

Comunidades, fronteiras, territórios

Paloma Vidal
Denílson Lopes
Idelber Avelar
Mario Cámara
Isabel Quintana
Paula Siganevich
Mónica Bueno
Laura Erber

Arte, experimentación y subjetividad:

El campo experimental en Hélio Oiticica y Lygia Clark

Adrián Cangí
Cesar Oiticica Filho
Ivana Bentes
Auterives Maciel Júnior
Suely Rolnik

Oswaldo Lamborghini, biopolítica e dessubjetivação

Tamara Kamenszain
Oswaldo Lamborghini
Gabriel Giorgi

Reseñas

Gonzalo Aguilar
Nancy Fernandez / Joca Wolff
Rosana Kohl Bines



número 5 | 2006
literatura e imagen

Literatura e Imagen
Número 5 | 2006

grupo



Literatura e Imagen | Número 5 | 2006





grunio



BUENOS AIRES - RÍO DE JANEIRO

QUEDAN RIGUROSAMENTE PROHIBIDAS, SIN LA AUTORIZACIÓN ESCRITA DE LOS TITULARES DEL COPYRIGHT, BAJO LAS SANCIONES ESTABLECIDAS EN LAS LEYES, LA REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL DE ESTA OBRA POR CUALQUIER MEDIO O PROCEDIMIENTO, COMPRENDIDOS LA REPROGRAFÍA Y EL TRATAMIENTO INFORMÁTICO, Y LA DISTRIBUCIÓN DE EJEMPLARES DE ELLA MEDIANTE ALQUILER O PRÉSTAMO PÚBLICOS.

® 2006 - IMPRESO EN BUENOS AIRES. ISSN 1667-3832

STAFF

Editores

Mario Cámara (Buenos Aires)
Paloma Vidal (Rio de Janeiro)
Paula Siganevich (Buenos Aires)

Conceito gráfico e produção:
Esteban Javier Rico

Desenho gráfico
Grupo KPR (www.kpr.com.ar)

Imagens
Laura Erber
Foto da capa: Laura Erber

Correspondências, correspondentes
Ezequiel Cámara (Mar del Plata)

Contato com Grumo
www.grumos.org
info@grumos.org

mario_camara@hotmail.com
psiganevich@hotmail.com
palomavidal@yahoo.com

Las revistas y los libros de Grumo pueden ser solicitados en :
revistagrumo@hotmail.com

Colaboram neste número

Gonzalo Aguilar, Idelber Avelar, Mónica Bueno, Adrián Cangí, Laura Erber, Nancy Fernandez, Gabriel Giorgi, Ivana Bentes, Tamara Kamenszain, Denílson Lopes, Auterives Maciel Júnior, Cesar Oiticica Filho, Isabel Quintana, Suely Rolnik, Joca Wolff y Rosana Kohl Bines.

Agradecimentos

Editorial Sudamericana
Museo de Arte Latinoamericano de Buenos Aires (MALBA)
Archivo Hélio Oiticica
Silviano Santiago

Índice

COMUNIDADES, FRONTEIRAS, TERRITÓRIOS

Presentación, pág. 12

Paloma Vidal,

Comunidades inadecuadas: la narrativa reciente de J. G. Noll, pág. 18

Denílson Lopes,

Entre América Latina e Ásia: paisagens transculturais, pág. 22

Idelber Avelar,

Benjamín e Derrida: a teoria da violência e o palestino ausente, pág. 32

Mario Cámara,

Modulaciones del margen, pág. 42

Isabel Quintana,

La sociedad en ruinas: ¿qué narrar hoy en el cine argentino?, pág. 52

Paula Siganevich,

Sobre las comunidades en el arte: estética de la emergencia y catálogo de la crisis, pág. 58

Mónica Bueno,

Itinerarios de una cartografía literaria: las formas secretas de la ciudad feliz, pág. 66

Laura Erber,

Sertão e fantasias (da visão), pág. 78

ARTE, EXPERIMENTACIÓN Y SUBJETIVIDAD: EL CAMPO EXPERIMENTAL EN HÉLIO OITICIA Y LYGIA CLARK*

Adrián Cangí,

¡Llámenme Helium! o la transformación de la subjetividad, pág. 86

Cesar Oiticica Filho,

Momentos frames cosmococa, pág. 92

Ivana Bentes,

Quase-cinema. Cosmococa, pág. 96

Auterives Maciel Júnior,

Desmedida y experimentación en Hélio Oiticica, pág. 98

Suely Rolnik,

Subjetividade em obra. Lygia Clark, artista contemporânea, pág. 106

* Nota: Este dossier es el resultado de una mesa redonda realizada en el Museo de Arte Latinoamericano de Buenos Aires el 30 de enero de 2006 en el marco de la Exposición Cosmococa, bajo el nombre "¿Qué es un campo experimental?" de la que participaron Suely Rolnik (psicoanalista y curadora), Ivana Bentes (crítica audiovisual y curadora), Auterives Maciel (filósofo) bajo la coordinación de Adrián Cangí.

**OSVALDO LAMBORGHINI, BIOPOLÍTICA E
DESSUBJETIVAÇÃO**

Tamara Kamenszain,

Escribir mal para no escribir más, pág. 118

Oswaldo Lamborghini,

El instituto de rehabilitación (fragmento), pág. 122

Gabriel Giorgi,

Oswaldo Lamborghini: laboratorios de la excepción, pág. 132

RESEÑAS

Gonzalo Aguilar, Por una estereoscopia crítica

Maria con Marcel (Duchamp en los trópicos), de Raúl Antelo, pág. 140

Nancy Fernandez / Joca Wolff, Arcturo, claro enigma

Noche y día, de Arturo Carrera, pág. 146

Rosana Kohl Bines, Como escrever o local da diferença?

O local da diferença, ensaios sobre memória, arte, literatura e tradução, de Marcio Seligman-Silva, pág. 152



Comunidades, Fronteiras, Territórios

Presentación ~ Apresentação

El deseo de comunidad está hoy en todas partes. En las comunidades populares sus habitantes encuentran una forma de valorizar y tornar visible su diferencia sin dejar de mostrar sus carencias. En las comunidades internáuticas, sea a través de blogs o del orkut, por ejemplo, la comunidad se hace ejercitando una potencia comunicativa sustraída a la imposición de las instituciones. En un mundo de tránsitos incesantes, en el que la cultura se define por una red de intercambios, en el que la nación es apenas un margen, en el que el capital puede fluir según sus intereses, es posible identificar una resistencia de la comunidad que a menudo, pero no siempre, se manifiesta a través de la violencia.

En nuestro presente, el pensamiento crítico se detiene sobre el espacio mundializado, la debilidad y, al mismo tiempo, la fortaleza de las fronteras, sus límites y las subjetividades que navegan entre el viajero y el refugiado. En el comienzo de esta sección Paloma Vidal presenta el núcleo de una polémica sobre la función del arte como restauradora del lazo social a través de la narrativa reciente de João Gilberto Noll, que coloca en escena la precariedad de la lengua y de los cuerpos para acercarse a una “noción anticuada de una comunidad”.

Para Denílson Lopes ese mundo puede ser presentado como un paisaje transcultural que delimita un territorio teórico y

O desejo de comunidade está hoje por todas partes. Nas comunidades populares, os moradores encontram uma forma de valorizar e tornar visível sua diferença sem deixar de mostrar suas carências. Nas comunidades internáuticas, seja através de blogs ou do orkut, por exemplo, a comunidade se faz exercendo uma potência comunicativa subtraída à imposição das instituições. Num mundo de trânsitos incessantes, em que a cultura se define por uma rede de trocas, em que a nação é apenas uma margem, em que o capital pode fluir segundo seus interesses, é possível identificar uma resistência da comunidade que se manifesta freqüentemente, mas nem sempre, através da violência.

No nosso presente, o pensamento crítico se debruça sobre o espaço mundializado, a debilidade e, ao mesmo tempo, a fortaleza das fronteiras, sus limites e as subjetividades que navegam entre o viajante e o refugiado. No começo desta seção, Paloma Vidal apresenta o núcleo de uma polêmica sobre a função da arte como restauradora do laço social através da narrativa recente de João Gilberto Noll, que coloca em cena a precariedade da língua e dos corpos para se aproximar de uma “noção antiquada de uma comunidade”.

Para Denílson Lopes, esse mundo pode ser apresentado como uma paisagem transcultural que delimita um território teórico e permite pensar transversalmente através de países e culturas.

permite pensar transversalmente a través de países y culturas. Entran en crisis los conceptos de nación y diáspora y las polaridades metrópoli-colonia, centro-periferia. La música puede ser uno de los lugares donde se ejercite la lectura del paisaje transcultural de manera transversal: un film que realiza el encuentro entre Oriente y Occidente, entre la música pop y la clásica. Dice Lopes: “Si la utopía no tiene un lugar, la heterotopía, pensada por Foucault, representa 'un tipo de utopía efectivamente encarnada, caracterizada por la yuxtaposición en un único lugar de varios espacios que son incompatibles entre sí' (KUN, 1997, 289)”.

Revisitar el pasado inmediato para intentar abrir nuevas lecturas y descubrir un ejercicio comunitario ya en los años setenta: Mario Cámara persigue la trayectoria de un grupo de artistas en Brasil, cuyos nombres más resonantes serían Helio Oiticica, Torquato Neto, Caetano Veloso y Glauco Mattoso, y la emergencia de “comunidades frágiles, efímeras, inoperantes”. Cámara menciona los “efectos desterritorializantes que trabajan en contra de las comunidades imaginadas nacionales y contribuyen a la aparición de otras comunidades para las cuales la Nación ha dejado de ser fundamento último”.

Ciertamente nuevas formas de pensar la política y la comunidad se tornaron posibles después de la crisis del 2001 en Argentina. Surgieron lo que podríamos llamar poéticas de

Entram em crise os conceitos de nação e diáspora e as polaridades metrópole-colônia, centro-periferia. A música pode ser um dos lugares para exercitar a leitura da paisagem transcultural de maneira transversal: um filme que realiza o encontro entre Oriente e Ocidente, entre a música pop e a clássica. Diz Lopes: “Se a utopia não está em nenhum lugar, o termo foucaultiano de uma heterotopia representa 'um tipo de utopia efetivamente encarnada, caracterizada pela justaposição em um único lugar de vários espaços que são incompatíveis entre si' (KUN, 1997, 289)”.

Revisitar o passado imediato para tentar abrir novas leituras e descobrir um exercício comunitário nos anos setenta: Mario Câmara persegue a trajetória de um grupo de artistas no Brasil, cujos nomes mais ressonantes seriam Hélio Oiticica, Torquato Neto, Caetano Veloso e Glauco Mattoso, e a emergência de “comunidades frágeis, efêmeras, inoperantes”. Câmara menciona “os efeitos desterritorializantes que trabalham contra as comunidades imaginadas nacionais e contribuem para a aparição de outras comunidades para as quais a Nação deixou de ser fundamento último”.

Certamente novas formas de pensar a política e a comunidade se tornaram possíveis depois da crise de 2001 na Argentina. Surgiram o que poderíamos chamar de poéticas da crise, das quais falam alguns textos aqui. Isabel Quintana nos mostra um cinema que “coloca de maneira brutal a questão do desejo num mundo

Presentación ~ Apresentação

la crisis, de las cuales hablan algunos textos aquí. Isabel Quintana nos muestra un cine que “coloca de manera bestial la cuestión del deseo en un mundo degradado”. Se hace una pregunta: ¿cómo construir lazos comunitarios cuando toda idea de comunidad aparece fuertemente amenazada? Aparece en estos films “la necesidad de una mediación entre el sujeto y el mundo para no colapsar en un real que no permitiría una instancia de simbolización” ¿Podría ser que la respuesta estuviera en algunas experiencias que se dan aquí y allá, en diferentes territorios, donde la creación ya no estaría en manos del artista individual sino de la comunidad, reconfigurando lo sensible a partir de lo vivido en común?

La aparición del libro de Reinaldo Laddaga pone palabras, según Paula Siganevich, a una polémica vigente. ¿Sería del abandono de ciertos lazos sociales de dónde vendría tal mediación? A través de la lectura del catálogo del proyecto “Ex Argentina”, organizado recientemente por el Instituto Goethe de Buenos Aires, nos aproximamos a “una acción política particular que dejó como saldo nuevas subjetividades en el espacio urbano, un nuevo léxico para nombrarlas y una producción significativa de representaciones visuales que se difundirán por todo el mundo”. El catálogo se titula significativamente “Pasos para huir del trabajo al hacer”, apuntando a posibles salidas de la crisis. Cabe plantear, en este proyecto de carácter transterritorial, los límites de la traducción entre culturas y los alcances de los discursos contrahegemónicos.

Una red imaginaria de pensamientos marca para nosotros un derrotero invisible de lecturas entre comunidades, territorios y fronteras. Idelber Avelar retoma “Para una

degradado”. Ela se pergunta: como construir laços comunitários quando toda idéia de comunidade aparece fortemente ameaçada?

Surge nesses filmes “a necessidade de uma mediação entre o sujeito e o mundo para não colapsar num real que não permitiria uma instância de simbolização”. Será que a resposta poderia estar em algumas experiências que se dão aqui e lá, em diferentes territórios, onde a criação já não estaria nas mãos do artista individual, mas da comunidade, reconfigurando o sensível a partir do vivido em comum?

O surgimento do livro de Reinaldo Laddaga dá voz, segundo Paula Siganevich, a uma polémica vigente. Seria do abandono de certos laços sociais de onde viria tal mediação? Através da leitura do catálogo do projeto “Ex Argentina”, organizado recentemente pelo Instituto Goethe, de Buenos Aires, nos aproximamos de “uma ação política particular que deixou como saldo novas subjetividades no espaço urbano, um novo léxico para nomeá-las e uma produção significativa de representações visuais que se difundiram por todo o mundo”. O catálogo se intitula significativamente “Passos para fugir do trabalho ao fazer”, apontando para possíveis saídas da crise. Cabe problematizar, nesse projeto de caráter transterritorial, os limites da tradução entre culturas e o alcance dos discursos contra-hegemônicos.

Uma rede imaginária de pensamentos marca para nós uma rota invisível de leituras entre comunidades, territórios e fronteiras. Idelber Avelar retoma “Para a crítica da violência”, explorando um pensamento que buscou abordar a violência para além da dialética entre fins e meios. O texto de Benjamin apresenta uma separação fundamental entre uma violência fundadora do direito e uma violência preservadora do direito, a partir da qual ele

crítica de la violencia” de Walter Benjamin, explorando un pensamiento que buscó abordar la violencia más allá de la dialéctica entre fines y medios. El texto presenta una separación entre violencia fundadora del derecho y violencia preservadora del derecho, a partir de la cual intentará situar la violencia revolucionaria. Entre la violencia legalizada de la policía y la supuesta no violencia del parlamentarismo, Derrida ubica su crítica, que no llega a captar, nos dice Avelar, la crítica benjaminiana a “la violencia de la legalidad que continuamente ignora sus propios límites”, crítica que ganó nuevo sentido después del 11 de setiembre.

