

Intérpretes de la metrópoli

Heloisa Pontes

INTÉRPRETES DE LA METRÓPOLI

HISTORIA SOCIAL Y RELACIONES DE GÉNERO EN EL TEATRO

Y EN EL CAMPO INTELECTUAL EN SAN PABLO, 1940-1968

Traducción de Gustavo Zappa

UNIVERSIDAD NACIONAL DE QUILMES

Rector
Mario E. Lozano

Vicerrector
Alejandro Villar

 Universidad
Nacional
de Quilmes
Editorial
20 AÑOS
Bernal, 2016

Colección La ideología argentina y latinoamericana
Dirigida por Jorge Myers

Pontes, Heloisa

Intérpretes de la metrópoli: historia social y relaciones de género en el teatro y en el campo intelectual en San Pablo, 1940-1968 / Heloisa Pontes. - 1a ed. - Bernal: Universidad Nacional de Quilmes, 2016.
296 p. ; 23 x 15 cm. - (La ideología argentina y latinoamericana / Myers, Jorge)

Traducción de: Gustavo Zappa.
ISBN 978-987-558-377-1

1. Brasil. 2. Historia de la Cultura. 3. Sociología de la Cultura. I. Zappa, Gustavo, trad. II. Título.
CDD 306

Ilustración de tapa: Teatro Municipal de San Pablo, 1953.
Fotografía de Alice Brill / Acervo Instituto Moreira Sales

Diseño: Hernán Morfese

Título original: *Intérpretes da metrópole. História social e relações de gênero no teatro e no campo intelectual, 1940-1968*
São Paulo, Editora da Universidade de São Paulo, 2010
© Heloisa Pontes, 2010
© Edusp - Editora da Universidade de São Paulo, 2010

Para la presente edición:
© Universidad Nacional de Quilmes, 2016

Universidad Nacional de Quilmes
Roque Sáenz Peña 352
(B1876BXD) Bernal, Provincia de Buenos Aires
República Argentina

editorial.unq.edu.ar
editorial@unq.edu.ar

ISBN: 978-987-558-377-1

Queda hecho el depósito que marca la ley 11.723
Impreso en Argentina

ÍNDICE

Prefacio , por Antonio Arnoni Prado	11
Agradecimientos	19
Introducción	23
Delimitación de las cuestiones y de los objetivos	29
Fuentes de la investigación	32
Nombre, renombre, autoridad intelectual y artística	38
Capítulo I. Ciudades e intelectuales: los “neoyorquinos” de <i>Partisan Review</i> y los “paulistas” de <i>Clima</i>	45
Sociabilidad, posición de las mujeres y división del trabajo intelectual	49
El Grupo <i>Clima</i>	52
Los intelectuales de Nueva York vistos de lejos y de manera comparativa	55
Los intelectuales de Nueva York vistos bajo el prisma de la configuración “establecidos- <i>outsiders</i> ”	63
Capítulo II. Campo intelectual, crítica cultural y de género	71
Contexto	72
Lúcia Miguel Pereira: intelectual autodidacta	78
Patrícia Galvão: de muchacha a musa inventada del modernismo	84
Gilda de Mello e Souza: ensayista académica	92
Parejas, trabajo y obra	101
Capítulo III. Louis Jouvet y Henriette Morineau: franceses en la renovación de la escena teatral brasileña	103
La guerra, el teatro y el impacto de Jouvet	103
Jouvet en la escena teatral francesa	109
Política y cultura: las <i>tournées</i> de Jouvet por América Latina	114
Henriette Morineau y <i>le patron</i>	122

Las marcas de Jouvét y de Morineau en la renovación de la escena teatral brasileña	125
---	-----

Capítulo IV. Cuerpo iluminado: Cacilda Becker

vista por críticos y directores	135
Crítico en formación.	137
Una persona y un teatro: Cacilda Becker	143
Belleza robada	153

Capítulo V. Inventando nombres, ganando fama: las grandes

damas del teatro brasileño	165
Nombres artísticos	165
En nombre del padre	167
Nombres con “acento”	169
Inventando nombres con los mismos apellidos	171
El nombre artístico y la construcción de la persona	177

Capítulo VI. Parejas amorosas y de trabajo

Cacilda Becker y Walmor Chagas	186
Parejas en perspectiva	193
Maria Della Costa y Sandro Polloni	193
Nydia Licia y Sérgio Cardoso	208
Tônia Carrero y sus parejas: Paulo Autran y Adolfo Celi	221
Fernanda Montenegro y los compañeros del Teatro dos Sete	238
Cleyde Yáconis y los compañeros del TBC	253
Putas y mujeres finas	262

Conclusión	267
-------------------------	-----

Fuentes y bibliografía	277
-------------------------------------	-----

*Para Hélio (in memoriam)
Para Sergio y João*

PREFACIO

Antonio Arnoni Prado

Empecé a leer este libro preparándome para enfrentar la impresionante disposición de datos que Heloisa Pontes organiza en las distintas intersecciones de su tema con el espacio urbano y las formas de sociabilidad presupuestas en él; luego me acerqué como un espectador externo a los puntos sugestivos en cada uno de los capítulos de este bello ensayo. El primero, comparando a los paulistas de la revista *Clima* (1941-1944) con los neoyorquinos de *Partisan Review* (1937-), vistos a partir de la especificidad de la historia cultural e intelectual de las ciudades de San Pablo y Nueva York, teniendo en cuenta la relación entre origen social (y etnia, en el caso de los estadounidenses) y la trayectoria intelectual de los grupos estudiados; el segundo, estudiando las cuestiones de género y sociabilidad, basándose en la trayectoria de tres mujeres admirables que se destacaron en el área de la crítica de la cultura: Lúcia Miguel Pereira, Patrícia Galvão y Gilda de Mello e Sousa; el tercero, buceando en la historia social y en la antropología de las relaciones de género, para estudiar, a través de Louis Jovet y de Henriette Morineau, la contribución francesa en la renovación del teatro moderno en Brasil; el cuarto, reflejando los focos de iluminación del tercero, para revelarnos la fuerza modernizadora del teatro paulista, basándose en Cacilda Becker y Décio de Almeida Prado; el quinto, estudiando lo que Heloisa llamó “proceso de construcción social” de los artistas y de la persona que les da soporte para la conquista del renombre artístico, apuntando a estudiar una serie de factores de género, de clase y de generación; y, por fin, el sexto, en el que la autora, examinando las carreras, la trayectoria y los repertorios puestos en escena, termina por mostrarnos –entre otras cosas– que el renombre conquistado por las actrices estudiadas en el ensayo es inseparable de sus parejas amorosas y de trabajo.

Por tratarse de cuestiones muy específicas, marcadas desde luego por la amplitud de un tema de los más complejos, preparé el espíritu para convivir con hipótesis, constataciones y análisis que –imaginé– me harían *sudar la gota gorda*, como les gustaba decir a algunos viejos filólogos que toda-

vía andaban por las aulas de la Maria Antonia en mis tiempos de estudiante de Letras.*

Sin embargo, no fue esto lo que sucedió: a medida que leía y avanzaba por los caminos que el libro me iba abriendo, fui percibiendo que –mucho más allá de las hipótesis que presenta– existía, más fuerte que él, un universo intelectual y humano, estético y artístico, que contaminaba su escritura, uniendo de una manera creativa e imaginativa las dos puntas de su tema, es decir: los datos materiales del mundo que Heloisa recompone y las relaciones de trascendencia artística que los articula.

El proceso de análisis del grupo de *Partisan Review*, por ejemplo, por más objetivo que sea en la determinación del origen social adverso, del prejuicio racial, de la integración del *outsider* en la estructura social e intelectual de la Nueva York que se modernizaba, no por casualidad depende menos de la investigación biográfica y social que del papel del ensayo en la formación de la identidad de cada grupo. Es a partir de ese dato ordenador que se particularizan las relaciones (y tensiones) de los intelectuales de *Partisan* y de *Clima* con la cultura política y académica de la época. Es también a partir de esto que será posible comprender el modo en que ambos grupos reprocesan la influencia de los intelectuales europeos que se dirigían a Nueva York y San Pablo, huyendo de las persecuciones étnicas y de los infortunios de la guerra.

Por eso, lo que distingue mejor a esta primera parte fue aislar el ensayo como núcleo de cultura y de arte, en principio para recortar el contexto intelectual de los dos grupos –finalmente, estábamos frente a Edmund Wilson, Lionel Trilling, Clement Greenberg, Hannah Arendt, Mary McCarthy; pero también Paulo Emílio, Décio de Almeida Prado, Gilda y Antonio Candido de Mello e Souza, Lourival Gomes Machado–, es cierto que todavía en un casi anonimato, pero con todas las implicaciones positivas de una generación que Heloisa ya había señalado con tanta expresión en su admirable ensayo *Destinos Mistos*. Y, en una segunda instancia, marcando las diferencias y aproximaciones, para situar en el ensayo la clave especial que le permitió dilucidar las relaciones de género, revelando, por ejemplo, cómo la decisión de Gilda de Mello e Souza, que dejó la ficción para formarse en la misma trinchera de los ensayistas que se afirmaban con la revista *Clima*, era paralela a la de Mary McCarthy, esta última en el sentido inverso a la trayectoria de Gilda, desplazándose del ensayo para convertirse en novelista.

El dato nuevo comienza a ganar cuerpo en el segundo capítulo, cuando Heloisa, basándose en esta actitud de Gilda, amplía su análisis y suma al recorrido de la autora de *O Espírito das Roupas* las trayectorias de Lúcia Miguel Pereira y de Patrícia Galvão. Es verdad que el universo de Gilda y de los jóvenes de *Clima*, pese a no ser tan cosmopolita como el de Nueva York, tam-

* Maria Antonia es el nombre de la calle donde se encontraba la Facultad de Filosofía de la Universidad de San Pablo entre los años 1949 y 1968 [N. del T.].

bién resultaba de una ola de transformaciones sociales y urbanas que daban paso a la formación de una nueva élite cultural. Su gran foco, la Facultad de Filosofía de la Universidad de San Pablo, a pesar del *arribismo intelectual* apuntado por Lévi-Strauss y señalado por la autora, se transformaba en el “eje que centralizaba el nuevo sistema académico y la producción intelectual diversificada que renovó la crítica y el análisis intelectual del Brasil que despertó en 1930 como tema central de análisis”.

Para quien leyó *Destinos Mistos* este hecho no es más una novedad. La novedad mayor –y revelación más que decisiva– es, a mi modo de ver, la que Heloisa propone ahora, al entresacar en la decadencia de la aristocracia rural nordestina frente al ascenso económico del inmigrante en el sur, una observación de Gilda de Mello e Souza, agregando a las causas de la transformación de San Pablo en un centro de gran experimentación en el campo del teatro, de las ciencias sociales, del cine y de las artes plásticas, la observación certera de que, en ese nuevo contexto, *el teatro se anticipó a los estudios sociales y se encargó, en el sur, de la tarea realizada en el nordeste por la novela*.

De esta observación de Gilda surge, en mi opinión, la estructura ampliada del ensayo de Heloisa Pontes, y digo esto después de constatar dos cosas; por un lado, la fuerza inventiva de su misma escritura; y, por el otro, a través de la apertura de un *paratexto* artístico y simbólico, digamos así, que por intermedio de Gilda, vía Décio de Almeida Prado, va guiando su exégesis teatral y, a veces, privilegiando la verdad de la escena dramática o satírica por sobre la aspereza de la realidad concreta, en un abierto contraste con los objetivos de un ensayo como este.

Uno de los resultados se puede ver en la ampliación de tres voces femeninas, tres voces críticas hasta entonces no vinculadas, por no decir ignoradas por la historia convencional del modernismo. Enfrente del autodidactismo, del catolicismo y de la timidez feminista de Lúcia Miguel Pereira, por ejemplo, el libro de Heloisa muestra cuánto crece la fuerza de su presencia histórica, en los momentos en que reconoce, de modo pionero, el valor de la mujer en la sociología histórica de Gilberto Freyre. Por otra parte, de mascota del modernismo paulista a pareja amorosa de Oswald de Andrade, la autora muestra cómo la perspectiva femenina de la Patrícia Galvão modernista se irá convirtiendo en una actitud de sumisión y entrega, transformando su militancia socialista en una forma de participación más moderada, junto a su compañero Geraldo Galvão Ferraz. Al mismo tiempo, proveniente del universo académico, y junto a los compañeros de *Clima*, presenciamos cómo Gilda de Mello e Souza contribuye a sedimentar intelectualmente la tradición modernista que venía de Mario de Andrade.

A través de ella, Heloisa prepara el salto al teatro, y es aquí donde se concentra el mayor mérito de su ensayo, no solo cuando muestra, en el plano histórico, el significado de Louis Jouvet para el teatro francés, por ejemplo; sino sobre todo cuando destaca la contribución de Jouvet al teatro brasileño,

en particular la importancia que este le atribuye al papel del director como creador de la unidad dramática en el teatro moderno.

