

**SIMULACROS DE UNA ACTRIZ EN A DOCE
CANÇÃO DE CAETANA, DE NÉLIDA PIÑÓN**

Eliane T. Amaral Campello

Fundação Universidade Federal do Rio Grande

elianeac@vetorial.net

RESUMEN

Análisis de la trayectoria de la protagonista-artista, en *A doce canção de Caetana* (1987), de Nélide Piñón, basado en las categorías del *Künstlerroman* (novela de artista) y de género (*gender*), asociadas a cuestionamientos que amplían la problemática de la mujer en el conflicto arte *versus* vida.

Palabras-clave: Nélide Piñón, *La dulce canción de Caetana*, *Künstlerroman*, protagonista-artista

ABSTRACT

Analysis of the protagonist-artist's trajectory in *A doce canção de Caetana* (1987), by Nélide Piñón, based on the *Künstlerroman* (artist novel) and gender categories which are associated with aspects that enlarge the women questions present in the conflict art *versus* life.

Key-words: Nélide Piñón, *A doce canção de Caetana*, *Künstlerroman*, protagonist-artist

RÉSUMÉ

Analyse de la trajectoire de la protagoniste-artiste dans *A doce canção de Caetana* (1987), de Nélide Piñón, à l'appui les catégories du *Künstlerroman* (roman d'artiste) et de genre (*gender*), associées à des questions qui élargissent la problématique de la femme vis-à-vis le conflit art *versus* vie.

Mots clés: Nélida Piñon, *A doce canção de Caetana*, *Künstlerroman*, protagoniste-artiste

Si la vida no es representada, ¿dónde queda la vida? La vida no puede quedar en una gaveta. La vida no puede ser guardada, encerrada dentro de un cofre. Los secretos sí. Los secretos son la vida. Pero, alguien tendrá una llavecita falsa para abrir ese cofre y robar el secreto. El secreto, incluso, es uno de los puntales de la narrativa. Es un pilar del arte de crear, del arte de engendrar tramas, del arte de engendrar expectativas narrativas y artísticas.

Piñon, 2000

El *Künstlerroman* (novela de arte/artista) es el espacio por excelencia para el estudio de las figuraciones de las mujeres-artistas, especialmente, las de autoría femenina que en la serie literaria brasileña son muy numerosas. Desde 1890 con la publicación de *Lésbia* por Maria Benedita Bormann (1853-1895), hasta nuestros días, nos deparamos con protagonistas que practican las artes más diversas. Creadas por Clarice Lispector, Lya Luft, Patrícia Bins, Lygia Fagundes Telles, Ana Miranda y Nélida Piñon, entre otras, las heroínas recorren las bellas artes, la artesanía y otras manifestaciones artísticas (tejido, fotografía, bordado, culinaria etc.), más allá de que brillen o fracasen en los escenarios, la actriz, y de que vuelvan ficción a otras heroínas, la escritora. En este trabajo enfoco la novela de Nélida Piñon (1937) *A doce canção de Caetana* (1987)⁸ como un ejemplo de este género literario (*genre*), enfatizando la perspectiva de género (*gender*) al seguir la trayectoria de la actriz.

Desde que Piñon surge en el escenario de la literatura brasileña, la

crítica la acoge como parte de un fenómeno literario innovador, con «tendencias desestructurantes» (Candido, 1987:210). Irreverente, cuestionadora, perturbadora, destructora, «modernista, vanguardista y experimental» (Moniz, 1993:114) son expresiones con las que se caracteriza su escritura. Dueña de la «palabra que se viste de arte (...) de la palabra que desequilibra el texto» (Piñon, 1996), conjuga «experimentalismo y realismo, pasión humana y grafismo de vanguardia en sus elegantes cuentos y novelas» (Picchio, 1977:649). Uno de los filones temáticos más destacados de su escritura recae en su elección de mujeres-artistas para protagonizar su concepción de arte y de creación artística legitimando sus *Künstlerromane* en la calidad de vehículos idóneos para la instauración de la voz femenina/feminista. Entre ellos, además de *A doce canção de Caetana*, son dignos de destaque *A força do destino* (1988), *A república dos sonhos* (1984) y, más recientemente, *Vozes do deserto* (2004).

En *A força do destino*, por ejemplo, la autora incorpora la risa crítica en la reversión paródica de una narración tradicional: la ópera de Verdi (1862), para transtextualizarla. El doble movimiento de inscripción y subversión, de sacralización y ridiculización rompe convenciones narrativas estructurales e ideológicas mientras problematiza asuntos referidos a circunstancias históricas, a identidad y a género. El texto se unifica por la actuación de la figura de Nélide, la cronista-narradora, que desempeña su tarea de *bricoleuse* disponiendo una al lado de la otra, en el mismo eje espacio-temporal, a la Sevilla del siglo XVIII y al Leblon del siglo XX, mezclando escenarios y variantes lingüísticas, que van desde el palabrerío grosero a construcciones edulcoradas, serias y melodramáticas. La novela es un vehículo para la apología de la figura de la artista por detrás del registro del hecho, en el afán de historicizar el texto literario. La voz del personaje femenino retiene el dominio tanto del flujo narrativo como del destino de los demás personajes y del de la propia autora, según admite Nélide, la cronista: «ni yo soy dueña de mi plan. También obedezco» (Piñon, 1988:78). Esta memoria inaugural que

8 Todas las citas, que aparecen en el texto señaladas por el número de la página, pertenecen a la edición publicada en Río de Janeiro por la Editora Guanabara.

es femenina/feminista se concreta también en Eulalia y Breta de *A república dos sonhos*. La primera, porque «encarna la memoria» (Piñon, Sharpe, 1997:86) y Breta, porque es la receptora de la memoria de la saga familiar y responsable por la reescritura de la historia política y cultural del país y de la historia de la mujer. Breta representa el espíritu aventurero en la medida en que «tipifica a la nueva mujer que emerge de las luchas de los años 60» (Rocha, 1999:79).