La diferencia entre política y policía reaparece en Rancière, para quien la policía se define como “conjunto de los procesos por los cuales se operan las agregaciones y los consentimientos de las colectividades, las organizaciones de los poderes, la distribución de los lugares y funciones y los sistemas de legitimación de esa distribución”. Rancière muestra que hay actualmente, en las democracias consensuales, una confusión entre esas dos instancias que sustenta el consenso como anulación de los conflictos, generando un diálogo pretendidamente racional y realista que posibilita la adecuación al capital mundial. Surge así, a través de los discursos de los medios y de la ciencia, una comunidad supuestamente capaz de colocar a cada uno en su lugar, anulando el litigio. En ese escenario, algunas obras vienen a reivindicar otra partición del espacio y del tiempo y a perturbar el consenso como una inscripción de una parcela de los sin-parcela. Obras que trabajan, como quiere Laddaga vía Rancière, con otras formas de pensar la política.

vai procurar situar a violência revolucionária. Entre a violência legalizada da polícia e a suposta não violência do parlamentarismo, Derrida situa sua crítica, que não chega a captar, nos diz Avelar, a crítica benjaminiana à “violência da legalidade que continuamente ignora suas próprias leis”, crítica que ganhou novo sentido depois do 11 de setembro.

A diferença entre política e polícia reaparece em Rancière, para quem a polícia se define como “conjunto dos processos pelos quais se operam a agregação e o consentimento das coletividades, a organização dos poderes, a distribuição dos lugares e funções e os sistemas de legitimação dessa distribuição”. Rancière mostra que há atualmente, nas democracias consensuais, uma confusão entre essas duas instâncias que sustenta o consenso como anulação dos conflitos, gerando um diálogo pretensamente mais racional e realista que possibilita a adequação às necessidades do capital mundial. Surge, assim, através dos discursos da mídia e da ciência, uma comunidade supostamente capaz de colocar cada um no seu lugar, anulando o litígio. Nesse cenário, algumas obras vêm reivindicar uma outra partilha do espaço e do tempo e vêm perturbar o consenso com a inscrição de uma parcela dos sem-parcela. Obras que trabalham, como quer Laddaga via Rancière, com outras formas de pensar a política.

Encontramos na trama de pensamento outro herdeiro de Benjamin, Giorgio Agamben. Vemos surgir entre suas idéias uma comunidade que se define por uma experiência material comum: uma experiência da linguagem não como meio de comunicação, mas como um fim em si mesmo. Agamben propõe uma política de meios sem fim. Para o filósofo italiano, a tarefa de pensar uma nova política é uma tarefa ontológica que deve mudar nosso conceito

Presentación ~ Apresentação

Encontramos en la trama de pensamiento otro heredero de Benjamin, Giorgio Agamben. Vemos surgir entre sus ideas una comunidad que se define por una experiencia material común: una experiencia del lenguaje no como medio de comunicación, sino como un fin en sí mismo. Agamben propone una política de medios sin fin. Para el filósofo italiano la tarea de pensar una nueva política es una tarea ontológica que debe cambiar tanto nuestro concepto de política como de vida. En su búsqueda de una nueva zona de pensamiento se enfrenta con la experiencia del evento del lenguaje en cuanto libre uso de lo común y esfera de puros medios, una experiencia que se inscribe entre la voz, propia de los animales y el lenguaje, propio de los hombres.

Territorios, fronteras y comunidades ganan cuerpo cuando se transforman en imágenes, entre el recuerdo y el deseo, como propone Mónica Bueno. Mientras en su texto se indaga, y se constituye, una cartografía de una ciudad argentina, Mar del Plata, que funciona en el imaginario nacional como el lugar desde donde ver el mar, las imágenes del sertão de Laura Erber configuran un espacio visual, cargado de historia y representaciones, donde el territorio se encuentra con la mirada, produciendo para el lector una experiencia, un drama luminoso, que oscila entre la utopía del realismo y la abstracción.

tanto de política como de vida. Em sua busca de uma nova zona de pensamento, ele se confronta com a experiência do evento da linguagem enquanto livre uso do comum e esfera de puros meios, uma experiência que se inscreve entre a voz, própria dos animais, e a linguagem, própria dos homens.

Territórios, fronteiras e comunidades ganham corpo quando se transformam em imagens, entre a lembrança e o desejo, como propõe Mónica Bueno. Enquanto em seu texto se indaga, e se constitui, uma cartografia de uma cidade argentina, Mar del Plata, que funciona no imaginário nacional como o lugar de onde ver o mar, as imagens do sertão de Laura Erber configuram um espaço visual, carregado de história e representações, onde o território se encontra com o olhar, produzindo para o leitor uma experiência, um drama luminoso, que oscila entre a utopia do realismo e a abstração.



Comunidades inadecuadas: la narrativa reciente de J. G. Noll

Paloma Vidal

La recurrencia de la imagen del viaje en la literatura contemporánea torna visible una preocupación con la espacialidad en detrimento de la perspectiva histórica. La narrativa de Noll se inscribe en esta tendencia: “el presente es lo que me inspira. El presente inmediato, el espacio en que estoy. No soy un escritor que se vuelve hacia el pasado, hacia la reconstrucción histórica de hechos o de épocas” (NOLL, 2006). Si la geografía viene antes que la historia, la mirada se sobrepone a la memoria: “para quien ama el don de la visión, la geografía es tremendamente pródiga para la creación. No son, por lo tanto, los hechos vividos, los que retrato con más empeño” (NOLL, 2002b). En esta mirada espacial se ubica para Noll la posibilidad de construir “un fresco del tiempo en que estamos viviendo” (NOLL, 1996b). Pensar este tiempo es pensar el espacio, ya no como simple escenario, sino como fuerza que produce, afecta y transforma la subjetividad.

En el pasaje del siglo XX al XXI, cualquier pensamiento sobre el espacio será también un pensamiento sobre el espacio mundial y mundializado, pensamiento sobre fronteras y disolución de fronteras, sobre la nación y sus márgenes, sobre los distintos tipos de desplazamientos, del turista al refugiado. “Mi preocupación es hablar sobre el brasileño en la condición de extranjero y, a partir de eso, abordar la mundialización” (NOLL, 2002), dice Noll sobre *Berkeley em Bellagio*, novela de 2002. En un mundo supuestamente integrado por la información, el escritor se ve como un “estúpido de la aldea global” (NOLL, 2004: 36),

alguien para quien las cosas no se revelan con facilidad, que se adapta mal al nuevo orden mundial, a la circulación acelerada de personas, dinero e información. De ahí su búsqueda de puntos de contacto que lo rescaten de la enajenación. Colocándose a sí mismo en escena, el escritor hace de la ficción un experimento con espacios mundializados entre los cuales circula desorientado.

En *Berkeley em Bellagio*, el viaje se inicia en el campus de una universidad americana a la que fue invitado como profesor visitante. Paseando por los bosques de Berkeley, “le bajaba la ilusión de una orgía intimista y conclusiva que lo transportaría fuera de aquel campus, de aquel país, hasta del mundo quién sabe” (12). La inadecuación del escritor le hace ver con desconfianza el impulso humanitario de su alumna americana, que “quería contribuir a la erradicación de aquella pobreza de orden tan abundante que no se la podía imaginar del todo” (17). Desconfía de la creencia en la filantropía, como si “el desarrollo de los países pobres dependiera de que los dedicados voluntarios de esta nación con dos océanos unieran sus fuerzas” (Idem). Desconfía de la omnipotencia de una nación que cree poder todo, incluso salvar el mundo con su buena voluntad, como si se tratara de un único e indiferenciado territorio indigente a la espera sólo de su caridad paternalista y homogeneizadora.

“¿Qué harían con esas imágenes que para ellos deberían reverberar como campos de refugiados de toda la mala suerte del planeta? - mala suerte que jamás contactarían fuera de sus embajadas,

de sus hoteles de seguridad electrónica o desarmados de sus fantasías de ayuda a poblaciones carentes” (19), se pregunta el escritor mientras les exhibe a sus alumnos algunas de sus películas brasileñas favoritas (“Vidas secas”, “São Bernardo”, “Deus e o diabo na terra do sol”). Todo le parece una impostura: la de sus alumnos que, preocupados por sus notas, simulan un interés por las imágenes extranjeras; la suya, en quien las películas despiertan un “nostalgia vaga de una cosa que [...] no había vivido ni en Brasil ni en ningún lugar, fabricada seguramente por mi idea recurrente del país, bastante más embebida quizás en el cine hecho en Río que en la materia bruta de la realidad” (18). Su tarea es representar una totalidad llamada Brasil, como si esa realidad se pudiera unificar en un color local cuando en cambio se le presenta como fragmentación irremediable.

La inadecuación se acentúa en Bellagio, frente al desajuste entre lo que esperaba de un pueblo del interior de Italia, cuya imagen heredó del cine italiano clásico, y la multitud de turistas y camiones que obstruyen las calles de la ciudad en obras. Tampoco consigue acomodarse entre los *scholars* con los cuales le toca compartir la estadía patrocinada por la Fundación Rockefeller. Un ecuatoriano que trabaja en una gigantesca fundación filantrópica le expone un plan para la salvación de América Latina, partiendo de la premisa de que la realidad es un juego. “Todos deben jugar hasta el final, insistía, esa es la razón por la cual estamos aquí. ¿El perfeccionamiento de las reglas del juego?

- ah, la única promesa” (41). Ni ética, ni ideología, ni proyectos colectivos, sólo la adaptación a estas reglas que supuestamente comandan la realidad. Un profesor de sociología que enseña en Minneapolis le cuenta que pretende escribir una obra llamada *Toward a More Equitable World* y tiene también la salvación del mundo en la punta de la lengua: “acabar con los gobiernos corruptos, destrabar el proceso democrático en cada región, tomando la mitológica oportunidad de todo ciudadano, un ciudadano que podría con orgullo reflejarse, o mejor, inspirarse, perdón, a cada mañana en la Democracia Americana” (46).

Si en *Berkeley em Bellagio* el escritor ironiza las buenas intenciones de los que alardean sus teorías de salvación del mundo identificados con las causas del gobierno americano y financiados por él, *Lorde*, novela de 2004, señala el otro lado de la Pax Americana. “Allí hablaban portugués, iraní, chino, vietnamita, inglés, español, italiano, turco. ¿Qué venían a hacer en aquellas calles que, a medida que Hackney se aproximaba, se volvían más feas, sucias, atribuladas por obras interminables? Tenía serias dudas de que vivieran mejor en esas callejuelas de Londres que en la escasez de sus países” (60). Mientras el personaje, también un escritor, se va abandonando a la errancia por las calles de la ciudad extranjera, entre el centro turístico glamoroso y el suburbio abandonado, lejos de la protección del inglés que lo invitó y que supuestamente debería velar por su bienestar mientras estuviera lejos de casa, la narrativa va siendo tomada por un

Comunidades inadecuadas: la narrativa reciente de J. G. Noll

tono paranoico. “¿Cuál sería el interés de un militar inglés en tenerme aquí en Inglaterra? ¿Qué servicio podría prestarle a las armas o a las relaciones armadas entre los dos países?” (63), se pregunta. De un escritor contratado para una misión más o menos indefinida, se vuelve un prisionero, un “esclavo de una maquinación secreta” (68), arrastrado por alucinaciones que la nueva paranoia global alimenta.

Un negro, que el narrador conoce por casualidad en una callecita de Hackney, le habla de los “poderíos militares combatiendo contra las fuerzas del terror” (69), formulando extrañas hipótesis bélicas. Pero no es tanto el discurso del hombre lo que le atrae en este momento, sino más bien “su timbre barítono, raro de escuchar” (69). “No todas las noches”, dice el escritor, “uno tiene al oído una voz que no necesita cantar para que se oiga entera su canción” (69-70). Todo indica que lo que le interesa a Noll no es tanto reproducir una crítica de los efectos perversos de la mundialización, sino insistir en una cierta inadecuación que es una forma diferente de estar en el mundo y, quién sabe, de estar con el otro, y a la vez señalar, refiriéndose a esa voz, otra forma de comunicación distinta de la del sentido.

Hacia una comunicación de este tipo apunta también la última escena de *Berkeley em Bellagio*, cuando el escritor la lleva a Sarita, la hija de su amante, a un campo de refugiados en Porto Alegre, en busca quizás de lo que no había encontrado en sus viajes, una “noción anticuada de una comunidad” (22). Allí ve emerger un *experimentum linguae*, en el sentido que Giorgio Agamben le da a esta expresión en el prefacio de *Infancia e historia*: una experiencia en que nos encontramos frente a la pura exterioridad de la lengua. Se trata de experimentar el vacío del lenguaje, el lenguaje en su estado bruto, la imposibilidad de hablar a partir de una lengua, según las diversas formulaciones de Agamben. Esta

experiencia sería el eje de un libro que nunca llegó a escribir sobre la voz humana, sobre la diferencia entre lenguaje y voz, en tanto espacio propio a una ética y a una comunidad. La infancia sería una experiencia de este orden. Leemos al final de la novela de Noll:

Sarita dijo oh, exactamente así oh, como si aún no supiera hablar, virgen de semántica. Es que descubría naturalmente cómo se enseña una lengua a un ser extranjero - eso no se aprende, es puro don, así oh, ¡OH!, como si estallara el primer sentido de la especie, ¡el espanto!, espanto frente al otro con mi cuerpo, que podría estar aquí, donde estoy yo, y yo en ese preciso espacio que ella ocupa ahora, ¡oh!, es más que espanto, o más bien menos, bastante menos: designa la calma tentación que le hace a Sarita sacar de su bolsillo un botón perdido, quizás de su propia ropa, un enorme botón rojo color sangre, parecía hasta barnizado, brillaba de tan rojo, el sol bajaba - un hombre se arrodillaba, curvándose entero hacia su Meca, otros lo seguían, se escuchaba un cántico serpenteado al infinito, Sarita le pasaba su botón rojo a la otra nena, que me miraba no tanto con una sonrisa, sino pareciendo suspirar pacificada... (105-106)

Berkeley em Bellagio y *Lorde* se publicaron después del 11 de septiembre, en un mundo que experimentó de manera dramática las divisiones de la mundialización y las respuestas totalitarias que pueden generar. En un libro reciente, Jacques Rancière advierte que en este mundo surge un arte que está al servicio del lazo social, un arte en que “los dispositivos artísticos polémicos tienden a desplazarse hacia una función de mediación social” (2004: 162). Es decir, estos dispositivos “se vuelven testimonios o símbolos de una participación en una comunidad indistinta, presentados en la perspectiva de una restauración del lazo social o de un mundo

común” (Idem). Si hace algunas décadas el arte pretendía dar testimonio de las contradicciones de un mundo marcado por la opresión, hoy tiende a testimoniar una pertenencia ética común, en que la distinción entre opresor y oprimido ya no tiene sentido. El arte deja, así, de ser político y pasa al campo de la ética.

