

Literatura e Crítica literária

Literature and Literary Criticism

Joaquín Edwards Bello: “Yo me comí la revolución con todos mis sentidos”

*Joaquín Edwards Bello: “I
swallowed the revolution with
all my heart”*

Raúl Antelo

Professor titular aposentado da Universidade Federal de Santa Catarina (UFSC), Guggenheim Fellow (2004) e Doutor Honoris Causa pela Universidad Nacional de Cuyo. Coordenou, entre outros, o volume *Antonio Candido y los estudios latinoamericanos* (2001) e o dossiê *Filologias latinoamericanas* (2020); é autor de, entre outros, *María con Marcel: Duchamp en los trópicos* (2006) em tradução ao português (2010) e *A máquina afilológica* (2021).

Contato: antelo1950@gmail.com
Brasil

Recebido em: 29 de abril de 2021

Aceito em: 29 de abril de 2021

PALABRAS CLAVE:

Anarquismo; Dadaísmo;
Periodismo.

Resumen: En vísperas de la Primera Guerra Mundial, el arte impugnó valores políticos y sociales. Esa subversión de cualquier autoridad otorgó a muchas escenas artísticas un tono predominantemente anarquista que se manifiesta en cada obra. La escena de Edwards Bello es la Revuelta del Latigazo, un motín naval que él presenció en Rio de Janeiro (1910).

KEYWORDS: Anarchism;
Dadaism; Journalism.

Abstract: In the wake of the first World War, art rejected political and social values. This subversion of all authority gave many art scenes a uniquely anarchistic tone which is exhibited in their artwork. Edwards Bello scene is the Revolt of the Lash, a naval mutiny he witnessed in Rio de Janeiro (1910).

Toi qui ronges la plus odorante feuille de l'atlas
Chili
Chenille du papillon-lune
Toi dont toute la structure épouse
La tendre cicatrice de rupture de la lune avec la terre.
(André Breton - *La moindre rançon* (1946))

Las relaciones culturales entre Brasil y Chile han solido ser erráticas y deshebradas. Chile es uno de los dos países con los cuales Brasil no mantiene frontera, no hay *limes*; pero, diríamos, el objetivo aquí es pensar el confín entre ambos extremos, el *limen*. Consecuentemente, la pregunta nos llevará a cuestionar, en ambos espacios, la emergencia de lo moderno. El siglo XIX, el siglo disciplinario por excelencia, partía de una norma y, a partir de ella, distinguía lo normal de lo anormal. En la emergencia de lo moderno, hay, sin duda, un señalamiento de lo normal y lo anormal, pero para imponer una cierta normalización, en que las normas más desfavorables se adapten a las más favorables. Esas nuevas normalizaciones serán ahora la norma, un juego al interior de normalidades diferenciales. Ya no se trata entonces de una simple normación, sino de una compleja normalización.

Por lo tanto, ¿de qué modo concebir esos dos confines, Chile y Brasil? Arturo Torres Rioseco, pionero en el comparatismo entre ambas literaturas, trabajó por la normalización de las relaciones literarias entre ambos y juzgó indispensable superar el arte europeo para pensar, en cambio, un confín supereuropeo (Torres Rioseco, 1945, 352). Entre los pocos practicantes de esas lecturas de confín, Gabriela Mistral elaboró, en ese sentido, unas "grecas menudas", dejando el resto a un hipotético "periodista mitológico"¹.

1 "Estas noticias brasileras no tratarán de todos los acontecimientos del país, pues tienen sólo la intención

Pues, un antecedente indiscutido en el campo del periodismo mitológico, chivo expiatorio, cuando no cuestionador de la normalización en curso, es justamente el autor de *Mitópolis*, Joaquín Edwards Bello (1887-1968), un olvidado precursor de Roberto Arlt, Salvador Novo, Mário u Oswald de Andrade, quien, ya joven, aparta su doble vertiente de privilegios, la paterna, de los Edwards, amasando fortuna minera y financiera, más adelante asociados al periódico *El Mercurio*, y la materna, como bisnieto de don Andrés Bello, bastión conservador de los letrados chilenos. Precoz, a los quince años, ya dirigía con Alberto Díaz, el periódico literario quincenal *La Juventud* (1901) de Valparaíso, por ellos definido como "campo de ensayo", aunque seguramente financiado por su madre, Ana Luísa Bello Rojas, y un año más tarde, lanzaba otro pasquín satírico de suceso local, *El pololo*. Al concluir sus estudios, el padre, Joaquín Edwards Garriga, lo manda a París, donde se fascina con la lectura de la sección de *fait divers* en *Le Figaro*, *Le Matin*, *Le Journal*, *L'Assiette au beurre*, *Le Rire* y *Le Sourire*. Sigue estudios en la Mackay School de Valparaíso y luego en The Rectory, Sulhampstead Hill, Berkshire, anulado como un Edwards más en la masa, y luego visita España, antes de regresar a Chile en 1906. Allí publica, en 1910, su primera novela, *El inútil*, llamada a dividir el público, en un característico gesto vanguardista, a tal punto que la familia

modesta de apuntar con índole alegre hacia aquellas novedades que puedan ser aprovechables para nosotros. Lo cual no quiere decir que he de callarme las Pascuas mayores del país bien querido en el cual, como quien dice, afirmo mis costados. Mis "Noticias" serán unas grecas menudas de la vida física y cultural Gigante. Nadie puede pensar en otra cosa respecto de una nación de cuarenta y ocho millones de habitantes. Un periodista mitológico se necesitaría para hacer la crónica de semejante territorio. Nos conocemos poquísimos, aunque nos amamos bien. La asomada del lector americano al Brasil no ha de ser inútil. Hagamos cualquier cosa menos vivir el amor ciego de la ignorancia cabal. No creo en el Eros de ojos anulados, porque el griego fue por excelencia el hombre de pupilas más novedosas y regaladas a la luz" (Mistral, 1941).

cree más prudente mandarlo a hacer un nuevo viaje, inicialmente, a Buenos Aires, con escaso dinero.

Es esta una ciudad para poco tiempo. Yo deseaba ir más lejos. Deseaba huir de verdad. Pensé en Brasil, América ofrece fantásticos y seguros escondites. Brasil es otro mundo. Todo es diferente. Quise ver otra vez la rua do Ouvidor. Entonces se viajaba sin trabas. Se ponía uno el nombre que le daba la gana. Me metí en un barco de cabotaje de la Cia. des Chargeurs Réunis para desembarcar en Río de Janeiro. Mis compañeros en el barco eran una banda alegre de *costaúds* con sus mujeres. Parecían sacadoras de *Le Chemin de Buenos Aires* por Jack London. Me desvalijaron en un juego de *bellote*. Nos acercábamos a la bahía encantada. Se respiraba el aliento formidable del Brasil.

Nos envolvió la magia de los sertones, de los bosques impenetrables, del misterio tremendo. Los pasajeros se aprontaban. Viento cálido, adormecedor. Peces voladores y toninas como payasos del mar cabriolaban sobre las olas. El calor dilataba los hierros del barco y crujía todo como vieja casa en verano. En adelante todo crecería de manera asombrosa. *O gigante que dorme*. Ahí estaba. Se divisaba. Entrábamos por las islas inverosímiles, a manera de ballenas o de hipopótamos dormidos.

Pueblos de tumulto
paisajes de fiebre
América. Locura de sol.

Chocano².

Entré en Río sucio y con poco dinero. Agotadas las camisas y sin medios para hacerlas lavar. Tipo de emigrante. Me entró en la cabeza una idea nueva. ¿Por qué tantos jóvenes analfabetos entraban en nuestra América con harapos y se hacían multimillonarios? ¿Era yo menos que ellos? La palabra que me entró en la cabeza era esta bendita palabra:

2 Edwards reescribe sincopadamente el *incipit* de "La América loca", del poeta peruano José Santos Chocano (1875-1934): "Pueblos de tumulto, paisajes de fiebre, / la América es una locura de Sol", que prepara el *sul-sol-sal* de "Hip! Hip! Hoover" (1928) de Oswald de Andrade.

TRABAJAR

Dormí en una posada de la calle de Laranjeiras. Al día siguiente, en una plaza rebotante de público, leí los anuncios del *Jornal do Comercio*. El *Hotel dos Estrangeiros* solicitaba un corredor con *conhecimento de espanhol, inglês y francês*. Me presenté.

El Hotel dos Estrangeiros, con fachada muy acogedora, se encontraba en la plazuela de Alencar³. Una turbación intensa se apoderó de mí en la puerta. Sudaba. Seis individuos esperaban. Sus cataduras eran de aventureros o de emigrantes, menos uno. El examinador, el propio dueño del hotel, llamaba por turno. Cuando me tocó a mí hubiera deseado echar a correr. Contesté cuanta pregunta me hizo en ese francés correcto y en ese inglés que aprendí sucesivamente en el Mac Kay, en el pavés de Londres y en Sulhampstead Rectory. Aprobado. Lo más terrible fue la gorra que me obligaron a meterme en la sesera con el nombre del hotel. La mucama mulata me pidió una camisa para lavarla esa misma noche. La mañana siguiente estaba planchada. Se llamaba Clara, la mucama. Dormí muy bien esa noche. Mis inquietudes comenzaron a la semana siguiente, cuando divisé cierto huésped en el hotel. Se trataba del señor Parravicini⁴. Había sido secretario de la Legación argentina en Santiago y era casado con chilena de apellido Castillo. Ambos me conocían de vista, lo cual me hacía “capearlos” a cada instante. La primera vez que nos cruzamos en el camino se quedó mirándome fijamente. Dijo algo a su esposa. No pudieron creer que yo fuera yo. Vestigios de mi pasado me perseguían. Otro día fue don Anselmo de la Cruz, secretario de la Legación de Chile⁵, quién llegó a visitar al señor Parravicini junto con el mayor Costa, agregado militar argentino⁶. Me llamaron para llevar un recado. Fue milagro que no me descubrieran. Usé de todos los recursos.

3 Hotel dos estrangeiros (1849-1950), en el Largo do Catete, considerado el mejor de la ciudad. Cae en desgracia tras la muerte, asesinado en su escalinata, del general Pinheiro Machado, en 1915.

4 Raimundo Parravicini, que fue secretario de la embajada argentina en Santiago, bajo la presidencia de Figueroa Alcorta, ocupaba el mismo puesto entonces en Río de Janeiro, a las órdenes de Manuel Augusto Montes de Oca, y sería más adelante ministro plenipotenciario ante la Santa Sede.

5 Descendiente de familia de militares de la Independencia, Anselmo de la Cruz fue cónsul de Chile en Perú, Brasil y en España. Autor de un manual de legislación consular, se desempeñó también como intendente de Valdivia y Maule.