Pero es necesario notar que nada de esto tendría importancia para el ensayo si el panorama no incluyese la fuga de Paulo Emílio a Francia, en 1937, y la visita que le hace su amigo Décio de Almeida Prado, en las vacaciones de 1938. Así, al mismo tiempo que ubica en el plano de los hechos la modernización del teatro brasileño a partir de la influencia francesa, Heloisa va mostrando al lector las bases estéticas de lo que será el repertorio intelectual de la futura revista *Clima*, por intermedio de dos de sus mayores representantes, al lado de Gilda y Antonio Candido de Mello e Souza. La marca en las relaciones de género –un foco privilegiado en el libro– corre en el mismo plano, al acompañar la trayectoria de Madame Morineau, desde los primeros sueños entre Niort y París, bajo la orientación del profesor Henry Meyer, hasta la ruptura con el marido despótico, para venir a Brasil, conocer a Jouvét y, como este, dejar su marca personal en la historia de nuestro teatro. Esto sin dejar de registrar que las dos temporadas de Jouvét entre nosotros (1941-1942), repercutiendo en el proceso de formación del crítico Décio de Almeida Prado y en la formación de Cacilda Becker, también se reflejan en la modernidad de *Os Comediantes* y en la revelación autoral de un dramaturgo como Nelson Rodrigues.

Nótese que, hasta aquí, pese a la movilidad del foco, no se desvía de los objetivos materiales del proceso: allí aparece la metrópoli; allí comienza a definirse la formación de sus intérpretes y de los estratos sociales en que surgirán; allí están los elementos históricos, además de los primeros vestigios de las relaciones de género en el teatro y en el campo intelectual de principios de la década de 1940, inmediatamente después de los radicalismos de la década anterior. Luego de esto, mientras tanto –como verá el lector–, leer la evolución de esos hechos únicamente a partir de la perspectiva histórico-social parece insuficiente y poco productivo, ya que el libro deja de tener un único registro, para convertirse en un haz de discursos, cada uno apropiado para la naturaleza de las múltiples realidades que da a conocer. Basta con ver cómo el texto recorta y trasciende lo que es documento de vida, y lo que es documento de escenario; lo que es influencia intelectual y lo que es intuición de análisis; lo que es herencia cultural y lo que es formación de la experiencia; lo que es persona y lo que es personaje, lo que es ser actor y lo que es ser director; lo que es texto y lo que es espectáculo: en un plano más vasto, lo que es la verdad de la vida y lo que es la verdad del arte.

Creo que es a partir de aquí donde la habilidad ensayística de Heloisa se expande y vuelve a procesar cada uno de los temas centrales de los capítulos, acelerando el voltaje artístico en la sensibilidad del lector. Pues una cosa es decir, en la temporalidad de lo histórico, que la presencia de Ziembinski y de la compañía de Louis Jouvét fue decisiva para la revelación de un autor nacional (Nelson Rodrigues) y, por lo tanto, para la misma fundación del

teatro brasileño moderno. O que el encuentro de Cacilda Becker y Décio de Almeida Prado, en 1943, en el Grupo Universitario de Teatro (GUT), juntaría al crítico que anunciara en *Clima* la importancia del texto y del director (según la lección de Jouvét) con la actriz, cuyo desempeño crecerá en el escenario, paralelamente al crecimiento del propio Décio en el ejercicio de la crítica. Eso es una cosa. Otra cosa es sumergirse en la escena y entre bastidores –como hace la autora– y *revivir* la presencia crítica de Décio y la genialidad dramática de Cacilda Becker, por ejemplo, de una perspectiva que hace del testimonio de Décio una especie de ojo mágico por el cual –a tantos años de distancia– somos transportados a las salas del Teatro Brasileño de Comedia (TBC). Es cuando, conducidos por la mirada de Décio, volvemos a ver a Inés, de *Entre Quatro Paredes* (Sartre), dirigida por Adolfo Celi; nos reencontramos con Alma Winemiller, de *O Anjo de Pedra* (Tennessee Williams), dirigida por Luciano Salce; encontramos de nuevo al chico de *Pega-Fogo*, la pieza de Jules Renard, bajo la dirección de Ziembinski, y, también dirigida por él, volvemos a ver *Mary Stuart*, de Schiller.*

En divergencia con el conjunto, ese segmento del ensayo es muy revelador. En un primer momento, porque la escritura de Heloisa parece dar vida a la actriz Cacilda Becker, proyectándose mucho más allá de lo que sucede entretanto en su historia social, o incluso de las relaciones de género en el teatro y en la vida intelectual propiamente dicha. En su texto, Décio es el núcleo por medio del cual revemos a Alma Winemiller rediviva en el cuerpo de Cacilda, entregada a su propio temperamento nervioso, “abandonada en una pequeña ciudad sin horizontes, entre la madre imbecil y el padre que vive a kilómetros de distancia, sintiendo que se forma alrededor de ella esa simpatía humillante que nace de la piedad y viendo ya la frustración y la neurosis imprimiéndose lenta, firmemente, en sus gestos tímidos y torpes”.

Y también porque, con ella, ascendemos de la temporalidad de lo histórico a la temporalidad de lo estético, cuando retornamos al auge del TBC y revivimos el universo de las escenificaciones en el contexto mismo de la invención dramática. Aquí ya no bastan los límites del enredo. Del TBC al escenario, del escenario a las historias vividas en él y, de estas, al propio desempeño de los actores, en todos ellos lo que surge es una escritura interesada –cosa impensada en un ensayo de antropología– en lo que pueda provocar un gran papel en el cuerpo de una gran actriz. Si, guiada por Décio de Almeida Prado, Heloisa trae al lector la visión plástica del cuerpo de la actriz como la síntesis entre la abstracción del texto y la materialidad de la vida, al transponer la dimensión simbólica de los escenarios, lo acerca a los trucos y secretos más íntimos del arte de la representación. En el caso de Cacilda Becker, el *vibrante haz de nervios* que Décio definió, y que después la críti-

* Se refiere a *Huis Clos* de J. P. Sartre, *Summer and Smoke* de Tennessee Williams, y *Poile de Carotte* de Jules Renard [N. del T.].

ca adoptó, para comprender la versatilidad con que era capaz de presentarse sea como muchacha o como anciana, sea como reina o como mujer común, vale especialmente para mostrarla transmutada en el chico de *Pega-Fogo*, en que la creatividad, según los críticos, excedió todos los límites. Quiere decir: más que a los secretos, el lector es transportado a las metamorfosis entre la Cacilda de carne y hueso y la Cacilda transformada por los mecanismos de burla, lo que no solo caracteriza a su enorme contribución a la labilidad de la invención teatral, sino que también revela de manera original su fisonomía estética como personaje y como mujer.

Pero aquí y por eso destaqué la función específica del ensayo en la estrategia del argumento –al saber teatral inconfundible del maestro Décio se une la finura estética de la crítica de Gilda de Mello e Souza, lo que aporta al universo escénico dado a conocer por Heloisa una nueva entrada para que comprendamos el acto mágico de la puesta en escena–. Esto permitió enriquecer el análisis de la *performance* de la actriz, ampliando las posibilidades de expresión de los recursos del cuerpo, observadas por Décio de Almeida Prado. Es que, en Gilda –y Heloisa es de las primeras en observarlo–, Cacilda se redime, por ejemplo, de no ser tan bella como Maria Della Costa, haciendo valer lo que Gilda denominaba *química paradójica de los gestos*, mediante la cual –en los términos de la propia Gilda, que emplea la autora–, “la belleza proyectada por el artista moderno solo se manifiesta integralmente cuando pule el soporte corporal”. O sea: del mismo modo que, para Gilda de Mello e Sousa, Fred Astaire bailaba como si no tuviera piernas, Cacilda se transformaba como si no tuviese un rostro. De ahí su genialidad de *cuerpo iluminado*, en la expresión definitiva de la ensayista de *Clima*.

Este me parece uno de los momentos más relevantes del libro, porque, después, al menos para mí, es como si bajase el telón y los actores volvieran a vivir la rutina de la vida exterior. La fuerza de los capítulos iniciales, principalmente el tercero y el cuarto, para mí fue decisiva. Sin ellos, lo que viene después tal vez se reduzca a una acumulación lineal de biografías, circunstancias y desenlaces.

No es que estos últimos no tengan relevancia. Claro que la tienen, pues con ellos el lector constata la importancia que tiene para el teatro lo que sucede fuera y detrás del escenario. Por ejemplo: que la construcción del nombre artístico es un proceso social rodeado de implicancias institucionales, culturales y económicas; que el renombre conquistado, en el caso de la mayoría de las mujeres estudiadas, es inseparable de su pareja amorosa y de trabajo; que en la renovación del teatro brasileño, tanto Cacilda Becker como Maria Della Costa, tanto Tônia Carrero como Nydia Licia, fueron llevadas a la condición de protagonistas con la anuencia y el apoyo de sus compañeros; e incluso: que las actrices socialmente más pobres se valieron del cuerpo para la representación de su arte, ya sea mediante la belleza, ya sea con las virtudes de la técnica personal en la expresión a través del físico.

Como muestra Heloisa, en la rutina de la vida ante las imposiciones de los hechos que dan cuerpo a la investigación material del ensayo, el brillo queda entre paréntesis. Sirven de ejemplo las revelaciones sobre las uniones amorosas; sobre los sacrificios, las disputas y los celos; sobre las rupturas abruptas, las conquistas y la descripción del teatro como negocio que depende del dinero, de la planificación y de mucha visión comercial para adivinar los buenos espectáculos y el interés del público. Ese contexto y sus presiones nos hacen comprender la realidad de los actores y de los espectáculos. Por detrás de la escena, observamos la nebulosa del horizonte opuesto. De las parejas a la construcción de estrellas; su autoridad artística y cultural; Cacilda Becker, Adolfo Celi, Walmor Chagas, Paulo Autran. En la trayectoria de Cacilda, el Teatro Cacilda Becker, el accidente en escena, la muerte prematura, la pobreza que une su destino al de Cleyde Yáconis y al de Maria Della Costa. En el caso de esta última, la participación de los compañeros, Fernando de Barros y Sandro Polloni, la longevidad de su teatro, la rivalidad con Cacilda Becker (visiones críticas opuestas, por Décio de Almeida Prado y Ruggero Jacobbi), la vocación activa de su repertorio: *Gimba, O Anjo Negro, A Moratória, A Alma Boa de Se-Tsuam, Depois da Queda*. Por allí llegamos a la carrera de Nydia Licia, a la pareja con Sérgio Cardoso, cuando Heloisa compara la compañía de Nydia y Sérgio con las de Cacilda, de Tônia, de Maria Della Costa y de Fernanda Montenegro, para después destacar la trayectoria de Tônia en el cine y en el teatro (“la belleza como señuelo y como lastre”) y reflexionar en la fuerza diferenciada, en los orígenes del arte y del teatro de Fernanda Montenegro y de su compañero Fernando Torres, ya en un momento espléndido de militancia y participación en Río de Janeiro.

La verdadera fuerza del libro, en términos de innovación, de presencia crítica, de articulación y análisis conjunto, parece estar ahí, como cierre de un trabajo extenso y muy bien pensado en la dimensión histórica de las relaciones de género en el terreno del teatro y de la cultura. Pero confieso que prefiero retornar a la figuración estética de lo que vino antes. Si no me cabe la razón, apelo al menos a la verdad de las imágenes que están incluidas en el cuerpo del ensayo.* Podría valerme de muchas, pero prefiero quedarme con tres imágenes de Cacilda: en las dos primeras, ella está en escena, una en *Mary Stuart* (p. 151) y otra en *Pega-Fogo* (p. 149); en la otra, aparece junto a Walmor Chagas en una escena de calle, cuando ambos se dirigían a declarar en el DOPS de San Pablo, en mayo de 1964 (p. 179).**

* En este libro se incluye una pequeña selección de las imágenes publicadas en la edición en portugués [N. del E.].

** El Departamento de Orden Político y Social (DOPS), creado el 30 de noviembre de 1924, fue un órgano del gobierno brasileño, utilizado durante el Estado Novo y más tarde durante el régimen militar que comenzó en 1964, cuyo objetivo era controlar y reprimir movimientos políticos y sociales contrarios al régimen en el poder; fue cerrado el 4 de marzo de 1983 [N. del T.].

No voy a retomar la lectura que Heloisa hace de esta última, de una precisión y una riqueza realmente admirables. Solo voy a decir, para terminar, que estas imágenes funcionaron como una especie de epígrafe para comprender la naturaleza del libro. De tal forma que si, en las dos primeras, solo conseguimos valorar la grandeza de los gestos de Cacilda si leemos integralmente las dos piezas, una de Schiller, otra de Jules Renard; en la tercera será imposible comprender la expresión de su rostro en aquel momento de su vida sin recurrir a todo aquello que, sobre ella, Heloisa nos descubre en su ensayo –como persona, como personaje, como actriz y como mujer.

AGRADECIMIENTOS

Muchas personas e instituciones hicieron posible la realización de este libro. Agradezco especialmente a Jorge Myers la inmensa alegría por la invitación para publicarlo en la colección La ideología argentina y latinoamericana, bajo su dirección. Alegría que se transformó en encanto, por la impecable traducción de Gustavo Zappa, y en reconocimiento, por el trabajo encomiable de todo el equipo editorial de la Universidad Nacional de Quilmes (UNQ). Agradezco a Anna Mónica Aguilar por los contactos iniciales y a Rafael Centeno por la lectura atenta y por el cuidado de la edición.

