, situarse en un lugar, en el que no sea observado. No es una buena idea sentarse en el segundo puesto y si, en cambio, en el último. Ese lugar le permite cumplir a cabalidad su rol de indagador o científico social al ocultar su mirada voyerista. En sus crónicas se sitúa en ese lugar estratégico: “Quando tomo um bonde, vou sempre de costas, no “banco dos cínicos”, com todo o veículo aberto aos meus olhos como um manual de Psicologia ou de Etiqueta Social. Estudo e aprendo.” (p. 128)

El mutismo visual predominante en la vida pública, no es camisa de fuerza para el artista. Obedecer o acepta el código social. El artista contestatario reafirma o contraviene la praxis dominante. Bertolt Brecht asume escénicamente la negatividad de una praxis dentro de un sistema. Al contrario, la postura estética de Guilherme de Almeida se acomoda al libreto del transeúnte en la sociedad burguesa, en su papel de *voyeur*.

La observación se entabla en una relación jerárquica. La escala gnoseológica sitúa al escritor en un rango superior al visualizar detalles desapercibidos para sus conciudadanos. A muchos transeúntes, ensimismados por el tedio y agobiados por sus preocupaciones, se les escapan sutilezas de la cotidianidad en el espacio urbano, diferencia que favorece al escritor, para erigir su valor intelectual como observador.

El ojo, herramienta de trabajo de un etnógrafo urbano, funciona como valor agregado del periodista. En una de sus crónicas, una multitud observa desde el tranvía un hombre recogiendo un toldo que protegía a unas personas de la lluvia. Surge una barahúnda. Las personas, en el tranvía, protestan contra tan inhumano personaje. Algo se le escapa a la multitud; un detalle inadvertido en el edificio, un letrero que decía: “secos y mojados”.

Un transeúnte intelectual, a diferencia de las multitudes, no deja escapar minucias. Esa diferencia, localiza su saber, en una jerarquía de observación fuera de la doxa como saber común. El escritor profesional de crónicas se encarga de exaltar *lo inadvertido* a cada uno de sus lectores — transeúntes y habitantes del espacio público.

El trabajo de escribir diariamente esas crónicas supone estar siempre detrás de una buena historia. No todo lo que se observa, vale la pena contarlo. El oficio diario de escribir una crónica, causa la fatiga de Sherezade, contando monótonamente mil y una historias al sultán, noche tras noche, para salvar su vida. Guilherme debe buscar, día tras día, lo inesperado, *detalles olvidados por la multitud*... ¿Dónde?

En la crónica misterio, el escritor recomienda la distracción, de observar todo tipo de letreros para evitar el tedio, posteriormente, induce al lector a una observación (lectura) inesperada. Esta invitación, firma al estilo de los modernistas, al inducir a los lectores a implicarse para que descifren el misterio:

Um dia destes, deparei com um letreiro absolutamente inédito, para mim. Eu estava no largo de S. Bento, esperando um bonde. Já tinha lido tudo quanto havia por ali, sem achar novidade em cousa alguma. De repente, surgiu, por Florêncio de Abreu, um desses ônibus que fazem o “cruzeiro do Oriente”

A tabuleta era banal: “go. S. Bento”. Mas, lá embaixo, entre as rodas de frente, é que estava a cousa extraordinária, a maravilha, o portento por que minha alma ansiava. Sobre o para-choque níquelado, li em letras vermelhas, esta palavra inaudita: “Perigo”. Não compreendi a intenção, o sentido daquilo. Recuso-me a compreendê-lo e faço mau juízo de quem quer que tente explicá-lo. (Almeida, 2004, p. 105)

No todos los días se encuentra algo extraño. Perseguir la novedad diariamente no debe ser fácil, hallar situaciones irónicas, como la cuestión de la placa con la inscripción “peligro”, colocada aparentemente en el lugar equivocado.

Observar la mirada del otro; ser espectador de espectadores, despierta una autoconciencia de la posición como espectador, mediante el reflejo del otro. Rol que en algunas crónicas se presenta al observar las multitudes, al describir el

agrupamiento de los transeúntes, absortos, en el chisme. En la crónica *Brada aos céus*, la multitud alegre se fija en un aeroplano haciendo acrobacias en el aire y lanzando papeles, felicidad que comparten, a excepción de un pobre barrendero que estaba maldiciendo. A ambos, la multitud absorta y el barrendero rabioso, los observa el narrador.

En la crónica de los *Basbeques*, la multitud hace círculo para observar una pelea entre dos hombres. El escritor, interesado en lo ocurrido, escucha que la discusión se basa en mecánica. Detalla que tras de la vitrina se encuentra una tuerca vulgar. Decepcionado, continúa su camino, criticando esa rueda de personas que se aglutinan en manadas, para observar un mismo espectáculo. Irónicamente, sólo un buen *voyeur* se ríe de las multitudes.

El escritor escenifica en la crónica *Melodrama*, la perspectiva de sentirse mirado. Un viejo percibe que lo observan al ser casi atropellado por un automóvil. Lanza injurias contra los cielos, provocando la piedad de la multitud. La mirada, desde otra perspectiva, describe la sensación que sienten las personas, al sentirse observadas. Este aspecto, no se va a desarrollar en su poesía, como mirada unilateral. Prevalece lo observado por el escritor, excluyendo la mirada del otro. Metafóricamente, la función visual desdobra la mirada, mediante materiales que reflejan la imagen de las personas.

La visión positiva de la modernidad y la modernización hubiera podido desarrollarse por medio de otro tipo de experiencias. En una de sus crónicas, Guilherme describe un charco de agua que está al frente al edificio Martinello. La construcción era, para esa época, el símbolo de la modernidad Paulista. Durante mucho tiempo, se consideró el edificio más alto. Fue fotografiado por Lévis Strauss en 1935 y descrito en su libro *Saudades de São Paulo* (1996). En la crónica, no deja de ser curioso que el poeta contraste el edificio y el charco de agua. En definitiva, contrasta dos elementos contraditórios:

“Ontem de madrugada, eu tive uma das melhores sensações de minha vida: vi uma coisa que antes ninguém viu. (...). Eu vi um olho d’água superior e originalíssimo: um olho d’água, em pleno Triângulo, na rua São

Bento, em frente ao prédio Martinelli. A linda criatura brotava do asfalto com uma naturalidade, uma simplicidade verdadeiramente comovedora. E era humilde e modesto, o meu olho d'água, como as violetas singelas das campinas... não atraiu a atenção de ninguém, não faz estardalhaço, não foi cabotino. Era silencioso e ameno.

Diante dele, como diante de uma borboleta azul, de um crepúsculo ou de uma mulher, fiquei logo poeta. Funcione com facilidade, produzindo uns dois mais lindos sonetos da literatura nacional, na qual eu vi naquela água pura as lágrimas que a cidade veria, chorando sob o peso de Martinelli, como um mártir sob o peso de uma cruz, ...

Mas o mundo é mau. O mundo não paga a dinheiro um soneto célebre e eterno; paga, sim, uma crônica obscura e efêmera. Por isso, rasguei o soneto e agora público esta crônica. (ALMEIDA, 2004, p. 393)

Este, ojo de agua, contra poniéndose al edificio más alto de San Paulo, crítica el desarrollo y modernización de la ciudad latinoamericana, imagen que acompaña la poética revolucionaria de Drummond de Andrade, con el poema *A flor e a náusea*. Esta vertiente, nunca aparece en el libro *Rua*. Guilherme; escoge una correspondencia con las nuevas experiencias de la vida moderna.

4.3 El reconocimiento: un camino olvidado

Antes de la publicación del libro *Rua*, el poeta denuncia la forma del no reconocimiento en el poema, *indiferença*, al poetizar la no reciprocidad en las relaciones amorosas, como producto de la indiferencia; el desamor se representa como una mirada esquiva, y el amor como epifanía de una mirada recíproca.

Indiferença

Hoje, voltas-me o rosto, se ao teu lado
passo. E eu, baixo os meus olhos se te avisto.
E assim fazemos, como se com isto,
pudéssemos varrer nosso passado.

Passo esquecido de te olhar, coitado!
Vais, coitada, esquecida de que existo.
Como se nunca me tivesses visto,
como se eu sempre não te houvesse amado

Mas, se às vezes, sem querer nos entrevemos,

se quando passo, teu olhar me alcança
se meus olhos te alcançam quando vais.

Ah! Só Deus sabe! Só nós dois sabemos.
Volta-nos sempre a pálida lembrança.
Daqueles tempos que não voltam mais! (DE ALMEIDA, 1917, p. 47)

Este poema retoma la idea expuesta en el primer capítulo de Axel Honneth, quien, a partir de Hegel, explica las formas de reconocimiento en las relaciones amorosas. Dialécticamente, el sujeto se reconoce a sí mismo por medio del otro. Igualmente sucede en la percepción visual.

En el poema, se evidencia la similitud entre amar y observarse, en contrapunto, el desamor se simboliza como un desencuentro de la mirada. Si esa idea, Guilherme la hubiera tenido en cuenta, en el desarrollo de su poesía urbana habría construido otra poética.

Mario de Andrade (1976), en su poema *Garoa de San Paulo*, revela la falta de reconocimiento recíproco en el espacio urbano. Una crítica a la mirada burguesa, que desenmascara la hipocresía de una clase, que no asume su responsabilidad social al ocultar la pobreza. Andrade entiende que la mirada compromete o evade. El problema radica en el riesgo de desestabilizar su estatus social.

En el poema de Mario, la posición ideológica de revelación/ocultamiento con respeto a la pobreza se dinamiza por medio de la percepción visual y la distancia. La postura ética depende de la posición próximo/distante en relación al otro. En el poema *Garoa de São Paulo*, un transeúnte — burgués — percibe, a lo lejos, personas blancas y ricas; a medida que se aproxima, las observa negras y pobres. La lejanía evidencia una imagen bucólica de la realidad. El espejismo producido en la distancia se desmiente: los blancos ricos se perciben luego como pobres y negros. El poema no termina con esa revelación. En el segundo momento, continúa el proceso. El observador retorna a la percepción distanciada: las personas alejándose nuevamente resultan ser ricas y blancas. En el tercer momento, se describe la hipocresía burguesa. El desocultamiento de la realidad retorna a la falsedad.

Fenomenológicamente, todo el proceso revela la mentalidad y la ideología burguesa. El sujeto regresa a la falsedad para salvaguardar su estado de confort y evitar cualquier tipo de responsabilidad. El error epistemológico y ético radica en ocultarse en el engaño.

Cuidar el estatus obsesiona a los ricos. La hipocresía, postura de falso remordimiento, legitima la perpetuación de la diferencia de clase. Para no sentir remordimiento, el rico da limosna, a sabiendas de que nunca modificará la desigualdad social.

Garoa do meu São Paulo
—Timbre triste de martírios —
Um negro vem vindo, é branco!
Só bem perto fica negro,
Passa e torna a ficar branco.

Meu São Paulo da garoa
— Londres das neblinas finas —
Um pobre vem vindo, é rico!
Só bem perto fica pobre,
Passa e torna a ficar rico.

Garoa do meu São Paulo
— Costureira de malditos —
Vem um rico, vem um branco,
São sempre brancos e ricos...
Garoa, sai dos meus olhos. (ANDRADE, 1987, p. 353)

Ambos poemas plantean un cuestionamiento estético. La crítica a la mirada del burgués se cristaliza. La representación del otro se teje en relaciones de no implicación, sin una interacción recíproca en la comunicación visual.

4.4 Una mujer siendo observada

El título de este apartado, identifica la posición pasiva con la que se representa la mujer: observada, sin situarse en la perspectiva contraria. La relación de poder del — observador — frente a la mujer — observada — se legitima con la negación de la mirada del otro.

John Berger (2007) en el libro *Modos de ver*, explica cómo esa ideología ha persistido desde las pinturas del renacimiento hasta la publicidad moderna. Al analizar las representaciones pictóricas de desnudos, detalla la diferenciación de los roles que tiene cada género. La mujer se representa como objeto de deseo; el hombre como deseante. Las mujeres representadas como objetos posan para dar placer al espectador. En la cultura oriental, la representación dinamiza otra erótica. Las mujeres disfrutan de su propio placer en las diferentes posiciones sexuales; en los diagramas del Kama Sutra, el cuerpo femenino no está dispuesto para ser el objeto de deseo del espectador, sino para mostrar el placer que tanto la mujer y el hombre pueden conseguir en el acto sexual.

La cultura occidental limita a la mujer para actuar como observada; autovigilancia enmarcada en una moral falócrata de la libertad femenina. La dominación masculina se ejerce mediante la percepción visual. El poder de la mirada reifica a la mujer. La ideología subyacente en las pinturas occidentales y en la publicidad se traslapa en la imagen poética.

E Ann Kaplan (1998), en el libro *Las mujeres y el cine; a ambos lados de la cámara*, se cuestiona si es masculina la mirada. En la producción cultural, el hombre ocupa el lugar del observador y la mujer de observada, posiciones que confluyen con la dinámica del deseo de la cultura occidental en la que la mujer se consagra como objeto de deseo. Desestructurar esa posición, según la autora, no se hará mediante la inversión de los roles, sino a través de un giro cultural que deconstruye el rol del *voyeur*, asumido equívocamente, por la mujer al imitar al hombre.

La posición masculina de *voyeur* se perpetúa, negando la posibilidad de una relación visual recíproca. En la poesía de Guilherme de Almeida, se otorga un falso reconocimiento a la mujer.

En el poema *Vitrina*, aparece en la imagen en primer plano una mujer mirando fijamente una vitrina, reparando en un *soutien* y unas medias. En segundo plano, un hombre, en un automóvil, pita para llamar su atención. Se fija, en sus medias y su *soutien*, sin recibir respuesta alguna.

Vitrine

A mocinha parou um instante
Junto ao alto cristal da vitrina
Namorando um "soutien" fascinante
E umas pernas de seda franzina
E não viu o automóvel
Brilhante
Que dobrou silencioso uma esquina
E parou atrás dela um instante
Nem ouviu o que disse a buzina
Namorando um "soutien" fascinante
E umas pernas de seda franzina
Enguiçadas e estáticas diante
Daquele alto cristal da vitrine. (ALMEIDA, 1961, p. n.p)

Es relevante identificar los lugares que ocupan el poeta, el hombre y la mujer en la relación visual. En el primer párrafo está la mujer observando la vitrina; en el segundo, el carro que se detiene detrás de ella. Ambos visualizados por un yo lírico desde una perspectiva panorámica.

La posición de no implicación con los dos planos se representa adecuadamente en la fotografía que acompaña la imagen. El fotógrafo, para recrear la situación, se alinea en el mismo punto de foco que el poeta. En un lugar distanciado, desde donde panorámicamente observe a la mujer, la vitrina y el carro, éste último percibido en el reflejo de la vitrina.

La secuencialidad en la que aparecen los elementos revela la ideología. Las posiciones distribuidas según el género: la mujer, en el primer plano; el hombre, en el segundo. Disposición que legitima la dominación masculina. Si, hipotéticamente, se invirtiera la secuencia, iniciando con el hombre que mira desde el carro a la mujer, el significado modificaría; semánticamente el enunciado en voz pasiva: una mujer siendo mirada.

La mujer en voz pasiva, representada como objeto de deseo, resulta siendo, según el escritor, machista, responsable de la banalidad. La secuencia de los dos planos encadena la moda y el deseo como parte de la esencia femenina. En el poema, no

es casual que las prendas de ropa que desea la mujer sean las mismas que provocan la atención del hombre. La concatenación de sentido lleva a pensar que la mujer sea la responsable de la tragedia del desencuentro. Ella evita la comunicación, al desatender el llamado del hombre, por hallarse anonadada, mirando la vitrina.

La canción de Noel Rosa *Tres apitos*, editada en 1933, resalta el desencuentro entre la mujer y el pequeño burgués. La canción trata de los desplantes de una mujer, que no atiende a los pitazos de un carro. El cantante reclama, desconcertado, considerando inadmisibile su indiferencia debido a que la mujer —operaria— responde diligentemente al timbre de la fábrica. La escena, desde la perspectiva del antagonismo de clase, llama la atención. Por un lado, el hombre —pequeño burgués— seduce desde un símbolo de estatus, el carro. Por otro, la mujer — operaria — camina por el andén. En la canción, la relación asimétrica entreteje la conquista y la indignación del hombre de clase.

Análogamente, se percibe cómo en el poema *Vitrine*, la mujer desatiende al hombre por estar observando la vitrina; igualmente, ambos textos reproducen las posiciones topográficas de poder, y reclaman por la desatención de la mujer ante el coqueteo.

En el poema, la banalidad del consumismo se cristaliza en el género femenino. La mujer aparece absorta deseando las mercancías, así el hombre la contemple en un segundo plano. Estas prendas no son ropa expuesta en vitrina, sino accesorios, vestidos por una mujer. La composición señala un consumismo replegado a una relación de cosificación, no en tanto la secuencia de la imagen quita fuerza a esa posible interpretación.

La dominación masculina se evidencia por el uso de metonimias. En el poema *Vitrine*, las palabras medias y *soutien* sustituyen a la mujer. El hombre, en cambio, por el carro y por el pito de la bocina. Se resalta que la mujer, en un primer momento, es llamada “jovencita” y posteriormente de “medias y *soutien*”. Al comparar las dos secuencias, se percibe que el hombre mantiene su relación de poder, mientras que

la translación de la mujer, acontece entre sujeto observador y objeto observado.

El orden de los elementos afecta la producción de sentido. Tesis que se hace explícita en el cine, al Serguei Eisenstein (2006) editar dos versiones de su película *El acorazado Potemkin*. La presentada en Rusia, bajo el emblema comunista, muestra a el héroe sin armas, asesinado en el barco después de acabado el combate. En este contexto, el jefe revolucionario muere como mártir. En la edición alemana capitalista, el héroe que muere en el combate, en esa secuencia es representado como soldado.

La aparente grabación sin edición hecha por Guilherme de Almeida en el libro *Rua* no deja de ser un artilugio. Sus imágenes por más que pretendan ser fotografías nunca podrán determinar una realidad en sí. El arte, por más pretensiones objetivas que tenga, termina por ser configurado por una ideología. En el poema enunciado, ciertos detalles de la composición determinan un sentido, principalmente en las posiciones de reconocimiento. Una mujer siendo observada por un hombre, difiere semánticamente a la frase en voz activa; un hombre observa a una mujer. En la frase pasiva, la mujer es reificada como espectáculo. Aunque el observador — yo lírico — no aparezca en el poema, se sabe que es un hombre. La mirada — *voyeur* — del yo lírico se desdobra con la del observador que está mirando a la mujer.