Es en *Vozes do deserto* que Mnemósine se hace presente en la voz de Scherezade cuyas fabulaciones «hicieron despuntar en ella la memoria incorruptible y la atracción por lo inefable» (Piñon, 2004:38). Además, desde su nacimiento la niña se muestra misteriosa y la madre adquiere la certeza de que «la memoria de esa hija retenía el saber del mundo» (Piñon, 2004:109). Scherezade ejerce su poder de sobrepasar tiempos y espacios, culturas próximas y distantes, con la finalidad de salvar su vida y la de tantas otras mujeres. La palabra asume una dimensión mítica. Re/contar y re/escribir lleva a una identificación innegable entre el arte de Scherezade y el de Nélide. La primera, «una doble de la novelista» (Nascimento, 2007:220), tiene asegurada su «condición arcaica» (Piñon, 2004:164), mientras la voz de la artista revivifica la realidad. En la percepción de Nascimento (2007:221), «Scherezade-Nélide intuye situaciones ficcionales de pueblos distantes y cronologías diversas.»

En *A força do destino*, es por el juego de la fusión entre las identidades de Leonora y Nélide, la cronista-narradora, que Piñon ilusiona a lectores y lectoras, pues ellas son el epicentro de la narración. En *A república dos sonhos*, según señala Nelly Coelho (1993: 278), es mediante la opción de Breta, «por una nueva forma de memoria: la creación literaria», que la autora trae al arte la revisión de la historia. Es por la voz de Scherezade/Nélide que la palabra ficcionalizada se traviste en personaje en *Vozes do deserto*. Y en *A doce canção de Caetana*, es la trayectoria de la actriz al recorrer los escenarios de «un Brasil anónimo» (Porto, 1997:107) la que revela el país de los pueblitos feos del interior, pobres y desdentados. Todas las artistas, sin embargo, se

alían por lo que tienen de errante: son peregrinas, nómadas, viajeras. Especialmente, en/con Caetana, al encender las luces de las candilejas para iluminar a la actriz de un circo de aficionados, es que Piñon se afilia a la tradición del *Künstlerroman* de autoría femenina en la literatura brasileña. Caetana es instaurada por el corazón, por la mente y por la pluma aventurera de Nélide Piñon, que se autodefine: «Yo soy una mujer itinerante» (Valenzuela, 1997:3).

Caetana Toledo se impone a la totalidad del texto: su escenario es la propia diégesis. La arquitectura de la novela, similar a la del drama, se construye sobre tres grandes conjuntos escénicos. Estos acaban en la escena *master*: la teatralización de la vida.

A la espera de Caetana

Trindade es una pequeña ciudad del interior de Brasil que pertenece al imaginario de la autora. El espacio urbano se presenta en dos versiones superpuestas: una aparente, oficial y canónica, es decir, organizada jerárquicamente, la que retrata una pequeña ciudad pacata y privada de conciencia política, y la otra, la representante del submundo de la prostitución femenina que acoge a la hipocresía masculina. Disfrazando sus deseos más innobles, los hombres transitan entre el confort y la armonía del hogar y los lechos de la Casa de la Estación, el burdel de la ciudad.

En los primeros capítulos de la novela, se instala un universo masculino hegemónico dominado por Polidoro, sucesor de su padre, Joaquim, y perteneciente a un clan de «solitarios y déspotas» (p. 13), criador de ganado y dueño de varias haciendas –(poli) mucho y (doro) oro– al igual que todos «los amantes», es «un terrible latifundista» (p. 92), se impone por la fuerza de su dinero incluso a la autoridad policial: el comisario Narciso, enamorado de su propia ambición. Para Polidoro «la vida estaba en orden» (p. 377); la mujer, Dodô, y las cinco hijas se limitan al territorio doméstico, mientras le garantizan la libertad para reinar soberano en los dos universos de Trindade. Polidoro desconfía que

tiene «esperma débil. El destino no quiso dar [le] un varón» (p. 340). En lo que se refiere a las cuestiones femeninas, su sensibilidad se agota en el límite de su lujuria y deseo por Caetana. Teme morir antes de volver a verla y sueña con el re/encuentro amoroso, que será revivido en el cuarto conyugal del Hotel Palace con el mismo vigor de la juventud. No percibe el poder de las mujeres; su «corazón endurecido por las lecciones del padre» (p. 53) solo se deja quebrar por Caetana, por su amor a Caetana.

Muchos *dramatis personae* gravitan alrededor del líder Polidoro: un séquito masculino que envidia su vigoroso desempeño sexual, exhibido orgullosamente en las idas frecuentes a la Casa de la Estación; un grupo de mujeres, Gioconda y las Tres Gracias, las prostitutas del reino. Sobre un telón de fondo que discute los hechos históricos del Brasil de los años 60 del siglo XX, Trindade presenta perspectivas mínimas de cambio, pues «¿Qué hacen en Trindade, además de cagar y coger? ¿No leen periódicos, no escuchan la Voz de Brasil para saber qué están maquinando los milicos en Brasilia?» (p. 124). Mientras los hombres ocupan el espacio público % Venieris, el griego, con su tienda de tejidos y Virgilio, el poeta, escudero de la «identidad nacional, amenazada por las hordas extranjeras» (p. 17)%, en el submundo, la Casa de la Estación funciona como refugio de la lujuria oculta de Polidoro y sus seguidores. Entre las amigas más íntimas de la actriz, también se respira el recuerdo de Caetana. Gioconda, principalmente, la idolatra en la ausencia con la misma intensidad que en el pasado.

El nombre Gioconda le fue atribuido por Caetana en homenaje a la heroína de la ópera homónima de Ponchielli con el fin de preservar la memoria de la barbarie que exterminó la vida de miles de mujeres injustamente perseguidas por brujería. «Le di el nombre de Gioconda para crear otros nombres a la sombra del primero, para que pudiera creer en la mentira en que se encuadran nuestras pobres vidas» (p. 221). El nombre artístico representa la oportunidad de que Gioconda se haga artista y, de igual manera que Caetana, vista otras máscaras y otros personajes, multiplicándose. Gioconda, sin embargo, se apega a la realidad si-

niestra, representa el lado práctico de la existencia y siente el peso de la tarea de cuidar a las otras tres mujeres bajo su techo: «El nombre que me dio de nada me sirvió. Continué siendo la puta de siempre» (p. 221), se desahoga. Su objetividad se contrapone a la vida de Caetana, liberada por el sueño, la fantasía y la ilusión. Pero, a pesar del enfrentamiento entre ellas, Gioconda, al igual que Polidoro, ama a Caetana.