6 Mayor Manuel Juan Costa.

Cambié la pronunciación y me puse de medio lado en la parte más sombría. Esa noche la mucama me llamó para decirme algo importante. ¿Qué sería? No hay tranquilidad en el mundo. -Tengo noticias para usted- dijo la carita morena -. Los señores quieren saber quién es Ud. Mañana vendrá uno que les dirá, y al fin: ¿Quién es Ud.?

No encontré respuesta para tan femenina curiosidad. Resolví partir. No tuve tiempo. La mañana siguiente apareció en la puerta del hotel el sonriente y elegante Darío Ovalle Castillo, segundo secretario del señor Herboso⁷.

- ¡Joaquín Edwards Bello! ¿Qué haces aquí?

Al oír mi nombre completo, con la pronunciación chilena, mi corazón dio vueltas. Me venía la facilidad, la buena posición. Esa facilidad para vivir que nos hace flojos y sensuales. Finalizaron mis deseos de trabajar y ganar con las manos. Darío Ovalle me llevó al Hotel Sul América. Se encontraba este en la elegante rua Catete. Pocas veces encontré en mis viajes un hotel tan agradable como este. Más que hotel era una antigua casa de campo, una *quitanda* tranquila pegada a un jardín y a un morro con palmeras y hamacas. *Une demeure de sommeil*. Se trataba de un hotel para familias, como los de la rue Balzac en París. Me dieron habitación con vistas al jardín. La comida era excelente y todo muy limpio. Vivían ahí el mariscal y senador Pires Ferreira con su esposa y una de sus hijas cuyo aspecto melancólico me pareció encantador. La gente brasileña es exquisitamente bien educada. El año 1895 el mariscal se había batido con cien hombres contra el caudillo Conselheiro en la famosa guerra de los Sertones, descrita por Euclides da Cunha. Era un héroe nacional. En el mismo hotel, severamente enlutadas por una explosión, vivían las hijas y la esposa de uno de los cinco almirantes que habían perecido en la voladura del acorazado Aquidaban en la bahía de la ciudad.

Cuando recibí el giro de Chile me sentí muy feliz. La misma noche me dirigí a un club llamado *High Life*, situado en la calle de Santo Amaro, en antiguo palacio. El espectáculo era deslumbrante. Se jugaba y se enamoraba en un jardín de Armida. Ruletas bajo las palmeras con miles de luces. Monte Carlo

7 Darío Ovalle Castillo (1882-1948). Editó la correspondencia de Blanco Encalada (1934) y fue autor de *Por los caminos del Abra* (1941) y *Apuntes de platería colonial en Chile* (1945). Francisco Javier Herboso y España fue embajador chileno en Brasil.

en el trópico. Cientos de lindas cocottes. Expresiones de juego no se olvidan: *as amarelas, as vermelhas, a banca está em leilão*.

La ciudad celebraba la toma del mando presidencial por el mariscal Hermes da Fonseca.

¿Quién me había permitido vivir ese momento histórico en la ciudad mágica, mezcla de París y de Constantinopla? Todo eso provenía del librito llamado *El Inútil*. Tomé el único ejemplar que llevaba en la maleta, lo acaricié y leí sin malicia. Era un libro inocente, un *péché de jeunesse*. Era un libro angélico y diabólico. El diablo me había jugado en él una de sus diabólicas tretas. Estaba en Brasil, en Río de Janeiro. ¡Podían venir a buscarme! Estaba en Río, donde todo es diferente. Escuchaba nombres quiméricos en una lengua dulce, "a través de una caña de azúcar". Las tiendas decían *Secos e molhados, Fazendas pretas*. Un general se llamaba *Tertuliano Potiguara, marechal de mar e terra*⁸. El Cardenal se llamaba *Arco Verde*.

Una pelota cayó en mi cama. Era la linda Loló que jugaba en el jardín. Amigos. Loló Nunes Brito, de Alagoas. Color de terracota. Ojos que han mirado cielos inverosímiles al otro lado del mundo. Hubo fiesta en la Legación de Chile, N° 9 Rua São Clemente. El ministro Herboso contaba anécdotas. Al día siguiente fui presentado por Darío Ovalle al imponente Barón de Rio Branco. Bahiano. Todo un canciller, el más famoso que tuvo nuestra América. Agrandó a Brasil, sin disparar un tiro.

Entonces ocurrió el drama político más intenso para Brasil, tierra de mi adolescencia. ¡Cuántas noches sueño que paso por las calles de un Río alucinante! Se puso entonces, en el libro de mi vida, la mejor ilustración: el motín de la escuadra en la bahía. Hubo muertes heroicas: Baptista das Neves, almirante, y Alves de Sousa, oficial. Fueron a la muerte por su honor. Triste fue la revolución si la miramos así. Pero me pregunto: ¿Necesitamos acorazados aquí? Entonces yo miraba lo pintoresco del espectáculo, con mis ojos inocentes, *más allá del bien y del mal*.

8 Tertuliano de Albuquerque Potiguara (1873-1957), que no es una invención de García Márquez, comandó la columna norte del Contestado. Cearense y siempre alineado con el poder, sofocaría también la revolución paulista de 1924 y la rebelión constitucionalista de 1932. Elegido diputado por Ceará, sufrió un atentado que lo mutiló.

Los acorazados brasileños, los más grandes del mundo, el *Minas Geraes* y el *São Paulo*, habían llegado de los astilleros británicos el año 1910, en febrero, a Río. En noviembre del mismo año el marinero João Cândido, nuevo Conselheiro, se sublevó. Yo estaba allí. Lo que sí está escrito en el librito, hijo mayor de *El Inútil*, titulado *Tres meses en Río*. En el hotel estaban consternados. Toda la gente distinguida se hablaba en voz baja, como si hubiera muerto alguien. En cambio, en el pueblo, se notaba un goce secreto. El mariscal Pires Ferreira, pálido, murmuró en mi presencia estos versos de Camões: *Mas também algumas vezes houve traidores portugueses*.

Solo sé decir que, traidores de un punto de vista, esos marineros negros o mulatos, fueron héroes populares. Espartacos. Habían visto la sublevación naval en Lisboa, en octubre del mismo año. Yo me comí la revolución con todos mis sentidos. Me levantaba al alba para mirar desde los palcos de teatro que son los morros del escenario naval. Veo los fogonazos. Un rato después cien ecos respondían. Toda la bahía era una caja de sonoridad majestuosa y a la vez espantosa. Vi caer torres y almenas en la isla das Cobras. Asistí a una sesión de la Cámara, en el palco de los diplomáticos. Cometí la plancha de aplaudir.

Tres meses en Río es la prueba de fuego de un corresponsal viajero, lo mejor de mi periodismo. Nunca fui otra cosa que cronista viajero. (Edwards Bello, 1955, 8-10)⁹.

No obstante, *Tres meses en Río de Janeiro* es un libro que le suscita sentimientos encontrados, en parte, de gran entusiasmo por el potencial del texto, pero, al mismo tiempo, de vergüenza por la forma híbrida en que está escrito, mezclando crónica, diario de viaje y memorias. Sin embargo, es justamente en ese hibridismo de "cronista viajero" que reside su mayor modernidad, como si el Potemkin al que nada deliberadamente asiste Edwards en Río provocase en él una transformación de su escritura.

9 El texto ocupa la página central del primer número de la revista, lo que prueba la alta cuenta en que Neruda tenía a la prosa de Edwards Bello. Rubem Braga, que en ese entonces residía en Santiago, resume y traduce el texto en su crónica "Loló etc." *Correio da manhã*, Río de Janeiro, 5 out. 1955.

Aclaremos que la película de Eisenstein, estudiada por Didi-Huberman en *Pueblos expuestos, pueblos figurantes* (2014) y *Peuples en larmes, peuples en armes* (2016), alimentaría, de hecho, las especulaciones de Georges Bataille, quien en poco tiempo pasa de los monstruosos "errores de la naturaleza" a los levantamientos del acorazado, de acuerdo con el paradigma fundamental de la dialéctica de las formas. Es, en efecto, Bataille quien tomará el principio de gasto como derroche y levantamiento del placer, más allá de cualquier utilidad, para definir una diseminada insubordinación de los hechos materiales contra el orden establecido por las cosas, reducidas a su valor de cambio. La experiencia, esa experiencia radical e interior propuesta por la heterología, adquiere así valor de insurrección contra cualquier regla impuesta externamente y genera, en su extremo, alegría dionisiaca, nietzscheana, ante la muerte.

Pero Edwards Bello es más comedido. Una parte de su atención en las miniaturas urbanas se reserva, en efecto, a la naturaleza, a la que se le atribuye evidente anamorfismo y deliberación, para así eufemizar sus errores y desvíos de forma sublime.¹⁰ Pero en uno de sus nocturnos, esbozado la tarde del

10 "Ya los contornos de la bahía, que parece un lago suizo a simple vista, por estar bordeada de altas montañas que ocultan la salida, desaparecen en las sombras de la noche que todo lo invaden rápidamente. Las cumbres del Tijuca y del Corcovado parecen ahora manchas negras; sombras dantescas de gigantes que se amenazan de muerte. Quien no ha estado en Río y no ha visto las montañas de esta tierra, no sabe a qué punto llegan las fantasías de la naturaleza que ha producido aquí paisajes no soñados de belleza paradisiaca y única pues casi todos los países de esta parte privilegiada del continente americano tienen una distinta configuración geológica. La naturaleza, que se complació en colocar aquí inmensos bloques de piedra, de todas formas y colores, con una actividad febril y un arte casi extravagante, se sintió fatigada de la magna obra y descansó en la pampa argentina, extendiéndose durante leguas y leguas, quieta y silenciosa; pero luego recobró nuevos bríos, y más activa que nunca, se levantó en la forma de los Andes magníficos cuyos picachos eternamente nevados, desafían a las nubes del cielo. Sigo adelante por el bello paseo, ya profusamente iluminado con numerosos focos eléctricos que le dan un aspecto como de rêve de cuento oriental. Alrededor de toda la bahía brotan luces y más luces, cuyos reflejos empiezan a danzar en las aguas del mar. En los jardines veo hermosísimas esculturas de mármol, destacándose entre los cuadros de verde, de rojo y de amarillos, artísticamente delineados. En esta hora

24 de diciembre de 1910, ya sofocado el motín marinerero, particular pausa cotidiana previa a la fiesta de renovación comunitaria, Edwards pasa frente al palacio de gobierno, cuyas águilas imperiales le "recuerdan las mejores pompas napoleónicas" (Ídem, 198). La misma Avenida Central le parece un mero ejercicio de mimetismo, "simiesco y ridículo" (Ídem, 199), que mezcla los *skyscrapers* neoyorkinos, como los captados por Charles Sheeler, con "los palacios moriscos de cúpulas doradas" (Ibíd.). Pues bien, completado el ciclo de renovación, en un capítulo titulado "En dos líneas" (así como el editorial de la primera revista, en 1901, se llamaba "Dos palabras"), Edwards Bello ensaya una prosa mucho menos modernista e impresionista y mucho más acorde con la pulsación de vanguardia. El primer *sketch*, por ejemplo, reescribe las águilas del palacio presidencial con precisión atonal "Las águilas del palacio de Cattete tienen orejas de liebre"¹¹. Nada ingenua, la reescritura cuestiona los límites de la crónica y la historia. Recordemos la tercera tesis de filosofía de la historia de Walter Benjamin: el cronista que narra los acontecimientos sin distinguir entre los grandes y los pequeños, da cuenta de una verdad: que nada de lo que una vez haya acontecido ha de darse por

melancólica, en que todo está inmóvil, como extasiado, las estatuas blancas parecen cuerpos desnudos y quietos de ninfas o de semidioses mitológicos que se hablan entre las flores un lenguaje desconocido que llega a los oídos con el murmullo suave del lento anochecer". (Edwards Bello, 1911, 194-5).