Para deconstruir la mirada del *voyeur* en los poemas, se pueden tener en cuenta los planteamientos de E. Ann Kaplan, quien esboza tres posibles perspectivas para localizar ese tipo de mirada:

Se estructura el cine en tres miradas explícitamente masculinas: por un lado, está la mirada de la cámara en la situación que se está filmando (llamada el hecho pro cinematográfico), aunque técnicamente es neutral, esta mirada, como hemos visto, tiene un voyeurismo intrínseco y suele ser “masculina”, en el sentido que acostumbra ser un hombre el que hace la película; por otro, está la mirada de los hombres dentro de la narración, que está estructurada para convertir a las mujeres en objetos de aquella; y, por último,

está la mirada del espectador masculino (de la que ya hemos hablado), que imita las dos primeras (o se encuentra necesariamente en la misma posición que ellas). (KAPLAN, 1998, p. 63)

Esas tres posibles miradas enunciadas son vistas en el poema *Vitrina*. Primero, el hombre que mira desde el carro. Segundo, el Yo lírico, con una posición contemplativa, se solidariza con la mirada masculina. En cuanto al espectador — inclusión de la mirada del lector — se sitúa en la perspectiva del yo lírico.

El campo semántico no se configura para enunciar la cosificación de la mujer sino las contradicciones establecidas en la seducción. Esta interpretación se cristaliza desde el título del poema vitrina (vitrine), lugar fantasmagórico, en donde las mercancías se exponen para atrapar al deseo de los consumidores. Semánticamente, el título encaja con la categoría de moda, al concatenarse las palabras vitrina, ropa y mujer bajo el sentido de la seducción.

La mujer vista por sus prendas se cosifica en medias e soutien. La mirada se inscribe en una valoración de respeto, por fijarse en la ropa y no en el cuerpo. Esta acepción es, de la misma manera, elaborada por Guilherme de Almeida (2004) en la crónica *Mitologías*, en la que establece una diferencia moral entre los hombres, que gustan de las medias y los que gustan de las piernas.

Os homens dividem-se em duas espécies: homens que gostam de pernas e homens que gostam das meias. Isto quer dizer que, nos “pontos “de bondes, no Triângulo, não há de ser calculado que não faça ponto. Ficam ali fingindo que vão para casa. Esperam todos os bondes possíveis — e nenhum lhes serve. Tanto a primeira espécie — espécie positiva— como a segunda — a espécie também “pose”...tiva são constituídas por verdadeiros exemplares caprípedes, convenientemente mitológicos.(...) Ficam por aí. No momento em que para um bonde e há ninfas que querem embarcar, que tentam galgar, de vestido curto, o alto estribo, os seres mitológicos agem. Agem opticamente.

E não há nenhuma farda azul de “grilo” que ouse aproximar-se dos semideuses. Não há um único centauro que se decida a “posar” com eles para um quadro vivo, reconstituído de qualquer friso do Partenon.

Também... ¿que pode um simples conde ou barão húngaro (títulos humanos e mesquinhos) contra violentas e excitadas divindades mitológicas?

Os homens dividem-se em duas espécies: homens que gostam das pernas e homens que gostam das meias (ALMEIDA, 2004, p. 156)

La moralidad de la mirada en la crónica se puede argüir, igualmente, en el poema *Vitrine*. La distinción valorativa ropa/cuerpo delimita la interpretación del poema, descartando una crítica a la cosificación que sufre la mujer en la vida; en cambio, sugiere una postura que ve la moda como un artificio de la seducción en el espacio público.

Las posiciones, en la relación visual, según el género se asemejan en todos los poemas. El hombre observa — espectador; la mujer es observada — espectáculo. Guilherme de Almeida, no cuestiona los lugares de poder que se presentan en la sociedad. La reproducción de la praxis cotidiana reafirma la dominación masculina.

En el poema *Trottoir* — término francés referido a las mujeres que ejercen la prostitución en la calle, vistas como paisaje.

‘Trottoir’

Vestido “imprime cabelo nas costas,
Pernas sem meias, calcanhar à mostra,
Rosando jardins na morte cumprida
Que vai até onde vai a Avenida

O homem da esquina poxa até o queixo
A gola, acendendo o cigarro: um beijo
De brasa na sombra. Há um braço que abraça.

Um rasto de suor. Um véu de fumaça. (Almeida 1961, p.n.p)

En la primera estrofa, se representa la prostituta, sin nombrarla en ningún momento: ni como mujer, ni como prostituta. Metonímicamente, aparece por medio de los adjetivos. La ropa y otros elementos configuran una imagen de seducción. La prostituta se describe como paisaje — objeto — o espectáculo de la calle. Nunca se enuncia como individuo; desprovista de historia, funciona como un objeto de seducción.

En la segunda estrofa, el hombre aparece como sujeto, sin ser enunciado metonímicamente. El cliente no aparece como arquetipo, porque no forma parte del paisaje de la ciudad. En ningún momento, se despoja de su anonimato como transeúnte; permanece incógnito entre las multitudes.

En el poema, el hombre pasa desapercibido con su ropa; tanto el gorro como el humo le permiten esconderse, mientras que los accesorios de la mujer revelan su oficio. La diferencia de posiciones determina a la mujer como prostituta, mientras que, el hombre y el Yo lírico del poema son transeúntes anónimos. La mujer se representa como espectáculo — paisaje de la ciudad; el hombre, como espectador.

Las dos estrofas del poema dividen el poema. En el primero, describe a la prostituta; y en el segundo, al posible comprador. Fenomenológicamente, esa disposición de elementos, crea un sentido. La mujer, al percibirse en un primer plano, asume la responsabilidad moral de la prostitución; por el contrario, el comprador, descrito en un segundo plano, no necesariamente es un cliente; su anonimato, lo exime de responsabilidades. Esa escena semánticamente implicaría al cliente si se encontrase en contacto directo con la prostituta. La separación en dos planos, responsabiliza únicamente a la mujer de la prostitución. Una escena donde cliente y prostituta se sitúen en un mismo plano, efectuándose la compra del placer sexual, mostraría el fetichismo del dinero como valor de las relaciones sociales. Representar la venta y compra del cuerpo revela la transformación de la mujer — sujeto — en mercancía — objeto.

La prostitución, paisaje de la ciudad, se puede representar de formas distintas. Las diferencias estéticas sobre el asunto determinan un tipo de ideología. Guilherme de Almeida con la mirada panorámica, describe a la mujer en el primer plano, con prendas seductoras, y al hombre, en el segundo, como un cliente nervioso; ambas sintetizan una imagen de la prostitución, desde una perspectiva machista y burguesa.

En el poema, *Samba-de-breque*, se identifican las mismas posiciones en la relación visual. El género masculino, espectador; el género femenino, espectáculo. El sujeto — Yo lírico — se sitúa dentro del tranvía con una perspectiva panorámica, desde donde observa al conductor del auto mirar por el retrovisor a una mulata; ambos miran como espectadores a la mujer; en ningún momento, ella ocupa la posición de observadora; la reciprocidad se anula. En el poema, se aprecia la determinación de esos roles.

Samba-de-breque

O ônibus recheado bamboleia
“Sweter” e “blue-jean”, a mulatinha.
braço pendurado na correia
pó-de-arroz lilás, desencaminha
bruscamente o olhar do motorista
no retrovisor a sua frente.
Pé no freio. Para-choque à vista.
Vai bater. Não. Quase. Passa rente.
Requebrada, rebolada, bamba-
Mente a mulatinha cai no samba.

(ALMEIDA, 1961, p. n.p)

Siempre observada, la mujer reificada, nunca puede devolver la mirada inexistente, únicamente ocupa el lugar de ser — objeto — observado, excluida de la relación recíproca. En la imagen, el Yo lírico no acepta ser observado, interpelado o juzgado. Exponerse conlleva un riesgo político.

El poder reproduce relaciones unilaterales por medio de la mirada de la medusa. La reciprocidad, como postura opuesta, implica situarse en un marco dialógico, en una posición doble: observar/ser observado; ambos, reconociéndose en el otro.

4.5 Los marginales como paisaje

Guilherme de Almeida, en el libro *Rua*, representa la pobreza como paisaje y falso reconocimiento, mermando las diferencias de clase mediante una perspectiva romántica de la pobreza.

En el poema *El Faquir*, se representa a un mendigo — imagen paradigmática —, que evoca metafóricamente un personaje fuera de lugar. La exégesis de la palabra faquir corrobora la descontextualización. Persona religiosa que se autoflagela para purificar su alma. La pobreza aproxima al sujeto a la iluminación espiritual. La materialidad se interpone a la purificación del alma. *La comparación con el faquir representa al mendigo como ser espiritual y falsea la desigualdad social.*

El imaginario representa al mendigo sentado con las piernas cruzadas, en posición pasiva, significando piedad. De pie, en cambio, provoca una impresión desafiante, violenta y amenazadora, perturbando la tranquilidad de los transeúntes. La metáfora, fenomenológicamente, revela la posición en que el burgués prefiere ver a la clase baja: sometida.

El faquir, con la flauta hipnotiza a las serpientes para que se contorsionen. La ondulación simbólicamente representa la diferencia espacial y de clase entre el observador — pequeño burgués — y el observado — mendigo. Forma, adscrita a la distribución de las palabras que separan, en los tres últimos versos, del lado izquierdo, las adjetivaciones para el mendigo; del lado derecho, para el pequeño burgués.

O faquir

Sentado sobre as suas
Pernas negras e nuas,
E hipnotizando as duas
Serpentes que há nas ruas

(calçadas de cá,
Calçadas de lá),
Seu sofrer meu fingir,
Seu chorar meu sorrir,
Seu impor meu pedir,
O mendigo e um faquir.

(ALMEIDA, 1961, p. n.p)

Para el mendigo, las calles significan sentimentalmente: sufrir, llorar e imponer a cada una de ellas; al poeta, le corresponde: fingir, sonreír y pedir. Si el mendigo sufre, el poeta finge; al llorar, el poeta ríe; al imponer, el poeta pide. Las dos primeras diferencias evidencian el contraste sentimental que tienen debido a las condiciones y modo de vida. El sufrimiento del mendigo es real; el dolor del pequeño burgués, un fingimiento. En la última diferencia comparativa, el poema, según interpreto, conlleva una contradicción: las dos últimas palabras están invertidas en su posición. El mendigo, le impone al otro la obligación de dar la limosna, y el burgués pide, que los pobres superen su situación social.

Este tipo de relación ideológicamente coincide con la inversión de los papeles de victimario y víctima en la colonia; según Tzvetan Todorov (1987), en el libro, *La conquista de América: el problema del otro*. Para justificar en la guerra, los actos de violencia y conquista, se desvirtúa la diferencia como mecanismo para civilizar los pueblos salvajes. Según esa argumentación, la guerra, mal necesario, permite modernizar a los pueblos atrasados.

Análogamente, el burgués se posiciona mediante la caridad como salvador del pobre, protegiendo a las personas improductivas, para solventarlos. Desde esta perspectiva, se asevera que la pobreza proviene de faltas individuales, desarticulando la miseria, como producto de un sistema económico y social.

En el poema, por medio de los deícticos espaciales, se muestra la segregación de clase. Tal topología diferencia las posiciones en la calle. El deíctico, en esa situación, presupone la no implicación observadora/observado.

La distancia entre “*calçadas de cá, calzadas de lá*” fragmenta el espacio y el reconocimiento, sin establecer ningún tipo de vínculo. La no implicación poetizada coincide con la postura que describe Mário de Andrade (1945) en el poema Garoa de São Paulo, al retornar a la distancia, para no implicarse con la situación.

Que aparezcan claramente las diferencias de clase en los últimos versos del poema, no significa que exista una aproximación; esa diferencia se percibe desde la postura, sin compromiso del “*voyeur*”; se evita cualquier tipo de aproximación y vínculo. La pobreza, parece percibida, desde una ventana.

El poema *Enxurrada* ambienta, una perspectiva bucólica de la pobreza. En la imagen, se disipa el antagonismo de clase, al buscar una similitud universal de la condición humana. La imagen sintetiza lo divergente, los signos de la pobreza — *a folha de couve* — mezclados con los signos de la riqueza — *a orquídea*. Ambos, arrastrados por una corriente de agua. La representación desvanece las diferencias de clase al unirlos espacialmente:

Enxurrada

Crespa enxurrada que foge na crista
suas intenções, ou malícia, ou perfídia,
mas simplesmente objetiva e realista,
leva uma folha de couve e uma orquídea:
lixo do rico e do pobre. E uma pista
móvel que iguala, que nunca divide a
grande cidade, levando a imprevista
fuga da folha de couve e de orquídea. (ALMEIDA, 1961, p. n.p)

La idea universalista de la humanidad, enunciada como una verdad en el poema, se define con la creciente objetiva del agua. Esa tesis oculta las contradicciones de clase, al representarlas como juntas, espacialmente fragmentadas, en lo urbano.

La representación de la pobreza romantizada, apaga las contradicciones para señalar una realidad ulterior — más allá de la muerte — en donde el antagonismo se desvanece. Algunos poemas románticos, representan la belleza femenina como esencia pasajera, bella o fea. Todas las personas envejecen. La muerte, dimensión

ultramundana, sincretiza las multiplicidades sociales y económicas acaecidas en la vida.

Marx (1989), en su libro *Contribución a la crítica de la Filosofía del Estado de Hegel*, cuestiona esa visión romántica; la incapacidad de rebelarse frente a las contradicciones existentes. Alienado, el sujeto imagina que las injusticias serán anuladas en una realidad ulterior. La religión, opio del pueblo, prometía al ser humano una mejor vida después de la muerte, al negar que se pudieran transformar sus condiciones existentes.

En el poema *Enxurrada*, la perspectiva bucólica considera las clases sociales en un mismo espacio, imagen antagónica a lo que se vivía en 1961 en San Paulo, ciudad segregada espacialmente entre centro/periferia. Históricamente, en San Paulo y Rio de Janeiro, antes de mil novecientos, ricos y pobres convergen en un mismo espacio. Los pobres viven confinados en inquilinatos (cortiços) muy próximos a los ricos. La situación se va resquebrajando con el planeamiento urbano, particularmente, con el trazado de grandes avenidas que, al destruir los inquilinatos, movilizaban la migración de la clase operaria hacia la periferia. La idea correspondía al modelo de segregación espacial instaurada por Haussmann en Francia y que determinaría que la producción urbana fuese parte del desarrollo del capital. La clase burguesa brasileña acogió la segregación con beneplácito.

La división centro/periferia se consolidó en los años cuarenta, debido a la crisis económica acontecida al terminar la Segunda Guerra Mundial, situación que, según Teresa Pires do Rio Caldeira (2003), condujo a grandes transformaciones políticas en las formas del desarrollo urbano brasileiro. Se congelaron los arriendos de los inquilinatos (cortiços), se consolidó la circulación masiva de buses; se crearon subsidios en los bancos para la clase media. El contexto favoreció la expansión de la ciudad. Los trabajadores se trasladaban del centro de la ciudad a las periferias, sin más opción que la autoconstrucción barata, en lugares de acceso difícil.

Ese contexto se contrapone a la imagen del poema *Enxurrada*. La ciudad fragmentada se representa como una síntesis; la creciente de agua actúa

revolucionariamente llevándose la basura del rico y del pobre a un mismo lugar. En esa imagen, las condiciones de vida y la organización social continúan perennes. Después de la tormenta, todas las cosas volverán a su lugar.

El agua juega un papel importante como elemento especular. En el poema *Mendicidade y Branca de Neve*, se duplica lo real, capturando una imagen. La duplicidad del agua cumple una función estética: en cuanto forma, como cámara fotográfica, y en cuanto a contenido, legitima una mirada.

En el poema *Mendicidade* conviene increpar el contenido de la imagen. Al preguntarse ¿Qué miseria refleja el agua? ¿La pobreza de una calle con charcos de barro, con trapos y monedas tiradas? El agua reflejada en los charcos — “o céu podre da cidade”; en esa percepción, la miseria, calle sin pavimentar, resalta el imaginario de equiparar la miseria con la precaria modernización de la ciudad latinoamericana. Este espejo dual oculta la cruda realidad en la que viven las personas pobres; se olvida de las casas periféricas construidas con escombros, de personas viviendo en condiciones precarias de hambre. El espejo refleja la perspectiva de la clase media, que siente las ruinas de una modernización no concretada:

Mendicidade

Postes altos, fios bambos:
varais expondo os molambos
do céu pobre da cidade.

A cada passo, um remendo
no asfalto: andrajo escondendo
a miséria da cidade.

Poça de lama na rua
Reflete o disco da lua
Moeda atirada à cidade.

(ALMEIDA, 1961, p. n.p)

La miseria se representa con una perspectiva de clase. La burguesía imagina la pobreza como pérdida de privilegios. Visión narcisista, que limita la comprensión de las condiciones reales.

El paisaje de calles sin asfaltar se observa igualmente en barrios de clase media. La pobreza desde ese enfoque regula el concepto mediante el grado de modernización. Los ciudadanos consideran que viven en una ciudad atrasada, al margen del progreso y sin estructura vial. Nada más arcaico que el ganado transitando por las avenidas, paisaje, contrario al desarrollo.

Para Guilherme de Almeida, la pobreza recrea un paisaje antiestético, percepción que causa sinsabor, grieta que carcome una edificación. Imperan el caos y la fealdad, en calles desabridas, sin belleza, ocultando el hambre y la miseria.

Las posibilidades de significación estética divergen en un mismo contexto histórico. T. J Clark (2004) en el libro *A pintura da vida moderna* explica cómo los pintores impresionistas, especialmente, Manet e Georges Seurat, seleccionaron una perspectiva — positiva — en la que pintaron: los cafés, el boulevard y los picnics de la clase media, al borde del río Sena. Perspectiva contrastada con la de Vincent Van Gogh, que, en un cuadro, como el de *Outskirts of Paris*, (1887), representa las contradicciones de la modernización de la ciudad en sus periferias. En la pintura, se observa, en el primer plano, a un hombre en el suburbio de París, al lado de un poste de luz; en un segundo plano, se observan personas recorriendo senderos a pie y, finalmente, una línea de fábricas en la lejanía termina por conformar el paisaje. Las líneas divisorias entre urbano y suburbano no son claras; las fábricas y el poste de luz revelan que la periferia también ha mudado.

En esas dos perspectivas, diverge el imaginario que representa la modernización de la ciudad. Tiende a ser predominante la perspectiva positiva, acorde con la circulación y concentración del capital, razón por la cual la representación obedece a una producción ideológica. Toda imagen devela u oculta una realidad.

Guilherme de Almeida, en su libro *Rua*, realizó una representación — positiva — de la modernización de San Paulo. Las imágenes surgieron de recorridos realizados en el centro de la ciudad. Guilherme de Almeida representó la pobreza sin nunca recorrer la periferia. En el poema “Faquir”, la descripción del mendigo se realiza en el centro de la ciudad. Allí, debieron converger la percepción del poema *Mendicidad* y *Enxurrada*. En el primero, el charco de una calle no pavimentada referencia un barrio de clase media. En el segundo, se supone que la basura del rico mezclada con la del pobre, únicamente tendría un sentido profundo si apareciese en la zona céntrica o en un barrio de personas ricas, situaciones absurdas y sin sentido

Guilherme de Almeida no tránsito por las periferias en su ciudad; no recorrió los barrios pobres, ni las favelas. Hipotéticamente, se deduce que esos lugares no encajaban en su itinerario. En los trayectos, desde su casa hacia su trabajo, no se localizaba ninguna favela. Guilherme, a partir de 1946, vivió en el barrio de Pacaembú, un lugar aristocrático de San Paulo, construido bajo el modelo arquitectónico de la Ciudad-jardín. Vivienda próxima a su oficina de trabajo — el periódico *Estado de Sao Paulo*, localizado a seis kilómetros de su casa, aproximadamente a una hora y veinte caminado a pie. Sin necesidad alguna de saber con exactitud cuáles fueron los recorridos del poeta, se aprecia que estaban al margen de los trayectos de un obrero, que habitualmente viaja de la periferia al centro de la ciudad. Se arguye que el escritor para ir y conocer los lugares marginalizados tenía que desviarse y modificar sus itinerarios habituales. Esa tarea de observar los mendigos en la zona céntrica de la ciudad parecía menos peligrosa que introducirse en una favela. Es diferente observar al pobre desde un barrio de clase media, que contrariamente, mirarlo dentro de su territorio (favela). Se concluye, que las formas del recorrido, modifican sustancialmente las perspectivas de la representación.