Las Tres Gracias, Diana, Sebastiana y Palmira, las prostitutas viejas, decadentes y desdentadas, a quienes «la edad comenzaba a [expulsar] de la cama y de la profesión a la vez» (p. 215), evocan de inmediato a las tres jóvenes desnudas, de las cuales una mira en una dirección opuesta a la de las otras dos, de acuerdo a lo que representan las Gracias en la mitología griega. En la novela, la inocencia de Sebastiana se contrapone al escepticismo de Diana y a la avaricia de Palmira, lo que garantiza la semejanza entre la novela y el mito.

Pero en el proceso de desconstrucción por el que pasa el discurso narrativo de Piñon, las Tres Gracias parecen formar una única figura híbrida que congrega características adquiridas de varios grupos mitológicos de tres mujeres. A veces ellas actúan a semejanza de las viejas Parcas que tejen el destino de la humanidad (o de las Normas que, vestidas de negro, tejen el hilo del tiempo sobre una roca en llamas en *El crepúsculo de los dioses* wagneriano, o a la manera de las tres brujas shakespearianas), otras veces protegen el orden social o desconocen la autoridad de los dioses olímpicos llevadas por las fuerzas misteriosas de las Furias, o como las Grayas que guardan el camino de las Gorgonas, sus hermanas. Las Tres Gracias son el escudo de Gioconda y de la pensión, de la misma forma que las Gracias que rodean el lecho de Venus y Tannhäuser en el jardín de las delicias, en Venusberg. Además, se alternan en el uso de un solo diente y un solo ojo, o sea, comparten, en la vejez, la miseria conquistada a lo largo de una vida: los restos de cuerpos desgastados. Sin embargo, en ese compartir, en su propio hibridismo, es que reside la supervivencia de las tres. Ellas, a diferencia de las Grayas, que fueron engañadas por Perseo, se fortifican en la medida en que la vida en comunidad les permite el cambio y el

amparo mutuo. Los hombres circulan entre el mundo de la falsa moralidad y el submundo libertino. Se crea un punto de conflicto que los lleva a idealizar a las prostitutas en la medida en que no se resignan con la proximidad de la vejez. Si algún cambio en el *statu quo* es posible en Trindade, el mismo está directamente asociado a la reconstitución de la relación amorosa entre Caetana y Polidoro. Como proyecciones del imaginario masculino, las mujeres (esposas y prostitutas) aparecen representadas en imágenes simbólicas, estereotipadas, que se limitan al ejercicio de funciones predeterminadas por la lógica del patriarcado, episodio que la voz de las prostitutas tan bien resumen: «Para ti, la mujer solo sirve para que patalee bajo tus ingles» (p. 145).

La protagonista, Caetana, es mencionada por primera vez en la narración durante la conversación rencorosa entre Polidoro y Joaquim, quien se refiere a ella con desdén: «la actriz» (p.12) y «aquella mujer» (p.14), en cuanto Polidoro le exige respeto, pidiéndole al padre que no vuelva a tratarla de esa forma. La intención peyorativa, por un lado, reafirma la noción prejuiciosa de la capa oficial de la sociedad en lo que se refiere a la profesión de actriz; por otro, refuerza su presencia que se impone, aun *in absentia*, en la mente de la comunidad y en el corazón de Polidoro. Una lectura desde la perspectiva de género revela las diferencias en cuanto a las formaciones culturales, que, además de determinar el espacio de lo femenino y de lo masculino, regulan las relaciones de poder en los embates raciales y de clases sociales. La expresión «aquella actriz» sirve para distinguir entre «el hombre público», sinónimo de político eminente, de posesiones y de autoridad respetable (Polidoro) y «la mujer pública», aquella que se expone o se pone en venta -la prostituta, la libertina, corrompida y desmoralizada. Para Dodô, por ejemplo, Caetana es «la puta que se decía actriz» (p. 258), una «actriz de tercera categoría» (p. 312) y «una actriz decadente» (p. 316), en flagrante oposición a la opinión de Mágico, el empleado del hotel, que se refiere a ella considerándola «¡una profesional del séptimo arte!» (p. 82).

Ese tono de desdén hace de «actriz» un sinónimo de «prostituta»,

reforzando una noción histórica y oficialmente consagrada. Exalta también la distancia entre la miseria de la artista de un teatro-circo de aficionados y la artista del universo fascinante (y elitista) del drama y de la lírica operística que se presenta, en medio de escenarios dorados, a la aristocracia de los palcos y de las butacas de terciopelo rojo. Piñón subvierte tales nociones de clase al cruzar, intertextualmente, en el sueño de la Caetana anónima, alusiones a los parlamentos y a las historias de Flora Tosca, Violeta, Mimí, Norma, Isolda y Carmen, entre otras. En la memoria de Caetana, se unen a esas voces otras más próximas: la de Ângela Maria y la de Dulcina de Moraes. Todas esas mujeres, personajes y figuras históricas, están esculpidas en la imagen de Caetana; no aparecen con «su nombre grabado en una fachada de neón» porque ese sueño jamás sucede. Se incrustan, eso sí, en sus peripecias, aventuras y pruebas, en su cuerpo y alma itinerantes y en sus marchas desgobernadas por el arte. Son mujeres que padecen ofensas, se nutren de ellas para que, fortalecidas, puedan superarlas⁹. Piñón habla de una artista que siempre estuvo presente en el proscenio, pero raramente fue vista u oída, por haber sido empujada al *space off*¹⁰. Es de allá que la autora, por medio de una (falsa) tercera persona narradora, va a contar/cantar la canción de la dulce Caetana.