Agradezco al Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico (CNPq), por el financiamiento de mi práctica de posdoctorado en la Universidad de Stanford. Sin el acceso a las fantásticas bibliotecas de esa universidad, no hubiera estado en condiciones de aventurarme en la escena intelectual neoyorquina, lo que dio origen al primer capítulo. Al regresar a Brasil, en 2002, elaboré un nuevo proyecto de investigación, que fue aprobado por el CNPq en la categoría “beca de productividad en investigación”, que resultó en los tres últimos capítulos. Agradezco a la Fundación de Apoyo a la Enseñanza y a la Investigación (FAPEX) de la Universidade Estadual de Campinas (UNICAMP) por el apoyo concedido para que pudiera permanecer un mes en París, investigando en la Bibliothèque Nationale François Mitterrand sobre el actor y director de teatro Louis Jovet, objeto del tercer capítulo. En 2007, nuevamente con el apoyo de esta misma fundación, volví a París para exponer el trabajo, invitada por Afrânio Garcia, y comenzar allí la redacción del capítulo final. A la Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de São Paulo (FAPESP), agradezco el apoyo para la publicación del libro en Brasil, en 2010, por la Editorial de la Universidad de San Pablo (Edusp), que cedió los derechos para que el libro pudiera ser publicado por la Editorial de la Universidad Nacional de Quilmes.

A Fernanda Peixoto y Marcos Chor Maio, por el aliento para presentar el esbozo del primer capítulo en “GT Pensamento Social no Brasil” de la Associação Nacional de Pós-Graduação e Pesquisa em Ciências Sociais (ANPOCS), que ellos coordinaban en ese momento. En este animado grupo,

con el que estoy vinculada desde el final de mi maestría, encontré interlocutores realmente excepcionales, entre ellos, Ricardo Benzaquén de Araújo, a quien agradezco por los comentarios al capítulo mencionado. Tuve incluso la oportunidad de presentar ese mismo capítulo en el Programa de Historia Intelectual de la UNQ en 2003, y desde entonces, la asociación con los intelectuales argentinos, ligados al programa y a la publicación de la revista *Prismas*, se hizo más estrecha. Ante la imposibilidad de mencionar a todo el equipo, agradezco a Alejandro Blanco, Adrián Gorelik, Jorge Myers y Carlos Altamirano, los dos últimos coordinadores de un proyecto editorial sobre la historia social de la intelectualidad latinoamericana, para el cual fui invitada a escribir un artículo que dio por resultado el segundo capítulo de este libro. Antes de finalizarlo, tuve oportunidad de ir una vez más a la UNQ, en 2006, para presentarlo en el seminario “Hacia una historia de los intelectuales en América Latina”, que contó con la presencia de investigadores de varias nacionalidades vinculados al proyecto. Por ser muchos, y a riesgo de dejar a alguien afuera, agradezco especialmente a Arcadio Díaz-Quinones. Gracias a la invitación que me hizo, y al apoyo de todo tipo que ofreció para hacerla posible, pude presentar una versión mejorada de ese mismo capítulo en el seminario “Towards a New History of Latin American and Caribbean Intellectuals”, que él organizó en la Universidad de Princeton en 2007.

Agradezco al antropólogo João de Pina-Cabral por los estimulantes encuentros durante su estadía en la UNICAMP en el primer semestre de 2006, y la invitación para presentar una primera versión de lo que llegaría a ser el quinto capítulo, en el seminario “Nomes e pessoas: gênero, classe e etnicidade na complexidade identitária”, que organizó en Lisboa, en 2006.

Agradezco a mis colegas del Departamento de Antropología de la UNICAMP, en particular a Christiano Tambascia y Omar Ribeiro Thomaz, la convivencia, el ambiente intelectual estimulante y las condiciones propicias de trabajo. Agradezco a los equipos de los dos proyectos de investigación financiados por la FAPESP, en los que participé durante la concepción y redacción del trabajo, esenciales para las opciones de análisis y para el encuadramiento metodológico del libro: *Gênero, corporolidades*, coordinado por Mariza Corrêa e integrado por Guita Grin Debert, Maria Filomena Gregori, Adriana Piscitelli, Júlio Assis Simões e Margaret Lopes; y *Formação do campo intelectual e da indústria cultural no Brasil contemporâneo*, coordinado por Sergio Miceli e integrado por Maria Arminda do Nascimento Arruda, Marcelo Ridenti, Lilia Schwarcz, Esther Hamburger, Alexandre Bergamo, Heloisa Buarque de Almeida, Fernando Pinheiro y Luiz Jackson.

A mis alumnos y doctorandos, agradezco la confianza, la amistad, el diálogo franco y directo, la curiosidad ferviente, el mejor incentivo de la vida universitaria. Por la estrecha convivencia en estos últimos años, estoy especialmente agradecida a Luiz Gustavo Freitas Rossi, Luis Felipe Sobral, Marcos Pedro, Thaís Lassali y Rafael do Nascimento Cesar. Thais y Rafael, mis

ayudantes en el curso Cidades, produção cultural e gênero, dado en 2015, me estimularon a llevar adelante la comparación entre los escenarios culturales e intelectuales de San Pablo, Río de Janeiro y Buenos Aires.

Durante la investigación conté con la ayuda de dos doctorandas: Taniele Cristina Rui (hoy colega mía de Departamento) que obtuvo del Archivo Edgard Leuenroth de la UNICAMP, material periodístico y fotográfico sobre las actrices analizadas en el libro, y Grazielle Luiza Rossetto, por el entusiasmo y capacidad en la ubicación y sistematización de fuentes relevantes para el trabajo.

A los amigos, mi gratitud y reconocimiento por lo que hicieron por mí y por el libro. Años atrás, el mayor crítico e historiador del teatro brasileño, Décio de Almeida Prado, destacó la importancia que la Facultad de Filosofía de la Universidad de San Pablo, en la cual se había formado en la década de 1940, tuvo en su vida. En sus palabras, ella le “dio todo o casi todo: mujer, amigos, trabajo, intereses intelectuales, métodos de pensamiento”. Esta frase quedó grabada en mi memoria porque sintetiza una experiencia en la cual la vida personal, la amistad y el trabajo intelectual están todo el tiempo entrelazados. Hija de padres universitarios, crecí rodeada por los amigos de ellos, también universitarios, y cuando salí de casa y me mudé para estudiar en la UNICAMP tuve la suerte de encontrar allí, y después en la Pontificia Universidad Católica y en la Universidad de San Pablo, colegas que se convirtieron en amigos e interlocutores irremplazables. Con varios de ellos, parafraseando a Décio de Almeida Prado, vengo compartiendo, además de la amistad, o mejor dicho, junto con la amistad, “intereses intelectuales y métodos de pensamiento”. Silvana Rubino, Ana Novais, Mana Coelho, Fernanda Peixoto, Vilma Arêas, Vavy Pacheco Borges, Leila Mezan, Ana Paula Simioni, Maria Alice Resende de Carvalho, Malu Eleutério, Luiz Jackson, Luiz Carlos Jeolás, Leopoldo Waizbort se encuentran entre ellos. Estoy especialmente agradecida a Maria Arminda do Nascimento Arruda. El libro es deudor no solo de su amistad y confianza profunda, sino también de sus escritos. *Metrópole e Cultura. São Paulo no meio século xx* es una referencia central en mi trabajo. Muchas de las cuestiones que intenté responder y de las pistas que seguí tienen que ver con él.

A Lilia Schwarcz y a los demás profesores y colegas que evaluaron y discutieron el libro –cuando todavía era una tesis de docencia superior defendida en 2008, en concurso público en la UNICAMP–, Ruben Oliven, Guita Grin Debert, Maria Arminda do Nascimento Arruda y Antonio Arnoni Prado, estoy especialmente agradecida por los argumentos y por la participación en un momento tan especial de mi trayectoria académica, sellado por el prefacio generoso que Arnoni Prado escribió para el libro.

Guita Grin Debert es responsable de muchas cosas buenas en mi vida profesional y personal. A ella le debo también la finalización de este trabajo. Si no fuese por su generosidad en dividir conmigo la tarea de clases en

un período turbulento de enfermedades y hospitalizaciones en la familia, no habría tenido la posibilidad de concluirlo. A ella le agradezco por las interminables discusiones sobre la antropología, la universidad, los proyectos de investigación, el sentido del trabajo intelectual, las películas, los libros, los espectáculos de teatro –Zelman es parte de eso.

Finalmente, quiero agradecer a mi familia, constituida como todas por consanguinidad, alianza y adopción. A los hijos de mi marido, Pedro, Joaquim y Teresa, por el placer de la convivencia. A Juliana Neves, Guilherme Simões Gomes y Sofia Neves Gomez (la hermosa hermana de mi hijo), por la delicadeza que envuelve nuestro léxico familiar. A Luis André Pontes, por las alegrías y desafíos que enfrentamos para tener una familia. A Liu Friche, que llegó después, entendió todo de una vez y optó por quedarse. A Claudio Pontes, que un día fue el benjamín y hoy es cada día más fundamental. A Alexandrova Mendes André, “Vinha” para los amigos, madre para nosotros tres, que partió jovencita y sin querer. A mi hermano Flávio, que no encontró salida y quiso partir.

A Francisco Aranha, Kiko, porque basta una palabra para recrear el vínculo (insustituible) y provocar la voluntad de los abismos y de los encuentros especiales. A Maria Filomena Gregori, más que hermana y amiga de todas las horas, por todo lo que compartimos hace más de 30 años. Si en el medio del camino del poeta había una piedra, en el mío tuve a Bibia. ¡Y esto fue y sigue siendo una iluminación! A mi hijo, João Pontes Simões Gomes, que acompañó la escritura de tesis (y de libros) por todas partes –mías, del padre, de la mujer del padre, del marido de la madre, del hermano de la madre, de la hermana del padre, sin mencionar la del abuelo–, solo puedo considerar sabia la decisión de aventurarse en el periodismo deportivo. Este libro es para vos y para Hélio Pontes, de quien tuve la suerte de ser hija. Y también para mi marido, Sergio Miceli, que está en el origen de él y de todo lo que escribí en los últimos años. Sol de la vida es poco para expresar la luz y el calor que le infundió a la mía.

INTRODUCCIÓN

Para los aficionados a las artes de la representación, Greta Garbo y Sarah Bernhardt son nombres imprescindibles. La primera por el *glamour* que infundió al “séptimo arte”. La segunda por lo que hizo en los escenarios y fuera de ellos. Divas cuya notoriedad es inseparable de los medios con que se expresaron y de los personajes que interpretaron. La primera ganó fama en el cine, la segunda hizo su nombre en el teatro. Resultan de esto implicaciones que intrigan, como la diferencia entre los personajes teatrales y cinematográficos.

Greta Garbo marcó el imaginario de millares de fans en virtud de su “inaccesibilidad” casi mítica. Al contrario de los grandes actores y actrices de teatro, que dan lo mejor de sí cuando interpretan personajes importantes de la dramaturgia occidental, Greta Garbo, pese a haber “prestado” su cuerpo a innumerables personajes femeninos, interpretó antes que nada a sí misma, o mejor, a la *persona* que se construyó en torno de ella. Por eso, lo que persiste de Garbo no es propiamente la actriz, “sino ese personaje de ficción cuyas raíces sociológicas son mucho más poderosas que la pura emanación dramática”, según el crítico y estudioso del cine Paulo Emílio Salles Gomes.¹

La mención a Greta Garbo apunta a destacar una de las más notables diferencias entre el cine y el teatro cuando el asunto es la interpretación del personaje. Si en ambos casos los personajes están encarnados en la persona y en el cuerpo de los intérpretes, sucede que en el cine “los actores y actrices más típicos siempre son sensiblemente iguales a sí mismos”, pues “finalmente simbolizan y expresan un sentimiento colectivo”.² Además, las películas pueden ser vistos de nuevo, asegurando, así, una especie de inmor-

¹ Salles Gomes, Paulo Emílio, “A Personagem Cinematográfica”, en Candido, Antonio *et al.*, *A Personagem de Ficção*, 9ª ed., San Pablo, Perspectiva, 1992, pp. 103-119.

² *Ibid.*, p. 114. Véase también Sobral, Luis Felipe, “Bogart Duplo de Bogart: Pistas da Persona Cinematográfica de Humphrey Bogart”, disertación de maestría en Antropología, San Pablo, UNICAMP, 2010.

talidad a los intérpretes. En el teatro, por el contrario, los actores y actrices están sujetos a los “infortunios” de la temporalidad. “Cuando un actor tiene el acto teatral, nada queda, a no ser la memoria de quien lo vio”, según las palabras de quien es considerada la mayor actriz viva del teatro brasileño, Fernanda Montenegro.³

A pesar de haber sido retratados en pinturas y de contar con un registro visual preciso a partir de la invención de la fotografía, eso no minimiza las imposiciones de la fugacidad a la que están expuestos los actores y actrices de teatro por practicar un arte que deja pocas pruebas materiales de su existencia. Mientras que el texto representado puede ser consultado siglos después del primer montaje, el espectáculo solo sobrevive en el testimonio de quienes estuvieron presentes, en los programas impresos, en las críticas publicadas. Incluso cuando se lo filma en su totalidad, se convierte en otra cosa.⁴ Parte importante del “misterio”, del “encanto” y de la “magia”, para usar una terminología propia del teatro, se pierde al ser reproducida en el cine, pues este no es capaz de transmitir aquello que sucede en vivo y que depende esencialmente de la capacidad de interpretación de los actores y de su captación por el público.