Siguiendo la distinción de Rancière, se podría llegar a asociar la narrativa de Noll al giro ético de la estética. A su vez, sin embargo, las comunidades que esta narrativa coloca en escena son siempre incómodas, inadecuadas, indeseadas y, en ese sentido, no se encajan en la expresión conciliatoria de un arte que Rancière identifica con la tarea de dar al hombre un lugar en el mundo. Si la narrativa de Noll siempre sospechó de definiciones políticas demasiado fijas, movida por un deseo de indefinición más que de definición, colocando en suspensión y bajo sospecha cualquier comunidad que fuera más allá del fugaz encuentro entre sujetos anónimos, su búsqueda persistente de fusión con el otro opuso resistencia a la indiferencia posmoderna, marcando su límite en la precariedad de los cuerpos y de los espacios. Más que nunca en este inicio de siglo, vemos definirse en esta narrativa una apuesta por la comunidad fuera de un orden mundial que pretende unir a través de la guerra permanente o de los lazos humanitarios.

BIBLIOGRAFÍA

- AGAMBEN, Giorgio. *Enfance et histoire: destruction de l'expérience et origine de l'histoire*. Paris: Editions Payot & Rivages, 2002.
- NOLL, João Gilberto. “A Céu Aberto ilumina a escuridão de João Gilberto Noll”, entrevista con Bernardo Ajzenberg. In: *Folha de São Paulo*, 09/11/96.
- _____. “Entrevista”, con Cristina Zaccaria, Revista Cultura-e, Banco do Brasil, novembro, 2002. In: <http://joaogilbertonoll.com.br/entrevista.html>.
- _____. “Entrevista”, con Carlos Herculano Lopes, Estado de Minas, novembro, 2002b. In: <http://joaogilbertonoll.com.br/entrevista.html>.
- _____. *Berkeley em Bellagio*. São Paulo: W11, 2004.
- _____. *Lorde*. São Paulo: W11, 2004b.
- _____. “A literatura é muito perigosa”, entrevista con Manuel do Rosário y Bruno Dorigatti. In: <http://bagatelas.net/contos/novembro/entrevistajgnmr.htm>. Acceso en 08/04/06.
- RANCIÈRE, Jacques. *Le malaise dans l'esthétique*. Paris: Galilée, 2004.

Entre América Latina e Ásia: paisagens transculturais

Denílson Lopes

I.

O debate sobre globalização e multiculturalismo tem aberto diversas possibilidades a partir de termos como pós-colonialismo, subalternidade, fronteiras, hibridismo, império etc. Em tempos de neo-populismos, é preciso abandonar a nação como categoria de análise da cultura sem aderir à celebração puramente mercadológica e tecnocrática de uma globalização anódina. Argumentarei em favor do termo paisagem transcultural e não só problematizarei a nação como uma narrativa (BHABHA, 1998), mas também sua abordagem a partir do conceito de heterogeneidade (CORNEJO POLAR, 2000), considerando-a como totalidade contraditória e fragmentada. Essas posições, sem dúvida, avançaram a discussão de forma sensata, mas por vezes é mais frutífero ser insensato, se quisermos ir mais longe.

Ao pensarmos em uma paisagem transcultural, não estamos mais nos colocando no espaço engajado do terceiomundismo, como desenvolvido notadamente nos anos 60, mas procurando transversalidades que atravessem diferentes países e culturas, sem ignorar as desigualdades nas relações de poder, mas procurando responder ao contexto desenvolvido a partir dos anos 70 do século passado, marcado pela intensificação de fluxos migratórios e informacionais dentro de um cenário definido pelos debates sobre a pós-modernidade e pós-vanguarda.

O desafio está não só em ir além das marcas nacionais, mas também das marcas continentais. Apesar do interesse e

rentabilidade que o conceito de diáspora tem trazido a este debate, fundamentado pelas migrações de trabalhadores e de intelectuais, normalmente o que é encenado é um drama intercultural. O risco seria uma constante referência a uma origem cada vez mais remota, à medida em que as gerações se sucedem e são realocizadas (como no caso da cultura “latina” nos EUA).

É importante resgatar que mesmo a interculturalidade se produz mais através de comunicações midiáticas do que por movimentos migratórios, para retomarmos uma provocação feita por Canclini (2000, 79), mas ainda pouco desenvolvida, sem esquecer que as diásporas e as interculturalidades midiáticas são complementares (APPADURAI, 1996, 4). No entanto, são as migrações midiáticas que nos interessam, por explicitarem mais a perda de uma origem, multiplicando as mediações e leituras, numa história às vezes difícil de perceber, e criando frutos por vezes inesperados.

A paisagem se transformou em rica categoria, como defende Arjun Appadurai, para compreendermos as disjunções entre economia, cultura e política na contemporaneidade, a partir de etnopanoramas (“ethnoscapes”), midiapanoramas (“mediascapes”), tecnopanoramas (“technoscapes”), finançaspanoramas (“financescapes”), ideopanoramas (“ideoscapes”), e para indicar “que não se trata de relações objetivamente dadas que têm a mesma aparência a partir de cada ângulo de visão, mas, antes, são interpretações profundamente perspectivas, modeladas pelo

posicionamento histórico, lingüístico e político das diferentes espécies de agentes” (APPADURAI, 1999, 312). Essas paisagens são “formas fluidas e irregulares” (idem, 313) e, ao contrário das comunidades idealizadas, são lugares onde se vive (ibidem), ainda que não sejam lugares necessariamente geográficos. Não se trata de negar as relações tradicionais de proximidade, vizinhança e localidades, mas pensar a nossa sociabilidade como também constituída por “comunidades de sentimento transnacional” (APPADURAI, 1996, 8).

A essa perspectiva culturalista, pretendemos somar a tradição da história da arte, para conceber a paisagem não só como espaço de relações sociais mas como imagem, “artifício”, até “construção retórica”, longe, portanto, de uma substância ontológica e eterna, anterior ao homem (CAUQUELIN, 1989, 20, 22, 27 e 30).

Pensar a paisagem implica um posicionamento diante do mundo, que podemos desenvolver a partir do resgate da consideração que Muniz Sodré faz da comunicação como bios, que implica uma nova qualificação da vida, um bios virtual, cuja especificidade está na criação de uma nova eticidade (2002, 11 e 233/4), uma nova ambiência, em que a paisagem se apresente como “simulação”, “contra-natureza” (CAUQUELIN, 1989, 164), espaço de “produção de uma imagem” (idem, 166) e não mais simples reprodução.

Num primeiro momento, consideramos a paisagem

como “a apresentação culturalmente instituída desta natureza que me envolve” (ibidem, 127), confirmando a tese de um trabalho clássico sobre o tema de que a “emergência do sentimento estético da natureza como paisagem nasce da separação entre homem e natureza (RITTER, 1997, 10), a partir do Romantismo, quando ela “se mostra a um ser que a contempla vivenciando sentimentos” (idem, 28). Nós nos transportávamos pela paisagem para participar da natureza livre e verdadeira, distanciada dos seus imperativos utilitários (ibidem, 61), levados por um desejo de integração e totalidade, mesmo quando isso não era mais possível, como acontece hoje em dia, constituindo-nos em grande medida como “personagens contempladores, sem vínculo com a terra, sem gozá-la como nos ritos báquicos”. O “sujeito burguês da dominação” se mescla ao “sujeito estético da contemplação” (SUBIRATS, 1986, 60).

Seria o caso de resgatarmos a paisagem não como mera invenção de habitantes da cidade, cansados do seu ritmo (ainda que isso tenha uma certa verdade histórica, a partir do Romantismo), mas de construirmos “uma paisagem que já não se vê, desde que nós moramos aqui mesmo” (SERRES, 1998, 196), quebrando a dualidade entre sujeito e objeto, entre o que olha e o que é contemplado, não como mero gesto vanguardista de quebrar as fronteiras da representação, mas colocando em pauta uma outra subjetividade.

A paisagem, num primeiro momento, se situa na tradição

Entre América Latina e Ásia: paisagens transculturais

da história moderna das artes plásticas, constituindo-se para alguns historiadores como a “principal criação artística do século XIX” (CLARK, 1961, 15) e incluindo grandes pintores como Turner e Constable, até chegar no Impressionismo, em Cézanne, para adentrar o século XX pela mão das vanguardas expressionistas e surrealistas, até chegar às experiências contemporâneas da *land art* (TIBERGHEN, 1993).

A perspectiva culturalista recupera o sentido da paisagem como “ligada a um ritual, maneira de existir graças aos objetos”, no “instante de sua aparição” (CAUQUELIN, 1989, 14). A paisagem se amplia para qualquer espaço, urbano, midiático ou virtual, concebendo-o sempre como “lugar de conflito” (idem, 1989, 130), nunca inerte (BENDER, 1993, 3). No entanto, para não incidirmos no dualismo ou na dialética entre cultura e sociedade, seria importante considerar a paisagem como materialidade, sem que isso implique uma relação transparente entre nós e o espaço, mas também sem estabelecer mediações dualistas ou dialéticas. “Não se trata tanto de o que a paisagem ‘é’ ou ‘significa’ mas de o que ela faz, como ela atua como uma prática cultural” (MITCHELL, 1994, 1).

A paisagem aparece desde o século XIX como tema recorrente no debate do sublime. E foi neste sentido que me interessou primeiro, quando Nelson Brissac Peixoto (1996, 1997) falava de paisagens urbanas, à medida que as cidades vão se transformando pelas experiências das pessoas que as habitam, diferenciando-as de espaços impessoais, sem memória e afeto. Mas agora talvez seja o momento de avançar mais e pensar a paisagem também de forma diferente de um lugar definido. A paisagem seria mais objetiva e externa do que nosso sentido pessoal de lugar, também menos individual, “uma superfície contínua mais do que um ponto, um foco, uma localidade ou área definida” (MOINIG, 1979, 3), “não um objeto a ser visto ou

um texto a ser lido, mas um processo pelo qual identidades sociais e individuais são formadas” (MITCHELL, 1994, 1).

A paisagem transita de um lugar específico, determinado para um espaço de múltiplas conexões no tempo, nas linguagens e nas mídias que redimensionam nossos espaços afetivos; platôs’ difíceis de determinar onde começam e onde acabam, mas talvez de forma menos antropocêntrica, para usar a imagem de Tuan (1977, 3) do lugar seguro para a liberdade do espaço. Mais do que “um gênero de arte” (idem, 5), a paisagem é “um meio não só para expressar valor, mas para expressar sentido, comunicação entre pessoas - mais radicalmente, para comunicação entre o humano e o não-humano” (idem, 15), sem perder sua materialidade. “Desde que a paisagem é paisagem, deixa de ser um estado da alma” (SOARES, 1982, 36).

Nem confissões, mergulhos subjetivos, nem ensaios clássicos, as paisagens articuladoras de imagens e conceitos são marcas de um sujeito feito de exterioridades, de um texto de superfícies, como já era *O Livro das Passagens* de Walter Benjamin. “Talvez nós necessitemos tentar nos redefinir em uma paisagem onde seja possível encontrar mais verdades laterais. O que para outros são desvios, são para mim dados que definem meu caminho” (BENJAMIN apud CHAMBERS, 1990, 81).

A paisagem é mais do que um estilo de pensar e escrever, é uma forma de viver à deriva, entre o banal e o sublime, a materialidade do cotidiano e a leveza do devaneio (HIRSCH, 1995, 3/4). Ao invés de pensar, caminhar; salvar-se no mundo das coisas e não apenas ser voyeur ou consumidor, deixando rastros, idéias para trás a cada novo momento, a cada encontro; renovar-se constantemente, mesmo que seja num modesto passeio, um deixar-se, uma dissolução, mesmo quando voltamos para casa. “A paisagem vem a nós de todas as direções, de todas as formas” (WOOD, 1995, 3).

Unindo essas duas perspectivas originárias da história da arte e dos Estudos Culturais, retomo o desafio que Appadurai lança no início de *Modernity at Large*, sem contudo desenvolvê-lo; nosso objetivo aqui seria procurar tornar mais rentável sua proposta não só para etnografias, mas também na análise de produtos culturais e obras artísticas. Atrás da proposta de uma paisagem transcultural, está uma compreensão cada vez mais recorrente de que “a globalização não é só a estória da homogeneização cultural” (idem, 11), reduzida a uma hegemonia norte-americana, e de que também não se trata de aderir a uma fuga em localismos isolacionistas.

Ao evitar dualismos como metrópole/colônia, desenvolvido/subdesenvolvido, centro/periferia, Primeiro Mundo/Terceiro Mundo, hegemônico/subalterno, o culturalismo aqui defendido é a mobilização consciente de diferenças culturais a serviço de uma política transnacional mais ampla. As paisagens transculturais que estamos procurando delinear são entre-lugares, são espaços políticos e existenciais, longe de abstrações. Seu mapeamento radicaliza as propostas sobre o hibridismo (processos sócio-culturais de intersecção e transação constituidoras de interculturalidades), evitando que o multiculturalismo se torne um processo de segregação (CANCLINI, 2001, 14 e 20) ou, como prefiro, afirmando uma cultura pop transnacional para além das oposições entre tradicional/moderno, culto/popular (CANCLINI, 1997, 283), que torna a cidade uma “translocalidade” (APPADURAI, 1996, 192) pelos fluxos midiáticos, redimensionando relações de vizinhança, proximidade e o próprio campo intelectual, bem como servindo de moldura para diferenças não necessariamente decorrentes de especificidades nacionais², com o objetivo de se opor “a qualquer discurso essencialista de identidade, autenticidade e pureza culturais” (CANCLINI, 2001, 16).

Não se trata, contudo, de mitificar o mercado, mas de

compreendê-lo como parte indissociável não só das condições de produção e circulação, mas como parte de nossa vida cotidiana, de nossos afetos e memórias como dado estético fundamental; trata-se também de buscar alternativas aos grandes sistemas totalizantes, homogeneizados e excludentes, tenham estes os nomes de capitalismo ou nação, mas sem perder um posicionamento e engajamento em um mundo pós-utópico, nem cair no desespero, como se a única opção na ausência de revolução fosse a barbárie.