En la poesía de Guilherme de Almeida, impera una relación de unilateralidad basada en la mirada de *voyeur*, al objetivizar a los demás. La negación de la mirada del otro se manifiesta en el rechazo de su lectura del mundo. El desinterés por saber qué

piensa, imagina y juzga el otro sobre él, conllevan a una postura de no reciprocidad; evitando entrar en el diálogo, al no escuchar los planteamientos del otro.

Esta perspectiva de Guilherme también se reflejó en la colonización de los españoles, como se evidencia en el libro, *La guerra de las imágenes*, texto que plantea la dificultad hermenéutica en un contexto de dominación. La lectura de los españoles sobre la religiosidad indígena y su relación con las imágenes sagradas fue fallida, al no interpretar que tenían un valor totémico y, por tanto, que en el ritual la imagen/objeto era una manifestación directa de los dioses. A continuación, se relata un suceso donde las imágenes religiosas católicas se incorporan a su cosmovisión en un ritual, y dicha acción, al ser incomprendida equívocamente por los españoles se castiga:

Salidos aquellos del adoratorio, tiraron las imágenes al suelo y las cubrieron de tierra y después orinaron encima diciendo: “ahora serán buenos y grandes tus frutos”. Y esto porque las enterraron en un campo de labranza, diciendo que sería bueno el fruto que allí se había plantado; y todo esto por vituperio. Lo cual visto por los muchachos que guardaban el adoratorio, por orden de los susodichos catecúmenos corrieron a sus mayores que estaban en heredades y les dijeron que la gente de Guariones había destrozado y escarnecido las imágenes. (GRUZINSKI, 1994, p. 22)

Los españoles no se preocuparon por la cosmovisión indígena, ni por entender la manera en que ellos eran vistos por los indígenas. La dominación se presenta como una relación unilateral, en la que se impone, la visión propia al otro.

Epistemológicamente, la actitud del *voyeur* frente al otro se manifiesta en la poética urbana. El poeta en dichos encuentros asume la postura de un espectador no implicado. Una protección que lo exime de permitir modificar su ser y su estatus dentro de la estructura social. Aceptar recíprocamente la mirada del otro, coloca en riesgo su posición. La dicotomía ver/actuar como diferencia existencial; entre la posibilidad de estar dentro, carcomido por la tragedia, o estar afuera apaciblemente, la analiza Hans Blumenberg (1995) en el libro *Naufragio como espectador*. Profundiza la situación de protección del espectador que se queda en tierra firme, buscando estabilidad y seguridad en su vida, al margen del peligro, en

contraposición a las aventuras inseguras de los viajes marítimos, con posibilidad de naufragio latente.

El escritor relaciona a la persona en tierra firme como espectador no implicado, escuchando las historias de los marineros desde su plácida morada:

Pero la contraposición entre la metafórica de la tierra firme y del inestable mar, tomada como esquema rector de la paradoja de la metafórica existencial, hace esperar que tenga que existir también — como amplificación de las imágenes de tormentas marinas y naufragios — una configuración igualmente acentuada, en la cual el naufragio en el mar se asocia con el espectador no implicado en tierra firme. Podría decirse a priori que la literatura no podía pasar por alto su escándalo cuando presenta al espectador impassible como un tipo que satisface su distancia respecto a lo inmenso o goza con su conocimiento. A esto nos llevará el prefacio al Libro segundo del poema didáctico de Lucrecio, con la historia de su influencia. (p. 15)

En tierra firme, el espectador no siente la desdicha del hambre; se encuentra apacible en su estatus, mirando desde la ventana las desdichas de los pobres, mira con sus binoculares el paisaje de la ciudad. Quien puede sentir piedad frente al otro sin necesidad de tirar partido de sus privilegios. Esta ideología atraviesa la estética de la poesía de Guilherme de Almeida.

Contradicción focalizada en una foto tomada por Levis-Strauss (1996) en el año de 1928, en la que aparece una calle sin pavimento, fronteriza a un teatro importante ubicado en el centro de la ciudad.

La fotografía fue tomada veinte años antes de la publicación del poema *Mendicidade*, y mostraba una contradicción del progreso porque la modernización de la ciudad con la pavimentación de vías se acompaña con un anacronismo; en pleno centro de la ciudad, algunas calles aledañas a las avenidas, se encontraban sin pavimentar, parecido a esa imagen que Guilherme de Almeida (2004) escribió en la crónica *Maravilha*. Un charco, frente al edificio Martinelli, ilustra las contradicciones de la modernización; esa focalización muestra una miseria, que corresponde con el fracaso de los proyectos urbanísticos.

5 UNA “FLANEUSE” EN BÚSQUEDA DE RECONOCIMIENTO

5.1 De lo rural a lo urbano, un éxodo

O prisioneiro
Numa gaiola habitava
Um pobre canarinho
Para não chorar cantava
Ao recordar o seu ninho
Viver no cárcere insonte
Como é bela a liberdade
Eu quero rever os montes
Libertai-me destas grandes.

Saudades dos dias quentes
Quando o sol descortinava
Em bando alegremente
Nos prados voejava.
Vivo nesta prisão...
Triste tenebridade
Não violei retidão
Eu mereço a liberdade.

E na imensa ansiedade
Levava o tempo a esforçar
Conseguiu romper as grades
Rever o querido lar.
Não encontrou o lar saudoso
Nem os amigos de outrora
E num pranto copioso
Volveu-se para a gaiola
O seu gorjeio estentóreo
Pouco a pouco emudeceu
às vezes fitava o céu
E deu saudades morreu.

A ave no seu passado
Fazia uma revisão
Para ver se havia errado
E se era justa a sua prisão
Oh quanta infelicidade
O meu destino é atroz
Eu perdi a liberdade
Por causa de minha voz.

(Carolina María de Jesús)

Carolina María de Jesús reivindica el lugar de las personas excluidas en su primera obra, *Quarto de despejo*, un diario que no pretende desnudar su intimidad, sino revelar una miseria oculta. La demanda de reconocimiento pretende visibilizar la tragedia vivida por personas excluidas y segregadas. El hambre protagoniza el texto; la cotidianidad de la escritora la encierra en una lucha por la supervivencia. Todos los días, recogía basura para conseguir dinero suficiente para sus hijos. La rebelión contra estas contingencias, provocó que utilizara la escritura como instrumento para exigir reconocimiento de las clases dominantes, responsables de segregar a las personas a lugares como las favelas.

El diario de Carolina no pretende develar una intimidad o comprender la individualidad, sino la tragedia de cientos de personas que viven en la miseria excluidas socialmente. El diario — individual — se lee como universal: una intimidad social llamada hambre. Carolina María de Jesús trascendió la función de testigo fidedigna de la miseria para poetizar críticamente a la sociedad. Su narración sobrepasa la simple descripción y plantea una postura frente a los acontecimientos y la realidad social. La pobreza no es circunstancial, sino una responsabilidad social, resultado de la falta de reconocimiento de la clase dirigente con la clase trabajadora y el lumpen proletariado.

Por otra parte, sus recorridos por la ciudad se condicionan a las particularidades de su subjetividad y clase social. Los trayectos, realizados por la escritora, se enmarcan, desde su vivencia como recolectora de basura. El eterno retorno de su desdicha, lo inicia recolectando objetos inservibles. Después de venderlos, atiende a sus hijos, con una alimentación insuficiente. Viviendo una carrera contra el hambre.

La perspectiva de Carolina, en torno a la ciudad, se permea en la experiencia y percepción de la segregación social y espacial. En su diario *Quarto de despejo* (1993), narra los acontecimientos acaecidos en la favela de Canindé en San Paulo. Posteriormente, en su libro autobiográfico, *Diario de Bitita* (2014), relata el éxodo

permanente que vivió desde su infancia. Expulsada de varios trabajos, en las diferentes haciendas del Estado de Minas Gerais, su autobiografía describe el esfuerzo por superar las condiciones existentes. La escritora, percatándose de las desavenencias y servidumbre en el ámbito rural, prueba suerte en la metrópoli de San Paulo, proyectando un ascenso social. Pasa de trabajar como empleada doméstica a recolectora de basura, oficio que le permitirá, tener un nivel de conciencia de la segregación y el no reconocimiento de la clase dominante.

La exclusión social, epicentro problemático de sus relatos, recurrentemente, plantea el falso reconocimiento de la clase burguesa hacia los trabajadores. La radiografía social de la vida rural y urbana, describe la subyugación y segregación racista con los negros y los pobres. La escritora manifiesta su inconformismo, vivenciado desde muy pequeña y su crítica, al poder imperante.

La segregación en su diario, la percibe desde sus primeros años de vida en la zona rural, emigrando de hacienda en hacienda, hasta su llegada a la ciudad de San Paulo. Existe una correlación entre ambos contextos, por el no lugar, que ocupa socialmente.

La escritora Carolina María de Jesús nació en Sacramento, en el Estado de Minas Gerais, en 1914. Pese a sus condiciones sociales, aprendió a leer y escribir en la escuela Allan Kardec; cursó hasta segundo grado. Debíó abandonar el estudio porque a su madre se trasladó al campo para trabajar en una hacienda. Carolina y su familia, vivirían diferentes, tribulaciones, trasegando por una interminable vida de miserias, la mayoría de veces, despedidos de su trabajo, sin haber recibido el salario. En otras ocasiones, después de varios meses de trabajo, paradójicamente, le debían dinero al patrón. Las condiciones de la esclavitud se perpetúan, bajo relaciones de producción capitalista.

Carolina se separa de su madre, migrando a diferentes pueblos del Estado para sanarse de una enfermedad en las piernas.; Resultó mal remunerada como empleada doméstica. Los patrones, aprovechándose de su precario estado de salud, le permutaban los oficios domésticos a cambio de la posada y la alimentación.

La relación de servidumbre, se disfrazaba bajo el manto hipócrita de la caridad. Al pedir apoyo en el asilo de la ciudad, la hospitalidad de las monjas, se tradujo en abusar de su trabajo:

A decisão de Carolina era irreversível. O trabalho era excessivo e precisava pensar na saúde, pois para isso se sacrificara tanto, fazendo esta viagem. Depois, à grande quantidade de roupas para lavar, ela não conseguia ir aos exames da Santa Casa. E, obviamente, se ela ficasse em Uberaba, instalada no Asilo de São Vicente de Paulo, embora bem tratada, mas servindo de empregada, nada iria a mudar para si: pelo contrário, passaria, como a cozinheira que também era negra, a ser mais uma serviçal sem remuneração ou salário, trabalhando para um prato de comida e uma cama para descansar o corpo, depois de uma jornada diária, dura, e sem sombra de dúvida, cada vez mais cansativa. (FARIAS, 2018, p. 74)

Carolina María de Jesús en varios trabajos; recibió buena remuneración, no en tanto, su inconformismo que la confrontaba al mundo. Su prelación, más que un buen salario, la inducía hacia un deseo íntimo de emancipación. En su diario, narra cómo renuncia a un trabajo en el que ganaba tres veces más de lo normal, al no soportar, el encierro al que la sometían. La prisión de oro la atormentaba. Escogiendo su libertad en vez de una falsa felicidad, renunció al trabajo. Su decisión, estaba mediada por una escala de valores, en la que prevalecía la libertad sobre el dinero. En consecuencia, su proyecto de vida sobrepasaba los sueños que tenían las mujeres de su condición social — ser empleadas bien remuneradas. Esa actitud, consecuente consigo misma, la condujo a deambular como gitana, de un lado para otro, anhelando mejor fortuna:

As irmãs estavam preparando-se para viajar a São Paulo, iam fazer um retiro. Eram seis irmãs, viajavam de duas em duas.

Para ser sincera, comecei a sentir falta de diversões, então decidi sair. Poderia ganhar menos em outra casa, mas poderia sair aos domingos, ir ao cinema, passear. Pedi a conta. Depois que deixei o emprego, compreendi a minha insensatez. (JESUS, 2014, p. 203)

Renunciar al trabajo, compatibiliza con su inconformismo. Las causas de su decisión no dependían del buen trato de los patrones o de un buen sueldo. Su propósito

apuntaba hacia otros objetivos. La escritora deseó trascender el lugar que determinaba la sociedad, para una mujer negra de clase baja. Carolina desistió de trabajos en que era tratada de buena manera. Acentuaba su oposición, a la prolongación del sistema esclavista y colonial. Trabajar como empleada doméstica, perpetuaba el racismo y el “no lugar” endilgados a una mujer negra en la sociedad. A continuación, se puede apreciar una anécdota de esa revuelta:

O patrão era amável, brincava com os empregados. Eu achava graça quando ele dizia:

— Bom-dia, saca-rolha!

Que ordem naquela fazenda! Os empregados queriam deixar a fazenda, mas não tinham coragem de pedir a conta. A educação dos patrões e das crianças nos impedia.

Os empregados eram tratados como si fossem da família. O senhor Nhonhô tocava discos caipira para os colonos e dizia:

— Não se usa mais tratar os empregados com desprezo.

Quando eu pedi à dona Fiica que queria ir embora, Ana não apreciou e perguntou-me:

— O que é que está faltando aqui? Fale o que você quer que eu soluciono.
(p. 194)

¿Qué quería Carolina? Renunciar a un trabajo significaba abandonar la servidumbre. Esa decisión, vulnera las condiciones mínimas de vida: la vivienda y la alimentación. Al probar mejor suerte, negaba las determinaciones sociales. En consecuencia, sus recorridos teleológicamente determinaban la intención de trasegar desde el “no lugar” hacia un “lugar”: el tránsito desde la segregación hacia el reconocimiento.

La conciencia del “no lugar” conlleva dialécticamente a que la escritora estuviese en la búsqueda de alguno. El fracaso de sus recorridos se sintetiza en una cartografía del éxodo y de la exclusión: siempre llegar a un sitio y confrontarse con el “no lugar” , marca del no reconocimiento, vivido en una sociedad segregacionista. Carolina,

en su infancia, entendió el estudio como forma de ascenso social, a lo cual coadyuvó, los diálogos con su maestra para percatarse que la educación transformaba las condiciones de vida existente. Empezó a valorar los libros y los conocimientos impartidos en la escuela. De esa vivencia, surgiría su proyección como escritora, buscando salir del “lugar” que la sociedad determinaba para ella como doméstica, perpetuación del esclavismo que asignaba oficios domésticos, a las mujeres negras.

La escritora en sus dos diarios, tanto el publicado póstumamente, *Diario de Bitita*, como el escrito en la favela, *Diario de uma favelada*, reitera su postura de inconformidad con la realidad social. La actitud beligerante y la no aceptación de las condiciones existentes, se visualiza en las continuas denuncias contra las injusticias y atropellos sociales.

Su llegada a Sao Paulo no fue únicamente una ilusión de progreso, sino la toma de conciencia del maltrato, la mala remuneración y el confinamiento. Estas circunstancias se prolongaron a su llegada a la gran metrópolis: terminó trabajando como recogedora de basura y viviendo en la favela de Canindé.

En un fragmento del libro *Diario de Bitita*, la escritora narra su ilusión por un ascenso en la sociedad, un lugar que desde su nacimiento no le había sido otorgado:

Indicaram-me uma professora que estava procurando uma criada para vir a São Paulo. Fui procurá-la, ela aceitou-me. Que alegria! Voltei correndo, fui preparar as minhas roupas, no avisei à patroa que ia sair, ela já havia me despedido.

Até que enfim eu ia conhecer a ínclita cidade de São Paulo! Eu trabalhava cantando, porque todas as pessoas que vão residir na capital do estado de São Paulo rejubilam-se como se fossem para o céu.

No dia da viagem, não dormi para não perder o horário. O trem saía as sete horas, mas eu cheguei à estação às cinco. Que alegria quando embarquei! (JESUS, 2014, p. 205)

La escritora describe su autobiografía metafóricamente a través de la imagen de la casa, localización en miniatura del mundo, una cartografía con indicios de

segregación espacial y social. Participar en los conversatorios de la sala de visitas, implicaba un ascenso social, a sabiendas que ella había iniciado su vida en el patio: “Eu não entrei no mundo pela sala de visitas, entrei pelo quintal” (p.201).

Viviendo en la ciudad comprendió el éxodo de pobres en la vida rural y como en sus migraciones a la ciudad se encuentran con la imposibilidad de vivir una vida digna; esa comprensión se puede apreciar en el siguiente poema de la escritora:

O colono e o fazendeiro

Diz o brasileiro
Que acabou a escravidão
Mas o colono sua o ano inteiro
E nunca tem um tostão.

Se o colono está doente
É preciso trabalhar
Luta o pobre no sol quente
E nada tem que guardar.

Cinco da madrugada
Toca o fiscal a corneta
Despertando o camarada
Para ir à colheria.

Chega à roça. O sol nascer
Cada um na sua linha
Suando e para comer
Só feijão e farinha.

Nunca pode melhorar
Esta negra situação
Carne não pode comprar
Pra não dever a patrão (...)

O colono é obrigado a produzir
E trabalha diariamente
Quando o coitado sucumbir
É sepultado como indigente. (JESUS, 1996, p. 147-149)

En el último párrafo se muestra la síntesis entre el trabajador rural — colono — y el indigente, ya que ambos sujetos padecen la segregación, experiencia que como mostramos anteriormente la vivió Carolina María de Jesús.

En el siguiente apartado, se mostrará cómo la carencia de reconocimiento aparece representada en la imagen poética de la casa, representación metafórica de la totalidad de la ciudad, señalando tácitamente el lugar que cada uno ocupa en la sociedad; imagen por cierto crítica transversalizada por la segregación espacial de la estratificación social.

5.2 La imagen de la ciudad, una demanda de reconocimiento

Carolina María de Jesús mezcla lo narrativo y lo simbólico poético en su libro *Quarto de despejo*, diario escrito en prosa transversalizado por imágenes poéticas. El uso del lenguaje connotativo se aprecia por la presencia de metáforas y símiles, figuras poéticas, usadas para describir la miseria o la confrontación de clases en la ciudad. Carolina, en vez de nombrar la pobreza, la evoca por medio de una analogía; “el hambre más que hambre, semeja cuervos en busca de carroña”. Esa y otras imágenes se diluyen en el diario. En una imagen reiterativa, representa metafóricamente la ciudad, comparándola con una casa significativa por dos razones: primero, por establecer una representación total de la ciudad y, segundo, por ser una demanda de reconocimiento. Ambos aspectos, denunciados en la imagen, se traducen en una contundente crítica que la escritora le hace a la sociedad.