En Caetana, Piñón celebra a la actriz de talento, facilita su entrada a la narración en la situación de sujeto de lo femenino que filtra e interpreta el temario de la *écriture* de la autora, que hace de su *Vissi d'arte*

9 En una entrevista, «The contamination of language» (en Castro-Klarén, 1991:79), hablando acerca de que una mujer pueda contaminar el lenguaje de forma más rápida, Piñón enfatiza el movimiento de la artista en este proceso: «It should be through consciousness and experience. That's how a young woman can see what to do with her own life. She has to suffer domination in order to change. She has to be hurt –offended, somehow, to feel almost morally strangled. Then she will know what to do with her life, how to fight for her own interest and direction. I can't transmit all my experience to someone; she has to experience it herself in a dynamic process, a reevaluation of life, of reality». Es en ese recorrido que Piñón inserta a la heroína-artista de *A doce canção*.

10 Según Lauretis (1994:237-238), *space off* corresponde a la noción de «otro lugar», es decir, no un «distante y mítico pasado, ni una historia de un futuro utópico: es el otro lugar del discurso aquí y ahora, los puntos ciegos, [...] en los márgenes de los discursos hegemónicos, espacios sociales tallados en los intersticios de las instituciones y en las hendiduras y brechas de los aparatos de poder-conocimiento. Y es ahí que los términos de una construcción diferente del género pueden ser colocados – términos que tengan efecto y que se afirmen en el nivel de la subjetividad y de la auto-representación: [...] en las producciones culturales de las mujeres, feministas [...] el movimiento para dentro y fuera del género como representación ideológica, que, como propongo, caracteriza al sujeto del feminismo [...] que las prácticas feministas los (re)construyeron, en los márgenes [...] de los discursos hegemónicos [...] Esos dos tipos de espacio no se oponen uno al otro [...], sino que coexisten concurrentemente y en contradicción [...] El sujeto del feminismo es «en-gendrado» allá. Es decir, en otro lugar». Allá, en este «otro lugar», en el *space off*, se sitúan Piñón y Caetana.

su visión de mundo. Por eso Caetana no espera que la nombren. Ella misma lo hace. De objeto del deseo masculino, idealizada y mitologizada, Caetana se desplaza al centro de interés de los hombres y mujeres que la idolatran. Se atribuye la condición de sujeto. Envía una carta a Polidoro. Anuncia su retorno (p.54). Se impone al reflexionar acerca del dominio que la actriz ejerce: «Todos los personajes están veinte años más viejos, cada uno con su sueño provocado por Caetana que, sin embargo, no permite que introduzcan en su vida la tragedia o el fracaso sin su permiso. Ella va a comandar el espectáculo porque tiene su propio deseo y por eso volvió» (Telles, 1987:63).

El espectáculo se inicia mucho antes de que Caetana suba al escenario del teatro Iris. La mera expectativa de su regreso deja al submundo alborotado. Comienzan los preparativos para su recepción. El diálogo entre Polidoro y Gioconda resume no solo la mentalidad dominante en Trindade y la aspiración de sus habitantes, sino también la inversión de los papeles básicos en este primer conjunto escénico: es Caetana quien llega, a la manera de Ulises, mientras Polidoro encarna la figura de la víctima y de la privación y, como Penélope, permanece paralizado a la espera del retorno de Caetana:

[Polidoro] –El mundo para mí cabe dentro de este municipio, dice él, los ojos puestos en un horizonte imaginario. –
Hace veinte años que no viajo.

[Gioconda] –A la espera de Caetana...

El retorno de Caetana

Caetana puede causar un cambio en Trindade. Su bagaje es la emoción, la sensualidad, la sexualidad, la poesía, finalmente es el viento renovador en la vida estéril de una gente y de un lugar en el que ni siquiera se nota el cambio de estaciones. Su carta es un *turning point* en la narración: impulsa a Polidoro a la acción. La actriz provoca la restauración de escenarios en los que actuó en los años dorados: la estación del tren y el cuarto nupcial del Hotel Palace.

Caetana anuncia su llegada en tren, un viernes de 1970, pero el tren no pasa más por allí desde hace siete años. Polidoro, asistido por los favores de Gioconda y de un cliente enamorado, logra desviar el recorrido del tren. La escena de la recepción va siendo montada alegóricamente y sirve de substrato a la carnavalesización. Gioconda y las Tres Gracias, «víctimas de la sangría de los años» (p. 88), usan trajes discretos, pero exageran en el maquillaje y en los adornos. Llegan a la estación —una «caravana de putas» (p. 86) — tras una hora de marcha, bajo el sol abrasador, llevando en equilibrio un pastel de tres pisos, en el que el «último salió torcido» (p. 94).

El edificio está abandonado. Narciso y el sargento limpian el edificio, de madrugada, a la luz de velas, para librarlo de ratas, telarañas y basuras. Su aspecto, sin embargo, sigue desolador debido a las paredes descascaradas y enmohecidas hasta el techo y por el suelo que huele a orina. El efecto de choque surge del escenario en ruinas y del comportamiento inusitado de los personajes. Las mujeres depositan el pastel allí. Su forma recuerda un pastel de boda, pues aún es mayo, mes de las novias, de la Virgen y del cumpleaños de Caetana, lo que justifica las velas coloreadas tal cual el arco-iris (alrededor de cincuenta). La tensión paradójica entre los elementos alegóricos se intensifica.

El tren llega, se arma un tumulto, mientras Polidoro, Gioconda y las Tres Gracias disputan el privilegio de ser los primeros en abrazar a Caetana. Pero Caetana no aparece. La misma intensidad de emociones destinada a la recepción se transfiere a la desolación. Impulsados por la decepción, los personajes reaccionan liberando sus instintos en una escena de antropofagia en que devoran (literalmente), en un rito salvaje, el pastel de cumpleaños y sus sentimientos de frustración. Después viene la distensión propia de la saciedad del hambre del cuerpo. Todos se echan una siesta. Se sienten vacíos por la no-presencia de Caetana. Piñón subvierte el sentido del rito dionisiaco anterior, la exaltación, la celebración y la epifanía, construyendo en su lugar una escena destacada por el engaño, poblada de antihéroes y heroínas. En ese momento, los restos de pastel por el suelo y los personajes se integran al escenario

desolador de la estación: se deshace el efecto de choque cargado anteriormente al espectáculo. Están todos desfigurados. Hasta las «putas disfrazadas de damas» (p. 91) se olvidan de la *finesse* de la representación y van «entreabriendo las piernas bajo el peso del cansancio de la tarde» (p. 103). Francisco, empleado del hotel, viene a despertarlos con la noticia de que Caetana y su *troupe* acaban de instalarse en el Palace, debidamente remodelado con todos los muebles y detalles del día en que partió Caetana.