- 11 El texto se construye a partir de membretes que prefiguran los de Oliverio Girondo. "Los hombres lucen toda clase de anillos femeniles en los dedos". "Los negros se tratan entre ellos de 'Excelencia'". "Mozos de café y tenderos saludan al cliente con fraternales apretones de manos: esto es lo que llaman democracia". "He visto al mariscal Pires Ferreira, de gran uniforme, dando la mano a su lavandera negra". "Los marineros del Minas Geraes hicieron figuras alegóricas en la cubierta de su barco para un Cinema. Solo un diario protestó". "Los ataúdes, forrados de seda roja y con bordes dorados, parecen cajas de bombones". "El automóvil de la Asistencia Pública pasa con tal velocidad por las calles que produce gran número de víctimas". "El hecho de armas más glorioso y ponderado de este país es... la retirada de Humaytá en la guerra del Paraguay" (Ibidem, 209-211), membrete que también anuncia el humor histórico de Oswald de Andrade o Murilo Mendes.

perdido para la historia. Por cierto, que sólo a la humanidad redimida le cabe por completo en suerte su pasado. Ahora bien, tradicionalmente se ha discriminado siempre entre el registro de las acciones humanas (*res gestae*) y su relato (la historia, *rerum gestarum*), cuestionando así que la posición del narrador pudiese ser neutra o natural en todo discurso. Por eso la crónica siempre levanta sospechas de verosimilitud, de ser verdadera o falsa, porque el cronista no inventa nada, y esa es, en el fondo, la tarea exclusiva del historiador, verificar la autenticidad de las fuentes. Para el cronista, sin embargo, el único documento es la voz y, consecuentemente, su ambiente. El cronista es un precursor del historiógrafo moderno. Trabaja con la *Geschichte* y no con la *Historie*. De allí que la miniatura testimonial, que trata de captar la experiencia fragmentaria y fugaz de la metrópolis, con lenguaje heredado de la fotografía instantánea y los *fait divers*, se dirija inicialmente a un público apesadado y desatento, sensible apenas a los registros cinemáticos de escritura, pautados por cortes abruptos, montajes disímiles y *close-ups*. Pero, más tarde, al pasar al libro, ese género colabora en la producción de un nuevo estilo vanguardista de captación de sensaciones y afectos. Se trata de un espectro de la historia universal que reúne sentido de la vida y moral de la historia. Otro no es el caso de *Tres meses en Río de Janeiro*.

LA REBELIÓN NEGRA: BALAYER, NETTOYER (TZARA)

Pocos son los testimonios de la rebelión del Almirante Negro (Oswald de

Andrade¹². Graciliano Ramos¹³). Se sabe que uno de los vectores de la rebelión de los marineros de 1910 respondía al diagnóstico del Barão do Rio Branco, a quien vimos que Edwards conoció personalmente, para quien era fatal haber reclutado en la armada la escoria de los centros urbanos, el subproletariado más inútil, carente de preparación y formado por ex-esclavos e hijos de esclavos, cuya piel morena ofendía el arianismo del Barón. La ecuación era simple, como resumía un editorial de *O Estado de S.Paulo* (5 jun. 1911): el oficial nunca fue marinero y el marinero nunca llegará a ser oficial. Un escritor, Adolfo Caminha, nos entregó su heterotópica experiencia a bordo en la novela *Bom Crioulo* (1895). Un político, Rui Barbosa, elaboraría, en una rapsodia de 1912, una justificativa del régimen *manu militari*, donde defiende el uso de la fuerza física, la *chibata* o rebenque que diera nombre a la

12 “Revolução? Coisa assombrosa para a sede de emoção e conhecimento de minha mocidade. Indaguei como se passava o caso e apontaram-me o mar. Apressei-me em alcançar o começo da Avenida Central, hoje Rio Branco, no local onde se abre a Praça Paris. Aproximei-me do cais e, entre sinais verdes e vermelhos, escutei um prolongado soluço de sereia. Aquele grito lúgubre no mar escuro me dava a exata medida da subversão. Que seria? Fui beirando a enseada escura na direção dos jardins da Glória. Ninguém no cais. Mas, automóveis voavam. De vez em quando passava um troço de soldados de cavalaria. Resolvi recostar-me num banco e esperar o alvorecer para ver o que sucederia. Adormeci. Alguém acordou-me, sacudindo-me bruscamente: — Olha o guarda! — Era provavelmente um ladrão que me tomava por colega. Adormeci de novo. Acordei em meio duma maravilhosa aurora de verão. A baía esplendia com seus morros e enseadas. Seriam talvez quatro horas da manhã. E vi imediatamente na baía, frente a mim, navios de guerra, todos em aço, que se dirigiam em fila para a saída do porto. Reconheci o encouraçado Minas Gerais que abria a marcha. Seguiam-no o São Paulo e mais outro. E todos ostentavam, numa verga do mastro dianteiro uma pequenina bandeira triangular vermelha. Eu estava diante da revolução. Seria toda revolução uma aurora?” (Andrade, 1976, 50-1).

13 “Em novembro de 1910 vários navios se revoltaram, chefiados por João Cândido, um simples marinheiro negro. Para não expor a cidade aos horrores de 93, o governo pactuou com a marinhagem e, em troca da paz, ofereceu-lhe anistia. Essa oferta de anistia prévia foi muito censurada. Se o governo propunha, não estava em condições de perdoar. Não dava, pedia. Efetivamente aquilo tinha jeito de pedido. Os navios, sem oficiais, percorriam a baía, o público alarmava-se, o Congresso alarmava-se, o contraalmirante José Carlos de Carvalho cochichava com João Cândido. Findas as negociações, os marinheiros desembarcaram, foram anistiados, presos e remetidos para a ilha das Cobras, onde morreram quase todos”. (Ramos, 1964, 163-4).

sublevación, como instrumento de sumisión al orden liberal, por medio de una profusión de sinónimos (Barbosa, 1912). *Açoite, vergalho, azorrague, látigo, relho, chicote, tagante, chambuco, rebém, taca, couro, pirai, estafim, vergasta* componen, con ética cínica, una galaxia de torturas que abren de hecho el país al gran hipódromo del siglo XX, el *circo* de Ramón, tan elogiado por Larbaud o Benjamin. “O Brasil, desde a idade trevosa das capitánias, vive em estado de sítio. Somos feudais, somos fascistas, somos justicadores” (Andrade, 1980, 10). Los sublevados, Espartacos para Edwards, que habían tomado conocimiento del motín del Potemkin mientras aguardaban, en el Reino Unido, la entrega de navíos a la marina brasileña, no dudaron en epitomizar su lucha como “ordem e liberdade”, es decir, el pasaje de simples soldados a auténticos ciudadanos. La rebelión, instante de máxima negatividad, si se quiere, se justificaba pues a sí misma. Pero en el ápice de su exceso negativo se mantuvo, sin embargo, pese a todo, la convicción de que la historia podía cambiar de rumbo. Chispa vital, no es el levante, de hecho, motor de un cambio histórico, aunque sí la apuesta subjetiva de que una transformación es no sólo posible sino impostergable (Didi-Huberman, 2016; Ídem, 2017).

En dos años más, sería asunto del cinematógrafo. La autora de *Cinémas libertaires*, Nicole Brenez, en “Contre-attaques”, su contribución al catálogo *Soulèvements*, nos recuerda efectivamente una película de 1913, *Le vieux docker*, de Armand Guerra, seudónimo del escritor anarquista valenciano José Estivalis, filmada por la cooperativa francesa “El cine del pueblo”, que trata sobre la muerte por agotamiento de un obrero del dock. Los modestos planos que escaparon a la destrucción, todavía más elocuentes, si cabe, por su mismo carácter de reliquias del trabajo fílmico de Guerra, atestiguan la explotación hasta la muerte, por excesos de la patronal, pero con anuencia

del Estado. Su línea de fuga serían películas como *Doméstica* (2012), del brasileño Gabriel Mascaro o *Rien que les heures* (Sólo las horas), del también brasileño Alberto Cavalcanti (1926), la primera sinfonía urbana, remontada ahora, en Alfortville, zona periférica parisina, por *Maàlich* (2012) de Thomas Jenkoe. No en vano Lima Barreto expresa, en carta abierta al consejero Rodrigues Alves, presidente de la República, su indignación por la acostumbrada falta de debido proceso para negros y pardos¹⁴.

Sin embargo, Edwards Bello, lector de *Germinal*, se plantea ante el motín la cuestión darwiniana de saber si este mundo no sería más que una batalla en la cual los grandes se comen a los pequeños, para eventual mejoramiento y continuación de la especie (Edwards Bello, 1911, 184). Le achaca la culpa no sólo a la corrupción del país, a su juicio fabulosa, sino también a João Cândido, su líder, por la ausencia de ideal, algo que se podría llegar a desarrollar con instrucción y temple. Por ello, sin llegar tan lejos, Edwards Bello juzgaba que lo vivido en Río de Janeiro se aplicaba al conjunto de naciones latinoamericanas¹⁵. Testigo involuntario de la sublevación naval,

14 "A República admite a máxima liberdade de pensamento; e, desde que o anarquista seja pegado jogando bombas, dando tiros de revólver, perturbando a ordem, cai no domínio do Código Penal, já não é anarquista que a polícia tem nas mãos, com o qual ela nada tem a ver; é o malfeitor, o desordeiro, o sedicioso, para quem, neste país com tantas faculdades de direito e tantos juriconsultos à matroca, as leis devem cominar penalidades, à vista das provas do crime e depois de julgamento regular. Assim sendo, esperava que o prestígio de V. Ex. agisse de tal forma que, estrangeiros e nacionais, anarquistas ou não anarquistas, mandantes e mandatários, os responsáveis pelos delitos ou crimes do dia 18 de novembro sejam processados regularmente, com os mais amplos meios de defesa, cabendo somente à polícia apresentar os documentos que possui contra eles e não, como ela quer, julgá-los sem defesa e condená-los em segredo, para o que lhe falta competência legal e é perfeitamente imprópria". (Barreto, 1923, p.64).