En su diario prevalece el lenguaje en prosa, concomitante a la finalidad de esa forma estética, que intenta tener un amplio nivel de verosimilitud, por ser una escritura narrada con proximidad a los hechos y en presente. La escritora, al trasegar de la descripción testimonial a su visión crítica de la sociedad, usa el lenguaje poético.

La imagen poética de la ciudad interconecta una analogía entre la casa y la ciudad; la totalidad y división espacial de la casa corresponde simbólicamente a la totalidad y división de la ciudad: “Eu classifico São Paulo assim, O Palácio, é a sala de visita, A prefeitura é a sala de jantar, e a cidade é o jardim. E a favela é o quintal onde jogam os lixos” (JESUS, 1993, p. 32)

La pobreza al ser englobada con la imagen total de la ciudad, permite comprender la desigualdad no como resultado de la singularidad, sino como engranaje en la que se encuentran implicados todos los miembros de la sociedad. Ideológicamente, esa idea corresponde a la consideración de la pobreza como resultado del sistema social y no tanto como una responsabilidad individual.

La analogía cartográfica de la imagen parte de la premisa “que tanto la ciudad como la casa establecen fronteras que surgen de una diferenciación jerárquica valorativa”. En ese orden de ideas, se compara la favela con el sótano en el que se guardan los objetos inútiles. La imagen topográfica diferencia la segregación espacial. De acuerdo a su observación la escritora relata cómo las favelas se ubican en lugares insalubres, no aptos para ser habitados,

Nós somos pobres, viemos para as margens do rio. As margens do rio são os lugares do lixo e dos marginais. Gente da favela é considerado marginais. Não mais se vê os corvos voando as margens do rio, perto dos lixos. Os homens desempregados substituíram os corvos. (JESUS, 1993, p. 54)

En el fragmento anterior se describen las características topográficas de la favela de Canindé, la cual quedaba al margen del río Tieté, sitio en el que se arrojaban las basuras de la ciudad. Comúnmente, los marginales ocupan lugares que por su acceso o ubicación no son aptos para vivir; la segregación del lugar paralelamente es concomitante con la segregación de la población. En la imagen anterior, se compara metafóricamente a los desempleados con los cuervos. Ambos deambulan en la basura, se alimentan de lo excretado y se sitúan al margen del sistema. En ese contexto, basura como sinónimo de desempleo, se define como lo que no es útil; el desempleado, en la misma acepción, no sirve laboralmente.

La analogía casa/favela parte de una concepción del espacio en que las diferencias de los límites no surgen por barreras físicas, sino por la valoración que les da el habitante a esos espacios. En esa acepción, la exclusión no se debe a los límites y fronteras delimitadas, como la división que puede generar un muro entre dos

lugares, sino los sentidos de distinción y diferencia que crean los mismos sujetos en la interacción social. Las fronteras son un límite axiológico además de espacial. La imagen recurrente del diario parte de la comparación de las personas de la favela como objetos en desuso, que pasan de la sala al sótano. El objeto, se modifica antropológicamente; adquiere un valor distinto según su localización. Hay una diferencia entre objetos en el sótano o en la sala; depende de lo que el usuario considere como útil o inútil.

En el diario, los trayectos de Carolina saliendo o entrando en la favela describen simbólicamente el traslado de un lugar de la casa a otro y, análogamente, ir de la sala de visitas al sótano semeja el deambular de la ciudad a la favela. La significación como sujeto se descubre según la topología del lugar. Al salir de la favela y entrar en la ciudad, se siente fuera de lugar, debido a la manera como es percibida. Para el marginal, paradójicamente su lugar resulta de una segregación espacial, sin desarrollo de una identificación positiva con un territorio significativo como lugar de reconocimiento.

As oito e meia da noite eu já estava na favela respirando o odor dos excrementos que mescla com o barro podre, quando estou na cidade tenho a impressão que estou na sala de visita com seus lustres de cristais, seus tapetes de viludos, almofadas de sitim. E quando estou na favela tenho a impressão que sou um objeto fora de uso, digno de estar em um quarto de despejo. (JESUS, 1993, p. 37)

El marginal no reconocido en la ciudad, al ser observado como un “fuera de lugar” tampoco se reconoce en la favela como un “no lugar”. Siente la ciudad como un sitio lujoso y ostentoso. Fuera de lugar, por el insignificante detalle de no tener zapatos; por otro lado, en la favela está en su lugar, similar al cuarto en donde se colocan los trastos viejos e inútiles. Regresar de la ciudad a la favela es como devolver un objeto inservible al sótano; retornar a la falta de reconocimiento. Simbólicamente, la escritora metaforiza sus traslados siempre con esa conciencia cartográfica, como se puede notar en la siguiente parte del diario:

Quando cheguei do palácio que é a cidade os meus filhos vieram dizer-me que havia encontrado macarrão no lixo. E a comida era pouca, eu fiz um pouco de macarrão com feijão. E o meu filho João José disse-me

— Pois é. A senhora disse-me que não ia comer as coisas do lixo. (p. 39)

Una frontera, implica la existencia de dos mundos diferentes. Con esa premisa, Carolina María de Jesús diferencia la ciudad de la favela. Igualmente, no deja de mostrar que esos lugares se construyen a partir de la dominación de una clase sobre otra. No obstante, los límites espaciales se determinan socialmente como resultado de interacciones, económicas, valorativas y políticas. En esa acepción, se comprende que, tanto la favela se pondera como un espacio de miseria en el que existe un tipo de calidad de vida diferente al vivido en la ciudad, como el considerarlas sin reconocimiento por políticas inconsecuentes del Estado.

Un objeto inútil debió ocupar un lugar importante dentro de la casa; luego de su defunción en el sótano, pasa del reconocimiento al anonimato. La transformación del valor del objeto transferido de la sala al sótano. representa análogamente, los traslados de las personas de la ciudad a la favela, como describe la escritora a continuación:

As vezes mudam algumas famílias para a favela com crianças, no início são educados, amáveis, dias depois usam o calão. São soezes e repugnantes. São diamantes que se transforma em chumbo, transformam-se em objetos que estavam na sala de visita e foram para o quarto de despejo. (p. 38)

Se suele relacionar el lugar con las personas que lo habitan; la población se identifica, al vivir dentro de las mismas fronteras; dialécticamente excluyen a quienes no pertenecen a ese lugar. Se genera un movimiento que mantiene en tensión la distinción de clases y, por ende, comportamientos y políticas que favorecen la segregación social.

Que los objetos en desuso (inútiles) sean trasladados de la sala al sótano, referencian la ideología consumista. Las personas, fascinadas por nuevas mercancías, envían los objetos al sótano o los desechan a la basura. La industria acelera el proceso para que las mercancías antiguas se valoren como obsoletas. En la modernidad, la relación del sujeto con los objetos se torna efímera al desestimar el valor. La relación evanescente con los objetos, similarmente sucede

en las relaciones de los sujetos entre sí. La lógica de esa ideología también funciona en la producción fabril, correspondiente a valores de eficiencia y eficacia. Un trabajador, que pierde agilidad, resulta siendo inútil y, en consecuencia, despedido. Los desempleados procuran trabajos alternos y muchos terminan viviendo en espacios indignos. En tal instante, emerge la profundidad de Carolina María de Jesús al comparar al lumpen proletariado, con el objeto inútil, arrojado al sótano. Para Carolina María de Jesús, la interacción con los objetos se asemeja a la consolidada con las personas; se contrapone a la reificación, recorriendo el camino contrario: si los favelados se arrojan al sótano, ella los ilumina con la luz de la escritura. Visibilizar — mostrar — la vida íntima de la favela contribuiría a la creación de una conciencia social. La escritura desoculta y restituye el reconocimiento usurpado. En el diario, se encuentra una anécdota ilustrativa sobre la función de la escritura. Un día, se encuentra con un político que recibe en su casa y capta el asombro de la otra persona, frente a su pobreza. Esa reacción le permite comprender la importancia de la develación; por eso, al final del relato, la escritora resalta de forma simbólica la importancia de que el sótano (favela) sea conocido por el otro (burgués).

Levantei de mau humor e fui atender. Era o senhor Dario. Um senhor que eu fiquei conhecendo na eleição. Eu mandei ao senhor Dario entrar, mas fiquei com vergonha. O vaso noturno estava cheio. ... O senhor Dario estava horrorizado com a permissividade em que eu vivo. Ele olhava tudo com assombro. Mas ele deve aprender que a favela é o quarto é o quarto de despejo de São Paulo. E que eu sou uma despejada. (JESUS, 1993, p. 147)

La imagen metafórica de la casa como si fuese la ciudad misma amplía la comprensión de la lucha por el reconocimiento, expresado en la metáfora del ocultamiento de la miseria en el sótano. La intención del libro, revela la miseria para que la clase dominante y política, tome conciencia.

La escritora increpa al lector, para que se cuestione acerca del absurdo inadmisibles de la miseria, que conmina a los desamparados a vivir, todos los días, una carrera contra el hambre. No resulta utópico que el sueño del favelado sea habitar algún día

dignamente en una casa de ladrillo. El lector se cuestiona ¿Qué significa, que una parte de la sociedad sueñe, con la dignidad de incorporarse en la sociedad?:

Passei uma noite horrível. Sonhei que eu residia numa casa residível. Tinha banheiro, cozinha, copa e até quarto de criada. Eu ia festejar o aniversário de minha filha Vera Eunice. Eu ia comprar-lhe umas panelinhas que há muito tempo ela vive pedindo. Porque eu estava em condições de comprar. Sentei na mesa para comer. A toalha era alva ao lírio. Eu comia bife, pão com manteiga, batata frita e salada. Quando fui pegar outro bife despertei. Que realidade amarga! Eu não residia na cidade. Estava na favela. Na lama, as margens do Tietê. E com 9 cruzeiros apenas. Não tenho açúcar porque ontem eu saí e os meninos comeram o pouco que eu tinha. (p 39)

Esa utopía viable se enmarca como la posibilidad de pasar del “no lugar” al “lugar”: en su petición de reconocimiento a la dignidad, como el más elemental de los derechos. Se condensa en la metáfora de la casa que deriva de la experiencia como empleada doméstica en casas de hacendados que cuentan con sótano o buhardilla, destinada habitualmente a las empleadas domésticas.

Esta herencia del sistema esclavista se fundaba en la idea “más ricos cuanto más esclavos se tengan”. Carolina María de Jesús, como empleada doméstica observó esa segregación cuando habitó en la favela. Diferenció dos categorías vinculantes: el no reconocimiento del otro y la segregación espacial.

La imagen de la pobreza en la ciudad no se condensa con imágenes fragmentadas y desarticuladas de las contradicciones sociales y económicas generando una idea falsa. Carolina describe la pobreza globalmente, con la intencionalidad de persuadir al lector de su responsabilidad.

5.3 La representación del otro

La representación de la pobreza, presenta diferentes perspectivas y valoraciones en pugna, dentro del campo simbólico. Históricamente, la representación de los marginales, inicialmente, se elaboró, por la clase burguesa. Posteriormente, participó la clase obrera y el lumpen proletariado. Ese contexto favorece la contrastación de imaginarios y perspectivas ideológicas en torno a la pobreza.

La dinámica de exclusiones, ha conducido hacia posturas que refuerzan la identidad de sectores segregados por la sociedad. Las luchas sociales de las minorías giran en torno al acceso a la participación en espacios de poder. Paralelamente, su identidad recorre otro camino en el campo simbólico, manifestado como la posibilidad de los sujetos, para ser reconocidos. Aunque se consideren de vital importancia los estudios sobre la lucha por los espacios de participación en el campo productivo, también es relevante valorar las transformaciones, que suceden en el campo simbólico. Conviene pautar, en la investigación, el modo en que la escritora Carolina María, representa a los marginales en de su obra; *Quarto de despejo*.

La interacción de la escritora, durante el encuentro con otro marginal, se caracteriza por dos categorías vitales para la crítica literaria: *la aproximación y la implicación*; categorías que conllevan a entablar una relación de reciprocidad visual y una responsabilidad con el dolor del otro. Estéticamente, su posicionamiento facilita que el otro la observe y la interpele, entrando en un diálogo verbal. En el siguiente fragmento del diario, se puede apreciar el reconocimiento del otro:

Quando eu fui catar papel encontrei um preto. Estava rasgado e sujo que dava pena. Nos seus trajes rotos ele podia representar-se como diretor do sindicato de miseráveis. O seu olhar era um olhar angustiado como se olhasse o mundo com desprezo. Indigno para um ser humano. Estava comendo uns doces que a fábrica havia jogado na lama. Ele limpava o barro e comia os doces. Não estava embriagado, mas vacilava no andar. Cambaleava. Estava tonto de Fome! ... Encontrei com ele outra vez, perto do depósito e disse-lhe. O senhor quer eu vou vender este papel e dou-te

cinco cruzeiros para o senhor tomar uma media. É bom beber um cafezinho de manhã. (JESUS, 1993, p. 54)

En la citación anterior, al principio se presenta una relación de distancia; describe el aspecto físico del recogedor de basura, su manera de caminar, sus gestos faciales, su manera desesperada de limpiar los dulces y su mirada melancólica. Se aproxima lo suficiente para percatarse de la forma de mirar del otro y llega a entablar un diálogo.

Además de la proximidad visual, existió una relación de reconocimiento. Ella, mediante el diálogo quiso indagar la existencia del otro y se sensibilizó por su dolor. En esa situación, la *aproximación* se categorizó como concomitante con la *implicación*. Estas categorías variables en otras situaciones pueden resultar opuestas. Lo que sucede en la calle, a dos sujetos chocarse o la desatención, frente a alguien, que se encuentra próximo. En el primer capítulo, se mencionó cómo Axel Honneth demostraba que la visibilidad supera la simple apertura empírica; ser visto sin ser reconocido, para situarse en una relación de reconocimiento social.

Carolina María de Jesús en sus interacciones se implica con el otro, procura aproximarse y entablar un diálogo, permitiendo ser interpelada. A continuación, se puede apreciar un encuentro en el que la autora dialoga directamente con otro recogedor de basura:

Hoje tem muito papel no lixo. Tem tanto catador de papeis nas ruas. Tem os que catam, e deitam-se embriagados. Conversei com um catador de papel.

— porque é que não guarda o dinheiro que ganha? Ele olhou-me com o seu olhar de tristeza: — a senhora me faz rir! Já foi o tempo que a gente podia guardar dinheiro. Eu sou um infeliz, com a vida que levo não posso ter aspiração. Não posso ter um lar, porque um lar inicia com dois, depois vai multiplicando. — porque falamos disso? O nosso mundo é a margem. Sabe onde estou dormindo? Debaixo das pontes. Eu estou doido. Eu quero morrer! — quantos anos têm? — 21. Mas já enjoei da vida. Segui pensando: quem escreve gosta de coisas bonitas. Eu só encontro tristezas e lamentos. (p. 183-184)

El diálogo con el otro hace que un sujeto, en medio de las multitudes, deje de ser un anónimo y se transforme en un individuo; la inmersión en la interacción verbal facilita el reconocimiento del otro. Si, por lo contrario, se evita la comunicación, entonces el conocimiento sobre el otro se reduce a la construcción de arquetipos sociales.

En el encuentro entablado con el otro, según el fragmento citado, acontece una mirada recíproca. La escritora observa la tristeza del otro; posteriormente, mediante un diálogo se interesa por su vida. Ella asume dos posiciones importantes con su interlocutor: dejarse observar por el otro y escucharlo. El diálogo hace que la comprensión del otro se modifique; escuchar la tragedia personal lo particulariza. El recogedor de basura es más que eso, sobrepasa la tautología nominativa requerida por la apertura hacia la comunicación verbal. Al dialogar, el desconocido se convierte en un ser particular, con historias y sufrimientos; al percatarse de ser escuchado, se siente reconocido por el otro.

Lo particular (reconocer) no solamente referencia un conocimiento acerca del otro, sino una relación de empatía y de solidaridad. La *implicación* como vínculo de responsabilidad particulariza la relación y al individuo. Además de focalizarse de lo general hacia lo particular (conocer), se busca una relación vinculante y de responsabilidad por el otro (reconocer). La implicación trasciende la dimensión gnoseológica para situarse en el campo ético.

En este punto, conviene hacer hincapié en que “conocer al otro no implica necesariamente asumir una responsabilidad social”. Conocer y respetar se presentan como incompatibles. La ciencia al servicio de los agentes industriales ha mostrado ese desbalance epistemológico. El auge de la razón instrumental olvidó las consecuencias de muchos avances tecnológicos. La destrucción del planeta tierra tiene que ver con una visión que excluye la responsabilidad ética.

Todorov (1987) demuestra cómo en la conquista de América los colonizadores estaban interesados en conocer sin, por ello, reconocer al otro. La actitud de Cortés fue interesada; se dedicó a aprender sobre sus enemigos, los indígenas; le

interesaba entender sus costumbres y modos de pensar para asegurar .la dominación. El conocimiento no se permea por un saber y una praxis ética. Nunca hubo una actitud que consistiera en reconocer las diferencias.

Ambos casos muestran la distancia que se toma frente a la responsabilidad ética con el otro, consecuencia de la desarticulación entre *conocer y reconocer*. Aspecto que también sucede equívocamente en la representación del pobre dentro de la literatura, cuando se le nombra dentro de una representación sin reconocerlo. La implicación con el otro supone una relación de igualdad. Considerar al otro como inferior lo degrada en su valor, usurpa sus determinaciones como agente. En consecuencia, en toda relación de dominación existe una estructura de falso reconocimiento.

La escritora se implica frente al otro, siempre bajo una preocupación que exalta su solidaridad, actitud que se refleja en pequeños detalles, como dirigir preguntas para saber si el otro está bien, o detenerse en medio de su oficio para dedicarle parte de su tiempo al otro. Su implicación se manifiesta involucrándose, asumiendo el problema del otro como si fuese propio. A continuación, existe un fragmento en el que la escritora se solidariza con el padecimiento del hambre que vive otra persona pobre:

Eu ontem comi aquele macarrão do lixo com receio de morrer, porque em 1953 eu vendia ferro lá no Zinho. Havia um pretinho bonitinho. Ele ia vender Ferro lá no Zinho. Ele era jovem e dizia que quem deve catar papel são os velhos. Um dia eu ia vender ferro quando parei na Avenida Bom Jardim. No Lixão, como é denominado o local. Os lixeiros haviam jogado carne no lixo. E ele escolhia uns pedaços: Disse-me:

Leva Carolina. Dá para comer.