Un ejemplo excelente en este sentido se encuentra en la valoración que el director belga radicado en Brasil, Maurice Vaneau, hizo sobre el impacto y la fuerza expresiva de una de las actrices más emblemáticas del teatro brasileño, Cacilda Becker (1921-1969). Comparándola con las grandes actrices del mundo, Vaneau enfatiza

que ella tenía un talento de una dimensión extraordinaria. Cuando estaba en el escenario, lo ocupaba por entero, proyectando a toda la platea (no solamente a las dos primeras filas) todos los sentimientos que deberían ser traducidos a partir del personaje que estaba representando [...]. Cacilda tenía ese fluido inmenso, emanando ondas, haciéndolas circular desde el escenario a la platea, de la platea al escenario y viceversa, en un

³ Montenegro, Fernanda, “Aula Inaugural”, reproducida en *Viagem ao Outro: Sobre a Arte do Ato*, Río de Janeiro, Fundacen, 1988, p. 13.

⁴ El registro naturalista que traspasa la cámara cinematográfica es también el de la fotografía. Pero esta, pese a ser una imagen congelada, se muestra más preparada para captar la “deformación” producida por las convenciones teatrales –tales como los gestos ampulosos y exagerados, el maquillaje cargado, la fisonomía intensa de los actores y de las actrices–, tan diferente de las imágenes “naturales” creadas por la televisión y el cine. Diferencias aparte, es necesario no perder de vista que tanto el teatro filmado como las fotografías del espectáculo o los retratos de actrices y actores no escapan a las cuestiones analíticas y metodológicas puestas por los historiadores del arte cuando se enfrentan con el problema de las mediaciones necesarias para “leer” un documento visual. Véase al respecto Baxandall, Michael, *Padrões de Intenção: A Explicação Histórica dos Quadros*, San Pablo, Companhia das Letras, 2006. Sobre el análisis de los retratos de actores y actrices, véase Aliverti, Maria Inês, *La naissance de l'acteur moderne: l'acteur et son portrait au VIII siècle*, París, Gallimard, 1998.

sistema que es básico para el teatro, porque ese fluido es capaz de tocar el intelecto, el corazón, el estómago, los nervios, las arterias y la sangre del espectador.⁵

Transitando por personajes muy distintos, Cacilda triunfó porque llevó su competencia como actriz a una altura máxima, en un contexto muy particular de renovación del teatro brasileño. Ni especialmente bonita ni bien formada, por su origen social humilde y una escolarización precaria, Cacilda pertenece al grupo selecto de las grandes actrices que, haciendo de sus cuerpos el soporte privilegiado para la reconversión de experiencias ajenas, dominan las convenciones teatrales al punto de burlar constreñimientos sociales de clase, género y edad, infundiendo a los personajes una infinidad de significados nuevos e inesperados. He aquí la gran diferencia entre la actriz de cine y la de teatro, pues mientras la primera, cuando es “grande”, tiende a ser siempre igual a sí misma, en el teatro la notoriedad sobreviene de la capacidad de encarnar los personajes más diversos.

Siendo un arte esencialmente espacial, el teatro se define, según Leslie Damasceno, por lo que “las personas hacen y cómo ellas se mueven e interactúan en el escenario”, por la “visualización del discurso”, es decir, por el modo como el autor y el director “representan la obra en su espacio escénico” y por la “relación espacial de los actores con respecto al público”.⁶ En otras palabras, el espectáculo es creador y dependiente de las convenciones teatrales –para usar una noción desarrollada por Raymond Williams– que derivan tanto de exigencias espaciales como de valores culturales.⁷ Las convenciones teatrales funcionan, así, “como códigos de comunicación que transmiten valores a través del uso del espacio”.⁸

Una vez que tales convenciones son atravesadas por valores culturales y no pueden ser aprehendidas solo en términos estéticos, tenemos que analizarlas a partir de su inscripción en contextos teatrales particulares. Por lo tanto, es hora de concluir la incursión comparativa entre los personajes en el teatro y en el cine –y sus implicaciones para los actores y actrices que los interpretan– y volver a la historia para avanzar en la discusión sobre la construcción de la autoridad artística en su interfaz con las dimensiones de género y corporalidad, y, al mismo tiempo, apuntar las razones que llevaron a las actrices brasileñas más renombradas a conquistar un prestigio tan grande en la esce-

⁵ Véase la entrevista concedida en 1981 por Maurice Vaneau, reproducida en Vargas, Maria Thereza y Nanci Fernandes (orgs.), *Uma Atriz: Cacilda Becker*, 2ª ed., San Pablo, Perspectiva, 1995, pp. 150-151.

⁶ Damasceno, Leslie, *Espaço Cultural e Convenções Teatrais na Obra de Oduvaldo Vianna Filho*, Campinas, Editora da UNICAMP, 1994.

⁷ Véase de Williams, Raymond, *Cultura e Sociedade, 1780-1950*, San Pablo, Companhia Editora Nacional, 1969, y *Drama in Performance*, Middlesex, Penguin Books, 1972 [1954].

⁸ Damasceno, L., *op. cit.*, p. 31.

na teatral a lo largo de las décadas de 1940 y 1950. Cuando, como decía una de ellas, la actriz Maria Della Costa, “en el teatro mandaban las mujeres”.⁹

Esta experiencia sería bastante distinta de la que tendrían ellas mismas como actrices de televisión (lo que permitió a muchas ampliar su fama, pero no necesariamente la autoridad artística) o, incluso, de la de aquellas actrices que las sucedieron en términos generacionales, como Dina Sfat (1938-1989), por ejemplo. Habiendo comenzado en 1962 como actriz amateur, esta última se proyectó en la escena teatral paulista al año siguiente, cuando pasó a integrar el Teatro de Arena. Reconocida como actriz de teatro, televisión y cine, Dina Sfat, que murió en el apogeo de su carrera, se lamentaba por haber “desperdiciado su fotogenia en el cine”. En palabras de la actriz:

Yo podría haber hecho grandes películas y grandes personajes. Pero esas grandes películas y grandes personajes no tuvieron lugar en mi generación. Las películas se hacían, casi siempre, para personajes masculinos. El Cinema Novo en su totalidad apuntaba al hombre, las mujeres funcionaban como un adorno. [...] Los ejemplos son varios e incluyen a las películas de Glauber Rocha. Él mismo decía –con la mayor gracia, pero con total franqueza– que el mundo tiene un lado masculino y un lado negativo. Las mujeres hicieron cine y teatro, sí: Maria Della Costa, Fernanda Montenegro, Cacilda Becker, Nathália Timberg, Tônia Carrero, todas ellas muy activas. Pero en el teatro de mi tiempo, de mis 20 años [referencia al teatro de los años sesenta], que sería el Teatro de Arena, la cosa era así: Gianfrancesco Guarnieri y nosotras, mujeres, el complemento, la masa.¹⁰

La lectura de las declaraciones de Maria Della Costa y de Dina Sfat ayuda a situar la cuestión de la autoridad artística. Pero no agota el problema, dado que la importancia (o no) de las mujeres en el teatro y el renombre conquistado solo se pueden explicar a la luz de las convenciones teatrales y de género. Por ser uno de los bienes simbólicos más preciados y codiciados en los campos de producción simbólica, el “nombre propio”, como lo muestran Pierre Bourdieu e Yvette Delsaut, funciona como una marca o un “subrayado” que, en virtud de procesos intrigantes de alquimia social, tiene el efecto “mágico” de producir una “curiosa contaminación de prestigio” en todo y en todos los que gravitan a su alrededor.¹¹ “Gloria en préstamo”, diría otro agudo analista de la vida en sociedad, el escritor Machado de Assis.

⁹ Fragmento de la entrevista que Maria Della Costa concedió al diario *A Tribuna de Santos*, el 26 de febrero de 1984.

¹⁰ Sfat, Dina y Mara Caballero, *Dina Sfat: Palmas pra que te Quero*, 2ª ed., Río de Janeiro, Nórdica, 1998, pp. 232-233.

¹¹ Véase Bourdieu, Pierre e Yvette Delsaut, “Le couturier et sa griffe: contribution à une théorie de la magie”, *Actes de la Recherche en Sciences Sociales*, Nº 1, 1975, pp. 7-36.

En el caso del teatro brasileño, el prestigio derivado de esa “firma” es inseparable de los emprendimientos que hicieron posible la implantación de su dimensión propiamente moderna. Por un lado, los grupos de aficionados creados en la década de 1940, como el Grupo Universitario de Teatro, dirigido por Décio de Almeida Prado, el Grupo de Teatro Experimental, dirigido por Alfredo Mesquita, el Teatro del Estudiante, creado y dirigido al principio por el diplomático Paschoal Carlos Magno, y Os Comediantes, responsables de la puesta en escena de *Vestido de Noiva*, de Nelson Rodrigues, considerada por todos y desde su estreno en Río de Janeiro, en 1943, como el punto de partida del teatro brasileño moderno.¹² Por otro lado, los proyectos que implicaron la profesionalización de la actividad teatral, como el Teatro Brasileiro de Comédia (TBC), símbolo del teatro paulista a fines de la década de 1940 y referencia obligatoria en los años cincuenta, o las distintas compañías que surgieron en la época. En ellas las actrices tuvieron una proyección excepcional. El prestigio que alcanzaron se debe a la participación en el movimiento de implantación y sedimentación de los principios estéticos y de las rutinas de trabajo del teatro moderno.

Alineado a la producción cultural erudita, ese tipo de teatro no perdió el vínculo con la tradición del teatro popular o de carácter más tradicional, a pesar del origen social diverso de sus integrantes, reclutados de manera predominante “en capas sociales diferentes de aquellas que desde el siglo XIX formaban los elencos nacionales, en general de origen bastante humilde”.¹³ Sin perder de vista las diferencias considerables entre uno y otro –expresadas en el trabajo de los directores y escenógrafos, en la elección del repertorio, en las exigencias del ensayo prolongado, en la eliminación del apuntador y de los “morcillos”–,¹⁴ la presencia de la primera actriz siguió siendo central en la puesta y en el éxito de los emprendimientos teatrales modernos. Prueba de esto son las compañías que se formaron a partir de los conflictos profesionales o amorosos ocurridos entre los integrantes del elenco

¹² Sobre Os Comediantes, véase “Os Comediantes”, *Dionysos*, Río de Janeiro, año XXIV, Nº 22, diciembre de 1975. Sobre Nelson Rodrigues, véanse Castro, Ruy, *O Anjo Pornográfico: A Vida de Nelson Rodrigues*, San Pablo, Companhia das Letras, 1992; Magaldi, Sábato, *Nelson Rodrigues: Dramaturgia e Encenações*, San Pablo, Perspectiva, Edusp, 1987, y Facina, Adriana, *Santos e Canalhas: Uma Análise Antropológica da Obra de Nelson Rodrigues*, Río de Janeiro, Civilização Brasileira, 2004. Para una visión general del teatro brasileño en el período, comparar con De Almeida Prado, Décio, *O Teatro Brasileiro Moderno: 1930-1980*, San Pablo, Perspectiva, 1988.

¹³ Brandão, Tânia, *A Máquina de Repetir e a Fábrica de Estrelas: Teatro dos Sete*, Río de Janeiro, 7 Letras, 2002, p. 72.

¹⁴ Eliminado en el teatro moderno, el apuntador era una presencia obligatoria en el teatro popular, en el cual los actores y las actrices, sometidos a otro ritmo y otra concepción de trabajo, no tenían tiempo ni se preocupaban por memorizar sus textos. Otra característica de aquel teatro eran los “morcillos”, los discursos y los pies improvisados durante el espectáculo que no tenían nada que ver con el texto original representado. La actriz Dercy Gonçalves, comedianta de gran talento, se destacó ante el público por ese tipo de desempeño.

del TBC, como las de Madalena Nicol y Ruggero Jacobbi; Nydia Licia y Sérgio Cardoso; Tônia Carrero, Adolfo Celi y Paulo Autran; Cacilda Becker y Wal-mor Chagas. O incluso la compañía de Maria Della Costa y Sandro Polloni.

En ese contexto, la ciudad de San Pablo tuvo un papel decisivo. En franco proceso de convertirse en metrópoli, paradójicamente más “moderna” y más “provinciana” que Río de Janeiro, San Pablo se transformaría con la creación del TBC en el polo modernizador del teatro brasileño, empañando la escena teatral carioca por más de una década. Esta recién se modernizaría a mediados de los años cincuenta, cuando varios intérpretes que pasaron por el TBC volvieron a residir en la entonces capital del país.¹⁵

El prestigio y el renombre conquistados por las actrices en la época son también resultado de la autoridad cultural y social de la que gozaba el público cautivo del TBC, que propició la elevación de estatus de ellas o de todo el elenco. Pues, como es sabido, en Brasil (pero no solo allí) y por mucho tiempo, se asociaba a las actrices de teatro con las prostitutas y al teatro de extracción popular con locales nocturnos de reputación y gusto “dudosos”.