La reconstrucción de la suite del hotel exige un esfuerzo de memoria por parte de Polidoro y de Virgílio, principalmente. La búsqueda del colchón (entre decenas de ellos, todos rasgados y manchados) de la cama de los amantes alimenta la memoria erótica de Polidoro, porque vivió el amor avasallador de Caetana, y la de Virgílio, porque siempre envidió esa experiencia. En la escena, además de la confluencia de discursos, se introduce una risa antropofágica, que es dialógica y sostiene el aspecto tragicómico de la situación. El descenso al sótano —«universo poblado de escombros y de memorias deshechas» (p. 72)— para retirar de allí los muebles que decoraban la suite del hotel hace veinte años reproduce, por analogía, el juego que Piñon establece en la narración entre el conflicto principal, el retorno de la actriz y el tema secundario enfocado: los veinte años del Brasil de la tiranía. Existe, en los dos niveles de significación, la revelación de un pasado reprimido que, aunque ya no tenga condiciones para subsistir en el presente, no puede, sin embargo, ser olvidado: uno, el brillo de los amantes; el otro, la barbarie política brasileña. La actitud narradora señala, en ese conjunto escénico, un posicionamiento crítico de la posmodernidad, desde una posición poscolonial de la voz narrativa, que anuncia el grado de ilusión que envuelve, por un lado, a la novela acabada, y por otro, un sentido de brasilidad eufórica (por el tricampeonato mundial), que enmascara una realidad muy distante del triunfalismo anunciado por el poder.

Si en el primer conjunto escénico Caetana es la idealización de un deseo, en este la protagonista se presentifica y, sin intermediarios, se encarga de la continuidad de la historia. El cuarto del hotel tiene el *mood*

de un escenario grandilocuente. La verdad de Caetana es el arte: «Era una artista nata. Lo cotidiano no la corrompía» (p. 330). Su retorno delimita los ejes narrativos más relevantes: la inflexión dramática, la memoria del pasado, el arte de ilusionar, el sueño y la noción de finitud. Ese es el misterio de la artista. Para Piñon, «Caetana es el arte de la ilusión», lo que significa decir que «vivir es alimentar una ilusión que sabe que no puede más ser ‘ilusionada’». La autora complementa:

Yo creo que uno de los momentos más dramáticos del libro es cuando Caetana, finalmente, está frente al espejo. ¿A quién ve ella? ¿A sí misma? ¿A nosotros? ¿O a Balinho, que está detrás de ella? Todo eso va sucediendo mientras Polidoro no llega. Entonces, tenemos tiempo de convivir con la teatralidad de Caetana. Ella introduce al mismo tiempo, en ese momento, el tema esencial de esta narración que es el tema de la ilusión, el tema del tratado de los sueños y de la fugacidad del arte: qué peligroso es que te introduzcas en la antecámara del arte (Campello, 2000).

En contrapunto con Caetana, siempre, según Piñon, «tenemos el motivo del arte, que es representar». En los encuentros con Polidoro, Caetana le declara su pasión y le cobra la promesa antigua: «¡Quiero ser la Callas al menos una vez en la vida!» (p. 190). Polidoro, con 60 años, que «actuaba como los galanes de cine de su juventud» (p. 186), es descrito con fuertes acentos irónicos y satíricos, pues enaltece a la actriz para conquistar a la mujer.

El encuentro con Gioconda se reviste de un realismo casi sublime. Piñon pierde la pista de la ironía para examinar, internamente, el tabú del amor entre mujeres. Gioconda, «seducida por el misterio que fluía de la actriz» (p. 223), desnuda su emoción al abrazar a Caetana. Esta, sin embargo, no se deja deslumbrar más por los gestos utópicos del amor. El abrazo se desvía hacia una discusión filosófica acerca del éxito y del fracaso en la vida y en el arte. Gioconda quiere volver a soñar. Caetana, que «se había entregado al menester de revestir la

realidad con los colores del arco-iris» (p. 223), pretende reformar su vida eligiendo para eso el éxito en el escenario como su única pasión e invita a Gioconda a actuar en el espectáculo que está preparando: «— ¿Qué nos propones? ¿Que vivamos en la ilusión? ¿Que dejemos de lado la condición de putas y pasemos a ser artistas?» (p. 224). Imbuídas de las prerrogativas de su nueva posición e impulsadas por un *status* superior, Gioconda y las Tres Gracias ingresan en el universo carnavalizado del arte, rompiendo las tradiciones y las leyes de la ciudad. Con la expectativa de llegar al mismo nivel que Caetana, exigen el derecho a la convivencia social a la luz del día en la Trindade oficial. Desestructuran el orden preestablecido: se sientan, por primera vez, en el bar del Hotel Palace exigiendo los mismos servicios que los de los clientes habituales. Amenazan destruir la estratificación social denunciando a los hombres y compitiendo por ellos con sus esposas. En el papel de actrices, finalmente salen del anonimato.