Deu-me uns pedaços. Para não maguá-lo aceitei. Procurei convencê-lo a não comer aquela carne. Para comer os pães duros ruídos pelos ratos. Ele disse-me que não. Que há dois dias não comia. Acendeu o fogo e assou a carne. A fome era tanta que ele não pode deixar assar a carne. Esquentou-a e comeu. Para não presenciar aquele quadro, saí pensando: faz de conta que eu não presenciei esta cena. Isto não pode ser real num paiz fértil igual ao meu. Revoltei contra o tal serviço Social que diz ter sido criado para reajustar os desajustados, mas não toma conhecimento da existência

infausta dos marginais. Vendi os ferros no Zinho e voltei para o quintal de São Paulo, a Favela. (JESUS, 1993, p. 39-40)

La identidad de clase se realiza como una relación de espejo en la que la escritora reconoce los sufrimientos del otro a través de los suyos. La relación de identidad sobrepasa la intención cognitiva para situarse dentro de una postura de reconocimiento. La escritora asume una responsabilidad frente al sufrimiento del otro a través de una acción en pro y beneficio del otro. Su actitud se explicita en una apertura, en la que, por medio del diálogo y sus acciones, remedia parcialmente el dolor del otro.

En un fragmento del diario, la escritora se conmueve al observar una mujer que procura alimento en la basura; se aproxima, entabla conversación e intenta ayudarle. Carolina le da un simple consejo:

Vesti as crianças e eles foram para a escola. Eu fui a catar papel. No frigorífico vi uma mocinha comendo salchichas do lixo.

— Você pode arranjar um emprego e levar uma vida reajustada.

Ela perguntou-me se catar papel ganha dinheiro. Afirmei que sim. Ela disse-me que quer um serviço para andar bem bonita. Ela está com 15 anos. Epoca em que achamos o mundo maravilhoso. Epoca em que a rosa desabrocha. Depois vai caindo petala por petala e surgem os espinhos. Uns cansam da vida, suicidam. Outros passam a roubar. (...) Olhei o rosto da mocinha. Está com boqueira. (p. 60)

En esta representación, la otra persona ni es un objeto ni parte de un paisaje. No existe reificación, la escritora no se queda en la contemplación, mirando a distancia el dolor ajeno: siempre procura entrar en contacto y diálogo con el otro.

La identidad con los de su misma clase le permite, por un lado, comprender los sufrimientos compartidos por las condiciones de vida y, por otro, cuestionar a la clase política y dominante por medio de una demanda de reconocimiento. La pobreza, responsabilidad directa de la clase burguesa, se construye a partir de una ideología que prioriza el aumento del capital por encima de los problemas sociales.

En el diario, se describe, el abuso de la especulación económica para obtener ganancia de los precios, sin importarles la consecuencia del hambre.

Os preços aumentam igual as ondas do mar. Cada qual mais forte. Quem luta com as ondas? Só os tubarões. Mas o tubarão mais feroz é o racional. É o terrestre. É o atacadista.

A lentilha está a 100 cruzeiros o quilo, um fato que alegrou-me imensamente. Eu dancei, cantei e pulei. E agradei a Rei dos juizes que é Deus. Foi em janeiro quando as águas invadiu os armazéns e estragou os alimentos. Bem feito. Em vez de vender barato guarda esperando alta dos preços: Vi os homens jogar sacos de arroz dentro do rio. Bacalhau, queijo doces. Fiquei com inveja dos peixes que não trabalham e passam bem. (p. 60)

En los encuentros con personas de la clase alta, se siente fuera de lugar, tanto por ser ajena a sus códigos y comportamientos como por ser segregada y discriminada. Describe los barrios de clase alta metafóricamente como lo que sucede en la sala de visitas:

Um dia apareceu aqui na favela uma preta que disse chamar Vitória. Veio com um menino por nome César. A preta disse-me que era empregada de Dona Mara, que dança na Boite Oásis na Rua 7 de Abril. Para eu emprestar-lhe um caderno de poesia e ir procurá-la na Avenida São João. A Preta disse-me que estava estudando musica no conservatório Dramático musical. Quem indicou-me o barraco para a preta foi a Florenciana. Ela deu-me este endereço: Avenida São João 190, 82 andar apartamento 23. O que deixou-me preocupada foi o prédio ter 82 andar. Ainda não li que São Paulo tem prédio tão elevado assim. Depois pensei: Eu não saio do quarto de despejo, o que posso saber que passa na sala de visita? (p. 80)

¿Qué podía saber ella, de ese lugar al que no pertenecía? Los códigos de las clases altas, vedados para ella como territorio inexplorado, están fuera de su alcance. Desde su orilla, se le dificulta la hermenéutica de ese sistema de signos desconocidos que nunca aprendió. Postura que señala ella misma en la obra de la siguiente manera:

Fui na Dona Julita. Ela deu-me comida; ela está nervosa porque o senhor João está doente. Ele disse que não odeia os que lhe lesaram. Que ele ficando pobre viu muitas nobresas na pobresas.

Percebi que entre os ricos há sempre uma divergência por questões de dinheiro. Não posso esclarecer estas questões porque sou pobre como rato. (p.122)

La barrera de la alteridad crea dificultades para la comprensión de la diferencia. Ese espacio de diversidad no apunta hacia el verdadero problema. El epicentro de la violencia social surge del no reconocimiento y la segregación. La percepción de Carolina se centra en cuestionar, la falta de reconocimiento de la clase alta, por la clase baja. Mecanismos sociales descubiertos en su experiencia particular al percibir la manera discriminada cómo la observaban; al sentir la mirada inquisidora del otro que la excluía violentamente del lugar. En el diario, se narra esa situación de interpelación visual y verbal por un hombre, al entrar en un predio de clase alta. Las preguntas dirigidas no se las formularon, para saber quién era ella, sino para increparla por hallarse en aquel lugar. Esa situación de desprecio la narró de la siguiente manera:

Uma senhora que regressava da feira disse-me para eu ir a buscar papeis na rua Porto seguro, no prédio da esquina, 4 andar, 44. Subi no elevador, eu e a Vera. Mas eu estava com tanto medo, que os minutos que permaneci dentro do elevador pareceu-me séculos, quando cheguei ao quarto andar respirei aliviada. Tinha a impressão que estava saindo de um túmulo. Toquei a campainha. Surgiu a dona de casa e a criada. Ela deu-me um saco de papeis. Os dois filhos dela conduziu-me no elevador. O elevador em vez de descer, subiu mais dois andares. Mas eu estava acompanhada, mas não tive receio. Fiquei pensando: a gente fala que não tem medo de nada, as vezes tem medo de algo inofensivo.

No sexto andar o senhor que penetrou no elevador olhou-me com repugnância. Já estou familiarizada com estes olhares. Não entristeço.

Quiz saber o que eu estava fazendo no elevador. Expliquei-lhe que a mãe dos meninos havia dado-me uns jornais. Era este o motivo da minha presença no elevador. Perguntei-lhe se era médico ou deputado. Disse-me que era senador.

O homem estava bem vestido. Eu estava descalça. Não estava em condições de andar no elevador. (p. 110-111)

Carolina sintió miedo cuando atravesó las barreras invisibles y entró a un espacio de las clases altas. Estar “fuera de lugar” la condujo a verse expuesta al peligro, una

posible amenaza. Esa violencia sutil e invisible intensifica su miedo. Al entrar al edificio, siente pavor, luego su angustia se cristaliza en el momento del encuentro con el senador. Al interpelar y preguntar sobre su presencia, la intencionalidad de enunciación no es saber la razón por la cual ella está allí. La pregunta, implícitamente afirma, que ella no debería estar en ese lugar.

La clase alta crea barreras topográficas y de distinción, apartando a las clases bajas y marginales, por medio de una segregación espacial y social. Esto hace que el lugar de muchas personas sea un “no lugar”. La invisibilidad, como violencia contra las personas pobres, se manifiesta espacial, económica y simbólicamente.

Además de existir una relación de identificación con la misma clase, existe opuestamente una diferenciación. La segregación con su propia clase la obliga a asumir una actitud crítica, cuestionando sus comportamientos cotidianos y su responsabilidad en la perpetuación de sus condiciones.

5.4 Identificación y diferencia, la descripción de un no lugar

El proceso de identificación se da en los diferentes fragmentos del diario. La escritora se encuentra con otra persona de su misma condición social, una recogedora de basura. El movimiento de auto-reconocimiento e identidad se manifiesta con la sensación del hambre. Ella se sensibiliza frente a la tragedia que viven otros conciudadanos. Al comprenderse a sí misma, también comprende el dolor de su clase. Odisea del hambre, padecida por Carolina, que depende de la recolección diaria para alimentar a sus hijos.

El diario inicia, con la contingencia de no poder comprarle unos zapatos a su hija; se ve obligada a llevarle unos, que encontró en la basura:

Aniversário de minha filha Vera Eunice. Eu pretendia comprar um par de sapatos para ela. Mas o custo dos gêneros alimentícios nos impede a realização dos nossos desejos. Atualmente, somos escravos do custo de

vida. Eu achei um par de sapatos no lixo, lavei e remendei para ela calçar. Eu não tinha um tostão para comprar pão. (JESUS, 1993, p. 11)

Tres años después, la historia se repite con una variación. En medio de la encrucijada entre comprar los zapatos o la comida, resuelve la situación precaria mediante el ingenio, comprando unos huesos para hacer una sopa mezclada con el arroz y la pasta que tenía en la casa; dilema anulado, al satisfacer ambas necesidades básicas. Historia que rememora la versión moderna de Antígona, escrita por Sófocles, en la que representa la tragedia de una mujer confrontada al dilema ético: entre enterrar a su hermano muerto o salvar su vida. Antígona desobedece la orden del rey, enterrando a su hermano y siendo por ello condenada a muerte.

La tragedia moderna del hambre, implica que la contingencia se sitúa en los niveles mínimos de subsistencia. Este dilema no habría de ser posible; sufrir de hambre no debería ser una opción. Ese realismo evoca las condiciones, en las que muchas personas viven. La escritora, resuelve al final la contingencia con detrimento de una comida saludable:

Quando eu saí a Vera recomendou-me para trazer os sapatos. (...) Quando ganhei 30 cruzeiros, pensei: já dá para pagar os sapatos de Vera. Mas era sábado e precisava arranjar dinheiro para o domingo. E Vera já estava idealizando o cardápio de domingo. (...) Catei mais um pouco de papel e recebi 10 cruzeiros. Fiquei com 71 cruzeiros. Dei 30 para os sapatos, fiquei com 41. E não ia dar para comprar café, pão, açúcar e arroz e gordura. Pensei nos ossos. Eu ia fazer uma sopa. E a vera se quiser comer, come; se se não quiser, que se aparte. (p.66-67)

Esa sensación del hambre descrita en muchas partes del diario trasciende como experiencia estética, al describir el hambre como una impresión en que las cosas adquieren una pigmentación amarilla; posteriormente, la escritora detalla las sensaciones que se aprecian al pasar del hambre a la satisfacción:

Resolvi tomar uma media e comprar um pão. Que efeito surpreendente faz a comida no nosso organismo! Eu que antes de comer via o céu, as árvores, as aves tudo amarelo, depois que comi, tudo normalizou-se aos meus olhos.

A comida no estômago é como o combustível nas máquinas. Passei a trabalhar mais depressa. O meu corpo deixou de pesar. Comecei andar mais depressa. Eu tinha a impressão que eu deslisava no espaço. Comecei a sorrir como si estivesse presenciando um lindo espetáculo. E haverá espetáculo mais lindo do que ter o que comer? Parece que eu estava comendo pela primeira vez na minha vida. (p.44-45)

Para Carolina María de Jesús, un índice de la felicidad que supera la tristeza del hambre, concierne a la comida, Tragedia que refiere la supervivencia del diario vivir. Su cotidianidad consistía en reciclar una cantidad significativa de material, para luego llevar la comida necesaria a sus hijos. Angustia, que se refleja en su monólogo interior, al imaginar qué iba a hacer de comida para sus hijos con materiales reciclados. Sus recorridos se desarrollan con dinámica centrípeta, rememorando su hogar y el bienestar de su familia, en detrimento de los acontecimientos que suceden en la calle, “Carolina, le da la espalda a la ciudad para mirar fijamente su hogar”.

¿Cómo se puede encontrar belleza estética en el mundo cuando el principio de realidad anticipa el hambre por delante? Según Carolina, el hambre puede ser poetizada. La necesidad y la desigualdad social forjan esa visión, que se debate en la lucha entre lo posible (estético) y el asedio del hambre, realidad brutal, que no deja pensar, más allá de lo concreto y lo precario.

O céu é belo, digno de contemplar porque as nuvens vagueiam e formam paisagens deslumbrantes. As brisas suaves perpassam conduzindo os perfumes das flores. E o astro rei sempre pontual para despontar-se e recluir-se. As aves percorrem o espaço demonstrando contentamento. À noite surgem as estrelas cintilantes para adornar o céu azul. Há várias coisas belas no mundo que não é possível descrever-se. Só uma coisa nos entristece: os preços, quando vamos a fazer compras. Ofusca todas as belezas que existe. (p.43)

Esa realidad niega otras posibilidades; mantiene a una gran parte de la población al margen de sus posibilidades, tanto así, que la escritora contrasta en su relato, las personas y las aves. Estas son más felices que los hombres. No sufren de hambre.

Deixei o leito as 5 horas. Os pardais já estão iniciando a sua sinfonia matinal, as aves devem ser mais felizes que nós. Talvez entre elas reina

amizade e igualdade. (...) O mundo das aves deve ser melhor do que o dos favelados, que deitam e não dormem porque deitam-se sem comer. (p. 35)

Carolina describe, en un fragmento del diario, una mujer que se suicida debido a no poder proveer el alimento a sus hijos. Historia, que desarrolla varios aspectos de identificación; lo primero, al reconocer la miseria y el hambre; lo segundo, al comprender el sufrimiento de no tener comida para darle a los hijos:

Fui comprar carne pão e sabão. Parei na banca de jornais. Li que uma senhora e três filho havia suicidado por haver encontrado dificuldade de viver. (...) A mulher que suicidou-se não tinha alma de favelado, que quando tem fome recorre ao lixo, cata verdura nas feiras, pedem esmola e assim vão vivendo. (...) Pobre mulher! Quem sabe se de há muito tempo ela vem pensando em eliminar-se. Porque as mães tem muito dó dos filhos. Mas é uma vergonha para uma nação. Uma pessoa matar-se porque passa fome. E a pior coisa para uma mãe é ouvir esta sinfonia:

— Mamãe eu quero pão! Mamãe, eu estou com fome! (p.62-63)

En el encuentro anterior, se crea una relación de espejo, en la que se reconoce el sufrimiento propio, a través del otro. Carolina comprende el dolor de esa mujer, que se suicida al no obtener recursos suficientes para vivir. En muchas partes del relato, describe esa sensación; se reconoce en la mujer que aparece en esa noticia; siente piedad por ella; y por sí misma.

La conmoción del suicidio, narrado por la escritora, hace manifiesta la pérdida de sentido a la existencia, expresa de forma recurrente su sensación de desidia provocada por condiciones paupérrimas;

Fui catar papel. Estava indisposta. O povo da rua percebe quando eu estou triste. Ganhei 36,00. Voltei não conversei com ninguém. Estou sem ação com a vida. Começo a ver minha vida insípida e longa demais. Hoje o sol não saiu. O dia está triste igual a minha alma (p.89)

El otro, visto como un sí mismo, no es otra cosa que un espejo para identificarse con otros que viven las mismas vicisitudes existenciales. El proceso de identificación, se desarrolla cuando el (yo) singular se pluraliza (nos). Se forja una identidad de clase, que, a su vez, construye distinción y diferenciación por la demanda de reconocimiento a la clase dirigente, percibida como otro (ellos).

Esa idea se desarrolla, tanto en la imagen que evoca la casa (metáfora de la ciudad), como en los diversos fragmentos narrativos. En uno de ellos, Carolina cuenta un breve encuentro, con algunas prostitutas a las que considera como huérfanas de la casa de menores¹, idea que induce a pensar en las prostitutas como personas abandonadas por el Estado, sin mayor preocupación por alfabetizarlas. La escritora se abstiene de emitir juicios morales en el diálogo. Su propósito, se limita a comprenderlas y entender las causas de la prostitución. Para ella, corresponde a los propios sujetos implicados, dar cuenta de su problemática. De ahí, la necesidad, de escuchar al propio sujeto, para que explique su situación. Se percibe una clara lección de la actitud que se debe tener, para ponerse en los zapatos del otro. A continuación, se detallan los pormenores de ese breve encuentro:

Quando existia a saudosa Rua Itaboca, eu digo saudosa porque vejo tantos homens lamentando a extinção da zona do meretrício. Quando eu ia lá e via as mulheres mais nojentas e perguntava:

— Onde vocês foram criadas?

— No Abrigo de Menores.

— Vocês sabem ler?

— Não! Porque? você é padre?

Eu parava a interrogação. Elas não sabiam ler, nem cuidar de uma casa. A única coisa que elas conhecem minuciosamente e pode lecionar e dar diplomas é pornografia.

Pobres órfãs do Juiz! (p. 89)

La representación de la prostituta adquiere su particularidad ideológica, al ser comparada con otras perspectivas. En el segundo capítulo del poema de Guilherme de Almeida titulado *A Tottier*, describe la prostituta como paisaje de la ciudad, sin nunca dialogar con ella. Carolina, por el contrario, confía en que el otro, le ayude a descifrar el misterio de la injusticia y, por ello, la importancia de entablar una comunicación verbal. En los encuentros, Carolina usa el diálogo y la implicación con el otro, para comprender las particularidades de su tragedia.

¹Jorge Amado (2008) en el libro *Capitães da areia* habla sobre la vida de varios huérfanos, el texto inicia polifónicamente mostrando varias versiones de periódico: diferentes agentes del estado y la sociedad hablan sobre el problema de los huérfanos, pero ninguno asume su responsabilidad, cada uno se escusa acusando al otro, así los huérfanos quedaban desamparados en su orfandad.

5.5 Crítica a los favelados, su no lugar y falta de reconocimiento

En el acápite anterior, se describió la relación de identidad y reconocimiento de la escritora con personas de su misma clase, no obstante, la relación de Carolina María de Jesús con los favelados, se desarrolla de una forma negativa. La distanciación surge por una diferenciación moral, en la que tanto sus actos como su postura del mundo, se contraponen a los de su misma clase.

Los motivos de su crítica a los favelados se derivan de múltiples causas: primero, las diferencias morales de la escritora frente al comportamiento de los otros favelados. Segundo, por una distinción en la forma de actuar. Tercero, la escritora, entendiendo la palabra como herramienta de denuncia, cuestiona, además de los burgueses, a los de su propia clase.

La escritora denuncia la falta de reconocimiento que surge en de la favela, debido a las relaciones de violencia intrafamiliar, que ejercen los hombres contra niños y mujeres. Injusticias inadmisibles para Carolina, quien mediaba en los diferentes problemas de la favela. La escritora usaba la denuncia como mecanismo de crítica y, para ello, redacta los pormenores de esos acontecimientos en su diario:

Quando as mulheres feras invade meu barraco, os meus filhos lhes joga pedras. Elas diz:

— Que crianças mal iducadas!