La notoriedad de las actrices es un tema fascinante para una etnografía de las relaciones de género. Y para mucho más, dado que esta puede contribuir a iluminar los contrastes, las diferencias y las similitudes observadas en el mismo período en el campo intelectual. Con el objetivo de deslindar las relaciones de género y sus inflexiones en la estructura y en la dinámica de estos dos campos, este libro analiza las carreras y las trayectorias sociales de algunas mujeres que se hicieron de un “nombre” como actrices, por un lado, y como críticas literarias y de la cultura, por el otro. La cuestión analítica que alineaba los dos frentes de la investigación, el teatro y el campo intelectual, tiene que ver con la ecuación entre nombre, cuerpo y género y sus articulaciones con el problema de la autoría y de la autoridad cultural e intelectual, entre 1940 y finales de los años sesenta. La comprensión, en clave comparativa, de las diferencias y similitudes en esos dos ámbitos, en un momento en que tenían vínculos más estrechos de los que se observan hoy, puede ser relevante para estimular el diálogo entre los estudiosos de la historia social del teatro y de la vida intelectual. Además, tal confrontación permite captar las imposiciones, los espacios posibles y las distintas perspectivas de carrera que se abrieron en el período para las intelectuales y las actrices.

¹⁵ Para un análisis denso de las razones que hicieron que el TBC y la ciudad de San Pablo asumieran esa posición prominente, véanse Brandão, Tânia, “Peripécias Modernas: Companhia Maria Della Costa”, tesis de doctorado en Historia defendida en la UFRJ, 1988, pp. 110-120; Do Nascimento Arruda, Maria Arminda, *Metrópole e Cultura: São Paulo no Meio Século XX*, Bauru, EDUSC, 2001, y Lessa Mattos, David José, *O Espetáculo da Cultura Paulista: Teatro e TV em São Paulo, 1940-1950*, San Pablo, Códex, 2002.

DELIMITACIÓN DE LOS OBJETOS Y DE LOS OBJETIVOS

Inscrito en el ámbito de la historia social, de la sociología de la cultura y de la antropología de las relaciones de género, este libro está dividido en dos partes. En la primera, que apunta a la comprensión de las relaciones y de las inflexiones de género en el campo intelectual, busqué explorar las intersecciones entre espacio urbano, instituciones académicas, organizaciones culturales, posicionamientos políticos y formas de sociabilidad en la configuración de grupos de intelectuales. Interesada en entender las implicaciones del proceso que condujo a San Pablo a convertirse en una metrópoli, en la escena teatral y en la vida intelectual, eché mano, en el primer capítulo, de un dispositivo comparativo para situar y contrastar a los “paulistas” de la revista *Clima* (editada entre 1941 y 1944) con los “neoyorquinos” nucleados en *Partisan Review* (lanzada en 1937) y, al mismo tiempo, señalar diferencias importantes que se presentan en esos grupos en el plano de las relaciones de género. Parecidos y distintos a los “paulistas” de *Clima*, los “neoyorquinos” de *Partisan* ofrecen un buen contrapunto para una sociología de la vida intelectual. Sobre todo, y junto a la recuperación de la especificidad de la historia cultural e intelectual de las ciudades de Nueva York y San Pablo, nos enfocamos en cinco grupos de cuestiones relevantes: la relación entre origen social (y etnia, en el caso estadounidense), trayectoria intelectual y transformaciones en la estructura social y en el campo cultural de esas ciudades; el lugar del ensayo en la formación de la identidad intelectual de esos grupos; las relaciones (y tensiones) de esos intelectuales con la cultura académica y política de la época; la influencia que recibieron de intelectuales y artistas europeos que, como consecuencia de persecuciones políticas, étnicas o del desempleo provocado por la Segunda Guerra Mundial, se refugiaron en Nueva York y San Pablo; las relaciones e inflexiones de género en la conformación de esos grupos y en el tipo de sociabilidad que practicaban.

Esbozado en el primer capítulo, el último punto se retoma en el segundo capítulo. El contrapunto se desplaza de Nueva York a Río de Janeiro y San Pablo y se concentra en la trayectoria y en la obra de tres intelectuales que se destacaron como críticas de la cultura, críticas literarias en particular y, en mayor o menor grado, como escritoras: Lúcia Miguel Pereira (1901-1959), Patrícia Galvão (1910-1962) y Gilda de Mello e Souza (1919-2005). Presencias sobresalientes, sus trayectorias son inseparables de las sociedades amorosas y de trabajo, de los recursos expresivos e intelectuales que movilizaron, del modo como se involucraron (o no) en las vicisitudes políticas de la época. La comparación entre ellas permite aquilatar diferencias relevantes en los dominios de la biografía, de la trayectoria y de la obra. Permite también circunscribir los puntos en común, derivados tanto de los condicionantes que modelaron los espacios posibles para la actuación de las mujeres en la época, como la manera en que lidiaron con los apremios que resultaban de

las relaciones y de las inflexiones de género en el campo intelectual. Para no volver esencial en tales marcadores sociales el aspecto anémico de la “condición femenina” y para mostrar que deben comprenderse *en relación y en la relación* con otras dimensiones igualmente relevantes para entender la estructura y la dinámica específica de los campos de producción cultural, este libro se ocupa, en la segunda parte, del teatro. Considerando las condiciones sociales e institucionales que hicieron posible la implantación del teatro moderno en el país, los cuatro capítulos de la segunda parte mezclan historia social y antropología de las relaciones de género.

En el tercer capítulo, procuro rastrear el impacto de la presencia de dos artistas franceses en el ambiente teatral brasileño en las décadas de 1940 y 1950, Louis Jouvet (1887-1951) y Henriette Morineau (1908-1990), teniendo como telón de fondo el examen de los desplazamientos de estos intérpretes que atravesaron fronteras nacionales y de género. Hombre de teatro, en el sentido pleno del término, Jouvet fue un gran actor y un director empeñado en la renovación de la escena teatral francesa. Y también un observador y ensayista atento a las múltiples dimensiones de la experiencia teatral. En 1941, en el contexto de la Segunda Guerra Mundial y de la ocupación alemana en Francia, Jouvet y su compañía partieron a Sudamérica. Su presencia entre nosotros, a principios de los años cuarenta, hizo posible conocer en casa algunos de los espectáculos teatrales de punta en Europa e influyó en la puesta de *Vestido de Noiva*, de Nelson Rodrigues, considerada un hito simbólico del teatro brasileño moderno. Henriette Morineau, actriz que integró la compañía de Jouvet durante su segunda temporada en el continente, en vez de seguir viaje y regresar a Francia, volvió a Brasil. Fijó su residencia aquí y tuvo una actuación importante en el teatro carioca, contribuyendo en la formación de varios actores y actrices, como Fernanda Montenegro, por citar a su discípula más famosa.

En el cuarto capítulo, el foco se desplaza de las presencias extranjeras a dos de los mayores responsables de dar un nuevo vigor a la escena teatral paulista: Décio de Almeida Prado (1917-2000) y Cacilda Becker. A medida que ella crecía como actriz, él se afirmaba como la “conciencia privilegiada” de la renovación que tuvo lugar en San Pablo con los grupos amateurs y con el TBC.¹⁶ Entrelazadas, las carreras de ambos se esclarecen mutuamente. De entre todas las fuentes disponibles para medir el impacto de la actuación de la actriz y analizar los meandros de su carrera, ninguna supera el testimonio de Décio de Almeida Prado. Por este motivo, es a través de él y de su pluma rigurosa que se dará la primera aproximación a Cacilda, completada, en el transcurso del capítulo, con la visión de los directores extranjeros que tra-

¹⁶ Véase Magaldi, Sábato, “Consciência Privilegiada do Teatro”, en De Almeida Prado, Décio, *Apresentação de Teatro Moderno Brasileiro: Crítica Teatral de 1947-1955*, San Pablo, Perspectiva, 2002, p. ix.

bajaban con ella, entre ellos el polaco Zbigniew Ziembinski (1908-1978), que supo reconocer el “cuerpo iluminado” de la actriz, extrayendo de ella algunos de sus mejores momentos en el escenario.

Compartiendo la conjetura defendida por De Pina-Cabral de que el nombre es una “puerta de entrada privilegiada al estudio de la forma como los grandes factores de diferenciación social se vuelven operativos a través de la acción personal”,¹⁷ el quinto capítulo analiza el nombre artístico y el renombre alcanzado por las “grandes damas” del teatro brasileño: Fernanda Montenegro, Cacilda Becker, Tônia Carrero, Nydia Licia, Cleyde Yáconis y Maria Della Costa. Aborda los nombres como dispositivos dinámicos de acción, con el objetivo de averiguar la lógica que preside la elección de los nombres artísticos más que la racionalidad discursiva de cada caso individual. En el proceso de construcción social del artista y de la persona que lo alberga se combinan marcadores de género, clase y generación. Así, no parece casual que, en sociedades tan desiguales y jerárquicas como la brasileña, actividades que dependen del cuerpo se hayan convertido en un capital simbólico esencial para “hacerse” de un nombre. De esto dan testimonio las actrices de teatro y, contemporáneamente, las modelos y los jugadores de fútbol.

En el capítulo sexto y último, que se ocupa de analizar las carreras, las trayectorias y el repertorio representado por las actrices mencionadas, intento mostrar que el renombre conquistado por ellas es inseparable de sus sociedades amorosas y de trabajo. Con esta afirmación no pretendo disminuir el brillo y el talento de estas intérpretes, tampoco minimizar la dedicación con que construyeron sus carreras. En una situación inversa a la de las mujeres intelectuales en la época, que enfrentaron una serie de limitaciones para afirmarse y “hacerse de un nombre” –entre otras cosas, la conciliación de la carrera con la familia, o, estando casadas con intelectuales famosos, los conflictos de sentirse o ser vistas como “sombra” de sus maridos–, estas actrices fueron elevadas a la condición de protagonistas con la anuencia y el respaldo de sus compañeros. Siguiendo la tradición de autoemprendimiento en el medio teatral, ellas crearon sus compañías en las cuales figuraron como estrella principal, mientras que los compañeros actuaron como directores, intérpretes, empresarios, mezclando a veces las tres actividades. Es necesario referir, así y todo, que las razones para el empeño diverso de los *significant others* (socios, maridos o amantes) no consisten en disposiciones personales aisladas, explicables por “temperamento” o “buena voluntad”. Residen más bien en las dinámicas particulares de los campos de producción simbólica, más o menos refractarios a las inflexiones de género y a la actuación de las mujeres.

¹⁷ De Pina-Cabral, João, “O Limiar dos Afetos: Algumas Considerações sobre a Nomeação e a Constituição Social de Pessoas”, clase inaugural del Programa de Posgrado en Antropología Social de la Universidad de Campinas, abril de 2005, p. 1.

FUENTES DE LA INVESTIGACIÓN

La historia del teatro brasileño desde la década de 1940 hasta mediados de los sesenta, si aún no está completa, se encuentra relativamente bien documentada y analizada gracias al trabajo de varios investigadores y estudiosos del tema, en especial de aquellos que participaron en la creación de las condiciones institucionales, artísticas e intelectuales necesarias para el movimiento de renovación de la escena teatral. Contemporáneos de ese movimiento, algunos de ellos se iniciaron como críticos antes de convertirse en estudiosos de la materia, entre ellos Sábato Magaldi, Bárbara Heliadora, Yan Michalski y, especialmente, Décio de Almeida Prado, cuya trayectoria como crítico en el diario *O Estado de S. Paulo* (durante 22 años) y como profesor de la Facultad de Filosofía de la Universidad de San Pablo, contribuyó de manera decisiva a que el teatro brasileño ganase ciudadanía plena como objeto de estudio e investigación en el mundo académico.¹⁸

Junto a las reconstrucciones históricas o panorámicas, hay trabajos monográficos sobre los grupos de aficionados, las compañías profesionales, los directores extranjeros y brasileños, además de biografías, autobiografías, memorias de actrices, directores y dramaturgos. Otra documentación preciosa es la iconografía de los espectáculos (fotografías de las actrices y de los actores, de los escenarios, del público), más las críticas de Décio de Almeida Prado publicadas primero en *O Estado de S. Paulo* y reunidas luego en tres libros –un material importantísimo para la investigación por acompañar de cerca y con gran agudeza analítica la escena teatral del período–, y la destacada iniciativa de la Imprenta Oficial del Estado de San Pablo que, por intermedio de la colección Aplauso, ha publicado innumerables declaraciones de actores, actrices, directores de teatro y de cine. También se destacan los diversos volúmenes de entrevistas con actrices y actores hechas por el periodista y actor Simon Khoury. El Servicio Nacional de Teatro editó testimonios de actrices, actores, directores y críticos. Además de las entrevistas publicadas, hay material en el Museo de la Imagen y del Sonido, de Río de Janeiro y de San Pablo, en el Centro Cultural de San Pablo y en el Centro de Memoria del Teatro Paulista del Archivo del Estado.

Entre las fuentes consultadas, disponibles en DVD, se destaca la serie *Grandes Damas*, producida para televisión. Se trata de un conjunto de entrevistas hechas por el director de teatro Eduardo Tolentino con varias de nuestras actrices más significativas. En el mismo soporte, sobresalen las entrevistas

¹⁸ Sobre la trayectoria, la producción y la importancia de Décio de Almeida Prado, véase Faria, João Roberto, Vilma Arêas y Flávio Aguiar (orgs.), *Décio de Almeida Prado: Um Homem de Teatro*, San Pablo, Edusp, 1997.

con actores, directores y actrices transmitidas por TV Cultura en el programa *Roda Viva*, a lo largo de los años noventa.