Por fim, a construção destas paisagens constitui importante passo na implosão da dialética e/ou dualidade entre arte e sociedade³, bem como ir além dos estudos de representações⁴ sociais, radicalizando as aberturas realizadas pelo debate sobre articulações⁵, mediações⁶ e circuitos⁷ num fluxo de discursos e imagens que transitem social e temporalmente. As paisagens transculturais são ainda uma alternativa historiográfica e crítica à naturalização de histórias nacionais, estabelecendo um espaço ampliado, multimidiático, para além do “entre-imagens” (BELLOUR, 1997) ou do audiovisual - dois esforços conceituais louváveis mas insuficientes - que transite por diferentes linguagens artísticas, produtos culturais e processos sociais.

II.

Nessa perspectiva transcultural, me interessa particularmente o trabalho de Ryuichi Sakamoto, músico pop originário da banda Yellow Magic Orchestra, do qual sai para tentar uma carreira solo como pianista e tecladista, cujo lado mais visível está no seu trabalho para o cinema. Realiza com frequência um encontro entre Oriente e Ocidente, nas trilhas de filmes para Bertolucci, Oshima, entre outros, verdadeiras paisagens sonoras transculturais⁸, pontuando com sutileza os dramas, ressignificando-os, em

Entre América Latina e Ásia: paisagens transculturais

perfeita consonância com suas preocupação com uma espécie de “neo geo music”, que transita da música tradicional japonesa ao technopop, da Bossa Nova ao hip hop e a uma redefinição de uma “cidadania mundial”.

Poderíamos ainda citar os filmes de Wong Kar Wai, onde ocorre um constante trânsito da música erudita ao pop norte-americano, da ópera chinesa à música latino-americana. De qualquer forma, fazendo da música uma chave para os seus filmes (ver YUEH-YU, 1999, 1). A repetição com que certas músicas, temas ou motivos aparecem no decorrer de um mesmo filme faz pensar no uso que a publicidade massiva utiliza para fixar slogans, vender produtos, e mais além, na valorização da redundância em detrimento da densidade como elemento estético no cenário pós-moderno. É o próprio diretor que afirma que gostaria que as pessoas lembrassem do filme quando ouvirem a música, ao inverso do clip em que a imagem vende a música. (apud BORDWELL, 2000, 278/9).

Para pensar esse trânsito transcultural, fundindo som e imagem, é que a idéia de audiotopia vem nos ajudar. Se a utopia não está em nenhum lugar, o termo foucaultiano de uma heterotopia representa “um tipo de utopia efectivamente encarnada, caracterizada pela justaposição em um único lugar de vários espaços que são incompatíveis entre si” (KUN, 1997, 289). As audiotopias seriam instantes específicos das heterotopias, “espaços sônicos de desejos utópicos efetivos onde vários lugares normalmente incompatíveis são reunidos não somente no espaço de uma peça particular de música, mas na produção de espaço social e mapeamento de espaço geográfico que a música faz possível” (idem, 289). A função de ouvir audiotopias é focar no próprio espaço da música, “espaços sociais, geografias e paisagens que a música possibilita, reflete e profetiza” (idem, 289/90). Em última instância, as audiotopias são “zonas de contato entre

espaços sônicos e sociais” (ibidem).

Como no início de “Felizes Juntos” (1987), de Wong Kar Wai, onde podemos ver na tomada aérea das cataratas de Iguazu, na fronteira entre Brasil, Argentina e Paraguai, imagem do desencontro entre os amantes, mas que traduz todo um encantamento, apesar de toda dor, ao som de Caetano Veloso cantando em espanhol “Cucurrucucú Paloma”, um clássico da música popular mexicana, composto por Tomás Méndez. Mais uma vez aqui temos um interessante encontro entre Ásia e América Latina através da circulação da música latino-americana, desde a primeira metade do século passado, seja via filmes hollywoodianos ou pela presença de cantores filipinos em Xangai, o mais importante centro cultural na China dos anos 30 e 40, como também podemos ver na obra de Stanley Kwan. Ou para dar um outro exemplo, “Perfidia”, um outro clássico da música popular latino-americana, tanto pode aparecer nos filmes de Wong Kar Wai ou reciclada pelo grupo de rock Café Tacuba, ou ainda em “Alexandria, why”, filme de Youssef Chahine que se passa nos anos 40. Os filmes de Wong Kar Wai teriam uma visão muita limitada se os compreendêssemos apenas situados na história de Hong Kong ou da China, como depreendemos de uma recorrência quase obsessiva das canções cantadas por Nat King Cole, cantor favorito de sua mãe, entre outras canções clássicas hispano-americanas, com freqüência interpretadas por cantores norte-americanos que fizeram a circulação da música latino-americana passar pelos EUA, bem como das músicas pop inglesas que aparecem cantadas em chinês. Por fim, as constantes referências a Manuel Puig não são gratuitas, por encarnar como nenhum outro uma erudição calcada na cultura de massa. Esses trânsitos, especialmente entre América Latina e Ásia, representam a gênese de um interessante caso de interculturalidade, desconstrutor de purismos

nacionais, definido mais pelos processos midiáticos do que pelos grandes fluxos migratórios, diásporas (ver CANCLINI, 2000: 79), que exigem, certamente, melhor estudo.

Voltando ao filme “Felizes juntos”, a tomada das cataratas de Iguazu no início do filme abre uma outra possibilidade de leitura, talvez mais do que pela música, pela constituição de uma paisagem transcultural. Os jovens amantes de Hong Kong que vivem em condições precárias em Buenos Aires, com vidas marcadas inicialmente pela solidão e pelo isolamento, vêem na viagem às cataratas de Iguazu uma possibilidade de renovação do seu vínculo. O que acontece é exatamente o contrário: a separação sem que nenhum dos dois acabe indo às cataratas, restando apenas sua imagem num souvenir que fica no apartamento onde moram. No entanto, sua imagem grandiosa aparece no filme, interrompendo a estrutura narrativa, marcada pelas idas e vindas da relação.

A suspensão narrativa, diferentemente da discrição que as trilhas sonoras têm comumente no cinema clássico hollywoodiano (GORBMAN, 1987, 71/3), nos leva aqui a ouvir as imagens e ver o som. Esse espaço de fronteira cultural, de desencontro amoroso, traduz tudo que não pode ser falado em palavras, como o abismo sugando a água do rio, assim também os amantes são tragados cada vez mais na complexidade de seus afetos. No fim do filme, só Fai (Tony Leung), vai às cataratas, que aparecem, então ao som de um tango de Astor Piazzolla. Molhado pela água do rio, é a mágoa e a dor que a água parece levar, num ato de renascimento. É neste lugar estrangeiro que Fai se encontra, antes da volta para Hong Kong.

Na segunda parte do filme, aparece Chang, colega de trabalho de Fai no restaurante chinês em que ambos trabalham. Por possuir um ouvido extremamente aguçado, a questão da importância dos sons mais banais na composição do filme é realçada. É pelo

som da voz de Fai ao telefone que Chang se aproxima dele. E é também Chang que leva a gravação dos soluços e lágrimas de Fai, cena equivalente ao renascimento sob as cataratas de Iguazu, até o “fim do mundo”, Ushuaia, na Terra do Fogo, uma outra região marcada pela magnitude, na fronteira entre Argentina e Chile, no extremo sul da América.

Por fim, quando Fai passa por Taipei, onde a família de Chang mora, ouvimos “Happy Together”, música dos Turtles, mais uma leitura do amor romântico heterossexual para uma chave gay, como no caso do uso do tango, mas também contemporânea, marcada pela fragilidade e rapidez também dos afetos, que aponta para uma possibilidade de encontro e felicidade, mesmo que na distância geográfica. É na transitividade da música entre culturas que encontramos umas das paisagens mais ricas para pensar o pertencimento de forma pós-identitária e translocal.

NOTAS

1 Brian Eno usa esta expressão no filme “Imaginary Landscapes” (1989), documentário sobre sua obra, dirigido por Duncan Ward e Gabriella Cardazzo.

2 Alberto Moreiras (2001) se pergunta se os Estudos Culturais podem desenvolver um estilo de pensamento que não esteja mais associado com postulados estético-historicistas destinados a construção e fortalecimento do estado nacional-popular. Aposto nesta possibilidade neste artigo .

3 Refiro-me, em geral, à necessidade de ir além de uma perspectiva marxista, e, em particular, no contexto brasileiro dos estudos literários, à importância de arejar e não monumentalizar a herança de Antonio Candido.

4 Obviamente não estamos nos referindo a obras sofisticadas como a de Auerbach e Costa Lima, centradas na discussão da mimesis.

Entre América Latina e Ásia: paisagens transculturais

5 “Formas de pensar as estruturas como jogo de correspondências, não-correspondências e contradições; fragmentos ao invés de unidades” (SLACK, 1996, 112).

6 “Lugares dos quais provêm as construções que delimitam e configuram a materialidade social e a expressividade cultural” de um meio (BARBERO, 1997, 292).

7 “O circuito é a estrutura de circulação dos textos. Trata-se de uma noção panorâmica, visando demarcar terrenos no plano histórico-situacional. Os circuitos determinam as molduras, os frames discursivos a partir dos quais se pode analisar mais de perto cada obra ou trajetória autoral em particular” (MORICONI, 2005).

8 Se o estudo de trilhas sonoras já possui uma boa bibliografia, desde Unheard Melodies, clássico livro de Claudia Gorbman, à obra de Michel Chion e trabalhos mais recentes como o de Anahid Kassabian, a relação entre interculturalidade e trilha sonora é ainda pouco mencionada. Como exceção, ver o trabalho de Jill Leeper (2001) sobre “Touch of Evil” de Orson Welles.

BIBLIOGRAFIA

APPADURAI, Arjun. *Modernity at Large. Cultural Dimensions of Globalization*. Minneapolis, University of Minnesota Press, 1996.

_____. “Disjunção e Diferença na Economia Cultural global in Featherstone, Mike (org.). *Cultura Global*. 3a. ed., Petrópolis, Vozes, 1999.

BARBERO, Jesús Martín-. *Dos Meios às Mediações. Comunicação, Cultura e Hegemonia*. Rio de Janeiro, Ed. UFRJ, 1997.

BELLOUR, Raymond. *Entre-imagens*. Campinas: Papyrus, 1997.

BENDER, Barbara. “Landscape: Meaning and Actio” in BENDER, Barbara (org.). *Landscape: Politics and Perspectives*. Oxford, Berg, 1993.

BHABHA, Homi. *O Local da Cultura*. Belo Horizonte, Ed. UFMG, 1998.

BORDWELL, David. *Hong Kong Planet*. Cambridge, Harvard UP, 2000.

CANCLINI, Néstor García. *Culturas Híbridas*. São Paulo: Edusp, 1997.

CANCLINI, Néstor García. *La Globalización Imaginada*. Buenos Aires, Paidós, 2000.

_____. “Prefácio” in *Culturas Híbridas*. Barcelona, Paidós, 2001.

CAUQUELIN, Anne. *L'Invention du Paysage*. Paris, Plon, 1989.

CHAMBERS, Ian. *Border Dialogues. Journeys in Postmodernity*. Londres/New York, Routledge, 1990.

CHION, Michel. *Un Art Sonore, Le Cinéma. Histoire, Esthétique, Poétique*. Paris, Cahiers du Cinema, 2003.

CLARK, Kenneth. *Paisagem na Arte*. Lisboa, Ulisséia, 1961.

CORNEJO POLAR, Antonio. *O Condor Voa. Literatura e Cultura Latino-Americanas*. Belo Horizonte, Ed. UFMG, 2000.

GORBMAN, Claudia. *Unheard Melodies*. Bloomington/Indiana, Indiana UP, 1987

HIRSCH, Eric. “Landscape: Between Place and Space” in HIRSCH, Eric e O'HANLON, Michael. *Anthropology of Landscape. Perspectives on Place and Space*. Oxford, Clarendon, 1995.

KASSABIAN, Anahid. *Hearing Film*. New York, Routledge, 2001.

KUN, Josh. “Against Easy Listening. Audiopic Readings and Transnational Soundings” in DELGADO, Celeste e MUÑOZ, José (orgs.). *Everynight Life. Culture and Dance in Latin America*. Durham, Duke University Press, 1997.

LEEPER, Jill. “Crossing Musical Borders: The Soundtrack for Touch of Evil” in WOJCIK, Pamela Robertson and Knight, Arthur (orgs.). *Soundtrack Available*. Durham and London, Duke University Press, 2001.

LOPES, Denilson. “Paisagens da Cultura, Paisagens Sonoras” in JANOTTI, Jeder (org.). *Comunicação e Música Popular Massiva*. Salvador, EdUFBA, a ser publicado em 2006.

MITCHELL, W. J. T. “Introduction” in MITCHELL, W. J. T. (org.). *Landscape and Power*. Chicago, Chicago University Press, 1994.

MOINIG, D. W. *Interpretation of Ordinary Landscapes*. New York/Oxford, Oxford University Press, 1979.

MOREIRAS, Alberto. *A Exaustão da Diferença*. Belo Horizonte, Ed. UFMG, 2001.

MORICONI, Ítalo. “Circuitos Contemporâneos do Literário”. Mimeo, 2005.

- PEIXOTO, Nelson Brissac. *Paisagens Urbanas*. São Paulo, Senac/Marca D'Água, 1996.
- _____. Ver o Invisível: a Ética das Imagens. In: NOVAES, Adauto (Org.). *Ética*. 5a. reimpr. São Paulo: Companhia das Letras, 1997.
- RITTER, Joachim. *Paysage. Fonction de l'esthétique dans la société moderne*. Besançon, ed. De l'Imprimeur, 1997 (incluindo L'Ascension du Mont Ventoux de Pétrarque e La Promenade de Schiller).
- SCHAMA, Simon. *Paisagem e Memória*. São Paulo, Companhia das Letras, 1996.
- SERRES, Michel. *Notícias do Mundo*. Rio de Janeiro, Bertrand Brasil, 1998.
- SLACK, Jennifer Daryl. "The Theory and Method of Articulation in Cultural Studies" in MORLEY, David e CHIEN, Kuan-Hsing (orgs.). *Stuart Hall. Critical Dialogues in Cultural Studies*. New York, Routledge, 1996.
- SOARES, Bernardo. *Livro do Desassossego*. 1- Vol. Lisboa, Ática, 1982.
- SODRÉ, Muniz. *Antropológica do Espelho*. Petrópolis, Vozes, 2002.
- SUBIRATS, Eduardo. "Paisagens da Solidão" in *Paisagens da Solidão*. São Paulo, Duas Cidades, 1986.
- TIBERGHIE, Gilles. *Land art*. Paris, D. Carré, 1993.
- TUAN, Yu-Fu. *Space and Place. The Perspective of the Experience*. Minneapolis, University of Minnesota Press, 1977.
- WOOD, Dennis. "The Spell of the Land" in THOMPSON, George. *Landscape in America*. Austin, University of Texas Press, 1995.
- YEH, Yueh-yu. "A Life of its Own: Musical Discourses in Wong Kar-Wai's Films" in *Post-Script - Essays in Film and the Humanities*. 19:1 (Fall 1999), p. 120-136.