Eu digo:

— Os meus filhos estão defendendo-me. Vocês são incultas, não pode compreender. Vou escrever um livro sobre a favela. Hei de citar tudo que aqui se passa. E tudo que vocês me fazem, eu quero escrever o livro, e vocês com estas cenas desagradáveis me fornece os argumentos. (JESUS, 1993, p. 20)

La injusticia, concomitante se produce al no reconocer un lugar legítimo al otro sujeto. Negación que causa violencia. La reivindicación consiste en ocupar un lugar legítimo frente al otro. La escritura se posiciona en esa lucha, visibilizando la invisibilidad del otro.

La escritora denuncia la violencia de género en las relaciones de pareja. Las mujeres son maltratadas y golpeadas. El rechazo, por el lugar que ocupa la mujer en la favela, la motiva a no tener pareja. Razón suficiente para ser rechazada y apartada. A los favelados, les resulta inaceptable que no sea una mujer casada y con hijos; sobre todo, que tenga una actitud emancipadora frente a esa violencia.

As mulheres saíram, deixou-me em paz por hoje. Elas já deram o espetáculo, a minha porta atualmente é teatro. Todas crianças jogam pedras, mas os meus filhos são os bodes expiatórios. Elas aludem que eu não sou casada. Mas eu sou mais feliz do que elas. Elas têm marido. Mas, são obrigadas a pedir esmolas. São sustentadas por associações de caridade.

Os meus filhos não são sustentados com pão de igreja. Eu enfrento qualquer espécie de trabalho para mantê-los. E elas têm que mendigar e ainda apanhar. Parece tambor. A noite enquanto elas pede socorro eu tranquilamente no meu barracão ouço valsas vienense. Enquanto os esposos quebra as tabuas do barracão eu e meus filhos dormimos sossegados. Não invejo as mulheres casadas da favela que levam vida de escravas indianas. (JESUS, 1993, p. 16-17)

Su conciencia de emancipación y lucha contra la desigualdad se narra en un acontecimiento de su infancia, en su libro *Diário de Bitita*. La historia cuenta que siendo niña percibe la desigualdad contra el género femenino y la invisibilidad de la mujer, al ser eximida del protagonismo histórico. La impulsa el deseo de convertirse en hombre. Entonces, le pregunta a su madre: ¿De qué forma podría cambiar de sexo? La mamá, luego de responder esquivamente, varias veces, no conseguía apaciguar el deseo de su hija; finalmente, un día ya cansada de su insistencia, le contó que sólo después de pasar debajo de un arcoíris. podría finalmente cumplir su deseo. La historia con detalles es la siguiente:

No mato eu vi um homem cortar uma árvore. Fiquei com inveja e decidi ser homem para ter forças. Fui procurar a minha mãe e supliquei-lhe: — Mamãe... eu quero virar homem. Não gosto de ser mulher! Vamos, mamãe! Faça eu virar homem! Quando eu queria algo, era capaz de chorar horas e horas. — Vai deitar-se. Amanhã, quando despertar, você já virou homem. — Que bom! Que bom! — exclamei sorrindo.

Quando eu virar homem vou comprar um machado para derrubar uma árvore. Sorrindo e transbordando de alegria, pensei que precisava comprar uma navalha para fazer a barba, uma correia para amarrar as calças.

Comprar um cavalo, arreios, chapéu de abas largas e um chicote. Pretendia ser um homem correto. Não ia beber pinga. Não ia roubar, porque não gosto de ladrão. Deitei e adormeci. Quando despertei, fui a procurar a minha mãe lamentei: — Eu não virei homem; a senhora me enganou. E eu ergui o vestido para ela ver. Seguiu a minha mãe por todos os recantos, chorando e pedindo: — Eu quero virar homem! Eu quero virar homem. Eu quero virar homem. Falava o dia todo. As vizinhas ficavam impacientes e diziam: — Dona Cota, espanca essa negrinha! Que menina cacete. Macaca. Minha mãe tolerava e dizia: — Quando você vir o arco íris, você passa por baixo dele para você virar homem, — Eu não sei o que é o arco íris, mamãe! — É o arco da velha. — Ah! Sim... E meu olhar girou para o céu, perguntou-me: — O que está procurando? — O arco-íris, mamãe. — O arco-íris não sai à noite. Minha mãe falava pouco. — Por que é que você quer virar homem? — Quero ter a força que tem o homem. O homem pode cortar uma árvore com um machado. Quero ter a coragem que tem o homem. Ele anda nas matas e não tem medo das cobras. O homem que trabalha ganha mais dinheiro do que uma mulher e fica rico e pode comprar uma casa bonita pra morar. (JESUS, 2014, p. 16-17)

El deseo de usurpar la representatividad y el reconocimiento masculino hizo que brotara su sueño de ser escritora. Desde esa coyuntura heroica, ella contribuía a transformar el mundo y, sobre todo, a que las desigualdades sociales desaparecieran. Ese deseo aparece como un recuerdo en el libro *Quarto de despejo*, en el que se advierte la imposibilidad de la mujer para participar de la vida política:

Quando eu era menina o meu sonho era ser homem para defender o Brasil porque eu lia a História de Brasil e ficava sabendo que existia guerra. Só lia os nomes masculinos como defensor da pátria. Então eu dizia para minha mãe:

— porque a senhora não faz eu virar homem?

Ela dizia:

— Se você passar por debaixo do arco-íris, você vira homem.

Quando o arco-íris surgia eu ia correndo em sua direção. Mas o arco-íris estava sempre distanciado. Igual os políticos distante do povo. Eu cansava e sentava. Depois começava a chorar. Mas o povo não deve cansar. Não deve chorar. Deve lutar para melhorar o Brasil para nossos filhos não sofrer o que estamos sofrendo. (p.53-54)

En el fragmento anterior se evidencia, cómo la lucha por el reconocimiento; hace que la escritora también justifique las razones, por las cuales quiere ocupar ese

lugar (ser hombre). Su deseo por ocupar un “status femenino” emergió del sueño por transformar el mundo. Por otra parte, en el fragmento anterior el arco-iris además de ser un transformador del género sexual, representa metafóricamente la distancia con que los políticos se alejan del pueblo.

La actitud intelectual de Carolina María de Jesús de ser escritora chocaba contra las concepciones del pueblo. En su *Diario de Bitita*, narra cómo fue llevada a prisión, al haber sido vista leyendo un libro de San Cipriano, un comportamiento extraño para una mujer negra de clase baja. Esta experiencia sería apenas una de sus posteriores exclusiones en la favela de Canindé, por el hecho de ser una mujer entregada al mundo de las letras.

Carolina luchó por acceder al campo simbólico de las letras. Esa tendencia intelectual hacía que fuese rechazada por las personas de su propia clase. No podían aceptarla leyendo y escribiendo, actitudes intelectuales, que denotaban su diferencia; su estilo de vida la alejaba de las fiestas:

Tem pessoas aqui na favela que diz que eu quero ser muita coisa porque não bebo pinga. Eu sou sozinha. Tenho três filhos. Se eu viciar no álcool os meus filhos não irá respeitar-me. Escrevendo isto estou cometendo uma tolice. Eu não tenho que dar satisfações a ninguém. Para concluir eu não bebo porque não gosto, e acabou-se. Eu prefiro empregar meu dinheiro em livros que em álcool. (p. 74)

Eu estava escrevendo. Ela perguntou-me:

— Dona Carolina, eu estou neste livro? Deixa eu ver?

— Não. Quem vai ler isto é o senhor Audálio Dantas, que vai publicá-lo.

— E porque é que eu estou nisto?

Você está aqui porque naquele dia que o Armim brigou com você e começou a bater-te, você saiu nua para a rua.

Ela não gostou e disse-me:

— o que é que a senhora ganha com isto? (JESUS, 1993, p. 143)

La única defensa, frente a todas las injusticias que pasaban tanto dentro como fuera de la favela, se circunscribe a las letras. El mundo precisaba ser transformado; una manera de contribuir a esos cambios consistía en escribir y describir la realidad de ese su mundo, para que las personas tomaran conciencia de él.

La escritora no se posiciona ni dentro de la clase burguesa, que no reconoce a las personas como ella, ni tampoco se identifica con las personas de su propia clase que, en cambio de buscar mecanismos para salir de la miseria, reproducen comportamientos de violencia, en su cotidianidad.

A continuación, se explicitará, cómo la escritura se considera una herramienta en la controversia por el reconocimiento y un espejo que sirve para reflejar las injusticias sociales.

5.6 La verdad y la realidad como criterios para entablar una demanda de reconocimiento.

En este apartado, primero se explicará cómo las características estéticas del diario actúan dentro del reconocimiento de sí mismo y del otro. Seguidamente, se pretende dilucidar la relación entre la realidad, la verdad y el reconocimiento en el libro *Quarto de despejo* de Carolina María de Jesús. Para esa autora, la función que cumple la escritura, en la lucha por el reconocimiento, es revelar las miserias de los pobres, para generar conciencia social. Develar una realidad oculta, hacer que lo privado pueda ser visto a la luz pública o mostrar en el espejo al lector, un rostro apagado².

Para Carolina María de Jesús, la escritura como herramienta exige una demanda de reconocimiento de la clase trabajadora y el lumpen proletariado de la clase burguesa. Idea que se aprecia en el diario al responder a la pregunta, ¿Hacia quién va dirigido el diario? o ¿Para quién escribe la escritora? En el libro, el lector ideal³

² Mirarse en un espejo hoy en día nos es natural, sin embargo en un momento de la humanidad dicho objeto era algo insólito, generaba asombro en sus espectadores; la escritora Sabine Melchior-Bonnet (1994), en su libro *Historia del espejo*, narra la historia de un cuento coreano del siglo XVIII, en la que una mujer después de recibir de presente de su esposo, al verse en el espejo, ve al lado de su marido otra mujer, a su vez, su marido ve en el espejo al lado de su mujer a otro hombre; cuando llega el juez a solucionar el problema y se ve en el espejo, piensa que ha venido un sustituto a remplazarlo; ese cuento muestra la dificultad que tenían los sujetos para el autorreconocimiento.

³ En el libro de Humberto Eco (1981), *Lector in fabula*, se explica que un libro, según un orden discursivo, tiene un lector ideal. No significa que haya sólo una posible interpretación, sino que el

parece ser un burgués. En reiteradas ocasiones, ella dice que los políticos precisan saber el modo de vida y las condiciones infrahumanas en la que viven las personas en la favela.

El diario, espacio en que se consigna lo más íntimo y privado, se escribía sin ser publicado. Carolina, opuestamente, escribió el libro con la finalidad de que fuese reproducido. Ella sabe que lo privado va ser revelado. ¿Por qué el deseo de esa revelación? ¿A quién va dirigido el secreto? Para responder tales preguntas, se parte del principio de identidad. Al mostrar sus propios sufrimientos, simultáneamente hace públicos los sufrimientos de los favelados. La revelación de la pobreza va dirigida hacia quien la desconoce (el burgués). Absurdo pensar que la conciencia del hambre va dirigida a los pobres. En consecuencia, el lector ideal del diario de Carolina María de Jesús no es otro que el burgués.

Después de publicado su diario *Quarto de despejo*, la escritora en la fama y habiéndose trasladado a una casa de ladrillo en la ciudad, almorzando en un restaurante de lujo y hablando con personas de la alta sociedad, considera que su labor fue cumplida, al mostrar a la burguesía, la realidad de la miseria, y a quienes le compete transformar dicha realidad.

Saí com o meu vestido de bolinhas. Fomos jantar no restaurante “Bom Gourmet”. Que luxo! Vi várias senhoras ostentando joias caríssimas, bebendo champanha e vinhos. Olhando a lista do cardápio, escolhendo com indiferença o que iam a comer. Elas são ricas e desde criança estão habituadas a ouvir isto:

— Come, minha filha. Come, meu filho!

Várias senhoras vieram falar da pobreza para mim, dizendo que eu devo resolver a condição desumana dos favelados do País. Eu arrende os fatos. Compete aos burgueses que predominam no País solucionar... (JESUS, 1961, p. 95-96)

texto, según su composición, construye semánticamente la posibilidad de un tipo de lector, al tiempo, que excluye otras posibilidades. Idea concorde a otro de los planteamientos de Humberto Eco (2002) hecha en su libro, *Interpretación y sobreinterpretación*, explica como muchos críticos de desde diferentes disciplinas no se preocupan por interpretar la intencionalidad de la obra, sino la de responder una pregunta ajena a la obra o en su defecto de usar conceptos filosóficos para acomodarlos al texto literario.

En el diario de Carolina, escribir y develar se presentan como sinónimos; quien escribe, saca a la luz lo que es desconocido: en este caso, la miseria. Si los políticos olvidan a las personas de la favela, la escritura hace una veeduría para exigir un reconocimiento; de ese modo, mientras los políticos asumen que los favelados no existen, el diario reitera constantemente: Existen. Existen. Existen.

Esa demanda de reconocimiento se explicó en el primer capítulo al mencionar cómo Axel Honneth (2011), en el libro *La sociedad del desprecio*, explica el reconocimiento como una aceptación social, idea ejemplificada por medio de la novela de Ralph Ellison (1952) *El hombre invisible*. El personaje principal, sujeto negro, tenía que hacer sonidos para llamar la atención y poder ser visible frente a los hombres blancos. En este caso, Carolina sabe que un mecanismo para exigir el reconocimiento es visibilizando a la persona dentro del campo simbólico.

Lucha que se entabla más allá de la participación del autor en un escenario legítimamente burgués. La demanda de reconocimiento se representa dentro del mismo diario. Las personas deben pasar del olvido al reconocimiento; para tal propósito, las letras cumplen una labor fundamental, la literatura puede evidenciar lo que se oculta. La intencionalidad del diario de Carolina es: “alumbrar en un espejo las miserias de la favela” para que la clase burguesa, las reconozca.

Esa secuencia argumentativa, afirma que los favelados no son los lectores ideales del texto. El discurso de Carolina María de Jesús no es un — vamos, luchemos — dirigido a los favelados. Según su visión, la transformación de la miseria, no se podría llevar a cabo, a partir de los mismos favelados. Por eso, no hay una voz de identidad y lucha en la que se use la primera persona del plural; si se la usa, detalla un sufrimiento en común y no tanto un camino para entablar una querrela social. En Carolina, no encontramos esa tendencia del *Rap* en la que los cantantes se dirigen al público de su propia condición social y los invitan a tomar un tipo de conciencia para realizar posibles cambios sociales. Discursivamente, se define al lector con el uso del imperativo categórico — usted debe —, actitud exhortativa dirigida a los políticos, para decirles — ustedes deben reconocer a los favelados — o — ustedes deben saber y conocer la miseria. Ideológicamente; la escritora piensa que la favela

sólo se puede transformar a partir de un cambio, un reconocimiento por parte del Estado y los políticos.

La intención de la obra parece ser de un realismo, que convida a las clases altas, a tomar conciencia de la tragedia y el hambre que padecen los pobres. El objetivo propuesto, revela la intimidad de la favela, a los políticos y las clases altas. Los criterios éticos de verdad y realidad se entrecruzan en la producción escrita de Carolina. El diario se percibe como un texto veraz; una realidad que debe ser reconocida por las clases altas. Ellos deben tomar conciencia de lo que sucede en la buhardilla (favela). La miseria, la realidad y la verdad se articulan en la narración, para conminar una demanda de reconocimiento, como se aprecia en el siguiente fragmento:

Até que enfim parou de chover. As nuvens deslisa-se para o poente. Apenas o frio nos fustiga. E várias pessoas da favela não têm agasalhos. Quando uns têm sapatos, não têm palitol. E eu fico condoída vendo as crianças pisar na lama. (...) Percebi que chegaram novas pessoas para a favela. Estão maltrapilhas e as faces desnutridas. Improvisaram um barracão. Condoí-me de ver tantas agruras reservadas aos proletários. Fitei a nova companheira de infortúnio, ela olhava a favela, suas lamas e suas crianças paupérrimas. Foi o olhar mais triste que eu já presenciei talvez ela não mais tem ilusão. Entregou sua vida aos cuidados da vida.

... Há de existir alguém lendo o que eu escrevo dirá... isto é mentira. Mas as misérias são reais.

...O que eu revolto é contra as ganâncias dos homens que espremem uns aos outros como se espremese uma laranja. (JESUS, 1993, p. 46)

El sufrimiento como producto del olvido y de una falta de reconocimiento, se combaten por medio del diálogo y la implicación que la escritora asume en los encuentros. En el siguiente fragmento, se aprecia cómo los pobres se ignoran al pedir ayuda al Estado, lo que conmueve a la escritora:

Mas eu já observei os nossos políticos. Para observá-los fui na Assembleia. A sucursal do purgatório, porque a matriz é a sede do serviço social, no palácio do Governo. Foi lá que eu vi ranger os dentes. Vi os pobres sair chorando. E as lágrimas dos pobres comovem os poetas. Não comove aos poetas do salão. Mas os poetas do lixo, os idealistas das favelas, um espectador que assiste e observa as tragédias que os políticos representam em relação ao povo. (p. 53)

El hambre adquiere estatus de verdad al convertirse en escritura, saliendo a la luz pública, intencionalidad dirigida a los políticos, quienes tomarían conciencia de esa realidad y segregación. La escritora cree que, por ellos ser los responsables de la miseria, también pueden ser los agentes para su transformación. La denuncia frontal hacia los políticos es su traición al pueblo, ilusionando en las campañas electorales y posteriormente, olvidándose. Esta dinámica macabra que denuncia así:

Para mim o mundo em vez de evoluir está retornando à primitividade. Quem não conhece a fome a de dizer:

— Muito bem, Carolina. Os gêneros alimentícios devem ser ao alcance de todos.

Como é horrível ver um filho comer e perguntar: Tem mais? Esta palavra “tem mais” fica oscilando dentro do cérebro de uma mãe que olha a panela e não tem mais.

... Quando um político diz em seus discursos que está ao lado do povo, que visa incluir-se na política para melhorar as nossas condições de vida pedindo o nosso voto prometendo congelar os preços, já está ciente que abordando este grave problema ele vence nas urnas. Depois divorcia-se do povo. Olha ao povo com os olhos semi-cerrados. Com um orgulho que fere nossa sensibilidade. (p. 38)

En la relación de oposición políticos/pueblo, la escritora señala, primero, la traición del político y, segundo, su desconocimiento de la pobreza y el hambre. Para Carolina, “quien no vive el hambre, no puede tener conciencia de la miseria”. Los políticos necesitan vivir el hambre, en carne propia, para que, de esa manera, asuman su compromiso para combatir la pobreza.

El sufrimiento propio se sensibiliza con el sufrimiento de los demás. Recorrer el espacio de las favelas no sería suficiente para comprender la miseria; la postura de espectador no es una verdadera implicación con la realidad; no permite ponerse en los zapatos del otro. El propósito del libro es hacer conscientes a las personas de lo que significa vivir padeciendo el hambre; lo reiteró en repetidas ocasiones:

Os políticos sabem que eu sou poetisa. E que o poeta enfrenta a morte, quando vê a seu povo oprimido.