El análisis de las piezas de autores nacionales, representadas en el período por el TBC y por las compañías de las actrices estudiadas, fue hecho en las bibliotecas del Instituto de Artes de la UNICAMP, de la Escuela de Comunicaciones y Arte de la Universidad de San Pablo (USP) y del Centro de Documentación Cultural Alexandre Eulálio (en el Instituto de Estudios del Lenguaje de la UNICAMP). En el Centro de Documentación e Información de Funarte, un acervo valiosísimo de investigación, consulté distintos *dossiers* de actrices, espectáculos, premios, entre otros programas.

Algunas observaciones generales sobre las fuentes consultadas son necesarias para apreciar la especificidad de ese material en diversos formatos: fotografías, biografías, memorias y entrevistas. En relación con las fotos de los espectáculos y de los intérpretes, es preciso subrayar que “persiste siempre un hiato entre la representación escénica, arte del movimiento, desarrollada tanto en el tiempo como en el espacio, y la inmovilidad fotográfica”.¹⁹ Por eso, si pueden ser empleadas como documento es porque son al mismo tiempo registros realistas y “testimonios de una época y de un modo de representar”.²⁰ Sobre todo cuando fueron obtenidas por personas del medio teatral, como Fredi Kleemann, el fotógrafo que mejor documentó las puestas del TBC por haber sido también actor de la compañía.

En cuanto a las biografías y monografías sobre las actrices del período, vale la pena llamar la atención sobre un tipo de uso que se hace de las informaciones relativas a su vida personal. Un ejemplo elocuente en ese sentido es el tratamiento que se le dio a la relación amorosa de Cacilda Becker con el director italiano Adolfo Celi. Recién en 2002, con la publicación de una biografía sobre la actriz escrita por el periodista Luis André do Prado, el tema fue revelado abiertamente.²¹ En el medio teatral, mientras tanto, era más que sabido, no solo por las personas vinculadas al *métier*, sino también por los estudiosos en la materia. Pero se mantenía como un “secreto a voces” en la bibliografía autorizada sobre Cacilda, incluso en el libro que, en mi opinión, es el mejor trabajo editado hasta hoy sobre ella, coordinado por las investigadoras María Thereza Vargas y Nanci Fernandes, *Uma Atriz: Cacilda Becker* (1995). Antes de la publicación del libro de Luis André do Prado, vine a enterarme de lo que “todos” los que estaban en el medio teatral en aquella época ya sabían, cuando leí la extensa entrevista que Tônia Carrero concedió al periodista Simon Khoury, reproducida en el libro *Bas-*

¹⁹ De Almeida Prado, Décio, *Peças, Pessoas, Personagens: O Teatro Brasileiro de Procópio Ferreira a Cacilda Becker*, San Pablo, Companhia das Letras, 1993, p. 95.

²⁰ *Ibid.*, p. 94.

²¹ Véase Do Prado, Luis André, *Cacilda Becker: Fúria Santa*, San Pablo, Geração Editorial, 2002.

tidores. *Série Teatro Brasileiro*, vol. 1 (1994). Ese “silencio” de la bibliografía sobre el romance de Celi con Cacilda revela, por un lado, un intento de “proteger” la imagen de la “primera actriz” del teatro paulista, incluso después de su muerte. Por el otro, señala las dificultades que un investigador ajeno al ambiente tiene para enterarse de los temas considerados “transgresores” que, una vez abiertos, pueden caer en la fosa común del “chisme”. De ahí viene una de las dificultades de la tradición intelectual brasileña en tratar la cuestión de las parejas y de las opciones sexuales de intelectuales, artistas o científicos. Situación completamente diferente de aquella que se verifica en la producción inglesa y estadounidense sobre la materia. En Brasil, el “pudor” de los intelectuales e investigadores en relación con temas de ese tipo es simétricamente opuesto al de los medios, o una parte de ellos, que se nutre con avidez espantosa de la producción y de la circulación de rumores para discurrir sobre las “celebridades”.

Para cubrir esa laguna, las entrevistas, en diversos formatos, además de ser una fuente preciosa para la reconstrucción de la vida de los intérpretes, ofrecen una imagen vívida de la profesión. Especie de antídoto contra la irregularidad y las intemperies de la carrera, ellas registran con intensidad los momentos relevantes de la experiencia de esos intérpretes en los escenarios y entre bastidores. Y al propiciar un acceso “desde dentro” y mediado por la memoria, frente a la fugacidad temporal de la actividad teatral, revelan también cuán tenue es la línea que separa la vida de los intérpretes de la interpretación que ellos dan sobre sus vidas. Verdades y verdades a medias, ataques y sobreentendidos, falsa modestia y ostentación, exageración y contención, devaneos y frustraciones, autopromoción y falta de autoestima, alianzas y rivalidades, despistes, simulación e insinuaciones, la totalidad de estos registros se mezclan en las entrevistas y en la cuidada reconstrucción de las carreras y trayectorias. Tales ingredientes nutren un trabajo sistemático de acumulación de eufemismos sobre la actividad teatral, cuya mística consiste en el pasaje entre lo que sucede en el escenario y las demás prácticas –profesionales, afectivas, políticas– fuera de la escena. Habiendo aprendido a ejercer en el escenario los mecanismos de burla propiciados por las convenciones teatrales, lo extraño sería si no hicieran uso de ellos en otros espacios interactivos. Así, lo que pasa con las actrices y los actores guarda similitud con aquello que Auerbach, al entrelazar el análisis de la obra con el estilo de vida de Baudelaire, mostró en relación con los sentidos posibles de la pose y de la exageración atribuidas al poeta. En palabras de Auerbach:

No tiene importancia preguntarnos hasta qué punto él simuló y exageró; la pose y la exageración eran parte inherente al hombre y a su destino. Todos los artistas modernos (desde Petrarca, por lo menos) se sintieron inclinados a hacer un drama de sí mismos. El proceso artístico requiere

una elaboración de los temas, un proceso de selección, que enfatiza ciertos aspectos de la vida interior del artista y deja otros de lado.²²

En la primera parte del libro utilicé algunas de las fuentes consultadas en los días de mi doctorado –entrevistas, fichas biográficas, análisis y organización de los artículos publicados entre 1941 y 1944 en la revista *Clima*–,²³ junto al material reunido durante el posdoctorado en el *Center for Latin American Studies* de la Universidad de Stanford, entre septiembre de 2001 y junio de 2002. Entonces pude volver a los resultados del doctorado para “verificar” un análisis comparativo de la vida intelectual en San Pablo y Nueva York, teniendo como base empírica al Grupo Clima y al círculo de intelectuales neoyorquinos vinculados a *Partisan Review*, objeto central de la investigación bibliográfica hecha en ese período en la Green Library y en los archivos y en la biblioteca Hoover de la Universidad de Stanford. Gracias al acervo fantástico de la biblioteca y al libre acceso a esta, me fui instruyendo en la lectura de trabajos sobre la historia y la sociología de la vida intelectual y cultural de Nueva York entre 1930 y 1960, sobre todo del grupo responsable de la publicación de *Partisan Review*. La consulta de diccionarios y de bibliografías, además de la lectura de memorias y ensayos autobiográficos de los intelectuales que integraban la revista o que giraban alrededor de ella, constituyen una documentación valiosa. Tanto para situar el lugar de esa publicación en la carrera de sus autores, como para recuperar una especie de “diálogo” interno, a veces cifrado, otras no tanto, que mantuvieron unos con otros. A comienzos de 1970, como consecuencia del envejecimiento de varios de ellos, del cuestionamiento que sufrieron por parte de las nuevas generaciones, sobre todo de aquellas vinculadas a la nueva izquierda, y de la publicación en 1976 de las memorias de la escritora y dramaturga Lillian Hellman, *Scoundrel Time*, volvieron a aparecer en la escena editorial.²⁴

²² Auerbach, Erich, *Ensaio de Literatura Ocidental*, San Pablo, Duas Cidades / Editora 34, 2007, p. 310.

²³ Pontes, Heloisa, *Destinos Mistos: Os Críticos do Grupo Clima em São Paulo, 1940-1968*, San Pablo, Companhia das Letras, 1998.

²⁴ Aclamado por la crítica y un éxito de público, el libro de Hellman denuncia el macartismo de la década de 1950 y critica con dureza el silencio de muchos de los intelectuales de Nueva York en relación con uno de los períodos de mayor arbitrariedad política de la historia de los Estados Unidos. Sin medias tintas, afirma que “aunque *Partisan Review* haya publicado en los últimos años diversos artículos protestando contra la persecución a los disidentes en Europa Oriental, jamás protestó cuando se arrestó o se expulsó a ciudadanos norteamericanos. De hecho, nunca sumió una postura editorial contra el mismo McCarthy, a pesar de haber publicado las conclusiones de los simposios contra McCarthy y por lo menos un texto excelente firmado por Irving Howe. La revista *Commentary* no hizo absolutamente nada. Ningún editor o colaborador jamás protestó contra McCarthy [...]. Había muchos hombres y mujeres capaces y reconocidos en ambas revistas. Ninguno de ellos, si no me equivoco, hasta ahora tomó conciencia o admitió que su anticomunismo en la Guerra Fría fuera pervertido, tal vez a pesar de sus deseos, y desembocara

Una gran parte de los libros que escribieron aporta una reconstrucción del pasado que destaca el alineamiento de ellos en el campo político del anties-talinismo, en un intento de apartarse del anticomunismo desenfrenado de los conservadores de derecha y de subrayar la importancia que tuvieron en la escena cultural y política. Esas memorias son una fuente inestimable para entender el tipo de relación que practicaban, los chismes que circulaban en la época, los amores, los matrimonios y las separaciones, los conflictos, las enemistades, las alianzas y las relaciones de género.

Las fuentes de investigación empleadas para el análisis de las trayectorias de Patrícia Galvão, Gilda de Mello e Souza y Lúcia Miguel Pereira, incluyen el cotejo de la obra –libros y artículos– junto a informaciones biográficas y de la carrera, sistematizadas en fichas biográficas, divididas en cuatro grupos: origen social, formación escolar y cultural, trayectoria social e itinerario profesional. El mismo modelo de ficha utilizado para ordenar las informaciones recolectadas sobre las actrices se aplicó, con algunas adaptaciones necesarias, a esas tres intelectuales.²⁵ Se trata, en suma, de un recurso metodológico para construir una especie de biografía colectiva, donde cada una de ellas es pensada en relación y en la relación con los otros, tanto en el teatro como en el campo intelectual. Dispositivo comparativo, sin duda, sustentado no por la etnografía basada en la observación participante, sino por el trabajo de objetivación de la experiencia de los agentes, invertida en la documentación consultada. Tal objetivación presupone una reflexión sobre las condiciones sociales e institucionales de producción de fuentes escritas y de las reminiscencias que nutren gran parte de las entrevistas y de los testimo-

en la guerra de Vietnam y en el reino de Nixon, un líder indeseado pero inevitable” (Hellman, Lillian, *Scoundrel Time*, Boston, Little Brown, 1976, p. 85). Esas afirmaciones funcionaron como una verdadera “bomba” en la imagen pública de los intelectuales vinculados a *Commentary* y *Partisan Review*, que, en respuesta, no ahorraron tinta ni voz para discutirlos. [*Scoundrel Time* se publicó en castellano: *Tiempo de canallas*, trad. de Rosario Ferré, México, Fondo de Cultura Económica, 1980. N. del E.]

²⁵ Sumando en total más de cincuenta ítems, las fichas organizan las informaciones recogidas sobre las intelectuales y las actrices en lo que se refiere a origen social (posición en la familia, datos de los hermanos, país y parientes más próximos, redes de sociabilidad, ocupaciones e ingresos, lugares de residencia, genealogía entre otros); informaciones sobre la educación familiar y formal (alfabetización, actividades simbólicas, viajes al exterior, lenguas extranjeras, influencias intelectuales, culturales y artísticas, establecimientos educativos, otros cursos, títulos académicos y artísticos, colegas, esperanzas subjetivas, alternativas de la carrera, modelos de excelencia intelectual, artística y social, índices objetivos de desempeño, actividades y tomas de posición estéticas y artísticas, etc.); trayectoria social (matrimonio, datos sobre el cónyuge y su familia, otros matrimonios –si hubiera–, capital material, rentas, herencias, propiedades, hijos, influencias intelectuales, culturales y artísticas de la pareja) y trayectoria intelectual o artística (primer empleo, inserción en el campo intelectual o teatral, piezas teatrales o textos protagónicos, piezas o libros más importantes, libros de menor impacto o piezas fracasadas, evaluaciones y juicios críticos recibidos, índices objetivos de recepción, consagración, premios, autoevaluación de la carrera y, en la ficha de las actrices, representaciones sobre cuerpo y género en el trabajo artístico y cultural).

nios publicados (o recogidos de manera directa) que nosotros, científicos sociales, utilizamos en nuestros trabajos. Como muestra Sergio Miceli, “las definiciones corrientes sobre cualquier objeto son parte del objeto que se pretende dar a conocer, o, mejor, no existe un rigor separado o una discontinuidad entre el objeto y los materiales que hablan de él, que lo expresan o que de alguna manera le dan una forma de existencia”.²⁶

Aquello que el sociólogo identifica como una manera de proceder de las élites, inscripta en las fuentes que ellas producen, encomiendan o subsidian –es decir, sus “modos de operación, valores, cultura política, sentimientos vigentes de jerarquía, patrones de relación, características materiales y mentales”–,²⁷ se aplica, con las mediaciones debidas, a las fuentes disponibles sobre otros grupos sociales. Si, en el caso de las élites, tales fuentes, más que solamente hablar sobre ellas, indican el modo como quieren que se hable de ellas o el control que ejercen en esa dirección, lo mismo sucede con las fuentes sobre grupos y personas con acceso privilegiado a la producción cultural y simbólica, como es el caso de los intelectuales y de los intérpretes teatrales.