Benjamin e Derrida: a teoria da violência e o palestino ausente

Idelber Avelar

“Para a crítica da violência”¹ foi escrito por Walter Benjamin entre o fim de 1920 e o começo de 1921, aos 28 anos de idade, na esteira de seu compromisso com o movimento estudantil, sua revisão crítica do kantianismo e seu engajamento com a teoria da arte do romantismo². Marcado pelo contato com as *Reflexões sobre a violência*, de Georges Sorel³, o texto benjaminiano procede por oposições, fazendo proliferar vertiginosamente as dicotomias. Elas se multiplicam, compondo um texto que avança quase que por cissiparidade. O texto inicia prometendo um exame da relação da violência com os campos da lei e da justiça, para os quais o problema mais “elementar” seria o da diferença entre fins e meios. A esfera [*Bereich*] dos fins está excluída do estudo, diz Benjamin, já que o fundamental quando se discute o tema da violência é sua justificação como um meio. Primeira dicotomia: se a violência é um meio, impõe-se a pergunta sobre se ela seria um meio para fins justos ou injustos. Mas reduzir a pergunta a isto não ajuda, argumenta Benjamin, já que aí a reflexão se reduziria a um critério para os casos de seus usos. Tudo se esgotaria no juízo sobre os fins. Um critério mais exato é necessário para discriminar entre os próprios meios.

A ausência de um critério para pensar os meios seria um dos pecados do direito natural, para o qual a violência é um produto da natureza, só condenável se usada para fins injustos. O beco sem saída oposto acozaria a corrente antagônica, o direito positivo, que só pode pensar a legalidade dos meios, não a justiça

dos fins. Se o direito natural tenta, “pela justiça dos fins, 'justificar' os meios, o direito positivo tenta 'garantir' a justiça dos fins pela justificação dos meios” (180). Uma corrente parte da premissa da naturalidade da violência e, a partir dessa premissa, reduz a justificação dos meios à justiça dos fins. Reduz o justo ao ajustado. A outra corrente se dedica a julgar a justificação dos meios e avaliá-los dentro de fins cuja justiça está constituída de antemão. Reduz o justo ao legal. “Se o direito positivo é cego à incondicionalidade [*Unbedingtheit*] dos fins, o direito natural é cego à contingência [*Bedingtheit*] dos meios” (181). A tarefa da crítica é encontrar um “ponto de vista exterior à filosofia legal positiva mas também ao direito natural” (181-2).

Para construir esse ponto de vista, Benjamin opera o próximo corte: a separação entre a violência preservadora do direito [*die rechtserhaltende Gewalt*] e a violência fundadora do direito [*die rechtsetzende Gewalt*]. Contra um ato que o Estado não caracteriza como inicialmente violento, a greve, mas que *para o trabalhador é desde sempre um ato de violência*, o Estado pode lançar mão da violência legalizada como instrumento preservador da lei. Há, por um lado, a cisão entre a violência revolucionária, fundadora de outro direito, e a violência preservadora do direito, que opera dentro da legalidade existente. Há, por outro lado, o corte que tem lugar na condição de possibilidade da violência, sua caracterização ao mesmo tempo como violência, quando lida do ponto de vista do trabalhador, e não violência, quando lida do

ponto de vista do Estado. Seu nascimento é cindido entre o ser e o não ser. Em outras palavras, há, por um lado, a dicotomia entre a violência-origem-do-direito e a violência-reprodução-do-direito. Mas essa dicotomia torna-se possível pelo caráter inerentemente cindido, duplo, da violência mesma, no momento de sua emergência.

Mesmo que impura, instável e sujeita a contaminações mútuas, a separação entre a violência fundadora do direito e a violência preservadora do direito é incontornável no pensamento de Benjamin. Como nota Derrida⁴, essa dicotomia não se confunde com a diferença entre a violência da greve (para o trabalhador) e a violência (episódica, ocasional, mas sempre possível) do Estado contra a greve. Se é certo que o Estado, quando intervém, o faz para manter uma lei, não é certo que a violência da greve tenha necessariamente a meta de instalar outra lei. Não, pelo menos, até que se transforme em greve geral revolucionária. Posto que a greve, em si mesma, não é vista pelo patrão como um ato de violência, por que o Estado recorreria à violência explícita contra ela? Pelo *medo*, diz Benjamin, de que a greve se converta em greve geral revolucionária. A violência preservadora do direito não pode operar senão como antecipação de uma violência possível, futura, que viria a derrotá-la e instalar outra legalidade. Não há qualquer razão essencial para apostar que a violência da greve se transformará em violência fundadora de outro direito; mas a manutenção da lei não pode se arriscar. Lança mão, de antemão, da violência.

Mas seria a violência revolucionária sempre equivalente à violência fundadora de direito? Seria a *rechtsetzende Gewalt* sempre revolucionária? Não, diz Benjamin, e isso é demonstrável ao examinarmos uma violência que não é um exemplo entre outros: a violência militar. Por um lado, o militarismo é a subordinação dos cidadãos à lei; entra para manter uma legalidade existente. Por outro lado, “o militarismo é a compulsão [*Zwang*] ao uso universal da violência como meio para fins do Estado” (186), fins que incluem a construção de novas legalidades. Daí a existência de algo inerentemente fundador de direito na violência militar. O exemplo privilegiado da inseparabilidade entre as violências preservadora e fundadora do direito, para Benjamin, seria a violência militar. Esse fato é significativo e tem conseqüências importantes.

Quando, em sistemas legais primitivos, se estabelece a pena de morte para crimes contra a propriedade, não se trata ali de um mero preservar a lei. Trata-se de impor outra lei. O exemplo privilegiado do momento fundador de lei da violência militar é a promulgação da pena de morte para crimes contra a propriedade. Para Benjamin, o momento da rasura do limite entre a violência da preservação e a da fundação do direito é *a entrada da pena de morte para punir o ataque à propriedade*. Essa instalação revelaria “algo podre” [*etwas Morsches*] na lei. Assim como a possível greve geral revolucionária é fundadora de lei, também o é a violência militar, alegorizada na violência que mata legalmente ao punir crimes contra a propriedade. A instalação da pena de morte

Benjamin e Derrida: a teoria da violência e o palestino ausente

para crimes contra a propriedade seria aqui a alegoria da fundação do direito. Isso significa que uma vez instalada essa punição no aparato estatal, toda violência legal ocorrerá com fins de preservar a lei? E que toda instalação de uma nova legalidade virá de forças revolucionárias, de possíveis greves gerais? De nenhuma maneira, responde Benjamin. O Estado desenvolveu um aparato onde *se suspende* a diferença entre as violências fundadora e preservadora de lei. Dentro da própria legalidade há um aparato que não só mantém, mas que cria a legalidade: a polícia. Se a violência fundadora de um novo direito tem que provar o seu valor como força vitoriosa, e a violência preservadora do direito está sujeita à restrição de que ela deve servir a fins constituídos de antemão, ou seja, não pode se colocar novos fins, a violência policial está, para Benjamin, “emancipada de ambas condições” (189). Nem tem que provar seu valor como força vitoriosa, nem tem que operar dentro da legalidade existente. Em incontáveis casos a polícia intervém quando “não há tal situação legal clara” (Idem). Tais casos são tão incontáveis que definem a essência da violência policial, se é que ela possui uma essência - Benjamin define-a como “sem forma [*gestaltlos*] . . . em nenhum lugar tangível, pervasiva, espectral [*gespenstliche*]” (Ibidem), ou seja, ele a define de modo semelhante ao espectro teorizado por Derrida em *Espectros de Marx*.

Se a polícia usa a violência para fins legais, ela o faz com a autoridade de decidir a natureza destes fins. Para Benjamin, a polícia seria a violência legalizada que, no entanto, não está circunscrita dentro de qualquer direito. É a voz mesma da lei, mas não se deixa circunscrever por ela. Tem por função manter a lei, mas o faz, “em incontáveis casos”, fora da lei existente, instalando outra lei. O aparato encarregado de manter a lei não pode senão violar a lei. A manutenção da lei é seu exterior, recorre a

um *lá-fora* com respeito à lei. A manutenção da lei é por definição ilegal. Não só injusta, mas também ilegal.

Para Benjamin, a decadência de uma instituição ocorreria quando ela se esquece da violência que lhe deu origem. Este seria o caso do parlamento. O parlamento, segundo Benjamin, não permaneceu consciente das forças revolucionárias às quais deve sua existência. Parafraseando esse trecho, Derrida fala do texto de Benjamin como partícipe de uma “grande onda [*vague*] anti-parlamentar et anti-*Aufklärung*” (69). “Para a crítica da violência” se alinha, nos parece, com algo que nunca pôde ser onda, e que se manteve como uma tradição subterrânea: a crítica do esquecimento. A declaração acerca do caráter amnésico do parlamento não é redutível a uma suposta posição “anti-parlamentar” de Benjamin que, afinal de contas, reconhece que o florescimento do parlamento pode ser “desejável e gratificante”. Não se trata de um ataque ao parlamento e sim, para simplificar ao máximo, de um lembrete: *é uma ingenuidade acreditar que o parlamento é a antítese da violência*. Não se pode jamais associá-lo ao lugar da não-violência, já que ele é, por definição, o espaço de *esquecimento* da violência - e portanto, para um Benjamin que já conhecia Freud, lugar de uma violência muito particular: a repressão neurótica da memória da violência originária.

Chegamos ao momento do ensaio de Benjamin em que se coloca a pergunta: “será possível alguma resolução não violenta dos conflitos?” (191). Sim, com certeza. As relações pessoais nos mostram uma variedade de exemplos. A diferença, assinala Benjamin, é que nas relações pessoais a opção pela não violência vem do medo das desvantagens mútuas que surgiriam do confronto violento. Nos conflitos políticos, a regra é que não sejam de antemão visíveis, aos atores sociais, os efeitos da violência que se abateriam tanto sobre os vencedores como sobre os vencidos.

O paradoxo se manifesta quando Benjamin tenta localizar, no terreno social, qual seria o equivalente das relações pacíficas entre os indivíduos. Para responder essa pergunta, Benjamin recorre a outra dicotomia, já não entre a violência da greve e a violência anti-greve do Estado, e sim a violência de dois tipos de greve, a greve política e a greve proletária geral. A greve proletária geral se coloca a tarefa de destruir todo o poder estatal. A greve política, depois do ganho material, da transformação das condições materiais dos trabalhadores, coloca sobre a mesa a questão da volta ao trabalho. A greve proletária geral, a que destrói o poder do Estado, se coloca fora de toda legalidade. Aqui entra o comentário paradoxal de Benjamin: a greve geral revolucionária seria, pelo próprio fato de não propor outra legalidade, e sim de destruir a legalidade, a greve verdadeiramente não violenta. Quanto mais geral e revolucionária, menos violenta.

Conclusão de Benjamin: *a resolução não violenta dos conflitos só é possível na medida em que não se exclua, de antemão, a violência*. Para esclarecer esse paradoxo ele volta à dicotomia estabelecida no princípio do ensaio, entre o direito natural e o direito positivo. Como vimos, enquanto o direito natural tenta, pela justiça dos fins, justificar os meios, “o direito positivo tenta 'garantir' a justiça dos fins pela justificação dos meios”. O direito natural reduz o justo ao ajustado, confunde a justiça com a necessidade. O direito positivo reduz o justo ao legal, confunde a justiça com a lei. Ambos mantêm referência a uma relação supostamente necessária entre o justo dos fins e o justificado dos meios. O que aconteceria se vislumbrássemos uma violência que, usando meios justificados, estivesse em conflito com a justiça dos fins? Em outras palavras, o que aconteceria com uma violência irreduzível à dialética entre fins e meios?

Para tentar definir esse lugar indizível, Benjamin recorre

a um adjetivo que freqüentemente aparece em sua obra inicial como nome do inomeável: a violência alheia à dialética entre fins e meios seria, ao contrário da violência legal que Benjamin chama mítica, uma violência *divina*. Diz Benjamin: “se a violência mítica é fundadora do direito, a violência divina é destruidora de todo direito” (199). A violência divina seria, para Benjamin, “aniquiladora”. Só a banalidade da violência mítica, diz Benjamin, é reconhecível cotidianamente pelos homens. “À violência divina poderíamos chamar violência soberana”, *waltende*, quase um homófono de Walter, nome de batismo de Benjamin, belo fechamento do ensaio de Benjamin, e ponto de partida de *Força de lei*, de Derrida.

Ao parafrasear esse trecho, Derrida diz o seguinte: “depois há a distinção entre a violência fundadora do direito, dita 'mítica' (sub-entendido: grega, me parece) e a violência destruidora do direito, dita 'divina' (sub-entendido: judaica, me parece)” (79). Derrida acrescenta um “me parece” quase que como uma denegação: as palavras “grega” e “judaica” *não aparecem* no ensaio de Benjamin. É verdade que Benjamin remete o mítico ao relato de Niobe e o divino a uma leitura do quinto mandamento. Mas a conversão desses relatos em atributos nacionais é uma operação que realiza o texto derridiano - reconhecendo que o faz, com o curioso “me parece”. Ela não é parte do texto de Benjamin.

O que significa aqui reduzir dois relatos singulares à condição de alegorias nacionais? A segunda parte de *Força de lei*, que lida com o texto benjaminiano, é apresentada na Universidade de Califórnia, em 1990, num colóquio intitulado “O nazismo e a solução final”. O colóquio é sobre a solução final, mas Derrida lê o texto de Benjamin, de 1921: “O que teria pensado Benjamin, ou pelo menos qual pensamento de Benjamin está virtualmente formado ou articulado nesse ensaio (e é antecipável?) sobre o tema da

Benjamin e Derrida: a teoria da violência e o palestino ausente

solução final?” (70). Confesso que foi a primeira e única vez que encontrei, num ensaio de Derrida, esta construção condicional proléptica: o que teria pensado X de Z? O que diz este texto sobre esse fenômeno vinte anos posterior? A pergunta que guia o texto de Derrida é externa ao texto de Benjamin. Isso vindo do pensador que mais nos ensinou a formular perguntas internas aos textos que lemos.

Para introduzir a pergunta, Derrida oferece uma caracterização do ensaio de Benjamin como participante de uma “onda anti-parlamentar e anti-*Aufklärung* sobre a qual o Nazismo terá subido à superfície e ‘surfado’” (69). Mas no ensaio de Benjamin não há menção à Ilustração, e uma análise rigorosa tornaria muito problemática sua caracterização como texto anti-Ilustração - trata-se de um texto que oferece marteladas de razão crítica ao mítico tema da violência. A menção de Benjamin ao parlamento se dá num contexto de crítica do esquecimento da instituição parlamentar com respeito à violência que a funda, e não se deixa caracterizar como simplesmente “anti-parlamentar”. Todo o contrário: o texto é uma intervenção contra o esquecimento no parlamento. Derrida parece igualar a crítica do esquecimento na instituição a uma simples corroboração da violência anti-parlamentar.