15 "Nuestra América fue grande y tuvo como nunca proyecciones universales en el período de las luchas por la independencia, precisamente por el hecho de la uniformidad de ideales desde México hasta el Cabo de Hornos, pero, una vez conseguida la derrota militar de la metrópoli, se perdió la cohesión; las diversas regiones americanas se constituyeron en provincias separadas, o repúblicas, y aún que algunas de estas repúblicas han alcanzado progreso y bienestar, se perdió para siempre la acción de conjunto y

síntoma de esa reciente esclavitud y de la represión a la sensibilidad popular que mostraron los acontecimientos de Canudos, Edwards, memorioso de Valparaíso¹⁶, anota entonces en su diario:

Diciembre 10 (noche)

Los revoltosos arriaron la bandera roja a las cinco de la tarde, diezmados y maltrechos, después de los comentarios y decires sobre las diversas incidencias de estos acontecimientos desgraciados son curiosísimos; los muertos y heridos en la isla y en la ciudad se cuentan por centenares; una sola granada, que hizo explosión en uno de los patios del Monasterio de San Bento, mató a treinta y dos soldados de línea e hirió a otros muchos. Se habla de un extranjero, de un ruso, que se presentó al comandante de una batería para pedirle que le dejase disparar uno de los cañones, pues aseguró que tenía muy buena puntería; el oficial accedió gustoso, aunque no lo conocía, seducido por las buenas maneras del extranjero, que resultó ser un excelente artillero. Este hecho casi inverosímil lo relatan muchos diarios con toda la sencillez y la naturalidad que se usa para relatar los sucesos de la crónica diaria. (Edwards Bello, 1929, 606)¹⁷.

No obstante, Edwards Bello tiene en el episodio un contacto de primera mano con la cultura negra. Recoge *in loco* algunas cuartetas sádicas y coprológicas:

la grandeza de nuestra acción que, en 1810, fue universal" (Ídem, 1929, 606). Judith Butler recuerda, en su colaboración para el catálogo *Soulèvements* antes citado, el levante de Martí contra la autoridad española y lo define como una lucha contra el olvido.

16 Memorioso de violencias y saqueos. Cf. *À Valparaíso* (1963), película de Joris Ivens con guión de Chris Marker.

17 Y agrega: "De todos estos rumores y comentarios se desprende una triste verdad, y esta es que la marina del Brasil, la gloriosa marina que escribió una página brillante en la guerra del Paraguay, ha muerto, y que tardará muchos años en resucitar, vigorosa y disciplinada, a una nueva vida. Es muy triste esta realidad, y más aún si pensamos que en estos mismos momentos en que tronaba el cañón, el cable nos transmitía desde Europa la noticia de que Clemenceau, en conferencias y escritos, ponderaba de grandeza de este país y de sus instituciones, *las más sólidas* de la América latina". (Ídem, 1911, 177-180).

Há duas coisa
que me faz chorá
É nó nas tripa
E bataió navá (Ídem, 170).

Son sus objetos auráticos (Stavrinaki, 2010, 88-110), que anteceden así a los *Chants nègres* de Francis Picabia, el *Negerplastik* (1915) de Carl Einstein o las canciones negras recogidas por Einstein y traducidas por Yvan Goll en *Action* (1921), la "Note sur l'art nègre" y la breve "Note sur la poésie nègre" (1918) de Tristan Tzara, escritas ambas para *SIC*, luego incorporadas a los *Siete manifiestos dadá* y cuya fuente indiscutida es el periódico alemán *Anthropos*, creado en 1906 por Wilhelm Schmidt, que lo inducen al mismo Tzara, a partir de 1917, a componer sus propios *poèmes nègres*. El primer número de *Dada* incluía entonces una "Chanson du cacadou" y el segundo, al final de 1917, traía dos *poèmes nègres*, uno anónimo y otro titulado "Chanson du serpent". *Jacaremirim*, seudónimo de Darius Milhaud, transmitió a los lectores de *Littérature* (abril 1919) el encanto de la samba que lo motivó a escribir *El buey en el tejado*¹⁸. Apollinaire, con sus fetiches de *Alcoholes*, veía en el negro la más cabal manifestación del *Esprit Nouveau*. Otro tanto Rimbaud¹⁹. En la novela *El negro* (1927), de Philippe Soupault, contemporánea del *Viaje al Congo* de André Gide, el narrador sigue las huellas de Edgar Manning, el negro revolucionario en Portugal, huelguista en París, que no espera nada del futuro, porque conoce su pasado aún no

18 Aragon lo considera junto a las piezas de Cocteau uno de los grandes eventos de la historia literaria dadaísta. (Aragon, 1922, 3-6).

19 "Mi jornada está cumplida: me voy de Europa. El aire del mar abrazará mis pulmones; los climas perdidos me curarán. (...)Volveré con brazos y piernas de hierro, la piel oscura, la mirada furibunda: debido a mi máscara, me supondrán de buena raza" (Rimbaud, 1976, 17-8).

consumado y por ello mismo apuñala en Barcelona, en un acto gratuito, a una prostituta llamada Europa, capítulo desgajado de la *Anthologie nègre* (1921) de Blaise Cendrars, el co-fundador del modernismo brasileño. Pero, más allá de sus convicciones conscientes, Edwards Bello se abría así, en la aproximación a la sublevación negra, a la auténtica otredad²⁰. Especulaciones geopolíticas aparte, en 1911, cuando Edwards Bello publica *Tres meses en Río de Janeiro*, comenzaban, en Puteaux, las reuniones de Marcel Duchamp

20 Años más tarde, Carlos Manuel Cox, uno de los fundadores del aprismo, entrevistó a Edwards a su regreso a Chile, en 1927, y recordó que "Haya de la Torre en una carta publicada en *Repertorio Americano* decía a Edwards Bello que nuestra América necesitaba de su 'literatura económica', de su interpretación realista. Después de la gárrula e inútil retórica con que se nos había intoxicado a propósito del Ibero americanismo y demás expresiones sentimentales de los escritores de antaño, precisaba la expresión cabal. Parejamente a Manuel Ugarte y otros luchadores antiimperialistas, Edwards Bello se ha dado cuenta de las realidades de nuestro Continente. Proclama la abolición de las absurdas barreras aduaneras y fronterizas que chafan todo impulso económico y espiritual creador. Condena, por ende, las criminales rencillas secesionistas, que convierten a nuestros pueblos en guiñapos, y el espíritu de casta que mantiene a los indios sujetos a servidumbre. Para Edwards Bello 'un ROTO chileno se parece a un PELAO mexicano más que a un chileno de la oligarquía capitalista, a pesar de los miles de kilómetros que separan a ambos países'. Semejante concepto, francamente marxista, lo lleva inequívocamente hacia una concepción revolucionaria de la Historia. 'El problema obrero de Chile, es, nos advierte, con mayor o menor intensidad, el mismo de toda Ibero-América: una ínfima minoría domina a la mayoría semi esclava, mestiza, hija del sistema de ENCOMIENDAS'. Después, en el terreno de los postulados constructivos, escribe: "Mientras las naciones Ibero-Americanas no hagan un *block* económico y social contra Europa y Norte-América, no solo no serán libres, sino que tampoco podrán llamarse democracias". Desde este punto de vista enfoca el problema del Pacífico. Le he oído decir muy alto que cuando los pueblos de Chile, Perú y Bolivia comprendan nítidamente que se trata de un negociado con el que especulan los capitalistas yanquis, la solución será inmediata, categórica, en el sentido de la justicia, pues sin ella se dilatará la realización del ideal anfictionico de la América-India, una y solidaria" (Cox, 1927, 1). Es la tesis que Edwards desarrolla en *El nacionalismo continental*. Madrid, G. Hernández y Galo Sáenz, 1925. Antonio Negri, en su colaboración "L' événement soulèvement", para el catálogo *Soulèvements* ya citado, se permite asociar marxistas de despacho y libertarios dadaístas. Dice que para unos levantarse presupone una caída (del capitalismo) que ha de acabar razonablemente bien; para los otros en cambio significa ceder a un catastrófico precipicio del que renacerían con el alma pura. En todo caso, el Apocalipsis es central y necesario en ambos. Desaparece la subjetivación y, con ella, la capacidad de luchar para cambiar el mundo, de levantarse no por el placer del gesto sino por la urgencia de una acción transformadora. De este modo se descubre que sólo cuando la subjetividad se introduce en la pausa, en el intervalo, como motor de la insurrección, la dialéctica entre el levantamiento de las bases y el levantamiento hasta el cielo puede por fin producir una acción, una ontología negativa de la insurrección.

y Francis Picabia, asistidas por Ribemont-Dessaignes, Jacques Villon, Albert Gleizes y Jean Metzinger. Al año siguiente, Arthur Cravan publica la revista *Maintenant* y, en 1913, Picabia recorre, en Nueva York, el *Armory Show*. Todo está cambiando. Todo sigue igual²¹.

DADA

Tras el episodio de sublevación en la marina, como dijimos, Joaquín Edwards Bello regresa a Chile y, con el estallido de la guerra, retorna, una vez más, a Europa. Edwards sintoniza inmediatamente con los dadaístas, probablemente en atención al manifiesto 1918 de Tristan Tzara, en particular, su final, “Dégoût dadaïste”, cuando Tzara proclama que “tout produit du dégoût susceptible de devenir une négation de la famille, est dada” (Tzara, 1917). El *inútil de la familia* (Edwards, 2004)²² encontraba así una razón de ser. Pero bueno es recordar también que, en la proyección de “films puros” en *Amigos del Arte* (Buenos Aires, 1929), el tan rumano como Apollinaire Benjamin Fondane, a despecho del surrealismo en ascenso, ya defendía el dadaísmo como la primera manifestación espiritual que se soñaba catastrófica, rechazaba toda finalidad, proclamaba el escándalo por el escándalo, ocultando o ignorando la oscura idea que le pedía tomarse como Acontecimiento, ya sea como hecho artístico, ya espiritual, y que por primera vez en el mundo rechazaba el papel sublime del artista en nombre

21 “Personne ne peut échapper au sort / Personne ne peut échapper à DADA / Il n’y a que Dada qui puisse vous faire échapper au sort / Vous me devez 894 fr” (Tzara, 1921).