El retorno enciende la memoria de Caetana, que narra su entrada en el teatro concomitante con su entrada en la vida. Sin otra opción que la de ser prostituta o artista, la entregaron a los cuidados del tío Vespasiano, que decide educarla «para ser libre y dormir muy poco» (p. 110), compartiendo con él «el polvo de las carreteras que atraviesan Brasil» (p. 105) y las máscaras de la ilusión. Por medio de la actriz y de sus recuerdos, Piñon recupera no solo la génesis de la historia del teatro brasileño, sino principalmente la importancia del derecho a soñar conjugada con el legado artístico: no «renuncies al sueño, niña» (...) «Un día todavía vas a ir a parar al Teatro Municipal de Río de Janeiro» (p. 111). En el quinto piso del Palace, Caetana consiente en reunir a los amigos «del arte y del mundo del espectáculo barriendo el patio de la memoria para narrar la verdadera historia de Brasil, hecha de rostros descarnados y resignados, así como condenados al olvido» (p. 112), que surge con el nacimiento de la «verdadera historia» del propio teatro de aficionados:

No me refiero a esa mierda de historia oficial, que solo sabe ordeñar las tetas de los vencedores, de los que lle-

nan los teatros de los grandes centros como pulgas humanas. Hablo de nosotros, de los desgraciados que andamos por el interior representando en los picaderos, en los escenarios ordinarios, sin focos, y hasta a la luz de velas (p. 111).

Caetana desacraliza la narrativa del éxito al introducir la narrativa del sueño y, en alguna medida, la del fracaso del sueño. «Humanamente, nadie fracasa», dice Piñón:

Su sueño era representar, poner los pies en un escenario de verdad, quedar bajo el impacto de las luces y de los focos aunque no fuera un teatro modernísimo, solo un teatrillo de tablas. Pero no pudo. En su evaluación, cree que fracasó, que la vida no le dio lo que deseaba. Tiene el sentimiento del fracaso, que no es solo un fracaso final. Es un fracaso asociado con la condición humana, con nuestra decadencia, en que el amor ya no es el mismo, el deseo ya no es el mismo, la lujuria ya no es la misma. Nada es igual. Es la vida poniéndonos de sobre aviso, señalando: «Mira cómo estás», «Mírate al espejo», «Ve las restricciones que la realidad te impone» (Campello, 2000).

Pues bien, es hora de que Caetana Toledo, movida por el «espíritu de venganza» (p. 222), intente concretar ese sueño. A Polidoro solo le resta realizar el proyecto de Caetana (decide construir el Teatro Iris) y transferir su expectativa de por fin recobrar a su amada después de su performance.

La performance de Caetana

Para que la performance de Caetana sea posible, con el mínimo de la pompa que su sueño con el Municipal de Río de Janeiro exige, se hace necesaria la existencia de un teatro. Polidoro, aún sin saber quién fue la Callas se encarga de simular uno. Elige a Venieris, el arquitecto,

para que pinte paneles gigantescos que reproduzcan la fachada de un teatro griego y que oculten la decadencia y la fealdad del antiguo cine Iris. En este tercer conjunto escénico, la simulación y el sueño de Caetana se acoplan para traer la vida a las candilejas. Se invierten las posiciones en la escala social: la actriz aficionada se coloca en el papel de la Callas; las prostitutas esperan volverse «¡actrices para siempre!» (p. 371) en la búsqueda desenfadada de la eternidad. La audiencia, formada por hacendados ignorantes de la región, es sorprendida por la presentación de un canto lírico que probablemente no se ajuste a la expectativa (erótica y pornográfica) que Caetana genera en la mente de sus admiradores. Ante el teatro, cualquier observador debería creer en el «realismo del mundo de las ilusiones» (p. 293).

La autora compara explícitamente la remodelación del Iris con los dos grandes simulacros de la historia: como el *trompe l'oeil* Potemkin, en que el conde engaña a Catalina II de Rusia recubriendo con casas y calles pintadas la miseria del pueblo; y la acción de los nazis, que construyen una copia exacta de la estación de tren delante de Treblinka para ocultar los horrores practicados detrás de tal escenario. Los carteles que adornan las calles de Trindade, en la víspera de la decisión del campeonato mundial de fútbol y del estreno de Caetana, además de la comicidad con que revisten ese cuadro, condensan la posición crítica de la autora, intensificando el efecto del simulacro y descaracterizándolo: entre el pasacalle de Pelé y aquel en que se lee: «Viva Médici, el presidente campeón»(p.360), se atisba el de Caetana: «La puta volvió. ¡Aplausos para ella!» (p. 361). Polidoro siente ahí la presencia de Dodô.

Caetana permanece encerrada hasta la hora de la performance: no aparece en el teatro ni revela el texto a ser representado. Gioconda y las Tres Gracias, tal cual los personajes de Pirandello, se lanzan al escenario a la búsqueda de un «liderazgo» (p. 295). Las nuevas actrices reflexionan acerca de la relación entre la vida práctica (la prostitución) y la vida artística. Para Sebastiana, «El arte solo no basta» y, para Palmira, la vida en la pensión la preservaba del dolor por el desprecio amoroso. En esa dimensión, la pregunta «-¿Prefiere entonces la vida al arte?»(p.

354), se impone cuando el contrapunto ocurre entre el afecto y el placer mecánico, el amor y la pasión, la ficción y la realidad, Eros y Tánatos. Las voces de las prostitutas y de los demás personajes se intercalan y dialogan con la voz narradora. Polifónico, el texto es teñido por pasajes metaficcionales acerca del concepto de arte y de una poética/estética de la artista.

Caetana llega al teatro equilibrándose en coturnos de plataformas altas (signo de la opresión militar), con una tiara de brillantes falsos, «Gorda e imperial», envuelta en la capa roja de Tosca que había robado a la Callas (p. 302). Su apariencia y dificultad para subir al escenario, temiendo caer, se asemeja a lo «grotesco compatible apenas con el arte. Visto de cerca, sin la magia de las luces, lo ridículo se volvía motivo de chacota» (p. 303). Tal descripción parece manifestar estéticamente el carnaval bakhtiniano combinado con la concepción de lo alegórico desacralizador de Benjamin. La autoreflexividad impresa a la narración deshace la ilusión teatral y la imagen de la artista es profanada. Piñon subvierte el propio proceso de carnavalización del texto desequilibrando el *statu quo* y entrecruzando discursos, personajes y espacios, en que lo sagrado y lo profano, lo oficial y lo subversivo se confunden. Fuera de las luces de las candilejas, Caetana pasa a ocupar un espacio que no es el suyo (de artista) y asume la misma posición de las prostitutas en la realidad social.

