RESEÑAS

SOBRE *É O FIM DO MUNDO E EU ME SINTO BEM: MODERNISMO, EXTRATIVISMO E FESTAS* DE DENILSON LOPES

RIO DE JANEIRO, PAPÉIS SELVAGENS EDIÇÕES, 2025

Erika Schellemberg Ocampo

Universidad de Buenos Aires

Profesora y Licenciada en Letras por la Facultad de Filosofía y Letras (UBA). Docente de alemán en la Deutsche Schule de Temperley, es adscripta de la cátedra de Literatura del Siglo XX y forma parte del proyecto de investigación FILOCyT "Enseñanza de lenguas y literaturas extranjeras: traducción, pedagogía y método. Una mirada desde la literatura comparada (siglos XX y XXI)

Contacto: erika84schell@gmail.com
ORCID: 0009-0007-0424-8045
DOI: 10.5281/zenodo.23602850

Fecha de envío: 29/01/2026 **Fecha de aceptación: 14/05/2026**

DENILSON LOPES. *É o fim do mundo e eu me sinto bem: Modernismo, extrativismo e festas*. Rio de Janeiro: Papéis Selvagens Edições, 2025.

La pregunta por la autenticidad del recuerdo atraviesa buena parte de la escritura crítica contemporánea. Y, en términos benjaminianos, si recordar se asemeja a desenterrar, entonces la exigencia es clara. Todo recuerdo implica una doble marca: la del objeto inerte que vuelve y la de quien lo trae de vuelta a la vida. Un recuerdo sin su contraparte, es decir, sin la imagen de aquel que recuerda, difícilmente sea auténtico o, por lo menos, debe despertar una sospecha. Es decir, responde a la misma lógica de un buen informe arqueológico, que indica los estratos de los cuales proceden los hallazgos y, sobre todo, las capas que debieron ser atravesadas. *É o fim do mundo e eu me sinto bem* podría entenderse como una puesta en práctica de aquella idea: un libro en el que los ensayos son inseparables de la vida de quien los escribe, "isto é sobre perdas e fascínio, fascínio pela perda e o que há depois da perda, da festa da perda" (Lopes, 2025: 9), y en el que la propia experiencia de Denilson Lopes resulta tan productiva como la rememoración de los autores que estudia porque su propia memoria es una capa más que debe ser atravesada para llegar a Mário Peixoto, a Cornélio Penna, a Lúcio Cardoso, entre otros.

El objetivo del libro es desplegar una lectura alternativa del Modernismo brasileño a través de la construcción de una genealogía de la sensibilidad melancólica en la literatura y el arte brasileños del siglo XX, poniendo en diálogo autores y artistas que la historia cultural canónica tendió a marginar o a leer como casos aislados. Para ello, Lopes se aparta de los nombres asociados a la Semana de Arte Moderna de 1922 y se dirige a estas figuras cuya obra comparte una atmósfera de naufragio, espectralidad y desaparición.

La decisión de organizar el volumen como colección de ensayos responde a la naturaleza misma del objeto de estudio. Lo que le interesa al autor no es trazar una historia lineal del

Modernismo brasileño, sino identificar en él una corriente lateral marcada por la decadencia, la impotencia y la ruina: un modernismo hecho de "balbucios, sussurros, falas particulares em tom menor atentas aos silêncios e vazios, não tanto dos que têm ou querem poder, lugar e fala, mas do que perderam o poder, o lugar e a fala" (p. 53). El período que recorre el libro se extiende, en términos amplios, desde fines del siglo XIX hasta mediados del XX, con foco en las décadas de 1920 a 1960. Esta delimitación corresponde al arco de los ciclos extractivos del oro en Minas Gerais y del café en el Valle do Paraíba, cuya decadencia económica Lopes propone leer no sólo como fenómeno histórico-social sino como matriz de una poética. El Modernismo alternativo que rastrea el libro, nos dice el autor, "estaria associado ao —mas não determinado pelo— declínio da extração de ouro e diamante em Minas Gerais, bem como ao declínio da plantação de café no Vale do Paraíba, por uma poética material dentro de uma modernidade rural" (p. 43-44).