22 La única vez que Borges lo cita a Andrés Bello, en *El idioma de los argentinos*, es para legitimar la etimología de la palabra *nada* como cosa nacida. De allí que soporte la doble negación. “Esto no sirve para nada”, por ejemplo. No nació. Es inútil.

de la pura idiotía²³, declarando espontáneamente que la obra maestra, o incluso cualquier obra, era imposible. Dadá es el cubismo en el plano moral, plenamente anárquico, sintetizaba Fondane, Dadá es al cubismo lo que el Terror fue a los Estados Generales, lo que la Revolución de Octubre fue a la de Kerensky (Fondane, 1929, 9-20; Ídem, 1984, 82).

Dadá fue una hidra de muchas cabezas. En Zürich fue cabaretero; en Berlín, anarquista; en París, vanguardista; en Nueva York, bohemio entre exilados. Pero, en todas esas versiones, siempre muy atento al instante, como sensibilidad presentista, *nunista*. Huérfano, debió siempre reconstruir, retrospectivamente, su parentalidad. En el caso de Edwards, osaría decir que la rebelión de la *chibata* fue su Acontecimiento *infraleve*, oscilando entre la obediencia servil al pasado y la ingenua utopía del porvenir (Stavriniaki, 2016; Rasula, 2016). No obstante, ese Acontecimiento le abrió panoramas, al trabajar con los desechos, lo despreciable, la broma, lo irrelevante. Recordemos el diagnóstico de Walter Benjamin en su ensayo sobre la obra de arte: el dadaísmo intentó producir los efectos que el público buscaría más adelante en el cine. Como toda provocación de demandas se dispara más allá de su propia meta, el dadaísmo sacrificó valores de mercado, propios del cine, en favor de intenciones más altas y de las que no era, desde luego, consciente. Dieron menos importancia a la utilidad de sus obras de arte que a su inutilidad, como objetos de inmersión contemplativa, y alcanzaron esa inutilidad por medio de una degradación sistemática de su material, ya que sus textos son “ensaladas de palabras” que contienen giros obscenos y todo detritus verbal imaginable.

23 El sexto manifiesto Dadá del señor Aa así lo confirma: “Los idiotas empollan el siglo - vuelven a empezar unos siglos después - los idiotas se balancean en el cuadrante de un año - yo (idiotita) me quedo ahí cinco minutos”. Así, en el salón dada de París, en 1921, Philippe Soupault presentó un espejo siglo XVII titulado “Retrato de un imbécil”.

El dadaísmo activó así la fórmula de la percepción onírica, el lado táctil de la recepción artística (Benjamin, 1985, 190-2).

Por todo ello, el dadaísmo pensó al sujeto no sólo como ser escindido, sino como distancia en relación a sí mismo. Todo sujeto dependía de un Acontecimiento y sólo se integraría como capacidad de verdad, de tal suerte que siendo su contenido un mero proceso de fidelidad a esa verdad, deja de ser natural a cualquier otra instancia. Es un puro dispositivo, una falta en ser que está siempre ad-viniendo. El sujeto se vuelve así la decisión misma de devenir. Esto provoca un vaciamiento de la idea de *obra* (que es), en beneficio del *acto* (que procede y se procesa), pensado en el presente, pero también, abolida la historia, en la más desguarnecida atemporalidad. El siglo asume entonces para sí la tarea de reconstrucción integral del tiempo. La rebelión a que Edwards asiste, no siendo pues representable, sólo permite la representación de su misma inercia, la instalación de un paradigma discontinuo de lo social, que sólo se obturaría satisfactoriamente con la construcción de un líder o fundador. Edwards se niega a ello. Cree que le faltó ideal a João Cândido. Al razonar así, renuncia también, sin saberlo, a construirse a sí mismo como fundador de modernidad artística. Permanece *inútil*. Ni heredero, ni imitador. Tan sólo un simple testigo que declara el presente del arte, el *Presentismus* (1921), de Raoul Hausmann. Al ser una intensa potencia de abordaje (con la debida licencia de la metáfora marinera y pirata), el artista sólo se piensa en presente continuo, indisciplinado y sin jerarquías. Rechaza el pasado tanto como los expresionistas, pero mientras éstos quieren hacer nacer lo nuevo, Dadá busca apropiarse del presente, lo cual supone una compleja operación de posthistoria y prehistoria. "Nunismo: ¡Exaltemos triunfalmente la vibración simultaneísta del momento!", clamaba el "Manifiesto Ultraísta Vertical" (1920). No

obstante, a pesar del presentismo, Dadá, como sabemos, ha sido una piedra en el zapato para la historiografía artística posterior, tal vez por connotar el eclipse de la obra, como señala Agamben (Antelo, 2017, 21-42), razón por la cual no han sido abundantes sus retrospectivas²⁴.

En 1919, cuando Breton, Aragon y Soupault comenzaban a editar *Littérature*, Man Ray ejecuta una pintura con aerógrafo, *Seguidilla*, superposición de una serie de pantallas que difuminan la luz y ahuyentan el calor, al abanicarse. En marzo del año siguiente, el número 6 de la revista *DADA*, en forma de *Bulletin*, traía el programa de la “Matinée du Mouvement Dada le 5 février 1920”, celebrada en el Salon des indépendants del Grand Palais. Según la publicación, allí se leyeron, entre otros, los manifiestos de Francis Picabia, André Breton, Paul Dermée y Tristan Tzara. Hay además una reivindicación de todas “les concubines et les concubistes. Tous les membres du Mouvement DADA sont présidents”, entre ellos, en grafía afrancesada, “Cansino d’ Assens”; “Vincente Huidobro”; Guillermo de Torre; Lasso de la Vega; el pintor y galerista Josep Dalmau, sostenedor de los cuatro primeros números de *391*, la revista de Picabia, en Barcelona; su colega, el poeta y marchand Josep Maria Junoy, editor en la misma ciudad de la revista *Troços* (1917) y autor de caligramas, líricos y plásticos, elogiados por Apollinaire y, por último, Jacques Edwards citado, alfabéticamente, entre Marcel

24 La primera fue comisariada por Alfred Barr, en 1936, *Fantastic Art, Dada, and Surrealism*; le siguieron la versión de William Rubin, también en el MoMA, en 1968, *Dada, Surrealism, and Their Heritage* y la de 1978, *Dada and Surrealism Reviewed*, de Dawn Ades, hasta la más ambiciosa y reciente, *Dada*, en el Centro Pompidou (2005), organizada por Laurent Le Bon, Leah Dickerman y Anne Umland, donde, por cierto, Edwards estuvo presente. Decisiva sin embargo para su difusión en América fue *The Dada Painters and Poets. An Anthology* (Nueva York, Wittenborn, Schultz, 1951), de Robert Motherwell, un artista gravitando en torno al círculo de *Dyn*, en México. En Chile, específicamente, recordemos la exposición *100 años del Dadá: Documentos en Chile* (Santiago, jun.-ago, 2016).

Duchamp y Carl Einstein (Anónimo, 6, 1920).²⁵ En la página siguiente, el mismo Edwards suscribe un telegrama de adhesión al movimiento²⁶: Dadá es americano²⁷. Ese mismo mes de abril, Duchamp, Man Ray y Katherine Dreier fundan la *Société Anonyme*, el primer museo de arte moderno, en Nueva York. Ese otoño, Edwards comienza a colaborar activamente en la revista sevillana *Grecia*, de Isaac del Vando Villar, en cuyo número XXXIII (20 nov. 1919), "Jac Edwards" comenta, con solvencia, en "Galería de Espejos (Autoversiones del francés)", algunas composiciones del poeta Rafael Lasso de la Vega, exhibiendo cierto arribismo de recién llegado al reivindicar el concepto de *vertical* o *meridiano* de Kostro, apodo íntimo de Apollinaire, o cuando juzga que "la absoluta descoyuntación de la forma no presta virtualidad ninguna a lo ya conocido y permanente que ocupa, hoy como ayer, los temas poéticos que se nos presentan en las revistas más nuevas, *Dada*, 391, *Littérature*, *TNT*" (Edwards, 1919, 8). La frase, digamos entre paréntesis, es una glosa del "Manifiesto Ultraísta Vertical" ("descoyuntación tipográfica: Las linotipias sufren un ataque de histeria"). Pero el hecho de Edwards situarse ante una *galería de espejos* nos plantea la cuestión del retorno o *renvoi miroirique*, como lo llamaba Marcel Duchamp, es decir, los principios especulares de reflexión, proyección, rotación e inversión que caracterizan a los *ready-mades*. Es decir,

25 En noviembre de ese año Guillermo de Torre reseña *El roto* en la revista *Cosmópolis*, ensalzando la mundanidad del autor, pero exigiéndole mayor radicalidad a su prosa.

26 "MADRID. Je suis au courant de la révolution lyrique DADA par Huidobro, Guillermo de Torre, Cansinos d'Assens, Lasso de Vega, etc. Toute la jeunesse intellectuelle de Madrid et du Chili se joint petit à petit à ce mouvement immense. Adiós Señor. Jacques Edwards Bello" (Ídem).

27 En su manifiesto "Dada est américain" (mayo 1920), Walter Arensberg lanza la proclama que luego Andy Warhol reescribiría: una obra Dadá no debería durar más que seis horas. Picabia acaba de lanzar el primer número de *Cannibale* y el ejemplar 13 de *Littérature* (atrasado más de dos meses, de febrero a mayo, por la huelga de los gráficos, con sensible aumento en el precio del ejemplar, de un franco y medio a dos) trae exclusivamente los 23 manifiestos del grupo Dadá

los textos de Edwards son apropiaciones dadas vuelta, reviradas contra el uso común, profanadas en su natural destino elevado. Apuntan a la emergencia de una yuxtaposición de las mercaderías de masa con su contraparte artística, en un proceso especular de duplicación e inversión combinadas, tal como en la *Seguidilla* de Man Ray²⁸.