Derrida abre o texto justificando a leitura do ensaio de Benjamin no contexto do colóquio:

Este texto inquieto, enigmático, terrivelmente equívoco, acredito eu, está de antemão (mas pode se dizer aqui “de antemão”?) assombrado pelo tema da destruição radical, da exterminação, da aniquilação total, e em primeiro lugar a aniquilação do direito, senão da justiça; e entre esses direitos, os direitos humanos [*droits de l’homme*], pelo menos tal como estes podem ser interpretados dentro de uma tradição jusnaturalista do tipo grego ou do tipo “*Aufklärung*”. De propósito digo que este texto está assombrado pelos temas da violência exterminadora . . . (67-8)





Interessa-nos aqui a confusão entre aniquilação e violência no vínculo entre a primeira e a segunda frases. O texto de Benjamin, sim, se articula a partir da revolução como aniquilação de toda lei (e neste sentido o texto fala de destruição), mas como vimos, esse momento para Benjamin *é o momento utópico da não violência*, momento análogo ao que o próprio Derrida, em outras obras, chamaria de “promessa” ou “dom”. Em Benjamin opera um axioma: quanto mais revolução, menos violência. Na leitura que faz em *Força de lei*, Derrida opera uma associação de idéias entre revolução e violência. Ao comentar o momento da destruição em Benjamin (que nesse ensaio é sempre co-extensivo à destruição da lei, do Estado), Derrida acrescenta um “senão a aniquilação da justiça” como possível tema do texto - texto que trata, como vimos, da aniquilação *da lei*. Seria impossível perguntar se para Benjamin a aniquilação de lei poderia disseminar-se a ponto de ameaçar a própria justiça, como o faz Derrida; esta pergunta é impensável em Benjamin, porque para este a promessa de justiça implica a destruição da lei, destruição que, recordemos, não é um sinônimo de violência.

A caracterização do ensaio de Benjamin nesse marco se instala através da referência a outro texto de Derrida, onde as alegorizações nacionais se anunciam no próprio título: “Interpretações em guerra: Kant, o judeu, o alemão”⁶, apresentado em Jerusalém, em 1988, durante a primeira Intifada contra a ocupação israelense. O resumo do argumento, distribuído antes da palestra, se intitula “A psiquê judio-alemã: os exemplos de Hermann Cohem e Franz Rosenzweig”. Trata-se de uma leitura de dois pensadores judeus não sionistas, sendo que Rosenzweig, inclusive, era hostil ao projeto de um estado israelense. Para as várias mesas do congresso não se convidou nenhum palestino. Derrida menciona o fato, manifesta sua “preocupação” ante os

Benjamin e Derrida: a teoria da violência e o palestino ausente

organizadores, Wolfgang Iser e Sanford Budick, condena as “violências” do terrorismo e das forças policiais e reafirma sua amizade a palestinos e israelenses. As questionáveis comparabilidade e isomorfia entre a violência terrorista desesperada e os metódicos massacres do exército de ocupação, na introdução de Derrida, não são alheias às distorções que sofreria o ensaio de Benjamin em suas mãos. Também em “Interpretações em guerra” Derrida fala de seus objetos de análise como “antecipadores de Heidegger” ou do que “alguns descreveram como o encontro com o magistério de Heidegger durante os anos imediatamente posteriores à guerra”. A estrutura da pergunta é proléptica, teleológica e privilegia uma lente heideggeriana.

Em ambos os ensaios, a referência a Heidegger confere o eixo central ao postulado de uma “psiquê” que Derrida nomeia “judaico-alemã”. Cohen, Rosenzweig, Scholem, Adorno, Arendt e Benjamin, são todos lidos a partir de Heidegger e a partir da ausência de outro elemento, quicá alegorizável na figura do palestino ausente do congresso de Jerusalém no qual fala Derrida. Em *Força de lei*, trata-se de “certas afinidades, limitadas mas determináveis entre o texto de Benjamin e certos textos de Carl Schmitt, e mesmo de Heidegger” (73). Entre elas, Derrida contaria “a hostilidade à democracia parlamentar, mesmo à democracia enquanto tal, não só em razão da hostilidade ao *Aufklärung*, de uma certa interpretação do *polemos*, da guerra, da violência e da linguagem” (73). Mesmo fazendo a ressalva de que a *Destruktion* heideggeriana não se confunde com o “conceito de ‘destruição’ que também se encontrava no centro do pensamento benjaminiano” (73), Derrida propõe “perguntar-se o que significa, o que prepara ou antecipa entre as duas guerras uma temática tão obsessiva” (73).

A referência à temática da destruição em Benjamin como uma obsessão é curiosa, já que se trata de uma noção que está bem

longe de ser ubíqua em Benjamin. A noção de destruição entra no ensaio para nomear o momento da violência divina, “soberana”, ou seja, a violência que realiza uma destruição muito particular, a da lei. Não há, em Benjamin, uma associação entre violência e destruição; nunca se reduz aquela à ação desta. Essa “obsessão”, para Derrida, “antecipa” ou “prepara” algo entre as guerras. Busca-se aquilo que, no texto de 1921, antecipa ou prepara a resposta que a própria formulação demanda, ou seja, o Nazismo. Eis aqui o exemplo claro de uma interrogação a um texto que não obedece às rigorosas e necessárias pautas éticas formuladas pelo próprio Derrida, em “Para uma ética da discussão”, a última réplica a Searle.

Determinado por essa pergunta proléptica exterior ao texto, Derrida passa a uma conclusão que nos parece monstruosa:

[Benjamin] provavelmente teria tomado a solução final como a consequência extrema de uma lógica do Nazismo que . . . teria correspondido a uma radicalização múltipla:

1. a radicalização do mal vinculado à queda na linguagem da comunicação, da representação, da informação [...]
2. a radicalização totalitária de uma lógica do Estado [...]
3. a corrupção radical mas também fatal da democracia parlamentar e representativa por uma polícia moderna que é inseparável dela [...]
4. uma radicalização e uma extensão total do mítico, da violência mítica (139-40).

Omitamos, por incontáveis, as razões que levaram Benjamin a não pensar o Nazismo como *nenhuma dessas coisas*. Do ponto de vista benjaminiano, por certo, o Nazismo jamais equivaleria à violência mítica, ou ao mítico enquanto tal, nem muito menos a uma corrupção da democracia pela força policial. O que *pensou* Benjamin sobre o Nazismo está dito e explícito para quem quiser ler, em

vários lugares, mas especialmente em seu testamentário “Sobre o conceito de história”, texto omitido por Derrida num ensaio de oitenta páginas sobre o espaço no qual Benjamin “teria armado” seu discurso sobre o Nazismo. Não se trata de cobrar que Derrida lesse outro texto, mas especular sobre o que Benjamin “teria pensado” sobre o Nazismo sem referir esse texto me parece bastante grave.

O fechamento do texto de Derrida se ancora na especulação:

Benjamin teria quiçá julgado vão e sem pertinência, em todo caso sem uma pertinência comensurável com o evento, todo processo jurídico do Nazismo e de suas responsabilidades, todo aparato de julgamento, toda historiografia ainda homogênea com o espaço no qual o Nazismo se desenvolveu, até e a solução final (142-3).

Essa especulação é irremissível a qualquer texto assinado por Benjamin, antes de 1921 ou depois. O que, na obra de Benjamin, autorizaria a percepção de que ele teria achado “vão e sem pertinência” um julgamento jurídico do nazismo? Depois dessa escandalosa suposição, Derrida afirma que “esse texto, como muitos outros de Benjamin, é ainda demasiado heideggeriano, demasiado messiânico-marxista ou arqueo-escatológico para mim” (146). Tratar-se-ia, para Derrida, de “julgar a possível cumplicidade entre todos esses discursos e o pior (aqui a 'solução final')”. Essa “possível cumplicidade” é um fantasma possibilitado pela leitura retrospectiva do texto benjaminiano a partir do tema da solução final. Para Derrida, isso definiria uma “tarefa e uma responsabilidade cujo tema eu não fui capaz de ler nem na (destruição) benjaminiana nem na *Destruktion* heideggeriana” (146). Reveladoramente, ao conceito heideggeriano Derrida concede a nobreza da citação na língua original.

Fechamento apropriado para um texto que parecia tentar

responder a uma tarefa que permaneceu pendente em Derrida: pensar o legado de Walter Benjamin, ser digno dessa herança, ser capaz de assumi-la. Ao lado, à margem deste “não fui capaz de ler” com o qual Derrida fecha seu texto, eu acrescentaria interrogações que me parecem fazer mais justiça ao seu texto, pelo menos, que aquela que pôde fazer Derrida ao texto de Benjamin. Sabemos que na esteira da desmontagem da primazia metafísica do futuro presente, desenvolve-se na obra de Derrida uma temática inspirada nas noções de promessa, do dom e da justiça por vir, figuras de um futuro já não redutível à presença. Em toda essa elaboração, no rigor de seu desenho, não chama a atenção a ausência quase absoluta de uma reflexão sobre o pensador moderno que mais incisivamente vinculou o pensamento e a práxis ao índice de uma redenção, à possibilidade de uma promessa que mantivesse a estreita abertura da porta do porvir? Não se sente ali a falta do pensador que mais radicalmente subtraiu a promessa à ditadura da presença, ao insistir desesperadamente na possibilidade de seu fracasso como promessa?

Na medida em que, para Derrida, a temática da promessa se vincula estreitamente com o pensamento do dom, com o doar, até que ponto a reflexão sobre esse dom a partir da temática heideggeriana do “*haver enquanto doar*” - ou seja, toda a insistência de Heidegger sobre a literalidade do *es gibt* - não sufoca e silencia a referência benjaminiana ao *já sido* que nunca aceitou ao haver? Não haveria algo no pensamento benjaminiano sobre o dom - que é inseparável de uma reflexão sobre aquele que recebe, aquele que sabe escutar o murmúrio de tudo o que foi escravizado no passado - que complicaria essa redução?

Ao falar do entre-guerras Derrida recorre à noção de *psiquê* judaico-alemã. Mesmo com a ressalva de que *psiquê* não alude a uma suposta psicologia coletiva, não seria a denegação aí um

Benjamin e Derrida: a teoria da violência e o palestino ausente

índice de que se recorre à idealização de um “espírito de época” no qual a recorrência de certos termos em alguns autores é reduzido, num raciocínio proléptico, a um antecipadamente confirmado anúncio do que viria? Ao aludir aos calafrios que, “quando se pensa nas câmaras de gás e nos fornos crematórios”, teríamos ao ver, no texto benjaminiano de 1921, a menção a uma exterminação “sem sangue” - ao arrancar a figura de tal destruição de seu papel no texto benjaminiano e justapô-lo ao Holocausto - não estaríamos optando por não ler o que disse Benjamin sobre o Nazismo?

Quais são as condições de possibilidade da elisão de tudo isso em Jerusalém, em 1988, no congresso onde não pôde entrar o palestino? Em “Interpretações em guerra”, teriam a alegorização nacional da figura do alemão e do judeu na “psiquê judaico-alemã” ou a alegorização nacional das figuras do grego e do judeu em *Força de lei* - que Derrida localiza em um ensaio benjaminiano onde essas duas palavras *não aparecem* - algo a ver com o palestino que não pôde aceder ao espaço no qual falou Derrida? Teria algo a ver com a impossibilidade de nomear essa figura, essa nacionalidade irrepresentável, esse exterior a todo Estado? Seria o palestino o lá-fora constitutivo do judeu e do grego invocados por Derrida na leitura de um texto onde não aparecem essas palavras? Ao rotular como “judaica” e “grega” as violências divina e mítica que teoriza Benjamin, não estaria Derrida sub-titulando seu ensaio, implicitamente, “Como não ler o Holocausto na Intifada”? Como, ao se perguntar por aquilo que 1921 teria antecipado de 1941, cegar-se ante o que 1921 lhe reclama a 1988?

A pergunta não me parece injusta com o texto de Derrida, já que para Benjamin a violência das forças de ocupação não é uma violência entre outras. Trata-se da manifestação contemporânea paradigmática da violência da legalidade que continuamente ignora suas próprias leis, já que ela está dotada da prerrogativa de redefinir

os limites da própria lei, ao transgredir os limites da legalidade que ela mesma havia estabelecido. Essa seria, para Benjamin, a caracterização da violência policial, militarista, a violência que suspende a distinção entre a manutenção da lei e a instalação da lei. Não assistimos hoje a manifestação dessa suspensão da dicotomia entre manutenção e instalação da lei na conversão do império em máquina de guerra que opera fora de toda lei prévia, que cria uma nova lei a cada ato repressivo? Se, para essa conversão, Jerusalém não é uma cidade entre outras e a população palestina não é uma vítima entre outras, não poderíamos aventurar a hipótese de que se cegar ante o texto de Benjamin, ou lê-lo distorcido por uma lente heideggeriana - em outras palavras, não ser digno da tarefa dessa herança - não seria, de nenhuma maneira, uma omissão ou uma distorção entre outras, e sim o nome mesmo da nossa derrota?

NOTAS

1 “Zur Kritik der Gewalt.” *Gesammelte Schriften* II-1. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1997. 179-203. As citações desta obra se farão no corpo do texto, com o número da página entre parênteses. São minhas todas as traduções de fontes citadas em outras línguas.

2 Ao escrever esse texto Walter Benjamin já havia composto alguns de seus ensaios juvenis mais ilustres, “Sobre a linguagem em geral e a linguagem dos homens” (1916), “Sobre o programa da filosofia vindoura” (1917) e a tese doutoral publicada em 1920 sobre *O conceito de crítica no romantismo alemão*. Para uma boa cronologia dessa época da vida de Benjamin, ver Marcus Bullock and Michael W. Jennings, “Chronology 1892-1926”. *Selected Writings*. Vol. 1:1913-1926. Cambridge, Mass. e Londres: Harvard UP, 1996. 490-515.

3 Georges Sorel, *Reflexions sur la violence*. 1908. Paris: M. Rivie_re et Cie., 1972.

4 Jacques Derrida, *Force de loi: le "fondement mystique de l'autorité"*. Paris: Galilée, 1994. Todas as citações desta obra se farão no corpo do texto, com o número da página entre parênteses.

5 Jacques Derrida, *Spectres de Marx: l'état de la dette, le travail du deuil et la nouvelle Internationale*. Paris: Galilée, 1993. Sobre *Espectros de Marx*, ver o belo artigo de Fredric Jameson, "Marx's Purloined Letter." *New Left Review* 209: (1995): 75-109. Ver também o meu "Marx, en inminencia y urgencia." *Revista de Crítica Cultural* 11 (1995): 63-6.