Para Caetana, el embate final con Gioconda es extremadamente penoso pues revela sentimientos «sin los recursos del arte» (p. 307): ella niega haber amado a Polidoro y a Gioconda, y se rebela porque no permite que nadie le censure el «destino peregrino» (p. 328). Por otro lado, Caetana le confiesa su fracaso: ¿cómo voy a imitar a la Callas «si ni me enseñaron a cantar»? (p. 328). Gioconda le exige que pare de representar, que salga del escenario y que se asuma como mujer. Tal papel, sin embargo, va más allá de las posibilidades artísticas de Caetana. Para ella, no existe esa división entre arte y vida, entre artista y mujer. Ella es artista. Sus argumentos son imbatibles: «La ilusión es mi destino» (p. 328), «En mis venas corre la desobediencia del arte» (p. 329) y «¡la

ilusión era para mí más fuerte que el orgasmo!» (p. 331). Gioconda le suplica un amor que la actriz no es capaz de darle.

Caetana, por su parte, se queja porque a Gioconda y a Polidoro les falta el espíritu de aventura, porque jamás acariciaron un sueño, pues siempre les faltó el coraje «de andar al acaso por el mundo, de dormir en el heno, de comer *rapadura*, de perder los dientes» (p. 331) experimentando el Brasil de la miseria y de la fantasía, «siempre vestida de andrajos, esquelética pero inagotable» (p. 332). Lo que Caetana no percibe es que ella representa para Gioconda y Polidoro el espacio de la fantasía, y eso solo sucede por ser ella quién es: una artista peregrina, con lo errante corriéndole en las venas. El proceso de carnavalización/ilusión en *A doce canção de Caetana* alcanza su ápice en el cuadro en que la actriz y sus coadyuvantes suben al escenario para simular la representación de la ópera *La traviata*, en la que mientras Caetana actúa investida en el papel de heroína, se oye la voz grabada de la Callas. Gioconda representa a Flora, la cortesana amiga de la protagonista, y Ernesto, el farmacéutico de Trindade, asume «risueño la juventud de Alfredo, el amante de la heroína» (p. 373). En una escena digna del auge de la *commedia dell'arte*, todos deberían improvisar sus pantomimas en un *perpetuum mobile* gestual pero silencioso. Aunque Caetana reconozca la diferencia de edad entre ella y Violeta, la magia del teatro se encargará de hacer desaparecer esa diferencia, pues si «Por tradición, el artista es el ser más viejo de la tierra», ella puede «rejuvenecer en medio del vendaval de las emociones y del drama» (p. 225). El teatro está lleno. La voz de la Callas, grabada, hace eco en el Iris. De repente, el sonido se interrumpe. Sin embargo, la actriz continúa con los movimientos de los labios, mudos. El fraude se descubre. Dodô, que había sobornado a Narciso, es la responsable por el fracaso de la performance de Caetana.

La actriz desaparece al final de la actuación condenando a Gioconda y a Polidoro, nuevamente, a la soledad. Este la llama por su nombre: «¡Caetana!», oyendo como respuesta: «Estoy aquí». Es la presencia física de Gioconda actuando con «la postura que al fin había robado a

Caetana» (p. 396). Esa escena final de la narración indica que a los que aman a Caetana les resta también una ilusión: la de esperarla por veinte años más. Eso por un lado. Por otro, renueva el tema de la ilusión en el momento en que Gioconda asume la identidad de Caetana, o, en las palabras de Piñon, la «alteridad de Caetana», reforzando «su propio misterio» (Campello, 2000). Además, con ese intercambio de identidades entre las mujeres, Piñon nos fuerza a reflexionar acerca de la pensión—«un escenario simbólico»—que «Aparentemente es un burdel, pero, en verdad, es una zona de lo sagrado. Allí se concentra el repertorio femenino, lo que es muy interesante, con todo lo que eso pueda significar» (Campello, 2000).

De hecho, el movimiento de los efectos teatrales, en esa zona de lo femenino, ocurre entre el burdel y el escenario, uno complementando al otro, o, quién sabe, uno neutralizando al otro, es decir, igualándose. Debajo del maquillaje pesado, máscara de prostitutas y de artistas, bajo la media luz ambiente, disfraz de cuartos de pensión y de escenarios ordinarios, Caetana y Gioconda sobreviven a su poder mágico, aunque no logren engañarse a sí mismas. El fracaso de la presentación de Caetana/Callas lleva a Maria Bernadette Porto (1997:107) a compararla a Eco, «condenada a no poder asumir la palabra y a contentarse con repetir las palabras ajenas» en lo que se refiere a la representación de lo femenino.

El intertexto entre la ópera *La traviata* y la novela de Piñon se conjuga a partir de la concepción del sueño de Caetana/Violeta, en el que se entrelazan las principales vertientes: la utopía, la ruptura y la protesta. Caetana registra esa protesta contra la violencia infligida a la mujer. La actriz jamás cede, en nombre de su libertad, a las propuestas de Polidoro de montarle una casa para poder disfrutar de la pasión carnal. Preserva así su integridad moral de mujer y su dignidad de artista.

A doce canção de Caetana —una novela de artista ejemplar— enfatiza el conflicto arte *versus* vida. La heroína-artista es colocada en situaciones coloreadas por la profanación, la excentricidad, las

mésalliances y la plaza pública. El universo del arte, habitado por las transformaciones y ambivalencias, teatraliza la vida en la representación de un *monde à l'envers*. Caetana, coronada por los personajes del submundo, es destronada por la acción de personas reaccionarias que detentan el poder en la capa oficial de la sociedad. En la base de esos movimientos rituales, hay muerte y renovación. El origen del nombre propio de la heroína es un índice en el juego escénico de las significaciones veladas y desveladas, de la magia del cuerpo, la voz y los sentimientos, conforme insinúa la protagonista: «el nombre Caetana me fue dado por la mujer que él [Goya] pintó a veces desnuda, otras vestida. Una maja vista bajo dos ángulos. Dicho sea de paso, una aristócrata de la familia de los duques de Alba» (p. 303).