Al fin de ese año, en el número XXXVIII de la misma revista *Grecia*, habiendo ya Edwards retornado a Chile²⁹, aparece uno de sus “caprichos líricos” (la categoría, goyesca, debe ser del editor, del Vando Villar), el poema “El aviador Dadá”, donde Edwards repite la estrategia de reenvíos especulares de Lasso de la Vega, subtítular los poemas en francés para sugerir autotraducciones. Sabemos que, tras oír una conferencia de Tzara en Weimar, Theo van Doesburg definió a Dadá como un microbio virgen que todo lo invade, primer verso del poema “Dada est un microbe vierge”

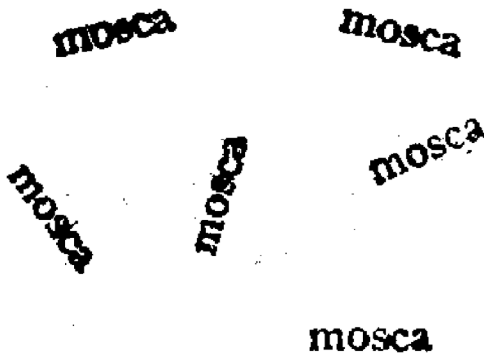
28 La parodia siempre reproduce en espejo la lógica del adversario a quien replica y, particularmente, en economía, la especulación siempre especula sobre el espectro. Especula en el espejo del espectáculo que ella misma produce. Derrida nos dice que la misma mercadería es un espejo en el que, de repente, aquellos que participan en el intercambio no se reconocen más. Se fantasmagorizan a sí mismos y, como los vampiros, son desposeídos de imagen especular. Lo mismo ocurre con las mercaderías (esos fantasmas) que transforman a los productores en fantasmas. Todo este proceso, entre teatral y óptico, entraña el efecto de un misterioso espejo (“un miroir mystérieux”). El “misterio” consiste en que la imagen producida naturaliza lo que es puro artificio y la verdad se muestra a sí misma disfrazada y con disimulo (Derrida, 1993, 247-8). La espectrología posterior presupone una política y una ética de los vivientes, en su relación con lo invisible, pero en ningún caso propone una política de la spectralidad pura. La desteocratización de los Póstumos ha buscado forcluir a los espectros y anular así el tiempo de la cosmopolítica. La espectrología es la región ultra-ontológica de la para-metafísica. Cf. (Ludueña Romandini, 2020). En las artes plásticas, ver (Soichita, 1997); (Portus, 2016).

29 En marzo de 1920 se agasaja en Madrid a Edwards y su esposa, la escultora Ángeles Dupuy Ruiz de Alarcón, con una comida a la que asisten Ramón del Valle Inclán, la poeta chilena Teresa Wilms Montt, el escritor Andrés González Blanco, los pintores Romero de Torres y José Loygorri, el poeta uruguayo Pablo Minelli González y Ernesto Homs, saludándolo el poeta y amigo Rafael Lasso de la Vega (*El Figaro*, Madrid, 26 marzo 1920, p.6). En la hoja dadaísta de *Grecia*, suerte de condensación del sexto boletín *DADÁ*, Lasso de la Vega se preguntaba si DADA formaría parte en la Liga de Naciones. La respuesta es sí. Joaquín Edwards Bello fue delegado adjunto a la sexta reunión en 1926.

de Tzara (Tzara, 1919; Ídem, 1920, 7; Rasula, 2020, 1-14); Ribemont-Dessaignes, en "Dadaland" (segundo número de *Cannibale*, 1920), dice que Dadá es "una enfermedad vengativa, una plaga"; pero Edwards lo piensa, en cambio, como una mosca invisible³⁰:

EL AVIADOR DADÁ
(*Si j'étais mouche*)\

Si yo fuese mosca
marcharía a librar a Tatiana
Allá lejos
en la Roja y la Amarilla
Revolución
Amo a Tatiana porque jamás la conocí
Mataría a Lenine
y a Tchicherine
con mi *Stegomia Fasciata*
llenando sus bocas
Si yo fuese mosca
Dadá



30 En uno de sus *rapid-fire drawings*, en blanco y negro, la dadaísta americana Clara Tice concibe una danza erótica en *Insect Frolic* (1922).

Pero Tatiana murió
y el Czarevitch
porque las moscas no hacen caso
de las alas Dada (Edwards, 1919, 5).

El poema, concebido más para mirarlo que para leerlo, vista su dimensión verbivocovisual, obedece a la consigna del manifiesto Dadá 1918 de que cada página debe estallar, ya sea en función de seriedad profunda y grave, el torbellino, el vértigo, lo nuevo, lo eterno, ya de la burla aplastante, el entusiasmo de los principios o por la manera en que fue impresa. Esto queda claro no tanto en las primeras publicaciones dadaístas, tipográficamente más conservadoras, sino en revistas como *Dada* 3 (Tzara, dic.1918) y *Dada* 4-5 (Tzara y Picabia, mayo 1919) o en los primeros números de la berlinesa *Der Dada* (Raoul Hausmann, jun.-set.1919), mucho más empeñadas en la destrucción del aura, como señalaría Benjamin (Doherty, 1997, 82-132; Hage, 2017, 1-24). En todo caso, el poema en cuestión, con más comedia tipografía, en Chile, será reescrito al ser incluido en el primer volumen de poesía de nuestro autor, que Edwards le dedica a Tristan Tzara, "inventor de la lengua francesa" (gesto especular que Breton repetirá con el martiniqués Aimé Césaire), poeta que comparte con Edwards esa sensación de no estar del todo. En efecto, Tzara es el seudónimo de Samuel Rosenstock, que así rescata una expresión en rumano, *trist în țară*, triste en su propio país. El chileno Juan o Jean Emar haría otro tanto a partir de la expresión francesa *J' en ai marre*, que significa *estoy harto*. Todos ellos (Tzara, rumano; Edwards o Emar, chilenos) son periféricos que se creen occidentales, en particular, parisinos; pero, al mismo tiempo, extremos europeos que admiten con beneplácito ser asimilados y colonizados. Pues bien, en ese volumen, *Metamorfosis* (1921), Edwards incluye el poema dadá, ahora con el

título "Aviación", anticipándose así a las *Hélices* (1923) de Guillermo de Torre, pero con la sutil diferencia de que el mosquito del dengue no es ya algo que se posea, como en la versión de *Grecia*, sino algo que se *es*. ¿Cupido? Viendo todo desde arriba, como en el sobrevuelo de *Creación de polvo* de Duchamp/Man Ray³¹, habla pues el vector de la fiebre amarilla:

mosca mosca mosca rnosca mosca
moscardón
mosca mosca mosca mosca mosca
Si yo fuese mosca
volaría para libertar a Tatiana
tarjeta postal
ALLÁ
Silencio Rojo, Amarillo, Oblongo, Siberia
Yo amo a Tatiana princesa *midnette*
Lenin mongolinichevo
Moscou necrópolis concierto.
DESNARIGAMIENTO
Si fuese mosca
Mataria Lenin Chicherine
STEGOMIA FASCIATA
en sus bocas
si yo fuese mosca DADÁ

31 Maria-José Mondzain, en "À 'ceux qui sont sur la mer.", su colaboración al catálogo *Soulèvements* ya citado, cuyo título remite a expresiones de Victor Hugo y Anacarsis, ve, en esa imagen de Duchamp, un himen diáfano, la pantalla intacta en la que cualquier otra imagen puede aparecer. Lo visible vela lo invisible, sin duda, pero también lo manifiesta sin desvelarlo. Sobre ese velo osmótico, lo invisible se ofrece a la mirada. El nacimiento mariano de la imagen remite al pensamiento platónico en ese tratamiento osmótico de la *Chora*, ya citada por Platón, que es receptáculo y nodriza invisible de lo visible. Ese receptáculo virginal pone en el mundo la imagen consintiendo en no ser sino la pura pantalla de proyección de lo invisible en lo visible. El himen es *infrave* y se presenta como la recogida de todas las apariciones de lo posible, lo cual le permite concluir que Duchamp es el artista insurreccional por excelencia, que indica con absoluta radicalidad que un gesto de arte no tiene más sentido que el de poner al espectador en el centro de un problema tan jubiloso como angustiante. La materia gris, pulverulenta, invisiblemente levantada por la fuerza de los soplos, los vientos, remite en un mismo movimiento a la vida turbulenta e infinita de las partículas invisibles que componen el mundo y a la palidez mortal de las cenizas que nos llevan de nuevo a nuestro polvo.

La ley de la gravedad desanima las fuerzas insurreccionales de la revolución. Rebaja cualquier movimiento de elevación, cuyo primer gesto, la potencia del juego, crea las estrategias de un sujeto deseante ante el desasosiego de la historia. El poeta busca transformar la ausencia de las cosas en diseminación de los signos y así ofrecerle recursos a cualquier insurrección, para hacer volar imágenes y palabras. Pero hay un agregado, sin embargo, en ese juego, en el que me gustaría detenerme: el de la "tarjeta postal".

En 1918, un periodista y empresario francés, entre anarquista e inescrupuloso, Georges Antequil, había sufragado la edición de unas tarjetas postales anti-alemanas, bajo el sello Éditions aux Alliés: *La carte postale littéraire*. La tarjeta postal remite entonces directamente a los cambios de escritura de Edwards, ligados a una lucha, en proceso desde *Tres meses en Río de Janeiro*, en especial, los esbozos hechos "en dos líneas", rápidas y belicosas, que prefiguran no sólo la *Carte Postale* (1926) de Philippe Soupault, el "Cartão postal" de Murilo Mendes, en la *Revista de Antropofagia* (1928) o el muy posterior *Postsachen* (Correo, 1968-72) del artista Fluxus Jochen Gerz, sino incluso la actitud deconstructiva de su tocayo, Derrida. En efecto, en una carta fechada el 3 de junio de 1977, Derrida se ve a sí mismo como "un mensajero de la antigüedad, sobre un corcel", tal como Lasso de la Vega, es decir, como "un heredero, un heredero lisiado, incapaz aún de recibir, de medirse con aquello que tiene bajo su custodia", y para eso corre, vuela, "para llevarles una noticia que debe permanecer secreta, y caigo todo el tiempo". Abatido, como el mosquito de la fiebre. "Nunca me di tiempo, en suma, para escribirte lo que hubiera querido, nunca me fue dado, y si te escribo ininterrumpidamente no te habré enviado sino postales. Aunque sean cartas y meta siempre más de una en el mismo sobre", tal como

Edwards hace con sus poemas: “le apostamos a la tarjeta postal antes que a la literatura, la inadmisibile literatura” (Derrida, 1980, 13-4). “Achtung Kunst Korrumpiert”, atención, el arte corrompe, alertaba Gerz.³²

La experiencia Dadá (“única expresión del hombre moderno”) se confunde entonces con el invisible insecto que nivela ostentación y muerte, en atención a la premisa de la *société anonyme*: “enervemos, desconcertemos, turbemos. Charlot. *Nihilismo de la risa*” (Edwards, 1920, 5). Mirando retrospectivamente, Jacques Edwards evoca entonces su experiencia de escritura y, prefigurando la *Martinique, charmeuse de serpents* de Breton y André Masson, describe

Brasil fabuloso
Recife - Bahia - Rio - Matto Grosso
historias tremendas de serpientes
millones de kilómetros cuadrados en mi taza de café
Tiradentes
riqueza que se ve
Revolución francesa de las nubes
Brasil fantástico y fecundo
joyería del mundo (Edwards, 1979, 32).