6 Jacques Derrida, "Interpretations at War: Kant, the Jew, the German." 1991. *Acts of Religion*. Ed. Gil Anidjar. London: Routledge, 2002.

Modulaciones del margen

Mario Cámara

Veamos primero algunos datos que harán a mi lectura. A partir de 1968, con el estreno de *O bandido da Luz vermelha*, de Rogério Sganzerla, comenzó en el cine brasileño un movimiento llamado marginal o *udigrudi*, integrado además por Ivan Cardoso, Julio Bressane, Emilio Fontana y Sérgio Bernades, entre otros muchos. Zuenir Ventura publicó dos artículos en la revista *Visão*, uno en 1971 y otro en 1973, y en ambos textos se manifestó en contra de la salida marginal como modo de enfrentar la crisis de la cultura brasileña. En 1981 Heloisa Buarque de Holanda publicó el ensayo *Impressões de viagem* que estudió los periodos pre y post 68 en la cultura brasileña y dividió su abordaje en tropicalistas, posttropicalistas y poetas marginales o *geração mimeografo*, aclarando sin embargo en su presentación que,

“Estou consciente, entretanto, de que estas vertentes não se deixam apreender como momentos de ruptura ou mesmo como movimentos claramente definidos, mas sim como pólos de um diálogo mais amplo, que se radicaliza progressivamente numa critica à noção de técnica, de progresso e na própria maneira de pensar o futuro” 1

En 1981 Glauco Mattoso publicó *O que é a poesia marginal* en donde problematizaba la cuestión de la siguiente manera,

“Do ponto de vista *literário*, marginal seria toda a poesia que se afasta dos modelos reconhecidos pelos críticos e professores, pelo público leitor, e conseqüentemente, pelos editores. Nesse sentido, o experimentalismo das vanguardas é a mais marginal de todas as propostas, e a poesia marginal deixaria de ser um fenômeno característico da década de 70 para remontar aos anos 50 e ao concretismo” 2

Algunos poetas declinaron con humor el mote de marginales, tal es el caso de Paulo Leminski que, en 1987, señalaba en un poema,

Marginal é quem escreve à margem,
deixando branca a página
para que a paisagem passe
e deixe tudo claro à sua passagem.

marginal, escrever na entrelinha,
sem nunca saber direito
quem veio primeiro,
o ovo ou a galinha.

Podemos concluir que aunque se haya intentado restringir “lo marginal” a la “poesía marginal”, las cosas no son tan claras a la hora de definir quién habría conformado el grupo marginal. Cineastas marginales, poetas marginales, poetas posttropicalistas,

listas y poetas que reniegan de su condición de marginales, contribuyen a problematizar una definición acerca de quiénes fueron los marginales y qué lo marginal. Para agregar mi cuota de confusión, adiciono la circulación entre grupos. Voy a citar apenas dos, pero hay más. El nombre de Chacal, que fuera señalado como poeta marginal por Heloisa Buarque de Holanda, participó de la publicación *Navilouca*, dirigida por Waly Salomão y Torquato Neto, que la misma autora definió como un producto posttropicalista. El cineasta marginal Ivan Cardoso filmó *Nosferatu no Brasil* con el posttropicalista Torquato Neto como actor principal.

Por otra parte, no hay coincidencia acerca de qué es lo que se debe definir como marginal ¿es el producto lo marginal o lo es el autor/director? ¿quién sería más acabadamente marginal? ¿los poetas que publicaron sus libros fotocopiados, el disco que Caetano Veloso grabó en Londres o el film, realizado en super 8mm, *Nosferatu no Brasil* de Ivan Cardoso? ¿lo marginal sería un régimen de producción? ¿sería la precariedad de esos libros artesanales, su modo de distribución o cierta coloquialidad?

Me pregunto entonces, frente a esa serie de interrogantes y dificultades para constituir un objeto, si no podemos hacer funcionar, junto a los grupos mencionados, una noción que sea capaz de contener en su interior la dispersión que parece ofrecernos aquel momento histórico, su pluralidad de direcciones y sus propuestas estéticas, sus diferencias y también sus similitudes. Me

limito por ahora a sostener, aunque suene contradictorio con la propuesta inicial, como concepto operativo, la idea de margen³, aunque quiero establecer algunas salvedades importantes. Se trataría de un significante que durante los sesenta y los setenta se despliega en una multiplicidad posible de definiciones o, dicho de otro modo, que puede ser llenado con múltiples significados. Desde el punto de vista de la espacialidad, ha cambiado su relación con el centro. Se mantiene el gesto tropicalista de no constituirse como periferia, pero su relación con el centro (y defino como centro a los dispositivos estatales y a la industria cultural) ha perdido ingenuidad y vigor. La expectativa de subvertir desde adentro, pierde adeptos. Y precisamente por ello, surge otra perspectiva, no sólo se conoce la censura y persecución de cerca, sino la diáspora, la migración, el exilio⁴ y el *desbunde* o reviente. Recordemos que durante ese lapso de tiempo pasan períodos de internaciones psiquiátricas José Agripinho de Paula, Rogério Duarte y Torquato Neto, entre otros. Y también que, por ejemplo, entre 1969 y 1972, perseguidos, por estudio o en viaje voluntario, Caetano Veloso, Gilberto Gil, Lygia Clark, Hélio Oiticica, Rogério Sganzerla, Julio Bresane, Chacal, Ana Cristina Cesar, Torquato Neto y Silviano Santiago, se distribuyen entre París, Londres y New York. Y desde allí produjeron música, ficciones, poesía, crónicas, críticas e instalaciones que circularon dentro y fuera de la frontera de Brasil. Pero no sólo hay un desplazamiento hacia Europa y Estados Unidos, sino dentro mismo de Brasil. En aque-

Modulaciones del margen

llos mismos años Wilson Bueno, Paulo Leminski, Rogério Duarte, José Agripinho de Paula, se desplazaron de Curitiba y Bahía hacia Río de Janeiro. Aquella ciudad funcionó como un espacio de contacto entre los que habían salido de Brasil y los que se habían quedado. El semanario *O Pasquim* publica las crónicas que Caetano Veloso envía desde Londres y la columna de Torquato Neto informa y comenta las novedades de los que no están. En este sentido, Río de Janeiro puede ser pensado como un espacio peculiar, atravesado por redes que lo incluyen en un circuito internacional.

La diáspora socava los relatos teleológicos estatales y multiplica las identidades culturales. Junto a aquello que une a la tierra de origen coexisten otras fuerzas centrípetas, otros refugios y otras minorías para comenzar. El viaje puede implicar efectos desterritorializantes que trabajan en contra de las comunidades imaginadas nacionales y contribuyen a la aparición de otras comunidades para las cuales la Nación ha dejado de ser fundamento último. Ya no es posible el descubrimiento de Brasil desde lo alto de un atelier de la *Place Clichy*, tal como lo relata Paulo Prado al referirse a Oswald de Andrade y su poesía *Pau Brasil*. La diáspora genera mezcla, hibridismo porque los viajeros, en el día a día, se inscriben necesariamente en otras redes. “Eu gosto de Paris porque é como se de repente Recife virasse o Rio de Janeiro”, decía Caetano Veloso en un texto enviado desde su exilio y publicado en *O Pasquim* en septiembre de 1969. En aquella imagen se produce un desplazamiento, una *différance* que pospone hasta el infinito toda identidad plena.

¿Dónde está Caetano cuando está en París?, nos podríamos preguntar. En el relato del recital que Caetano Veloso dio para la televisión brasileña, aún estando exiliado, Torquato Neto, en una de sus crónicas, parece querer responderse a esa pregunta,

Caetano vem, encontra João e Gal, reafirma com esse encontro na televisão tudo o que fez, pregou e provou sobre música popular brasileira e, muito além disso, para nós todos aqui do lado de dentro, deixa claro que não esta exatamente *esperando* nada. Está na batalha. Não está nessa aí de esperar sentado, chorando, curtindo à moda conformista como fazem os inocentes (inocentes é sempre útil) do meu país” 5

Cómo pensar a ese Caetano que viene de *LondonLondon* o ese Oiticica que vive en New York, es el proyecto que subyace en muchas de aquellas crónicas. Uno de los modos en que trata esa cuestión aparece en la reiterada utilización de los conceptos “lado de fora” y “lado do dentro”. Con ellos, Torquato, se refiere a lo que se produce dentro y fuera de Brasil, pero en vez de remitirnos a un simple binarismo, como parecería indicar su título, explicitan un modo de lectura que atrapa, al mismo tiempo que inventa y construye, una cultura en tránsito⁶, como cuando titula la crónica del 25 de septiembre de 1971 “por dentro y por fora” y señala lo siguiente,

“Já podem ficar sabendo: Guilherme Araújo foi a Nova York, transou muito à vontade, escolheu bonitinho o melhor esquema em colaboração estreita com o pessoal da Famous, chamou Hélio Oiticica pra preparar a ambientação do lugar e regressou a Londres, tranquilo e maneiro” 7

Torquato se esta preguntando qué tipo de textualidades comienzan a surgir de esa diáspora, que ya ni es ni deja de ser Brasil, sino más bien, París siendo Río siendo Recife. Claro que en la coloratura afectiva de esas textualidades se juega la euforia o el desencanto de lo múltiple. La euforia de Torquato, que poco tiempo

después se suicidaría; el desencanto de Caetano, que poco tiempo después regresaría a ocupar su lugar central en la cultura brasileña.

Deconstruir el espacio imaginado de la Nación es también deconstruir un tiempo cuyo vector se dirigía hacia el futuro. No sólo sucede en Brasil. El tiempo en Occidente ha entrado en crisis. En carta a Hélio Oiticica, del 21 de septiembre de 1968, Lygia Clark registra la invasión soviética a Checoslovaquia, “invasão da T. pelos putos dos rusos”, mientras tanto Brasil conoce una acelerada expansión económica bajo una dictadura militar. Confluye allí el comienzo de la crisis de la utopía de izquierda con la comprobación de que es posible llevar adelante una modernización autoritaria. El presente se impone y trae consigo una doble faz. Permite poner en la agenda la experiencia del ahora, del cuerpo y de la sexualidad y revisar las políticas estéticas del modernismo y las vanguardias, tal como sostiene Paulo Leminski en carta a Regis Bonvicino en 1978,

“as regras antigas não funcionam mais / os esquemas de qualidade / de sucesso / de bom / de ruim / isso foi o que nós aprontamos pra cima de nós mesmos / MUDA é isso”⁸

En contra de la evolución de las formas que los poetas concretos proponían a comienzos de los sesenta, Leminski se pronuncia,

“nessa coisa de post-literatura / anti-literatura / ou não-literatura / me interessam produtos / que embora não iluminados / pela luz total / ou rigor concretos / apresentam irregularidades / portadoras de informação / penso principalmente / nas coisas do torquato-últimos-dias-de-paupéria / waly-me segura que eu vou dar um troço /

mautner / fragmentos de sabonete / alguma coisa dessa coisa esculhambada / que chamam de poesia-underground / de mimeografo / ou da boca do lixo / quem sabe que invenção pode estar por ali?”⁹

Sin embargo, no se trata ni de una tranquila revisión del pasado, ni, únicamente, del disfrute de un “ahora”. El presente tiene sus recovecos. Evocando a Michel Foucault, que durante 1973 visitó Río de Janeiro, Italo Moriconi relata las contradicciones de aquel momento,

“De um lado, a condição histórica inelutavelmente pós-marxista, com a qual tinha que ajustar as contas qualquer pensamento-ação que se quisesse no mínimo não conservador. Se 68 fora o ano do Maio parisiense, fora também o da Primavera de Praga, abortada pelos tanques soviéticos. O vínculo entre marxismo e regimes totalitários, apontava a necessidade de ir longe numa crítica ao marxismo teórico. De outro lado, movidos por uma necessidade que parecia atávica, eu e outros buscavamos reatualizar, reencenar *in totum* a experiência da formação marxista, na teoria e na prática. Nos grupos de estudos, líamos, anotavamos aplicadamente, discutíamos apaixonadamente o Lukács da consciencia de classe, o Marx da ideologia alemã e do fetiche da mercadoria, o Mandel dos esquemas economicistas. E íamos dali para rua”¹⁰

El presente, de este modo, y al igual que las especialidades múltiples, se vive a un mismo tiempo, con dramatismo y euforia. Por ello se alterna la luz y los cuerpos expuestos en las playas de Ipanema, que brillan desde la tapa de *Navilouca*, con un espacio nocturno, poblado de vampiros como el *Nosferatu* de Ivan Cardoso, el “Vampiro” de Jorge Mautner que interpreta Caetano Veloso o la “vampiro escandalosa” de *A mulher de todos* de

Modulaciones del margen

Rogério Sganzerla.

Esa convivencia problemática adquiere numerosas denominaciones: por ejemplo la basura de la que habla Clarice Lispector en *A via crucis do corpo* o el concepto de información que menciona Leminski en el fragmento antes citado. Y permite la emergencia de una mirada, que como señala Raúl Antelo, frente a una historia evolutiva, la del modernismo, se propone como,

“una historia circular, hiper-historicista, construida a través de reinterpretaciones” “

El vampirismo puede ser leído como una reinterpretación de la antropofagia, al igual que el *Jornal Dobrabil* de Glauco Mattoso, cuya poética reivindicaba el robo y el plagio como principio constructivo y el elogio escatológico como política de lo abyecto. “Un reciclaje o recuperación de aquello que ya fue consumido y asimilado”, apuntaba Mattoso. Se reinterpreta la antropofagia a la luz de una condición de país periférico en un nuevo esquema económico global y se reafirma con ello la falta de futuro que la teleología de izquierda había enarbolado en los sesenta o se reinterpreta la antropofagia como el espacio desde el cual subvertir las clásicas nociones de centro y periferia. La euforia, el cinismo y el desencanto.

Pero el presente es también la textura temporal de las utopías que habitan en el fin de la historia. De allí la duplicidad, en aquel presente emerge tanto el *desbunde* (la alegría del presente) o el horror (el desastre del presente). Dicho en otras palabras, hay una actitud afirmativa frente al eterno retorno o una actitud suicida frente al eterno retorno: otra vez Caetano Veloso o Torquato Neto, que parecen ser dos figuras que ocuparon alternativamente los lugares de la alegría y el horror.