Es aquí donde puede resultar iluminador apelar a un concepto acuñado en 2005 por el filósofo ambiental Glenn Albrecht para pensar el libro de Lopes: el término *solastalgia* intenta nombrar una experiencia que la nostalgia no alcanzaba a describir: no se trata del dolor por un lugar al que no se puede regresar porque uno está lejos, sino del dolor por un lugar que se destruye mientras uno aún lo habita. Mientras la nostalgia supone distancia, la solastalgia supone presencia. "It is the pain experienced when there is recognition that the place where one resides and that one loves is under immediate assault" (p. 45), escribe Albrecht, y añade que se trata de "a form of homesickness one gets when one is still at 'home'"(p. 45)[1]. El concepto surgió precisamente del contacto con comunidades afectadas por la minería a cielo abierto en el Hunter Valley de Nueva Gales del Sur: comunidades que no habían sido desplazadas, pero que veían transformarse el paisaje que constituía su identidad mientras permanecían en él.

El proyecto de Lopes pareciera condensar de forma indirecta la experiencia que nombra ese concepto. La sensibilidad melancólica que el libro rastrea no es nostálgica en el sentido moderno del término, ya que no añora un pasado dorado desde

[1] "Es el dolor que se experimenta cuando se reconoce que el lugar donde uno reside y que uno ama está bajo ataque inmediato"; "una forma de nostalgia del hogar que se siente cuando aún se está en casa". Traducción propia.

la distancia ni busca la restauración de un orden perdido. Es, en cambio, profundamente solastálgica: nace de habitar las ruinas de un mundo que termina, de vivir en el presente mismo de la destrucción. Las familias oligárquicas mineiras y paulistas que Lopes lee a través de sus novelistas y artistas siguieron presentes y se quedaron mientras el oro se agotaba, mientras las haciendas cafetaleras quebraban, mientras las ciudades se transformaban y vaciaban. Por lo que su melancolía no es la del exiliado, sino más bien la de quien permanece y observa. Y esa permanencia en el umbral del fin, que no es ni dentro ni fuera, ni antes ni después; es precisamente lo que define la poética que el libro propone como alternativa al modernismo triunfal del 22.

El ensayo que da título al libro y el dedicado al largometraje *Limite* (1931) de Mário Peixoto son probablemente los más centrales del volumen. En ellos Lopes desarrolla la hipótesis de un "otro modernismo" que dialoga con el impresionismo cinematográfico europeo, los romances de decadencia de familias patriarcales y una experiencia del fin del mundo entendida como fenómeno local y repetible, no como apocalipsis universal. La lectura de *Limite* es especialmente productiva: el hecho de que Peixoto filmara en Mangaratiba, región que perteneció a su familia, donde había un importante puerto de recepción de esclavos y donde hoy hay un puerto de exportación de minerales; es leído no como dato biográfico sino como resonancia sensorial de la poética extractiva que atraviesa el film. El propio Lopes aclara que ese reencuentro fue "mais de ordem sensorial, da beleza entre o mar, os morros e a mata, do que de uma volta às suas origens ancestrais" (p. 44). Sus personajes, tres figuras solitarias, cada una enfrentando un momento de crisis decisivo, encarnan esa experiencia de vivir después del fin: no desplazados de su lugar, sino habitando el lugar mientras se transforma irreversiblemente.