Pero, en especial la capital, antes captada en las miniaturas casi impresionistas de 1910, es ahora descripta, a la manera de Rimbaud, como “un opéra fabuleux” (Tzara creía que Rimbaud había enseñado que no hay juventud sin rebelión³³), actitud en que, si sabemos ver,

32 Gerz es autor de un controvertido *Monument contre le fascisme* (1986-1993), que no debería, a su juicio, velar lo Real, sino exhibirlo para permitir elaborarlo. (Déotte, 2018); (Ídem - “Situation: Les paradoxes de la commande artistique: Jochen Gerz”, 2018, p. 1-6).

33 Otro tanto pensaba Tzara de Alfred Jarry, inventor de la patafísica, fuente de un nuevo humor, que no despierta la risa, sino un sentimiento maquínico, pseudo científico, matemático y absurdo, en sintonía con el absurdo mundano en que vivimos, inteligente e idiota, por partes iguales. Recordemos el mani-

todavía reconocemos, bajo la divisa "ordem e liberdade", las huellas de la sublevación naval:

Rio de Janeiro ópera inmensa
encajes del cielo sinfonías de montañas
todas las piedras finas de coloraciones extrañas
en la bahía extensa
capital lírica y feérica
ojos abiertos de la bruna América
Monte Carlo *cocotte* de Guanabara
con toaleta rara
un grillo arriba del Corcovado
canta la canción nacional
y bailan fox-trot en los acorazados
sólidamente anclados
marineros calzones colorados³⁴.

A diferencia de lo que creía el peruano Carlos Manuel Cox, Joaquín Edwards comienza a dudar ahora de los méritos de la democracia representativa y, por esa vía, cuestiona el concepto mismo de soberanía (que hizo estallar el movimiento de los marineros en Río de Janeiro). Por tal motivo, su dadaísmo, diríamos, es más institucional que cualquier otra osa³⁵.

fiesto del señor Aa, el antifilósofo: "y todos somos idiotas/y muy sospechosos de una nueva forma/de inteligencia y de una nueva lógica/a la manera de nosotros mismos/que no es Dadá de manera alguna/y ustedes se dejan llevar por el/Aaísmo/y todos ustedes son idiotas/cataplasmas/en alcohol de sueño purificado/vendajes/idiotas/virgenes". No cuesta recordar que esta es una de las fuentes del concepto de objeto a, o sea, de la dimensión Real (ni imaginaria, ni simbólica) del psicoanálisis lacaniano.

34 (Ibidem, 33). Recordemos que, en el artículo "Metamorfosis" (1929) para su revista *Documents*, Georges Bataille la definía como una necesidad violenta, que se confunde además con cada una de nuestras necesidades animales, impulsándolo al hombre a desistir de sus gestos. En cada hombre, dice Bataille, hay un animal encerrado en una cárcel, como un presidiario, y hay también una puerta, pero si entreabrimos la puerta, el animal se abalanza hacia afuera como el preso que encuentra la salida. El hombre no pasa así de una cárcel de apariencia burocrática, semilla de la sociedad disciplinaria de Foucault.

35 "Un gran escritor español, Eugenio d'Ors, de esa tierra catalana, soberbia, que ha querido separarse también de la metrópoli, escribió: 'Los pueblos de la América española han sufrido mucho por haber

LA VIDA NO TIENE MÁS QUE UNA FORMA: EL OLVIDO (PICABIA)³⁶

En su manifiesto Dadá 1918, Tristan Tzara admite escribir un manifiesto aún sin querer nada en concreto: dice, sin embargo, ciertas cosas y está por principio contra los manifiestos, como también lo está contra los principios. Distanciado, Tzara escribe ese manifiesto para mostrar que pueden ejecutarse juntas dos acciones opuestas, en una sola y fresca respiración. Y asimismo con relación a la afirmación, no está ni a favor ni en contra, y no lo explica porque odia el sentido común, simplemente porque cada burgués es un dramaturgo en pequeño, que inventa temas diferentes, en vez de colocar a los personajes convenientes al nivel de su inteligencia, "crisálidas en las sillas", y busca las causas o los fines para cementar su intriga, historia que habla y se define. Y Tzara toma del taoísmo, precisamente, la identificación de contrarios, algo nada ajeno a estudiosos del budismo como Friedrich Schlegel, Michel-Jean-François Ozeray, Eugène Burnouf, Friedrich Schelling, Hegel, Schopenhauer, Nietzsche y Victor Cousin. Recordemos que Hugo Ball defendió una tesis sobre Nietzsche; Raoul Hausmann había leído textos budistas en su adolescencia y Hannah Höch tenía en su biblioteca dos volúmenes significativos, la edición preparada por Martin Buber de *Reden und Gleichnisse des Tschuang-Tse*, dichos y parábolas de Chuang Tzu, y *Die Bahn und der rechte Weg des Lao-Tse*, una traducción alemana del *Tao Te Ching*, obra que Julius Évola, el principal dadaísta italiano,

obtenido la soberanía política antes, muchísimo antes, de haber alcanzado la soberanía espiritual. ¿De qué sirve a un país tener Cámara Alta y Cámara Popular, Tribunal Supremo, Ejército y moneda propios, cuando la más alta ambición de sus escritores se cifra solo en llegar a ser nombrados miembros correspondientes de la Real Academia Española? Se le olvidó decir al escritor catalán que, asimismo, el orgullo de las familias americanas se cifra en recordar sus apellidos del viejo solar hispano y su enfoque remoto con duques y marqueses" (Edwards Bello, 1929, 608).

36 (Edwards, 1920, 5).

traduce a su lengua en 1923. En América, discreta atracción orientalista en Rubén Darío, Gómez Carrillo o Amado Nervo, pero muchos escritores del Centenario, Miguel Cané, Joaquín V. González, Carlos Muzzio Sáenz-Peña, Ernesto Quesada, Álvaro Melián Lafinur, primo de Borges, e incluso Ricardo Güiraldes, fueron aplicados lectores del budismo. Por ello diríamos, en líneas generales, que Dadá, como el zen y el taoísmo, ve la vida como un proceso unitario. "Los verdaderos DADA están contra DADA"³⁷.

Sería un error, no obstante, identificar la vacuidad con lo absoluto (Einstein, 1929, 169-170). Para el tao, como para Dadá, el nacimiento no se separa de la muerte y su vacuidad significa la no-diferencia entre lo positivo y lo negativo, que no se separa en extremos metafísicos, sino que plantea la inmanencia como horizonte. La inacción de los sublevados de 1910, como vimos, fue contrarrestada por el despotismo legalista, sometiendo a todos los insurrectos al poder omnímodo del Estado. Edwards testimonia ese proceso con sus "ojos inocentes, *más allá del bien y del mal*". Mientras el taoísmo, o el dadaísmo, tratan de aproximar la sociedad de la simpleza directa de la naturaleza, los legalistas organizan el poder de manera completamente artificial. Pero esperan que este dispositivo técnico funcione espontáneamente solo, en lo que recuperan la inacción sublevada, pero con sentido opuesto, para naturalizar dicho proceso. El soberano sólo puede echar mano ahora del *laissez-faire* liberal para desatenderse de su misión civilizatoria. Confluyen así sublevados y legalistas, dadaístas y realistas, tanto en la crítica de la inteligencia, como en el rechazo de las virtudes; pero claramente sensibles al desarrollo acelerado

37 "Duda de todo. No cree en nada. De todo se ríe DADA. Es todo. Todo es DADA. Desconfiad de DADA" (Ibídem,5.) (Froese, 2006).

de las civilizaciones, sospechan no ser más posible retornar a la sociedad patriarcal. El taoísmo, y su remota conexión dadaísta, muestran la vía de la inmanencia para liberarse de las restricciones sociales; aun cuando el despotismo legalista fuerza un retorno a la virtud de la inmanencia, absolutizando los límites (Jullien, 2007, 1682-3).

Guillermo de Torre creía que el dadaísmo equilibraba construcción y destrucción. El nihilismo de la risa de Edwards Bello afirma, en cambio, que su acción es brutal, aunque no hace propaganda de ello. "DADA es una cantidad de vida en transformación transparente amarilla y giratoria". Es decir que Edwards tuvo acceso, en París, a la versión más individualista (menos política) del dadaísmo, lo cual no excluye (antes, por el contrario) que sus herederos, los situacionistas, dejen clara esa potencialidad³⁸.

El ocaso de Edward Bello así lo demuestra. Si la inmanencia determina que el arte sea rigurosamente coextensivo a las verdades que disemina, bien pronto se fundió ese horizonte al de la vieja autonomía, cuando no al del estereotipado nacionalismo, olvidando que la verdad inmanente y singular no es ni una obra (*Tres meses en Río de Janeiro*), ni un autor (Edwards Bello), sino la configuración artística iniciada por una ruptura acontecimental, la insumisión, que, de modo general, vuelve obsoleta cualquier configuración previa. Juan Espejo Asturriaga reveló, en *César Vallejo, itinerario del hombre* (1989), que el título del poemario de Vallejo, en 1922, iba a ser *Cráneos de bronce*, pero inesperadamente surgió algún problema con la impresión de la obra, que exigía poner tres libras más para modificar el nombre del autor

38 Los dadaístas parisinos alimentaban un individualismo exacerbado por sus convicciones nihilistas a tal punto que Ribemont-Dessaignes llegaba a imaginar la invención de una "máquina de hacer política", que mantendría la vida institucional de un país con precisión de relojería, ofreciendo todas las combinaciones necesarias para su salud. Cf. (Béhar & Carassou, 1996, 51-2).

(Vallejo quería firmarlo César Perú). La falta de esas tres libras hizo que el poeta, inconformado, empezara a balbucear la palabra "tres", con insistencia y deformación indeseadas, *tressss, trissss, triessss, tril, trilssss*. En el seseo y en el error, surgió la obra, o mejor, el Acontecimiento. Esa configuración, que es un múltiple genérico sin nombre propio ni contorno definido, al ser institucionalizada como *vanguardia* (en la América Hispánica) o *modernismo* (en Brasil) sucumbió más tarde a una territorialización conservadora que nos obligaría a esperar al neodadaísmo post 1968 para poder rescatar sus momentos de más potente coalescencia.