... Quem deve dirigir é quem tem capacidade, quem tem dó e amizade do povo. Quem governa nosso país é quem tem dinheiro quem não sabe o

que é fome, a dor, e aflição do povo. Se a maioria revoltar-se, o que pode fazer a minoria? Eu estou ao lado do pobre, que é o braço. Braço desnutrido. Precisamos livrar o país dos políticos açambarcadores. (p.39)

La escritora es testigo directo de ese sufrimiento; el tiempo verbal se acomoda a la forma testimonial, a la pretensión de veracidad. La verdad parte de una certeza vivencial; los hechos aparecen como fidedignos, al ser observados en forma directa y al ser narrados con proximidad al acontecimiento.

Para Carolina, la escritura como espejo, revela la vida privada de la favela; al mirarse a sí misma en el espejo, busca que su imagen sea vista por clases altas. En otras palabras, la intención de los favelados pretende el reconocimiento; que los otros habitantes de la ciudad, les devuelven la mirada. Eso encauza el diario de Carolina, como una denuncia para restituir ese lugar.

Finalmente, Carolina María de Jesús entiende la escritura como herramienta de poder simbólica, en la que la realidad se enuncia dependiendo de quién la vive. Ella testimonia que la miseria ha sido escrita por burgueses e intelectuales posicionados en las élites. Resulta relevante que los mismos favelados, cuenten la historia y muestren sus perspectivas. Por ello, la importancia de escribir, para quien vive el sufrimiento desde las capas bajas de la sociedad: además de ser exonerados y exiliados en condiciones paupérrimas de vida y padeciendo el hambre.

5.7 El giro estético

La imagen cambia ideológicamente al transformarse la praxis. Un giro estético se efectúa cuando hay cambios significativos. El mayor error hermenéutico considera que cualquier tipo de cambio muta estéticamente a la obra, verdad parcial, si lo que se quiere es comprender cambios de tipo ideológico. Si dos imágenes se presentan como opuestas al mudar sus apreciaciones valorativas, dicha oposición puede ser parcialmente verdadera, al presentar un mismo tipo de praxis. Por ello, los giros ideológicos que se presenta en la poesía itinerante se producen cuando cambia el modo de interacción. Equívocamente se puede considerar que predicciones contrarias acerca del mismo sujeto cambian los parámetros estéticos de una obra,

pero el cambio de sentido ideológico se sitúa más allá de los juicios de valor, se concretiza en la forma en que se modifica la praxis. De ese modo, se determina dentro de la obra las formas del reconocimiento.

El error conceptual de apreciar lo opuesto en lo idéntico lo estudió políticamente Marcuse (1933), en la obra, *El hombre unidimensional*, al percatarse que políticamente discursos que reafirman el Capitalismo se presentan como contrarios, cuando ambos se sitúan en el mismo vector del Capitalismo. El juego de los medios de comunicación consiste en simular las diferencias, al mostrar divergencias de opinión como ideológicas. Eso contribuye a que hegemonícamente se afirme la pluralidad en medio de un sistema dogmático; la democracia reproduce un sistema de pensamiento unidimensional; el mundo contemporáneo termina por ser políticamente homogéneo, al eliminarse una de sus oposiciones: Comunismo x Capitalismo. Lo anterior no implica que esa sea la única diferencia ideológica; ejemplifica una contradicción discursiva real.

En el campo literario, existe un flujo de corrientes diversas que se contraponen estéticamente, sin embargo, también se sucumbe en el mismo error que señala Marcuse. Para evitarlo, metodológicamente se hace necesario comprender que los cambios estéticos no se producen por matices de sentidos en las palabras, sino por la praxis que subyace, en la experiencia estética, que dilucida el escritor en la producción de su imágenes o representaciones.

En esta investigación se ha explicitado un giro estético importante entre Guilherme de Almeida y Carolina María de Jesús, al describir la forma en que cada uno realiza el encuentro con el otro — marginal. A continuación, se presentarán dos fragmentos importantes de sus obras para contraponer dichos cambios estéticos:

O faquir

Sentado sobre as suas
Pernas negras e nuas
E hipnotizando as duas
Serpentes que há nas ruas
(calçadas de cá
Calçadas de lá)

Seu sofrer meu fingir
Seu chorar meu sorrir
Seu impor meu pedir
O mendigo é um faquir

(ALMEIDA, 1961, p. n.p)

Eu ontem comi aquele macarrão do lixo com receio de morrer, porque em 1953 eu vendia ferro lá no Zinho. Havia um pretinho bonitinho. Ele ia vender Ferro lá no Zinho. Ele era jovem e dizia que quem deve catar papel são os velhos. Um dia eu ia vender ferro quando parei na Avenida Bom Jardim. No Lixão, como é denominado o local. Os lixeiros haviam jogado carne no lixo. E ele escolhia uns pedaços: Disse-me:

— Leva Carolina. Dá para comer.

Deu-me uns pedaços. Para não magoá-lo, aceitei. Procurei convencê-lo a não comer aquela carne. Para comer os pães duros ruídos pelos ratos. Ele disse-me que não. Que há dois dias não comia. Acendeu o fogo e assou a carne. A fome era tanta que ele não **poude** deixar assar a carne. Esquentou-a e comeu. Para não presenciar aquele quadro, saí pensando: faz de conta que eu não precenciei esta cena. Isto não pode ser real num **paiz** fértil igual ao meu. Revoltei contra o tal serviço Social que diz ter sido criado para reajustar os desajustados, mas não tomei conhecimento da existência infausta dos marginais. Vendi os ferros no Zinho e voltei para o quintal de São Paulo, a Favela. (JESUS, 1993, p. 39-40)

Ambos fragmentos emergen de un mismo tipo de experiencia, la vivencias del *flaneur*, es decir, caminar sirve como herramienta para representar al otro, lo que ocasiona que en el plano estético la representación evada abstracciones. La descripción emerge de una experiencia directa. Al respecto, en el primer capítulo se explicaba un apunte importante que hace Benjamín, al señalar que Víctor Hugo describe desde su torre de marfil a las multitudes, mientras que Baudelaire las observa y describe desde la calle. Tanto Carolina María de Jesús como Guilherme de Almeida pertenecen a la vertiente de Baudelaire, representando a la ciudad por medio de la experiencia del *flaneur*. Otra similitud importante, se evidencia en la forma temporal que manejan; ambos elaboran sus representaciones en presente, ello se constata en las formas textuales escogidas: el diario, un texto que dista de ser próximo al acontecimiento y, la poesía/fotografía, un congelamiento del presente.

La relación con el otro se realiza de forma diferente, mientras Guilherme ve al marginal desde una posición distanciada en la que prevalece una mirada de voyeur, Carolina se aproxima al otro, teniendo en cuenta su mirada y su voz, aplicándose en la situación del otro y mostrando su perspectiva; El otro puede ser concebido como sujeto. Guilherme representa al otro como paisaje, reproduciendo la división espectacular del espacio público. El artista se sitúa como espectador, observando al otro como espectáculo, una praxis que estéticamente T. J. Clark había observado en los pintores impresionistas que, pese a sus diferencias, representaron a París como paisaje — espectáculo.

Carolina María de Jesús representa al otro en una relación de implicación, en el fragmento citado se aprecia como ella, además de ocupar el rol de observadora, también gira al de observada. Recíprocamente las posiciones cambian de observador a observado, estableciendo una comunicación visual. En esta praxis, la escritora se involucra con el otro que le permite una postura participativa con el otro.

Si el otro se representa como paisaje, la imagen en vez de particularizar al otro, lo aliena en relación a un arquetipo y a la generalización conceptual. La equiparación que hace Guilherme entre mendigo/faquir, no individualiza al sujeto representado. Por el contrario, la experiencia de aproximación de Carolina además de buscar ayudar al otro, se interesa por entender la tragedia del otro, repudiando la visión espectacular de la pobreza.

El segundo giro ideológico entre ambos autores no tiene que ver con la praxis, sino con la forma en que se contextualiza lo representado. La pobreza vista como un fenómeno fragmentado, termina por ser producto inmanente de la voluntad; en cambio, al ser representado en un marco global, contrariamente se percibe como producto de la organización política, como producto de una relación de clases. Carolina María de Jesús creó una imagen poética en la que mostraba al pobre como producto de una falta de reconocimiento; de ese modo, la pobreza aparece como un índice de la segregación y de la exclusión de un grupo dominante a un grupo dominado.

Una ciudad en la que la pobreza no es un paisaje, sino producto de la falta de reconocimiento. Más que la piedad por la aflicción del dolor del otro, nos queda una crítica al sistema social: “Eu classifico São Paulo assim, O Palácio, é a sala de visita, A prefeitura é a sala de jantar, e a cidade é o jardim. E a favela é o quintal onde jogam os lixos” (JESUS, 1993, p. 32)

CONCLUSIÓN

La pobreza, en las últimas décadas, ha sido un epicentro de la producción estética, un campo literario con divergencias ideológicas y multiplicidad de posturas. Por ello, la importancia de mostrar los giros y cambios de sentido que se dan estéticamente, especialmente cuando ha sobresalido la perspectiva burguesa que representa a la pobreza micro económicamente como un fenómeno particular y desarticulado del sistema político. Según esa perspectiva, la miseria es intrínseca a la condición humana y resultado de la voluntad individual. Teniendo en cuenta la discusión simbólica en torno a la pobreza, se escogió como objeto de estudio a dos escritores contemporáneos que representan la ciudad de San Pablo, en la década de los sesenta. Dos perspectivas estéticas sincrónicas en el tiempo y el espacio, no en tanto, divergentes subjetivamente por las condiciones sociales de dichos escritores. La ciudad cambia de matiz y significado según el punto de referencia. Sin embargo, las diferencias ideológicas surgieron debido a la forma en que se establecía el reconocimiento del otro en sus obras.

La representación del pobre por Guilherme de Almeida no permitió su reconocimiento; replicó la praxis predominante de la reificación en el encuentro con el otro — pobre. Al posicionarse y tomar una actitud de distanciamiento, retrató la fisionomía de las otras personas como rostro dentro de la multitud, percibiendo un objeto entre otros, un ser sin historia. Este tipo de encuentros, surgen a través de la mirada del *voyeur* — mirar sin ser mirado —, reproduciendo las jerarquías de dominación, en la que el otro no puede pasar de objeto observado a sujeto observador.

Las relaciones de poder se reproducen cuando en la cotidianidad se apaga la mirada del otro; una relación unilateral en la que no existe reciprocidad; la persona que mira, no acepta ser mirada, produciendo una interacción de reificación en la que se detenta un poder frente al otro. El sujeto afirma su voluntad negando la del otro. Protege su propia posición al anular la posibilidad de ser juzgado. La relación espectacular se basa precisamente en esta fragmentación entre espectador/espectáculo que perpetúa una ideología acrítica frente al sistema. El sujeto cuestiona el mundo excluyéndose del mismo

La reificación — convertir al sujeto en objeto — se desdobla en una doble negación del reconocimiento del otro. De forma general, en la praxis cotidiana predomina las relaciones impersonales, es decir, que cualquier ciudadano — un burgués — puede ser concebido como objeto en el espacio público. La reificación se duplica en esa percepción, si la persona observada, se considera como objeto, debido a la posición que ocupa dentro de la jerarquía social. Eso quiere decir que observar al obrero de forma impersonal en el espacio público reafirma la forma en que se le considera dentro de la fábrica; en la lógica de acumulación del capital se la comprende como un medio para un fin.

Representar a los sujetos segregados socialmente como objetos — paisaje — reafirma las relaciones de dominación. Por ello, Carolina María de Jesús creó un giro estético en su obra al modificar la praxis con la que Guilherme de Almeida interacciona en sus encuentros con el otro. Desde una reciprocidad visual y un espacio de diálogo con el otro, asumió una postura de implicación.

En su imagen poética sobre la ciudad, la pobreza se produce como resultado del sistema social. La comprensión de la realidad desde una perspectiva global conduce a mostrar la responsabilidad de los burgueses — los dirigentes políticos — frente al no reconocimiento de la pobreza — los favelados. Realidad social representada topográficamente, por medio de una metáfora en la que se compara la casa con la ciudad. Dentro de esta jerarquía valorativa: la favela corresponde a la buhardilla donde se colocan los objetos inútiles; y la sala de visita, a la ciudad. La significación

espacial se establece de forma paralela a la división social dentro de los límites urbanos.

La segregación espacial refracta la falta de reconocimiento, por eso la escritora manifiesta su demanda, exigiendo un lugar para los favelados en la ciudad. Los recorridos en los diferentes espacios se describen a través de esta simbología. Cuando la escritora se traslada de la favela a la ciudad, representa esa trayectoria como desplazarse de la buhardilla a la sala, sitio en el que se siente fuera de lugar, al ser observada por los ciudadanos con desprecio; en una escena opuesta, cuenta como un día percibió a un político asombrado, al entrar a su casa., Ella comprendió la importancia de que conociese lo que pasaba en la buhardilla. Las diferentes narraciones del diario corresponden a la imagen de la casa; se entreteje estéticamente, una demanda constante de reconocimiento.

La escritora adopta una actitud dual en su reconocimiento con los favelados. Por un lado, una identificación a través de la experiencia del hambre, producto del olvido de los políticos. Por otro lado, una relación de distanciación debido a las diferencias morales que encontraba en sus actitudes. Ella observa cómo se establecen relaciones de sometimiento en la misma favela en la inequidad y el maltrato frente a la mujer y a los niños, razón por la cual, decide elegir el camino emancipatorio e intelectual de escribir.

El diario se asemeja metafóricamente también a la buhardilla, dado que la escritura construye el camino contrario a la segregación social, restituye y visibiliza lo oculto. Teniendo en cuenta que Carolina escribió un diario para ser publicado, se puede preguntar qué era lo que quería revelar; aquí, la intimidad no corresponde a una condición personal sino a una realidad social. La intención artística es iluminar la favela, remover los objetos inservibles — favelados — y darles luz — reconocimiento.

La demanda de reconocimiento presentado en el contenido por medio de la metáfora de la casa corresponde a la forma del diario. Narración y poética asumen

el mismo rumbo: visibilizan lo que ha sido invisibilizado y procuran un lugar en medio de la segregación.

Ese mismo giro estético sucede con la representación de la mujer, observada con mirada voyerista; se representa como parte del paisaje urbano, sin asumir el papel de sujeto — mirar o hablar. En esa perspectiva, la mujer imaginada como objeto de deseo se imposibilita para ser el sujeto deseante. Representada como espectáculo, corrobora la estructura machista. El giro estético de Carolina María de Jesús frente a Guilherme de Almeida, fue precisamente darle voz y mirada a la mujer.

Carolina fue un hito para los movimientos sociales posteriores de resistencia. Los escritores periféricos procuraron legitimar su voz y su propio lugar en el campo simbólico. Carolina en su diario y visión política, dejó algo para ser cuestionado. Pensaba que los posibles cambios para acabar con la miseria estaban en manos de los políticos. Ingenuamente creía que los poderosos con una conciencia de la pobreza podrían eliminarla. Este pensamiento se irradia tanto en *Quarto de despejo* como en su siguiente obra *Casa de alvenaria*. Para ella, la revolución sería gestada por los políticos y la clase burguesa.

Esta investigación, abre el debate sobre la literatura marginal desde otra perspectiva. La mayoría de tesis hacen hincapié en la lucha del autor subalterno para entrar en el campo de producción simbólica o, en la dificultad de legitimar la obra como literaria según los criterios de la crítica literaria y las editoriales. Teniendo en cuenta el “no lugar” que se le da por parte de la crítica a esta nueva literatura, tales estudios carecen de profundización en la comprensión de los giros estéticos que se producen en de las obras literarias.

Los conceptos metodológicos usados para abordar las obras permitieron detallar los cambios que se creaban en la forma del encuentro; dicha praxis se modifica al cambiar la forma del reconocimiento, la mirada, el recorrido y el referente. La perspectiva fenomenológica, dilucida los giros que tenían como *flâneur* ambos escritores. El epicentro de sus experiencias urbanas fue comprendido teniendo en cuenta el concepto de reconocimiento a partir de las ideas de Axel Honneth, teórico

de la escuela de Frankfurt, quien explicita el concepto en su relación intrínseca con la idea de mirada, bajo la tesis de que dialécticamente el sujeto se reconoce a través del otro, descubre su identidad al saberse percibido. El reconocimiento se desarrolla en las relaciones intersubjetivas. Históricamente, la mirada en la modernidad, se ancla en medio de la vivencia que ejercitan los ciudadanos en los espacios públicos. Walter Benjamín estudio la saturación de lo visual sobre lo verbal. El mutismo visual se reproduce en las relaciones impersonales y reproduce la reificación. Los situacionistas franceses con las ideas de Guy Debord cuestionaron la relación espectador/espectáculo como una interacción fragmentada en la que el observador se desvinculaba de la realidad para pasivamente ser dominado por la vida de consumo, cotidianidad de la vida pública que permeó los modos de representación, al captar el otro como paisaje.

El referente y el recorrido también son conceptos fundamentales. Ambos demarcan el modo en que se desarrolla el encuentro con el otro; el recorrido como marca significativa, el referente como reproducción del lugar que ocupan los sujetos en la escala social y en el contexto. El modo de reconocimiento se determina según el referente y las formas de la mirada, razón por la cual, se genera una interconexión entre los conceptos enunciados.

Se decidió metodológicamente analizar a cada obra por separado, Comparar directamente cómo funcionaba cada concepto en ambas obras, terminaba por perder la unidad de significación estética. Del mismo modo, los conceptos no se podían tratar por separado. ellos se interconectan al interior de la situación narrativa o poética analizada.

Nombraré ahora algunas diferencias significativas, teniendo en cuenta dichos conceptos. Guilherme de Almeida, en las crónicas de *Cosmópolis*, hizo los recorridos en automóvil; las efectuadas en las crónicas de *Pela cidade* fueron en su mayoría observaciones dentro del tranvía; en la obra *Rua* efectuó sus deambulaciones a pie, bajo una perspectiva fotográfica. Carolina María de Jesús recorrió el espacio siempre a pie. Mientras Guilherme hacía sus trayectos como periodista o en sus tiempos de ocio, para la escritora Carolina, la situación se

presentaba diferente y adversa y diametralmente opuesta. Ella caminaba la ciudad como recogedora de basura, recolectando objetos inútiles, procurando en la secreción del consumismo, su modo de sobrevivencia. La abatía la angustia de tener que regresar a su casa, para cuidar a sus hijos y poder proporcionarles la comida; la lluvia, en esa situación, era su peor enemiga; mojaba todo el papel, mientras que Guilherme podía ver en esa fuente líquida, espejos estéticos que refractan las cosas.

El recorrido para Carolina implicaba una búsqueda de un lugar desde su éxodo por las diferentes haciendas en Minas Gerais hasta sus itinerarios, recogiendo basura en San Pablo. La acción de caminar era sinónimo de sobrevivir: los trayectos por la ciudad eran significados mediante la angustia que sentía por el cuidado de sus hijos. La ciudad tomaba sentido de victoria o de derrota contra el hambre, dependiendo de la colecta del día.