La revelación del fraude, en tono mordaz, aunque parezca confirmar el fracaso de la artista, gana en significación cuando se le relaciona con Brasil y su situación política. La fusión entre la política y la carrera de Caetana estrecha la conexión entre arte y sociedad, en la que el sueño asume un lugar destacado: «nosotros creamos y aceptamos el producto de la creación, a través del espectáculo de la ilusión. [...] Sin el sueño, ¿dónde queda la realidad? (Piñon, 2000).

En esa perspectiva, arte y vida están conectados tan profundamente que el sueño es el único medio de supervivencia, pues «Lo que pasa en escena es pura mentira» (p. 353). En Caetana, se reflejan en una perspectiva caleidoscópica las más variadas imágenes de la artista, desde la diosa —que usurpa la autoridad creativa a un ser supremo masculino— la mártir —cuyo arte le destruye la vida privada— la profeta, la nómada y la domesticadora de geografías desconocidas, la marginal —no aquella *poëtesse maudite* del romanticismo, sino la engañadora, fingidora, irónica, que falsifica el propio arte de la ilusión. Tal espectro sugiere la relación entre la identidad artística de Caetana y la nacionalidad brasileña atrapada en su gloriosa, multicolorida y opulenta diversidad.

La naturaleza de la actividad artística de Caetana permite una asociación con el carácter pretendido por la escritura femenina en general.

La valorización de la multiplicidad, de la movilidad y del ejercicio de la alteridad (la transmutada Gioconda que aprende a ser Caetana), el apoderarse del cuerpo y de la voz de otra mujer (la Callas en Caetana), el demostrar la existencia de una historia personal (aunque entrecortada por la poderosa historia oficial) son índices de la escritura perseguida por la mujer-artista.

Piñon nos muestra eso a lo largo de su narración que asimila el proceso de mutación, el erotismo y la peregrinación de la palabra literaria. Ella revela, poco a poco, una concepción personal de la creación artística: «La obra de Nélide Piñon exige del lector que se enmarañe en su intriga para perderse en el misterio de la propia creación, pues su texto está cribado de referencias al movimiento de la génesis poética» (Régis, 1977: 103-104).

Perseguir la palabra poética, colocar la escritura en las candilejas, transcontextualizando, dialécticamente, su identidad con la de la heroína-artista, peregrinar en busca de la realización del amor y de la pasión por el arte es tarea que define la narración de Nélide Piñon.

Traducción: Clara da Silva y Roberto Ferrari

REFERENCIAS

- _____. (2003). *O Künstlerroman de autoria feminina: a poética da artista em Atwood, Tyler, Piñon e Valenzuela*. Rio Grande: Ed. da FURG.
- Candido, Antonio (1987). «A nova narrativa». En: *A educação pela noite e outros ensaios*. São Paulo: Ática,
- Coelho, Nelly Novaes (1993). «Nélide Piñon. A república dos sonhos: memória – historicidade – imaginária». En: *A literatura feminina no Brasil contemporâneo*. São Paulo: Siciliano.

- Lauretis, Teresa de (1994). «A tecnologia do gênero». En: HOLLANDA, Heloisa Buarque de (org.). *Tendências e impasses: o feminismo como crítica da cultura*. Rio de Janeiro: Rocco..
- Moniz, Naomi Hoki (1993). *As viagens de Nélide, a escritora*. Campinas: Ed. da Unicamp.
- Nascimento, Dalma. *Vozes do deserto: do casulo das lendas ao vôo de Nélide Piñon*. *Revista Brasileira*. Rio de Janeiro: Academia Brasileira de Letras. Fase VI, Ano XI, n. 51, p. 209-236, abr, maio, jun 2007.
- Picchio, Luciana (1997). *História da literatura brasileira*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar.
- Piñon, Nélide (1988). *A força do destino*. Rio de Janeiro: Francisco Alves.
- _____. (1984). *A república dos sonhos*. Rio de Janeiro: Francisco Alves.
- _____. (1987). *A doce canção de Caetana*. Rio de Janeiro: Guanabara.
- _____. (1991). «The contamination of language». En: Castro-Klarén, Sara, Molloy, Silvia e Sarlo, Beatriz (eds.). *Women's writing in Latin America: an anthology*. Boulder: Westview.
- _____. (1996) Conferencia pronunciada en la Feria del Libro de Porto Alegre, Rs.
- _____. (1997) «O gesto da criação: sombra e luzes». En: Sharpe, Peggy (org.). *Entre resistir e identificar-se: para uma teoria da prática da narrativa brasileira de autoria feminina*. Florianópolis: Ed. Mulheres: Ed. da UFG.
- _____. *Encontro marcado pela arte. Projeto IBM, Canal Multishow, em 22/02/2000*.
- _____. (2004) *Vozes do deserto*. Rio de Janeiro. São Paulo: Record.
- Porto, Maria Bernadette Velloso (1997). «O feminino em cena: dos bastidores ao palco da intertextualidade». *Gragoatá*. Niterói. V. 3.
- Régis, Sônia (1977). «Sarça ardente. Posfácio». En: Piñon, Nélide. *A casa da paixão*. Rio de Janeiro: Record.
- Rocha, Luiz Carlos Moreira (1999). «Gênero, raça e historicidade na es-

crita feminina dos anos 80: análise de *A república dos sonhos*, de Nélida Piñon». En: Cunha, Helena Parente (org.). *Desafiando o cânone: aspectos da literatura de autoria feminina na prosa e na poesia (anos 70/80)*. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro.

Telles, Norma (1987). *Círculos da moral: A doce canção de Caetana*. Isto é. P. 63- 30 dez.

Valenzuela, Luisa (1997). «Pandora ama el caos y la belleza». *La Nación On Line*. [Diálogo entre Nélida Piñon y Luisa Valenzuela]. Disponible en: <http://www.lanacion.com.ar/suples/cultura/971105/c-04.htm>. Entrada el 31/03/2008.