En efecto, si en 1920 todavía se podía reivindicar el nihilismo chapliniano de la risa, a mediados de los 30, y sobre todo tras *El gran dictador* (1941), Edwards no deja de juzgar que la *raza* (sic) de Chaplin mantiene el poder tremendo de Sansón, la fuerza negativa más solapada, destructora de los mayores mitos de la Edad Media europea; el caballero del Santo Grial, la jerarquía social, Newton, Leonardo, Don Juan, la aristocracia católica. Y banalizando el escabroso juicio, concluye que el ghetto se ha quedado con todo, el oro, la música, el arte, la literatura, la pintura, los bancos y las tiendas. Justamente Edwards Bello (el roto, el monstruo), completamente olvidado de la auspiciosa sublevación (*tres meses, tres*), se quedó (ecolálico) hablando solo en interminables crónicas para *La Nación*, sin posibilidad de un seseo acontecimental, condenando al espectro, el *invunchismo*, sin darse cuenta de que el mayor *invunche*, ese monstruo humano prefabricado mediante violencias sádicas, era él mismo (Edwards Bello, 1973, 42-4).³⁹

39 Para muchos intérpretes, desde la Conquista hasta la actualidad, el orden de la sociedad chilena, sobre el cual descansa el poder político, reside en un orden derivado, que no se afirma en ninguna ley pública estable. El invunche, es decir, *el obsceno pájaro de la noche*, es un *statu quo* frágil, oscilante entre orden y desorden, árduo entretejido de desconfianzas recíprocas, tanto en la familia como en la sociedad. Todo

A su modo, César Aira, que lo juzga el mejor novelista entre Blest Gana y Manuel Rojas, lo rescata. "Su fama de *causeur*, de millonario y de *enfant terrible* le ha retaceado algo del prestigio que merece" (Aira, 2001, 192). En *El congreso de literatura*, de 1997, Aira imagina el suplemento de "La mosca Dadá" (Rodríguez Carranza, 2008, 121-134): una avispa mutante tendría la misión de picar a Carlos Fuentes y extraer de su organismo el gen de su brillo, para colocarlo bajo los cristales de una máquina de clonación, y así obtener un ejército de Carlos Fuentes capaz de realizar el sueño totalitario de conquistar el mundo. Pero un error hace que no se multiplique el genio sino un torrente de sedosas bolas azules, un ejército de gusanos. La mosca no había mordido al escritor sino a su impecable corbata de seda italiana azul. ¿Cómo iba a saber la pobre mosca Dadá, mero instrumento clónico descartable y ultra-ontológico, dónde terminaba el hombre y empezaba la ropa? Una simple mosca parametafísica, así como João Cândido era, para Graciliano, "um simples marinheiro negro". Todo era Dadá. Todo era "Carlos Fuentes". Todo era monstruoso.

orden supone así una perversión residual y nocturna, que acompaña a la ley pública, a la manera de un doble sombrío y secreto, cuando no siniestro; sin embargo, apoyada en el orden, oficial y diurno, al que contribuye a imponer, llegado el caso, ilegalmente, esa transgresión oculta el desorden secreto que lo sostiene e irriga al conjunto. Quizás deba verse en ese invunchismo la alta proliferación de seudónimos en la literatura chilena. El *nom d'artiste* no se sostiene en la ley del padre. *Nota bene*: en algunas regiones de Chile la voz veliche *invunche* se substituye por *chivato*, cuasi homónimo de la *chibata*, el chivo expiatorio de la rebelión de 1910.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Aira, César. *Diccionario de autores latino-americanos*. Buenos Aires: Emecé /Ada Korn, 2001, 192.
- Andrade, Oswald de. *Um homem sem profissão. Memórias e confissões. Sob as ordens de mamãe*. 3ª ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1976, 50-1.
- Andrade, Oswald de. *Memórias sentimentais de João Miramar* (1924). 7ª ed. Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 1980, 10.
- Anónimo. “Quelques Présidents et Présidentes”. In. *Bulletin DADA*, 6, 1920.
- Antelo, Raul. “O sequestro do anti-institucional na moderna tradição brasileira”. In: Zama. *Revista del Instituto de Literatura Hispanoamericana*. 9, Buenos Aires: Instituto de Literatura Hispanoamericana. Universidad de Buenos Aires, 2017, 21-42. Disponible en: <http://revistascientificas.filo.uba.ar/index.php/zama/article/view/4051>. Acceso el 20 oct. 2021.
- Aragon, Louis. “Projet d’histoire littéraire contemporaine”. In: *Littérature*, Paris, 4, 1922, 3-6.
- Barbosa, Rui. A rebenqueida. In: (Rapsódia). *Diário de Notícias*. Rio de Janeiro, 02 feb. 1912.
- Barreto, Afonso Henriques de Lima. “Carta-aberta”. In. Ídem. *Bagatelas*. Rio de Janeiro: Empresa de Romances Populares, 1923, 64.
- Béhar, Henri & Carassou, Michel. *Dadá. Historia de una subversión*. Trad. Isabel Sancho. Barcelona: Península, 1996, 51-2.
- Benjamin, Walter. *Magia e técnica, arte e política* (Obras escolhidas, Vol. I). Trad. Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1985, 190-2.
- Cox, Carlos Manuel. “Lo que nos dijo Joaquín Edwards Bello”. In. *Libros y revistas*, 9, 1927, 1.

- Déotte, Jean-Louis. *Cosmétiques*. Simondon, Panofsky, Lyotard. La Plaine Saint-Denis: 2018.
- Déotte, Jean-Louis. "Situation: Les paradoxes de la commande artistique: Jochen Gerz". In: *Appareil*, 20, La Plaine Saint-Denis: 2018, 1-6.
- Derrida, Jacques. *La carte postale*. De Socrate à Freud et au-delà. Paris: Flammarion, 1980, 13-4.
- Derrida, Jacques. *Spectres de Marx*. L'État de la dette, le travail du deuil et la nouvelle Internationale. Paris: Galilée, 1993, 247-8.
- Didi-Huberman, Georges. *Soulèvements. Catalogue de l'exposition (2016- 2017) au Jeu de Paume, Concorde*. Pref. Marta Gili. Colaboraciones de Nicole Brenez, Judith Butler, Georges Didi-Huberman, Marie-José Mondzain, Antonio Negri y Jacques Rancière. Paris: Jeu de Paume / Gallimard, 2016.
- Didi-Huberman, Georges. *Levantes*. Trad. Edgard de Assis Carvalho et al. São Paulo, SESC, 2017; Ídem. *Sublevaciones*. Buenos Aires: MUNTREF, 2017.
- Doherty, Brigid. "'See: We Are All Neurasthenics!' or, The Trauma of Dada Montage". In: *Critical Inquiry*, 24.1, Chicago: 1997, 82-132. Disponible en: <https://www.journals.uchicago.edu/doi/10.1086/448868>. Acceso el 20 oct. 2021.
- Edwards Bello, Joaquín. *Tres meses en Río de Janeiro*. Santiago de Chile. La Ilustración, 1911, 194-5.
- Edwards Bello, Joaquín. "Andrés Bello contra el movimiento de independencia". In: *Revista Chilena*, 110-1, jun.-jul, 1929, 606.
- Edwards Bello, Joaquín. "Memorias de El Inútil". In: *La Gaceta de Chile*, 1955, 8-10.
- Edwards Bello, Joaquín. *Mitópolis*. Introd. Alfonso Calderón. Santiago de Chile: Editorial Nascimento, 1973, 42-4.
- Edwards, Jorge. *El inútil de la familia*. Santiago: Alfaguara, 2004.

- Edwards, Jacques. "El aviador dadá". In: *Grecia*. Sevilla, 38, 1919, 5.
- Edwards, Jacques. "Galería de espejos". In: *Grecia*. Sevilla, 20, 1919, 8.
- Edwards, Jacques et al. "Dada. Sociedad anónima". In: *Grecia*. Sevilla, 44, 1920, 5.
- Edwards, Jacques. "Aquel maldito tango". In: *Metamorfosis*, 1979, 32.
- Einstein, Carl. "Dictionnaire critique: Absolu": In: *Documents*, 3, 1929, 169-170
- Fondane, Benjamin. "Presentación de films puros (Homenaje a Victoria Ocampo)". In: *Síntesis*, 28, 1929, 9-20; Ídem. "Présentation de films purs". In. Carassou, Michel. (org.) *Écrits pour le cinéma*. Paris: Plasma, 1984, 82.
- Froese, Katrin. *Nietzsche, Heidegger, and Daoist Thought: Crossing Paths In-Between*. Albany: State University of New York Press, 2006.
- Hage, Emily. "Mise-en-page to Mise-en-scène: Intersecting Display Strategies in Dada Art Journals and Exhibitions." In: *Dada/Surrealism*, 21, Iowa: 2017, 1-24. Disponible en: <https://ir.uiowa.edu/dadasur/vol21/iss1/4/>. Acceso el 20 oct. 2021.
- Jullien, François. *La pensée chinoise dans le miroir de la philosophie*. Paris: Seuil, 2007, 1682-3.
- Ludueña Romandini, Fabián. *Summa Cosmologiae*. Breve tratado (político) de inmortalidad. Buenos Aires: Miño & Dávila, 2020.
- Mistral, Gabriela. Noticias brasileras. In: *El Tiempo*. Bogotá, 06 jul. 1941.
- Portus, Javier. *Metapintura*. Un viaje a la idea del arte en España. Madrid : Museo Nacional del Prado, 2016.
- Ramos, Graciliano. "Pequena história da República". In: Ídem. *Alexandre e outros heróis*. São Paulo: Martins, 1964, 163-4.
- Rasula, Jed. "Can a Virgin Microbe Have a History?: The Poisonous Gift of Dada". In. *Dada/Surrealism*, 23, Iowa: 2020, 1-14. Disponible en: <https://ir.uiowa.edu/dadasur/vol23/iss1/2/>. Acceso el 20 oct. 2021.

Rimbaud, Arthur. *Una temporada en el infierno. Las Iluminaciones. Carta del Vidente*. Trad. Raul G. Aguirre. Caracas: Monte Ávila, 1976, 17-8.

Rodríguez Carranza, Luz. “Usos de la Utopía”. In: Mattalia, Sonia et al. (eds.). *El viaje en la literatura hispanoamericana. El espíritu colombino*. Madrid/Frankfurt: Iberoamericana/Vervuert, 2008, 121-134.

Soichita, Victor. *The Self-Aware Image: An Insight into Early-Modern Meta-Painting*. Trad. Anne-Marie Glashen. Cambridge: Cambridge University Press, 1997.

Stavrinaki, Maria. “The African Chair or the Charismatic Object”. In: *Grey Room*, 41, 2010, 88–110.

Stavrinaki, Maria. *Dada Presentism: An Essay on Art and History*. Trad. Daniela Ginsburg. Stanford: Stanford University Press, 2016; Rasula, Jed. *Dadá. El cambio radical del siglo XX*. Barcelona: Anagrama, 2016.

Torres Rioseco, Arturo. *Expressão literária do Novo Mundo*. Rio de Janeiro: Casa do Estudante do Brasil, 1945, 352.

Tzara, Tristan. “Manifeste Dada 1918”. In: *Dada*, 3, 1917.

Tzara, Tristan. “Was ist Dada?”. In: *Der Dada*, 2, 1919.

Tzara, Tristan. “Dada est un microbe vierge”. In: *Dada*, 7, 1920, 7.

Tzara, Tristan. “Syllogisme colonial”. In: *Littérature*, 1921.