En el modo de mirar de Guilherme de Almeida actúa como un fotógrafo voyerista, observando al otro sin permitir que lo observen; siguiendo un principio de objetividad, entablaba una relación de poder al no tener que implicarse. Carolina, por el contrario, se aproximaba a las otras personas, implicándose con el otro mediante una reciprocidad visual. Así, la praxis del reconocimiento, marcado por esta característica se presenta, de modo opuesto en ambos escritores.

El referente se analizó para determinar la clase, el género y la raza que ocupaba el observador y el observado, puesto que el sentido con el que surge el reconocimiento se transversaliza con este eje contextual; Sirvió para describir la aproximación o distancia que tomaba el observador frente al observado. La visibilidad del otro, asumida por Carolina María de Jesús, hacía que ella usara la aproximación: un acercamiento que se direcciona en torno a su actitud de implicación, mientras que Guilherme de Almeida asumió una postura de distanciación, al ser paralela su posición de detective, con una actitud de no implicación.

En las consecuencias estéticas de esas praxis antagónicas Guilherme creaba una representaba a la mujer y al marginal como paisaje — objetos —. Carolina María de Jesús los denotaba cómo sujetos.

Consideró que la metodología para analizar la estética de dichos artistas puede orientar la comprensión ideológica de otros *flâneurs*, lo que ampliará el estudio de las representaciones literarias que se han tenido sobre la ciudad. Contribuiría a escribir la historia de la literatura contemporánea bajo otra óptica.

REFERENCIAS

- ALMEIDA, G. D. **Rua**. São Paulo: Martins, 1961.
- ALMEIDA, G. D. **Cosmópolis São Paulo - 1929**. São Paulo: Editora Nacional, 2004.
- ALMEIDA, G. D. **Pela cidade**. São Paulo: Martins Fontes, 2004.
- ALTHUSSER, L. **Ideologia y aparatos ideológicos de estado**. Buenos Aires: Nueva visión, 1974.
- AMADO, J. **Capitães da areia**. São Paulo: Companhia das letras, 2008.
- ANDRADE, M. D. **Poesias completas**. São Paulo: Círculo do Livro, 1976.
- ANDRADE, M. D. **Poesias completas**. Sao Paulo: Círculo do Livro, 1976.
- ANDRADE, M. D. **Poesia completa**. Belo Horizonte: São Paulo: Edusp, 1987.
- APARECIDA DE OLIVEIRA, M. **Narrativas de favela e identidades negras: Carolina Maria de Jesus e Conceição Evaristo**. Universidade Federal de Minas Gerais. Belo horizonte, p. 115. 2015.
- AUGÉ, M. **Los “no lugares” espacios del anonimato. Una antropología de la sobremodernidad**. Barcelona: Gedisa, 1993.
- BAJTÍN, M. M. **Estética de la creación verbal**. Madrid: Siglo Veintiuno, 1985.
- BAJTIN, M. M. **Marxismo e filosofia da linguagem**. São Paulo: Annablume: Hucitec, 2002.
- BARBOSA DA SILVA SANTOS, A. F. **Guilherme de Almeida em revistas: a poesia publicada nos periódicos modernistas**. Universidade Federal de São Paulo. Guarulhos, p. 238. 2017.
- BARTHES, R. **El placer del texto**. México: Siglo Veintiuno Editores, 1980.
- BARTHES, R. **Lo obvio y lo obtuso**. Barcelona: Paidós, 1986.
- BARTHES, R. **La cámara lúcida**. Barceona: Paidós , 2007.
- BAUDRILLARD, J. **El sistema de los objetos**. México: Siglo XXI, 1978.
- BAZIN, A. **¿Qué es el cine?** México: Rialp, 1966.
- BENJAMÍN, W. **Charles Baudelaire um lírico no auge do Capitalismo**. São Paulo: Editora Brasiliense S.A., 1989.
- BENJAMÍN, W. **La obra de arte en su reproducción técnica**. México: Itaca, 2003.

- BENJAMÍN, W. **Breve historia de la fotografía**. Madrid: Casimiro, 2011.
- BERENSTEIN JACQUES,. **Estética da ginga**: a arquitetura das favelas através da obra de Hélio Oiticica. Rio de Janeiro: Casa da palavra, 2003.
- BERGER, J. **Sobre o olhar**. Barcelona: Gustavo Gili, 2003.
- BERGER, J. **Modos de ver**. Barcelona: Editorial Gustavo Gili, 2007.
- BLANCHOT, M. **El libro que vendra**. Caracas : Monte Avila Editores, 1959.
- BLUMENBERG, H. **Naufragio con espectador**: paradigma de una metáfora de la existencia. Madrid: Visor, 1995.
- BOLLE, W. **Fisiognomia da metrópole moderna**: representação da história em Walter Benjamin. São Paulo: FAPESP: EDUSP, 2000.
- BOU, E. El diario: periferia y literatura. **Revista de occidente**, n. 182-183, p. 121-136, 1996.
- BOUDELAIRE, C. P. **El pintor de la vida moderna**. Santafé de Bogotá: Ancora Editores, 1995.
- BOURDIEU, P. **La distinción criterios y bases del gusto**. Buenos Aires: Taurus, 1988.
- BOURDIEU, P. **Un arte medio**: ensayo sobre los usos sociales de la fotografía. Barcelona: Gustavo Gili, 2003.
- BRECHT, B. **Escritos sobre teatro**. Barcelona : Alba Editorial, 2015.
- BRUEGHEL, P. **Paisaje con la caída de Ícaro**. Bruselas: Museos reales de Bellas Artes Belgica, 1554.
Disponível em:
<https://es.wikipedia.org/wiki/Paisaje_con_la_ca%C3%ADda_de_%C3%8Dcaro#/media/Archivo:Pieter_Bruegel_de_Oude_-_De_val_van_Icarus.jpg>. Acesso em: 1 Abril 2020.
- BUTLER, J. **Dar cuenta de sí mismo violencia y ética de la responsabilidad**. Buenos Aires: Amorrortu, 2009.
- CALDEIRA, T. P. D. R. **Cidade de muros**: crime, segregação e cidadania em São Paulo. São Paulo: Ed. 34, Edusp, 2003.
- CAMPOS, H. D. **Ideograma lógica poesia linguagem**. Sao Paulo: Cultrix LTDA, 1977.
- CARERI,. **El andar como práctica estética**. Barcelona: Gustavo Gilo, SL, 2007.
- CATELLI, N. **En la era de la intimidad**. Argentina: Neatriz Viterbo Editora, 2007.
- CLARK, T. J. **A pintura da vida moderna**. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.
- DE ALMEIDA,. **Nós**. São Paulo: Imprensa Oficial, 1917.

DE GOYA, F. **Los fusilamientos de los patriotas madrileños**. Madrid: Museo del Prado, 1813-1814. Disponível em: <<https://www.culturagenial.com/es/cuadro-el-3-de-mayo-de-1808-en-madrid-de-goya/>>. Acesso em: 1 Abril 2020.

DE MAN, P. **La retórica del romanticismo**. Madrid: Akal, 1984.

DE SOUZA, A. A. **Do quarto de despejo à sala de visita: experiência e narrativa nos diários de Carolina Maria de Jesus (1955-1961)**. Universidade Federal de Paraíba. João Pessoa, p. 114. 2016.

DEBORD, G. **A sociedade do espetáculo**. Rio de Janeiro: Contraponto, 1997.

DEBORD, G.-E. Tesis sobre a revolução cultural. In: JACQUES, P. B. **Apologia da Deriva Escritos Situacionistas Sobre a Cidade**. Rio de Janeiro : Casa Da Palavra , 2003. p. 72-73.

DIDI-HUBERMAN, G. **Imágenes pese a todo**. Barcelona: Paidós, 2004.

DIDI-HUBERMAN, G. **Cuando las imágenes toman posición**. Madrid: A. Machado libros, 2008.

DIDI-HUBERMAN, G. La emoción no dice "yo". Diez fragmentos sobre la libertad estética. In: JAAR, A. **La política de las imágenes**. Santiago de Chile: Metales Pesados, 2008. p. 39-67.

DILTHEY, W. **El mundo histórico**. Mexico: Fondo de Cultura Económica, 1944.

DOSTOIEVSKI, F. M. **El doble**. Madrid : Atenea, 1920.

DOSTOIEVSKI, F. M. **Pobre gente**. Navarra : Salvat Editores, 1971.

DUBOIS , P. **El acto fotográfico y otros ensayos**. buenos Aires: La Marca, 2008.

ECO , H. **Interpretación y sobreinterpretación**. Madrid: Cambridge University Press, 2002.

ECO, H. **Lector in fabula**. Barcelona: Lumen, 1981.

EL acorazado Potemkin. Direção: Serguéi Eisenstein. Produção: Jacob Bliokh. [S.l.]: [s.n.]. 2006.

ELLISON, R. **El hombre invisible**. Barcelona: Lumen, 1952.

ENDE,. **Momo**. Bogotá: Alfaguara, 1992.

FARIAS, T. **Carolina uma biografia**. Rio de Janeiro: Malê, 2018.

FERNÁNDEZ, R. A. **Proceso criativo nos manuscritos do espólio literário de Carolina Maria de Jesús**. Universidade de São Paulo. São Paulo, p. 160. 2013.

FERREIRA DOS REIS, M. J. **A arte que liberta não pode vir da mão que escraviza”: escrita resistente e discurso contra-hegemônico em quarto de despejo, de Carolina Maria de Jesus**. Universidade Federal de Pelotas. Pelotas, p. 115. 2019.

- FRASER, N. **¿Redistribución y reconocimiento? un debate político-filosófico**. Madrid: Paideia, 2003.
- GADAMER, H.-G. **Arte y verdad de la palabra**. Barcelona: Paidós, 1998.
- GADAMER, H.-G. **Verdad y método**. Salamanca: Ediciones Sígueme, 2007.
- GEORGE, L. **Historia y conciencia de clase**. La Habana: Instituto del Libro, 1970.
- GOFFMAN, E. **La presentación de la persona en la vida cotidiana**. Buenos Aires: Amorrortu Eds, 1971.
- GRUZINSKI, S. **La guerra de las imágenes de Cristobal Colon a Blade Runner (1492-2019)**. México: Fondo de cultura económica, 1994.
- GUIBERT, H. **L'image fantome**. París: Minuit, 1981.
- HABERMAS, J. **La inclusión del otro estudios de política**. Barcelona: Paidós, 1999.
- HARVEY, J. **A produção capitalista do espaço**. São Paulo: Annablume, 2005.
- HARVEY, D. **Condição Pós-moderna: uma pesquisa sobre as origens da mudança cultural**. São Paulo: Edições Loyola, 1989.
- HEGEL, G. W. F. **Fenomenología del espíritu**. México : Fondo de Cultura Económica, 1985.
- HONNETH, A. **La lucha por el reconocimiento**. Barcelona: Crítica, 1997.
- HONNETH, A. **Reificación: un estudio en la teoría del reconocimiento**. Buenos Aires: Katz, 2007.
- HONNETH, A. **La sociedad del desprecio**. Madrid: Trotta, 2011.
- ISAAC, J. **El transeunte y el espacio urbano: ensayo sobre la dispersión del espacio público**. Buenos Aires: Gedisa, 1988.
- JESUS DE COSTA, R. **Subjetividades femininas: mulheres negras sob olhar de Maria de Jesus, Maria da Conceição Evaristo e Paulina Chiziane**. Pontifícia universidade católica de São Paulo PUC-SP. Sao Paulo, p. 161. 2007.
- JESUS, C. M. D. **Casa de alvenaria diario de uma exfavelada**. Rio de Janeiro: Paulo de Azevedo LTDA., 1961.
- JESUS, C. M. D. **Antologia pessoal**. Rio de Janeiro : UFRJ, 1996.
- JESUS, M. C. D. **Quarto de despejo: diario de una favelada**. São Paulo: ática, 1993.
- JESUS, M. C. D. **Diário de Bitita**. São Paulo: SESI-SP, 2014.
- KAPLAN, E. A. **las mujeres y el cine a ambos lado de la cámara**. Madrid: Catedra,S.A., 1998.

KAPLAN, E. A. **Las mujeres y el cine a ambos lados de la cámara**. Madrid : Ediciones Catedra, 1998.

KOLAKOWSKI, L. Esboço de descrição psicogeográfica do Les Halles de Paris. In: BERESTEIN JACQUES, P. **Apologia da deriva**: escritos situacionistas sobre a cidade. Rio De Janeiro: Casa da Palavra, 2003. p. 79-84.

KRAUSS, R. **Lo fotográfico; por una teoría de los desplazamientos**. Barcelona: 2002, 1990.

LACAN, J. **Escritos I**. México: Siglo XXI, 2009.

LEFEBVRE, H. **El derecho a la ciudad**. Barcelona: Ediciones Península, 1969.

LEJEUNE, P. **El pacto autobiográfico**. Madrid: Megazul-Endymion, 1994.

LEVI-STRAUSS, C. **Saudades de São Paulo**. São Paulo: Companhia das Letras , 1996.

LYNCH, K. **La imagen de la ciudad**. Argentina: Ediciones infinito, 1966.

MARCUSE, J. **El hombre unidimensional**: ensayo sobre la ideología de la sociedad industrial avanzada. Barcelona: Planeta, 1933.

MARSHALL, B. **Tudo o que é solido desmancha no ar**. São Paulo: companhia de letras, 1986.

MARX, K. **Crítica de la filosofía del estado de Hegel**. México: Editorial Grijalbo, 1989.

MARX, K. **O capital**. São Paulo: Boitempo, 2013.

MELCHIOR-BONNET, S. **Historia del espejo**. Barcelona: Herder, 1994.

MERLEAU-PONTY, M. **fenomenologia da percepção**. São paulo: Martins fontes, 1994.

MOREIRA BRAZ DOS SANTOS, M. **A reportagem-poema em Guilherme de Almeida: um estudo da série da série "Cosmópolis"**. Universidade Estadual Paulista "Júlio de Mesquita Filho". Bauru, p. 127. 2012.

MOREIRA BRAZ DOS SANTOS, M. **A reportagem-poema em Guilherme de Almeida: um estudo da série "Cosmópolis"**. Universidade Estadual Paulista "Júlio de Mesquita Filho". Bauru. 2012.

NEWHALL, B. **Historia de la fotografía; desde sus orígenes hasta nuestros días**. Barcelona: Gustavo Gili, S.A, 1983.

NUNES DE JESUS, E. **Uma escrita de si como fala do outro: um estudo do diário de carolina maria de Jesus**. Universidade estado de bahia. [S.l.], p. 100. 2016.

PAREDES, A. **la poesía de cada día, un viaje al modernismo brasileiro**. Mexico: Universidad Nacional Autónoma de México, 2000.

- PEREIRA DE ANDRADE, L. **O diário como utopia: quarto de despejo, de Carolina María de Jesus**. Universidade federal do Mato Grosso do Sul. Tres Lagoas, p. 108. 2008.
- PEREIRA, G. L. **Corpo, discurso e território: a cidade em disputa nas dobras da narrativa de Carolina María de Jesús**. Universidade Federal da Bahia. Salvador, p. 252. 2015.
- PERPÉTUA, E. D. **Traços de Carolina Maria de Jesus: gênese, tradução e recepção de Quarto de Despejo**. Universidade Federal de Minas Gerais. Belo Horizonte. 2000.
- PICARD, H. R. El diario como género entre lo íntimo y lo privado. **Anuario de la sociedad española de literatura general y comparada**, v. 4, p. 115-122, 1981.
- POE, E. A. **Hitorias extraordinarias**. Barcelona : Plaza & Janés, 1999.
- POLLOCK, G. Sin olvidar a África. In: JAAR, A. **La política de las imágenes**. Santiago de Chile: Metales pesados, 2008. p. 91-131.
- POLLOCK, G. **Vision y diferencia feminismo, feminidad e historias del arte**. Buenos Aires: Fiordo, 2013.
- RAMA, A. **La ciudad letrada**. Santiago de Chile: Tajarar Editores, 2004.
- RANCIÈRE, J. **El espectador enmancipado**. Buenos Aires: Manantial, 2010.
- REYES, A. **Diario 1911 1927**. México: Fondo De Cultura Económica, 2010.
- RICOEUR, P. **Caminos del reconocimiento tres estudios**. México: fondo de cultura económica, 2006.
- RIO DOCE, C. C. **A cena muda: Oswald de Andrade e Guilherme de Almeida do palco à tela**. Universidade Federal de Santa Catarina. Florianópolis., p. 204. 1996.
- RODRÍGUEZ DE MIRANDA, F. **Os caminhos literários de Maria Carolina de Jesus: experiencia marginal e construção estética**. Universidade de São Paulo. São Paulo, p. 160. 2013.
- ROLAND, B. **La cámara lúcida**. Barcelona: Ediciones Paidós, 1990.
- SAINT-EXUPÉRI, A. **El principito**. Buenos Aires: Emecé Editores, 2006.
- SARTRE, J. P. **La imaginacion**. Buenos Aires: Sudamericana, 1967.
- SARTRE, J.-P. **El ser y la nada**. Barcelona: Altaya, 1993.
- SIMMEL, G. **Filosofia del paisaje**. Madrid: Casimiro, 2013.
- SONTAG,. **Sobre la fotografía / Susan Sontag**. Bogotá: Alfaguara, 2005.

SOUZA VALADÃO DE CASTRO MACENA, F. **Carolina Maria de Jesus e Clarice Lispector: representações do feminino na literatura brasileira contemporânea**. Universidade Federal de Goiás. GOIÂNIA, p. 145. 2017.

TAYLOR, C. **El multiculturalismo y la política del reconocimiento**. México : Fondo de Cultura Económica, 1993.

TERRY, E. **Ideología**. Barcelona: Paidós, 1977.

TODOROV, T. **La conquista de América: el problema del otro**. México : Siglo Veintiuno Editores, 1987.

TODOROV, T. **El principio dialógico**. Bogotá: Instituto Caro y Cuervo, 2013.

ULRICH, A. **Guilherme de Almeida e a construção da identidade paulista**. Universidade de São Paulo. São Paulo, p. 180. 2007.

VAN GOGH, J. **Outskirts of Paris**. California: Santa Barbara Museum of Art, 1887. Disponível em: <<https://www.pubhist.com/w7885>>. Acesso em: 1 abril 2020.

VELÁZQUEZ, D. **Las meninas**. Madrid: [s.n.], 1665. Disponível em: <<https://www.museodelprado.es/coleccion/obra-de-arte/las-meninas/9fdc7800-9ade-48b0-ab8b-edee94ea877f>>. Acesso em: 1 abril 2020.

VON FEUERBACH, P. J. A. **Kaspar Hauser ejemplo de un crimen contra la vida interior de un hombre**. España: Pepitas ed, 2017.

WILLIAMS, R. **Marxismo y literatura**. Barcelona: Ediciones Península, 1997.

WILLIAMS, R. **El campo y la ciudad**. Buenos Aires: Paidós, 2001.

WINNICOTT, D. W. **Realidad y juego**. Barcelona: Gedisa, 2005.

WOOLF, V. **Diario de una escritora**. Barcelona: Lumen, 1982.

WOOLF, V. **La señora Dalloway**. Bogotá: El tiempo, 2001.