Es aquí donde el diálogo con Benjamin toma fuerza, puesto que el fragmento "Desenterrar y recordar" propone que quien quiera acercarse a su pasado sepultado debe comportarse como un excavador. Lo que importa no es solo el objeto encontrado sino las capas que fue preciso atravesar. Y esas capas se resisten: hay sedimentos que fueron dispuestos para permanecer inamovibles, figuras pesadas y monumentales que no se dejan correr sin esfuerzo porque su función es precisamente clausurar el acceso a lo que ocultan debajo. Llegar a lo más genuino del

recuerdo exige entonces desplazar ese peso. El gesto metodológico de Lopes es exactamente ése. En "Arqueologia, genealogia e sensação", uno de los ensayos más teóricos del volumen, el autor propone desplazar la centralidad del discurso en Foucault hacia la noción de "sensación" en Deleuze y Guattari, para formular una "arqueología de las sensaciones" como herramienta de lectura histórica. No se trata de reconstruir imaginarios ni ideologías, sino de rastrear en las obras los modos en que los cuerpos transmiten, a través del tiempo, experiencias de pérdida y supervivencia: lo que quedó grabado en la carne y en la piedra, así como también pensar los propios modos de percepción histórica de cada época. Se trata también de pensar los propios modos de percepción histórica de cada época, incluida la actual, que es la que habilita ese grado de conexión con lo que fue.

Sin embargo, todo gesto de recuperación de lo invisibilizado exige como condición previa un acto de destrucción de lo ya fijado: no es posible traer a la superficie lo que estuvo latente sin demoler primero la capa que lo mantuvo sepultado (Benjamin). Es en este punto donde el ensayo "Destruir, diz ele" resuena con particular intensidad. Lopes parte de una declaración de Lúcio Cardoso en 1960: "Meu movimento de luta, aquilo que busco destruir e incendiar pela visão de uma paisagem apocalíptica e sem remissão, é Minas Gerais" (p. 109). Y lejos de leer ese gesto como un vanguardismo tardío, lo entiende como el movimiento necesario de un artista que necesita demoler la imagen conservadora y patriarcal de Minas para alcanzar otros modos de percepción. La destrucción no es aquí el opuesto de la supervivencia sino su método de creación: es el carácter destructivo de la escritura el que funciona como condición necesaria para remover lo sedimentado y abrir lugar a otros modos de entender las experiencias de un Brasil que el canon modernista no supo, o no quiso, ver.

El libro reúne nueve ensayos de extensión variable. Algunos de carácter más teórico, como el ya mencionado "Arqueologia, genealogia e sensação" o "Ensaio ou estar entre saberes", donde Lopes reivindica el ensayo como género crítico en el que "o ensaísta escreve sobre o que não sabe ou sobre o que descobre ao escrever" (p. 141); otros de análisis, como el que pone en diálogo el diario de Lúcio Cardoso con el diario parisino de Roland Barthes. Esta heterogeneidad funciona como puesta

en práctica de la forma-ensayo que el propio autor defiende, en la que la experiencia del investigador, sus afectos, sus sensaciones, su posición en el tiempo, no es un obstáculo sino una condición de conocimiento.

El último ensayo, "Melancolia pop: confissões do rapaz mais triste do mundo", lleva esta premisa hasta sus consecuencias más íntimas. Lopes recorre su propia juventud en Brasília durante los años 80, entre el post-punk, el cine del "neon realismo" y las movilizaciones por las elecciones directas, en diálogo explícito con *Fantasmas de mi vida* de Mark Fisher. La memoria personal aparece aquí como un archivo más de la sensibilidad melancólica que atraviesa al libro. Retomando a Benjamin, si el recuerdo auténtico debe suministrar al mismo tiempo una imagen del que recuerda, en este ensayo Lopes cumple esa exigencia a rajatabla: el investigador no está detrás o por fuera, sino que disuelve y entremezcla en su propio objeto de estudio.

Cada ensayo puede leerse de forma autónoma, pero el conjunto construye una constelación que lo evoca en varios momentos, cuya coherencia se percibe en el tono: una mezcla de rigor analítico y escritura en primera persona que hace de este libro también un ejercicio de aquello que describe. Una escritura que no celebra el pasado ni deplora su pérdida, sino que insiste en seguir recordando.