Si, por mucho tiempo, los antropólogos estuvieron atentos a las implicancias analíticas y epistemológicas derivadas de la relación entre sujeto y objeto tal como se configura en la experiencia de campo, ellos, mientras tanto, no parecen haberse abstenido de reflexionar sobre esas implicancias cuando la investigación es hecha con fuentes escritas. En este caso, estas tienden a ser tratadas como un simple repositorio de informaciones. Esto se debe en parte, como afirma Olívia Gomes da Cunha, al “legado funcionalista que postuló la centralidad de la investigación de campo como *locus* de la práctica antropológica. Pero no solo eso”.²⁸ Otra parte de la explicación reside en cierta concepción positivista en relación con la documentación escrita disponible en archivos, que impidió hasta hace poco el tratamiento de esos espacios como un campo etnográfico tan legítimo, complejo e intrincado como aquel basado en la observación participativa y en la autoridad conferida por la presencia del antropólogo. Si la etnografía es un dispositivo privilegiado para la comprensión de interacciones sociales, el archivo, así como las bibliotecas, también lo son, entendidos como objetos de reflexión. En palabras de Robert Darnton, “la vegetación rastrera de la mente puede ser tan impenetrable en el campo como en la biblioteca”,²⁹ sobre todo para los historiadores que, como él, no pierden de vista la dimensión social del pensamiento.

²⁶ Miceli, Sergio, *A Elite Eclesiástica Brasileira*, Río de Janeiro, Bertrand Brasil, 1998, p. 154.

²⁷ *Ibid.*

²⁸ Gomes da Cunha, Olívia Maria, “Tempo Imperfeito: Uma Etnografia do Arquivo”, *Mana*, vol. 10, Nº 2, octubre de 2004, p. 293.

²⁹ Darnton, Robert, *O Grande Massacre de Gatos e Outros Episódios da História Cultural Francesa*, 2ª ed., Río de Janeiro, Graal, 1986, p. XIX.

Con el tránsito cada vez mayor de los antropólogos por temas y objetos situados en otras fronteras disciplinarias –en la historia, la literatura y la sociología de la cultura–, es cada vez más necesario reflexionar sobre las fuentes escritas (procesos jurídicos, entrevistas, declaraciones, textos literarios y periodísticos, biografías, etc.) que utilizamos en nuestras investigaciones sobre los lugares sociales e institucionales que las abrigan.³⁰ Pues, como muestra Olívia Gomes da Cunha:

si la posibilidad de que las fuentes “hablen” solo es una metáfora que refuerza la idea de que los historiadores deben “escuchar” y, sobre todo, “dialogar” con los documentos que utilizan en sus investigaciones, la interlocución es posible si las condiciones de producción de esas “voces” son tomadas como objeto de análisis –esto es, el hecho de que los archivos hayan sido construidos, alimentados y mantenidos por personas, grupos sociales e instituciones.³¹

NOMBRE, RENOMBRE, AUTORIDAD INTELLECTUAL Y ARTÍSTICA

Uno de los dominios simbólicos que más llaman la atención en la conformación de las relaciones de género corresponde a las conexiones entre cuerpo, nombre y renombre. De acuerdo con la literatura antropológica disponible sobre el tema, el proceso de renombramiento, casi siempre asociado a situaciones rituales, es uno de los marcadores sociales por excelencia de la adquisición de prestigio y de estatus en las sociedades no occidentales. Marcados en los cuerpos, esos ritos señalizan, sobre todo para los hombres que participen de ellos, la transición a la mayoría de edad y el avance en la “carrera” social. Sabemos, por ejemplo, a partir de la documentación que dejaron los

³⁰ Los trabajos de Paulo Guérios, *Heitor Villa-Lobos: O Caminho Sinuoso da Predestinação*, Río de Janeiro, Editora da FGV, 2003 y, especialmente, “Memória, Identidade e Religião entre Imigrantes Rutenos e seus Descendentes no Paraná”, tesis de doctorado presentada en el Museo Nacional, UFRJ, 2007, brindan una contribución relevante en esa dirección. La investigación que hizo el autor en distintos archivos sobre la venida de los ucranianos a Brasil y sobre las condiciones en las cuales se establecieron en las colonias paranaenses, rastreando en cartas y relatos, ofrece un sólido nivel empírico para avanzar en la reflexión sobre las condiciones sociales de producción de los recuerdos. En la experiencia migratoria, los elementos registrados por cada persona varían de acuerdo con el momento de su vida, la posición y la configuración de la familia, los marcadores de género y generación, la posición en la estructura social. Otra manera de decir que el pasado nunca es estático e igual a sí mismo, y que siempre cambia un poco cada vez que se lo recuerda, dependiendo de quién y por quién es recordado. En el caso de los campos de producción cultural, tal cuidado es particularmente importante, dado que las memorias registradas en las fuentes escritas o recogidas en entrevistas y testimonios no son separables e independientes de las posiciones variables que los agentes ocupan en esos campos a lo largo de sus trayectorias.

³¹ Gomes da Cunha, O. M., *op. cit.*, p. 293.

viajeros y cronistas de los siglos XVI y XVII, que, para los hombres de la sociedad tupinambá, hacer la guerra, sacrificar ritualmente a los prisioneros, ganar nombre y renombre eran la cara y la contracara de un mismo fenómeno y la forma suprema de “graduación” social. Ritos de pasaje y de renombramiento, el sacrificio de la víctima expresaba simbólicamente el reconocimiento de la madurez social del “matador”. Gracias a ese sacrificio ritual, que se completaba con el consumo caníbal del cuerpo de la víctima por parte de todos los miembros de la tribu, con excepción del “matador”, este adquiría una “fuerza” o “virtud vivificadora” que antes no poseía. Ganaba nuevos “nombres”, tenía acceso a las mujeres, al casamiento, a la paternidad, adquiría atributos religiosos, aseguraba su vida futura.³² En esa sociedad de guerreros, el “enemigo” era la condición esencial para su producción y reproducción. En palabras de Viveiros de Castro, “sin enemigo no hay persona, conjunto de nombres, cuerpo laboriosamente cubierto de incisiones conmemorativas [...] Sin muertos ajenos no hay, literalmente, vivos”.³³

Esa conexión entre cuerpo, marca y género siempre provocó distintas interpretaciones con respecto a los significados de los rituales que la implican: ritos de pasaje, en la acepción de Arnold van Gennep, o de institución, como quiere Bourdieu. Asentados en la exclusión y en la violencia simbólica, apuntan a separar, según el sociólogo francés, “a aquellos que ya pasaron por ellos de aquellos que todavía no lo hicieron y, así, instituir una diferencia duradera entre los que fueron y los que no fueron afectados”.³⁴

Hay algo en esta correlación entre exclusión, marcas en el cuerpo y género, sancionada por los ritos y asegurada por los procesos de renombramiento, que excede el objetivo de los mecanismos societarios analizados por la literatura antropológica. Los estudios producidos en el ámbito de la historia social de las artes y de la sociología de la cultura han aportado contribuciones fundamentales para repensar la ecuación entre nombre, estatus y prestigio a partir de su articulación con el problema de la autoría y de la autoridad. Tomemos, a título de ejemplo, el análisis magistral del historiador del arte Michael Baxandall en lo que se refiere a una transformación capital que ocurrió a lo largo del siglo XV en la apreciación social y estética de la pintura italiana,

³² Fernandes, Florestan, *A Função Social da Guerra na Sociedade Tupinambá*, 2ª ed., San Pablo, Edusp / Pioneira, 1970, pp. 147-155.

³³ Viveiros de Castro, Eduardo, *Araweté: Os Deuses Canibais*, Río de Janeiro, Zahar, 1986, p. 660.

³⁴ Bourdieu, Pierre, “Os Ritos de Instituição”, en *A Economia das Trocas Linguísticas*, San Pablo, Edusp, 1996, p. 97. En el caso del ritual cabila de circuncisión, separa al chico de las mujeres y del mundo femenino (es decir, lo separa de la “madre y de todo lo que está asociado a ella, lo húmedo, lo verde, lo crudo, la primavera, la leche, lo insípido, etc.”), al mismo tiempo que “convierte al más afeminado de los hombres en un hombre en la plena acepción de la condición de hombre, separado por una diferencia de naturaleza, de esencia, incluso de la más masculina, de la más grande y fuerte de las mujeres”, *ibid.*, p. 99.

vinculada a la “conciencia cada vez marcada de la individualidad del artista”.³⁵ Hasta 1400, el elemento más valorado en la pintura, por parte de quien la compraba, se vinculaba al tipo de material utilizado. En la jerarquía de la época, el azul cobalto y los pigmentos preciosos ocupaban la cima de la escala. Cuanto más un cuadro estaba pintado con esos materiales, mayor era su valor estético y monetario. En el transcurrir del siglo, sin embargo, se observa una disminución del consumo del oro y del azul ultramar y su sustitución “por el consumo igualmente ostensible de otra cosa: la habilidad del pintor”.³⁶ En ese proceso, el problema de la autoría y del nombre del pintor comienza a cobrar cuerpo justamente mediante la pericia y la habilidad para pintar los cuerpos retratados, ya se tratara de ángeles, madonas o figuras alegóricas.³⁷

A partir de entonces, se afirma la cuestión de la autoría, de la atribución y de la autoridad estética, y da señales claras de que se instalará de forma definitiva en el ámbito de la pintura. Habilidad con los pinceles, destreza en los géneros más estimados, un prolongado aprendizaje de las técnicas y del estudio del modelo vivo, todo esto compuso la lista de exigencias, en los siglos XVIII y XIX, para que un aprendiz de pintor pudiera un día tener un nombre conocido o reconocido. Como muestran estudios recientes dedicados al análisis de la inflexión de las relaciones de género en la historia del arte de ese período, el dibujo a partir de un modelo vivo, constituyendo la etapa que separaba al principiante del estudiante avanzado, tenía un significado simbólico decisivo en la conformación de la carrera de un pintor.

Excluidas por mucho tiempo del estudio del modelo vivo, las pintoras no obtuvieron, ni de lejos, el mismo reconocimiento de sus pares, de clientes o mecenas. Si el nombre de un pintor de prestigio estaba íntimamente asociado a la destreza en la pintura histórica y a la habilidad para retratar los cuerpos, claramente diferenciados entre masculinos y femeninos, no es de extrañar que las mujeres estuvieran casi ausentes de este sistema de reputaciones. Como en todos los dominios de producción cultural e intelectual (según varios de los estudios desarrollados por la sociología y por la historia de la cultura)³⁸ y, especialmente, en el campo de la pintura, “hay cuestiones

³⁵ Baxandall, Michael, *O Olhar Renascente: Pintura e Experiência Social na Renascença*, Río de Janeiro, Paz e Terra, 1991, p. 31.

³⁶ *Ibid.*, p. 26.

³⁷ Si el atelier del pintor todavía no estaba completamente individualizado, en la medida en que convivían en un mismo espacio el maestro y sus asistentes, cada vez se vuelve más clara la distinción entre ellos. Los contratos analizados por Baxandall son inequívocos en esta dirección. Al encargar una pintura, los grandes clientes de la época estipulaban claramente lo que el maestro del atelier debería pintar y lo que ejecutarían los asistentes. El primero se ocupaba de las figuras más valiosas y de las partes “nobles” del cuerpo, como los rostros, las manos y todo lo que expresara los sentimientos y los movimientos.

³⁸ Véanse, entre otros, Baxandall, M., *O Olhar Renascente... , op. cit. y Padrões de Intenção... , op. cit.*; Clark, T. J., *A Pintura da Vida Moderna: Paris na Arte de Manet e de seus Seguidores*, San Pablo, Companhia das Letras, 2004; Bourdieu, Pierre, *Homo Academicus*, París, Minuit, 1984

aparentemente exteriores al mundo de la estética” que, como muestra Ana Paula Simioni, son fundamentales “para que se comprenda la génesis de los valores estéticos y la exclusión que ellos operan. La cuestión de la participación de las mujeres en el mundo de la pintura académica permite que este sistema, inmune a las presiones externas (concibiendo la diferencia entre los artistas como basada en dotes, por ejemplo), se revele contaminado por apremios y relaciones de poder”.³⁹

Tardía en el caso de la pintura, la cuestión del nombre propio para las mujeres, y del renombre asociado a él, también se dio de forma compleja y tortuosa en el campo intelectual. Basta con pensar en el círculo de intelectuales, escritores y críticos del Bloomsbury Group, en Londres, y en el Grupo Clima en San Pablo, cuyos centros de sociabilidad inicial fueron, respectivamente, la Universidad de Cambridge y la Facultad de Filosofía de la Universidad de San Pablo. Tanto aquí como allá, las mujeres que integraron estos grupos ocuparon una posición secundaria y fueron relativamente excluidas o se autoexcluyeron (lo que da igual, pues representa la forma cabal de internalización psicológica de una exclusión social) de los espacios más amplios de producción intelectual y cultural, marcadamente masculinos, de la época. Las flagrantes excepciones de la escritora Virginia Woolf (en el caso del Bloomsbury) y de Gilda de Mello e Souza (la única mujer del Grupo Clima que conquistó nombre propio, gracias a su trayectoria académica y a los trabajos que produjo en los campos de la sociología y la estética) solo confirman la asimetría de las relaciones de género en el interior de esos círculos.

Otro ejemplo en la misma dirección lo da la historia de la antropología brasileña. Al intentar reconstruir el paso por Brasil de Dina Lévi-Strauss, que en 1938 llegó a San Pablo junto con su entonces joven y casi desconocido marido, el antropólogo Claude Lévi-Strauss, Mariza Corrêa se enfrentó con una situación inquietante. Durante cuatro años, buscó a Dina, “que si bien no era una celebridad en la historia de la antropología, tampoco era una desconocida”.⁴⁰ Decepcionada con el resultado de la búsqueda, en la que Dina aparecía ya como una referencia secundaria, o desaparecía bajo el título “pareja de Lévi-Strauss”, o incluso solamente “mujer de Lévi-Strauss”, Ma-

y *As Regras da Arte: Gênese e Estrutura do Campo Literário*, San Pablo, Companhia das Letras, 1996; Elias, Norbert, *La société de cour*, París, Flammarion, 1985 y *Mozart: Sociologia de um Gênio*, Río de Janeiro, Zahar, 1995; Schorske, *Viena fin-de-siècle: Política e Cultura*, San Pablo, Companhia das Letras, 1993; Williams, Raymond, “The Bloomsbury Faction”, en *Problems in Materialism and Culture*, Londres, Verso, 1982, y Miceli, Sergio, *Imagens Negociadas: Retratos da Elite Brasileira, 1920-40*, San Pablo, Companhia das Letras, 1996.

³⁹ Simioni, Ana Paula, “Entre Convenções e Discretas Ousadias: Georgina de Albuquerque e a Pintura Histórica Feminina no Brasil”, *Revista Brasileira de Ciências Sociais*, vol. 17, Nº 50, octubre de 2002, p. 147.

⁴⁰ Corrêa, Mariza, “A natureza Imaginária do Gênero na História da Antropologia”, *Cadernos Pagu*, Nº 5, 1995, p. 109.

riza encaminó la cuestión a través de la “notoriedad retrospectiva”, es decir, por el modo “como el renombre adquirido a partir de cierto momento puede iluminar la vida entera de un personaje” y eclipsar la de otro.⁴¹

Reflexionando sobre la “notoriedad retrospectiva” de Lévi-Strauss y el “olvido” de Dina, la autora se preguntó sobre lo que habría sido hecho por otras investigadoras extranjeras en ese momento de implantación de la antropología en el país. “Todas ellas adoptaron el nombre del marido al casarse, al punto de ser muy difícil redescubrirlas con su nombre propio, aun estando separadas, como en el caso de Dina”.⁴²

Frente a ese y otros ejemplos, cabe la pregunta: ¿qué significa un nombre y cuáles son las implicaciones de la conexión entre nombre, género y cuerpo? Mariza Corrêa abre pistas que nos incitan a comenzar a responder la cuestión. Según su punto de vista, el nombre no sería otra cosa que el “renombre, en el doble sentido, de nombre famoso y de segundo nombre, en el caso de las mujeres”, que, con frecuencia, lo adquieren al casarse.⁴³ Renombradas, las mujeres se convierten en “esposas”.

Si esto se aplica a las mujeres de un modo general, ¿cómo entender el caso de las actrices de teatro aquí analizadas, que contradicen, si no la regla, al menos su extensión explicativa? Una incursión comparativa, esta vez entre actrices y modelos, nos puede ayudar a delinear mejor la cuestión. Los modelos son profesionales que “alquilan” el cuerpo a los diseñadores de alta costura, a la industria de cosméticos o a las “marcas” de consumo masivo con toques de exclusividad de élite. En una posición intermedia entre las divas de cine y las actrices de teatro, los modelos vienen ganando un espacio de proyección y reconocimiento impensables en tiempos anteriores. Pocas mujeres en el mundo fueron tan fotografiadas como la modelo brasileña de circulación internacional Gisele Bündchen.

Si el campo de la moda, como el del teatro, está marcado por convenciones específicas, ocurre que tanto en él como en el de los modelos el vínculo entre nombre, renombre y cuerpo está “condenado” desde el principio a los cambios ineluctables del envejecimiento corporal. Famosas, sí, pero por un tiempo corto y acotado. En el caso del teatro, no. Claro que el paso del tiempo y el envejecimiento crean limitaciones específicas para las actrices, diferentes a los que enfrentan los actores. Tampoco todos los papeles pueden ser representados por todos. No solo en virtud del “talento” de cada uno, sino también de imposiciones extraartísticas. Pero una gran actriz, a diferencia

⁴¹ Para un análisis profundo de la cuestión en el ámbito de la literatura brasileña, véase Eleutério, Maria de Lourdes, *Vidas de Romance: As Mulheres e o Exercício de Ler e Escrever no Entreséculos, 1890-1930*, Río de Janeiro, Topbooks, 2005.

⁴² *Ibid.*, p. 113.

⁴³ Véase Corrêa, Mariza, *Antropólogas e Antropologia*, Belo Horizonte, Editora UFMG, 2003, p. 22.

de una modelo famosa, “sobrevive” a la edad y resignifica las marcas que el tiempo deja en el cuerpo.⁴⁴

Todo arte (y el teatro especialmente) está, según Anatol Rosenfeld, “ligado a convenciones, que ya han pasado a ser inconscientes y casi desapercibidas, y no existe ningún arte que simplemente quiera imitar la vida”.⁴⁵ Semejante consideración es doblemente relevante. Por un lado, para entender las razones que llevaron a las actrices del teatro brasileño a “hacerse de un nombre” con esta actividad. Por el otro, para refutar cualquier concepción que naturalice o que sea esencialista en lo tocante al sexo, al cuerpo y a las relaciones de género.⁴⁶ La idea de que las actrices habrían conquistado tal posición en razón de una supuesta división natural de “roles” necesaria para la realización del arte de la dramaturgia –o dicho de otra manera, que es “natural” que sea así, dado que al tratar de la vida, aunque sea a través del prisma de las convenciones teatrales, el espectáculo exige la participación de hombres y de mujeres– no se sustenta empírica ni históricamente. En la Europa occidental y hasta fines de la Edad Media, el teatro de cuño secular era promovido por asociaciones de artistas integradas solo por hombres. Las actrices recién entraron en escena a mediados del siglo xvi.⁴⁷ Retrocediendo en el tiempo, Anatol Rosenfeld nos recuerda que el “teatro griego no admitía la presencia de actrices”.⁴⁸ Con el auxilio de las máscaras, los actores griegos podían desempeñar todos los papeles.

La consecuencia de esta recusación tiene una contrapartida doble. Por un lado, la idea de que existe un espacio de negociación de sentidos, social y culturalmente compartido entre los profesionales del teatro y el público, que hace posible –y en varios casos deseable– “burlar” las limitaciones impuestas al cuerpo por el tiempo o por la naturaleza imaginaria del género. Por el otro, el presupuesto de que ese mecanismo de burla no escapa a cir-

⁴⁴ Para un análisis profundo de las imposiciones sociales y culturales del envejecimiento en la sociedad contemporánea, véase Debert, Guita Grin, *A Reinvenção da Velhice: Socialização e Processos de Reprivatização do Envelhecimento*, San Pablo, Edusp / FAPESP, 1999.

⁴⁵ Véase Rosenfeld, Anatol, *Prismas do Teatro*, San Pablo, Perspectiva / Edusp/ Editora da UNICAMP, 1993, p. 79.

⁴⁶ En relación con el género, un ejemplo fascinante es el de los *castrati* en la Italia del siglo xvii. Castrados antes de llegar a la pubertad, con el objetivo de preservar el registro agudo de sus voces que, así, podrían alcanzar las notas musicales más altas, ellos eran reclutados preferentemente entre las capas más pobres de la población, para cantar en los coros de las iglesias y en los espectáculos de ópera, que no admitían la presencia de mujeres. Dueños de una voz considerada “sublime”, logrando un registro agudo que solo era alcanzado por las sopranos, representaban los papeles femeninos más requeridos por los espectáculos de ópera de la época. Véase Rosselli, John, *Singers of Italian Opera: The History of a Profession*, Cambridge, Cambridge University Press, 1992, p. 34.

⁴⁷ Goody, Jack, *La peur des représentations: l'ambivalence à l'égard des images, du théâtre, de la fiction, des reliques et de la sexualité*, París, La Découverte, 2006, p. 132.

⁴⁸ Rosenfeld, A., *op. cit.*, p. 85.

cunstances de orden social e histórico, en la medida en que se interpolan en el espectáculo “el ambiente sociopolítico general, recursos escénicos y convenciones dramáticas de actuación”.⁴⁹

Súmese a esto la imposibilidad de tratar “el cuerpo femenino como si fuera una presencia que no varía a lo largo de la historia” y que tuviera una “base fija, experimental y continua a través de los siglos”.⁵⁰ Estudios recientes que siguen esa dirección⁵¹ nos obligan a examinar la correlación entre nombre, género, corporalidad y construcción de la autoridad artística, a partir de su arraigo en distintos contextos –cultural, histórico e institucional–. Es la única manera de librarnos del “vacío” de las abstracciones universalistas para avanzar en la comprensión de la ecuación enunciada antes. Es hora, entonces, de concluir esta digresión y pasar a la lectura del libro.

⁴⁹ Damasceno, L., *op. cit.*, p. 19. Para una discusión antropológica de fondo con respecto a las consecuencias de la recusación a las convenciones y a las representaciones que sustentan la actividad teatral y sus implicaciones en sociedades y tiempos distintos, véase Goody, J., *op. cit.*, especialmente el capítulo 4 “Théâtre, rites et représentations de l’autre”.

⁵⁰ Jacobus, Mary, Evelyn Fox Keller y Sally Shuttleworth, “Introduction”, en *Body and Politics: Women and the Discourse of Science*, Nueva York, Routledge, 1990, p. 4.

⁵¹ Con respecto a esto, véase especialmente el trabajo pionero de Laqueur, Thomas, *Making Sex: Body and Gender from the Greeks to Freud*, Cambridge, Harvard University Press, 1992. Este autor fue uno de los primeros en mostrar las trampas presentes en la idea de que el sexo estaría determinado por la naturaleza mientras que el género estaría marcado por la cultura.

CAPÍTULO I CIUDADES E INTELLECTUALES: LOS “NEOYORQUINOS” DE PARTISAN REVIEW Y LOS “PAULISTAS” DE CLIMA

Esos eran los figurones de mi tiempo, los hijos americanos, intelectualmente destacados, de inmigrantes judíos que trabajaron como pintores de paredes, carniceros y empleados de la industria textil, figurones entonces en el auge del poder, editando *Partisan Review* y escribiendo para *Commentary* y *New Leader* y *Dissent*, rivales irascibles que se atacaban mutuamente, luchando con la carga emocional de haber sido criados por padres semianalfabetos que hablaban idish, cuyas limitaciones de inmigrantes y deficiencias culturales despertaban una mezcla de ira y ternura igualmente paralizantes.

PHILIP ROTH, *Sale el espectro*

Explorar las intersecciones entre el espacio urbano, instituciones académicas, organizaciones culturales y formas de sociabilidad en el moldeado de distintas generaciones de intelectuales, tal es el objetivo del capítulo. Tomando como base los trabajos de Mary Gluck sobre la generación de Lukács en Budapest, de T. J. Clark sobre París y la pintura de la vida moderna, de Schorske sobre el modernismo en Viena, de Raymond Williams sobre el grupo Bloomsbury, de Thomas Bender sobre Nueva York y sus intelectuales y de Maria Arminda Arruda do Nascimento sobre la relación entre sociedad y cultura en San Pablo, pretendo abordar, en una perspectiva comparativa, las similitudes y diferencias entre los intelectuales “paulistas” de la revista *Clima* (editada entre 1941 y 1944) y los “neoyorquinos” nucleados en *Partisan Review* (lanzada en 1937).¹ Delineados los términos y el contenido sustantivo de

¹ Sobre los trabajos mencionados, véanse Do Nascimento Arruda, Maria Arminda, *Metrópole e Cultura: São Paulo no Meio Século XX*, Bauru, EDUSC, 2001; Bender, Thomas, *New York Intellect: A History of Intellectual Life in New York City from 1750 to the Beginnings of our Own Time*, Nueva York, Knopf, 1987; Clark, T. J., *A Pintura da Vida Moderna: Paris na Arte de Manet e de*