Una categoría de margen como la esbozada hasta el

momento, nos permitiría encontrar semejanzas pese a las diferencias y diferencias pese a las semejanzas, además de poder hacer jugar los textos que la crítica no consiguió colocar ni entre marginales o postropicalistas, los solitarios que venían escribiendo desde el pasado, como Clarice Lispector; los ex-vanguardistas concretos que establecieron relaciones con muchos de los artistas de aquel momento, Jorge Mautner o el neoconcretismo. Propongo entonces que pensemos el margen como una factoría descalzada de la geografía que el arte había imaginado para Brasil, de ese modo lo definió alguna vez Silviano Santiago; como un quiebre en la relación clásica y unívoca entre “cultura” y “Nación”. Ese descalce fue representado, como he intentado mostrar, con el cinismo celebratorio y dionisiaco de un Glauco Mattoso en su *Jornal Dobrabil* o con la confusión óptica y emocional que expresan las crónicas que Caetano Veloso enviaba desde Londres. El ojo pierde eficacia porque se le presentan numerosos escenarios a un mismo tiempo. Ese margen podía ser solitario como afirmaba Ana Cristina Cesar “nem que você queira não me recorta no horizonte teórico da década passada” o comunitario como la convivencia que nos proponía *Navilouca*, la revista de un único número de Torquato Neto y Waly Salomão, navegando en ese adentro/afuera de los ríos de la locura. Pero también podía ser latinoamericano y constituir una mirada particular que permitiera detectar un entre-lugar desde donde desmontar jerarquías. Margen o márgenes, en fin, que parecían abarcarlo todo y hundir sus raíces, genealógicamente, en los sesenta.

Adenda

En mayo de 1973, Michel Foucault visita Río de Janeiro para dic-

tar una serie de conferencias en la Pontificia Universidad Católica. Las conferencias brindadas allí tienen por título “La verdad y las formas jurídicas” y se desarrollan durante cinco días. Su presencia en ese momento, la referencia a aquellas conferencias en este artículo, no pretenden más que intentar encontrar algún punto de articulación entre las preocupaciones teóricas que Foucault llevó a Río de Janeiro y las transformaciones que estaban operándose en el espacio cultural brasileño. El Foucault que llega a Brasil es un Foucault transicional, abandonando su fase más arqueológica y de camino a la genealogía. Ha publicado *Arqueología del saber* (1969) y *El orden del discurso* (1970), textos a los que se les critica que realicen una descripción formal de posiciones subjetivas al interior del discurso sin especificar por qué algunos individuos ocupan determinadas posiciones y no otras, pero también ya ha publicado el formidable artículo “Nietzsche, la genealogía, la historia” (1971) en el que a través del análisis de los conceptos de *Herkunft* (procedencia) y de *Entstehung* (emergencia) introduce la noción de poder como “fuerzas” actuantes en un azaroso juego de dominaciones. En ese artículo comienza a rectificar el rumbo seguido hasta *El orden del discurso* y se dirige, aunque de modo incipiente, titubeante y muchas veces contradictorio, hacia un pensamiento que aborde la articulación, nunca armónica y siempre sobredeterminada, entre “mecanismos de sujeción” y “formas de subjetivación”.

Las conferencias dictadas en Río de Janeiro son, por lo tanto, un ejercicio genealógico que intenta leer los textos *Edipo rey* y *Edipo en Colona* de Sófocles, en términos de una historia de la verdad y en contra de las lecturas en clave mítica y/o estructural que habían realizado Freud y Levy-Strauss, pero también constituyen una intervención en el campo cultural brasileño. En la primer conferencia, fueron cinco en total, Foucault retoma y

desarrolla algunos de los puntos que aparecían en su artículo sobre la genealogía del 71, en especial el uso que hace Nietzsche del concepto *Erfindung* (invención) para oponerse a *Ursprung* (origen). Allí señala que para Nietzsche la *Erfindung* es ruptura pero también algo que posee un comienzo bajo y mezquino. Al mismo tiempo, adiciona a la “invención” la noción de “juegos del lenguaje” desarrollada por Searle y Austin, que aplica a corpus discursivos históricos para que de dicha aplicación, sugiere, emerjan, con nitidez, el juego de las fuerzas y su específica productividad. La elección de Nietzsche no sólo le permite ir saliendo del corset estructuralista sino que también le sirve para construir un intenso cuestionamiento al marxismo que él y otros intelectuales franceses vienen ejerciendo desde mediados de los sesenta¹². El carácter productivo del poder frente a la clásica noción de ideología constituyó uno de los cuestionamientos centrales en Foucault. Por ello, esa primer conferencia también puede ser leída como un texto de relevo del aparato conceptual del marxismo en tanto práctica liberadora. De hecho hay dos referencias concretas de Foucault, en la primera de ellas cuestiona el modo en que el marxismo imagina al sujeto,

“existe una tendencia que podríamos denominar, de una manera un tanto irónica, marxista académica, o del marxismo académico, que consiste en buscar cómo las condiciones económicas de la existencia encuentran en la conciencia de los hombres su reflejo o expresión. Creo que esta forma del análisis, tradicional en el marxismo universitario de Francia y de Europa en general, tiene un defecto muy grave: el de suponer, en el fondo, que el sujeto humano, el sujeto de conocimiento, las mismas formas del conocimiento, se dan en cierto modo previa y definitivamente, y que las condiciones económicas, sociales y políticas de la existencia no hacen sino depositarse o imprimirse en

Modulaciones del margen

este sujeto que se da de manera definitiva”¹³

La segunda, como hemos dicho, impugna la noción de ideología,

“Llegamos así a esta noción muy importante, y al mismo tiempo muy embarazosa, de ideología. En los análisis marxistas tradicionales la ideología es presentada como una especie de elemento negativo a través del cual se traduce el hecho de que la relación del sujeto con la verdad, o simplemente la relación de conocimiento, es perturbada, oscurecida, velada por las condiciones de existencia, por relaciones sociales o formas políticas impuestas, desde el exterior, al sujeto del conocimiento. La ideología es la marca, el estigma de estas relaciones políticas o económicas que, por derecho, debería estar abierto a la verdad.

Mi propósito es demostrar en estas conferencias cómo, de hecho, las condiciones políticas y económicas de existencia no son un velo o un obstáculo para el sujeto de conocimiento sino aquello a través de lo cual se forman sujetos de conocimiento y, en consecuencia, las relaciones de verdad. Sólo puede haber ciertos tipos de sujetos de conocimiento, órdenes de verdad, dominios de saber, a partir de condiciones políticas, que son como el suelo en que se forman el sujeto, los dominios de saber y las relaciones con la verdad. Una historia de la verdad será posible para nosotros sólo si nos desembarazamos de estos grandes temas del sujeto de conocimiento, al mismo tiempo originario y absoluto, utilizando eventualmente el modelo nietzscheano”¹⁴

La importancia de aquellas afirmaciones y cuestionamientos difícilmente puedan ser sobreestimados. En primer lugar por la preeminencia de una tradición cultural y política que había atravesado Occidente, y Brasil no era la excepción, durante los años sesenta y que veía en el marxismo un horizonte de liberación. La interrumpida presidencia de João Goulart y las reformas de

base, los Centros Populares de Cultura y lo que Roberto Schwarz llamó la hegemonía cultural de izquierda entre 1964 y 1968 constituían un modo de leer el pasado inmediato, el presente y también de imaginar la resistencia a la dictadura y, en consecuencia, el futuro. Aquellos modos nada tenían en común con el pensamiento de Foucault. Sin embargo, el relevo de Marx sonaba impiadoso y provocativo en medio de unos de los periodos de mayor censura y represión en Brasil, pues a cambio de un futuro distante pero pleno, el del marxismo, proponía las incertezas de una micropolítica siempre contingente.

Apunto apenas dos conclusiones provisionales. La primera es que tal vez el margen y los marginales, quienes, entiendo, eran los que más cerca estaban de aquel pensamiento, hayan sido tan resistidos en el periodismo cultural y la reflexión académica de ese momento, pues estaban inaugurando una lógica política desconocida. La segunda es sólo un dato, un llamado de atención acerca de la circulación de Nietzsche en muchos de los artistas y ensayistas de aquel periodo, desde Jorge Mautner, un pionero en este sentido, hasta Hélio Oiticica desde Nueva York y por supuesto, Silviano Santiago.

NOTAS

1 Buarque de Hollanda, Heloisa. *Impressões de viagem*. Rio de Janeiro. Rocco, 1981, pág. 10.

2 *O que é a poesia marginal*. San Pablo. Brasiliense, 1981, pág. 31.

3 Para una consideración del margen en Brasil como éxodo ver el notable ensayo de Florencia Garramuño “La cultura como margen” in *Margens/Margenes*. Belo Horizonte, Buenos Aires, Mar del Plata, Salvador. Diciembre 2002, N-2.

4 Me distancio, sin embargo, de una lectura que proponga a la censura como protagonista principal de aquellos años y a la alegoría como clave de lectura.

- Me acerco, por lo tanto, a la propuesta de Flora Sussekind en *Vidrieras astilladas* “En general ni siquiera se piensa en la posibilidad de un encarrilamiento menos documental o alegórico para la literatura del período. Se imagina que esas serían las únicas salidas posibles teniendo en cuenta el rigor de la censura. Cuando recordamos, mientras tanto, la existencia de textos más tensos y capaces de trabajar ficcionalmente con silencios, cortes, risas nerviosas, entonces no parecen tan inevitables los rumbos seguidos por la literatura brasileña post 64. La censura deja de ser una explicación suficiente y se percibe que ella misma es apenas uno de los personajes creados en las últimas décadas. Y un personaje quizá no tan poderoso como se imaginaba
- 5 Neto, Torquato. *Torquatalia (geléia geral)*. Rio de Janeiro. Rocco, 2003, p. 200.
- 6 No se trata de un concepto semejante al que piensan Heloisa Buarque de Holanda, Elio Gaspari y Zuenir Ventura en su excelente libro *70/80 Cultura em trânsito*, sino de una cultura que no coincide palmo a palmo con un proyecto de Nación.
- 7 Ibid, 240.
- 8 Leminski, Paulo; Bonvicino, Regis. *Envie meu dicionario*. San Pablo. Editora 34, 1999, pág. 158.
- 9 Ibid, pág. 106
- 10 Moriconi, Italo “O espectro de Foucault” in *Margens/Margenes*. Belo Horizonte, Buenos Aires, Mar del Plata, Salvador, Roma. Enero-Diciembre 2005, N- 6/7, pág. 50.
- 11 Antelo, Raúl “Los confines como reconfiguración de las fronteras” in *Confines*. Buenos Aires. Diciembre 2005, N- 17, pág. 33
- 12 Recordemos que ya en 1962 Gilles Deleuze publica su *Nietzsche et la philosophie*.
- 13 *La verdad y las formas jurídicas*. España. Gedisa, 1999, pág. 14.
- 14 Op. Cit., pág. 32.





La sociedad en ruinas: ¿qué narrar hoy en el cine argentino?

Isabel Quintana

*El desastre arruina todo mientras deja todo intacto...
El desastre no se alcanza. Fuera de su alcance está aquél a quien
amenaza, sea de lejos o de cerca, es imposible decirlo:
la infinitud de la amenaza ha roto todo límite.
Nos encontramos al borde del desastre sin ser capaces de situarlo
en el futuro: él es más bien amenaza, formulaciones todas que
implicarían el futuro-lo que está por venir-si el desastre no fuera
lo que no llega, lo que ha puesto un freno a todo arribo. Blanchot*

¿Es posible seguir creando fantasías que nos permitan lidiar con la realidad cuando toda expectativa de futuro se desvaneció?
¿Cómo es posible apostar a alguna experiencia posible después del quiebre de todo horizonte de sentido? Estas preguntas recorren un conjunto de films argentinos: *Mundo Grúa* (1999) y *El Bonaerense* (2002) de Pablo Trapero, y *La ciénaga* (2002) y *La niña santa* (2004), de Lucrecia Martel. En ellas se observa la lucha de los protagonistas por construirse otro orden de lo real que los aparte y, al mismo tiempo, los ayude a sostenerse en un mundo percibido como en irremediable decadencia. Sobre los bordes, las ruinas o los restos de lugares, en otras épocas privilegiados económicamente, transitan los personajes rearticulando restos de sentido. Más que desesperados se encuentran, en verdad, en un estado de suspensión que posterga el colapso definitivo de sus pulsiones. Y esa deriva durará mientras puedan sostener sus fantasías. En el momento en que los datos de la realidad se impongan, colapsará el sistema de representación en el que están inmersos. En ese punto, precisamente, concluyen las historias,

sin posibilidad aparente de que se reconfigure un nuevo vínculo con la realidad. Surgirá entonces la interrogación por cuál es el sentido después del Sentido.

Desiertos de la modernidad

Mundo Grúa escenifica el intento denodado de El Rulo por sostener el mito del trabajo hasta el final. Se trata de una fantasía especialmente inclusiva que integra al individuo dentro del universo laboral a pesar de su irremediable degradación. En este mundo poscapitalista proliferan los restos de lo que alguna vez fueran símbolos de la modernidad y rasgos de un país próspero: máquinas, grúas, demolidoras descompuestas, autos antiguos a los que El Rulo y sus amigos se empeñan en arreglar o reciclar (Rulo es además un inventor) para utilizarlos como herramientas de trabajo.¹ De un empleo a otro van pasando los días del protagonista mientras su cuerpo va mostrando también los síntomas de la degradación. Mantener una rutina -que supone entre otros rituales tomar mate a la mañana y cumplir estrictamente con un horario laboral- es una manera de seguir manteniendo la apariencia de una normalidad que, desde el comienzo de la película, se ve amenazada cuando llega el despido. Mientras tanto, ha conocido a una mujer a quien incorpora inmediatamente a su vida, como parte de su fantasía de hombre con empleo. Incluso aprende un nuevo oficio (conductor de grúas) y se convierte en mano de obra calificada, pero pronto será nuevamente despedido cuando descubran que está enfermo.

A partir de esos vaivenes, la película va mostrando imágenes imponentes de las máquinas, de reminiscencias eisensteinianas. Una suerte de poética de la grandeza laboral que se quiebra ante la falta de posibilidades para El Rulo. Más tarde, llega el viaje a Comodoro Rivadavia, último escalón en la pendiente final de su vida, en donde trabajará como conductor de grúas. Allí, se mezclan las imágenes de desolación del paisaje provinciano con la de las pobres vidas de los obreros; referencias claras al vaciamiento industrial sufrido en el sur del país durante la era menemista. Otra vez aparecen los primeros planos de las imágenes imponentes de la máquinas que contrastan con los pequeños cuerpos de los trabajadores en los pozos. Cuerpos que por la noche se aglomeran en los cuartos hacinados como una masa amorfa sin identidad. La aridez y escasez creciente del paisaje y del trabajo llegan a un punto máximo de condensación cuando los obreros discuten en una asamblea qué hacer ante el incumplimiento de los salarios. El final de la película nos enfrenta a una escena repetida: otra vez El Rulo se encuentra desempleado y, entonces, emprende, el regreso. En la pantalla observamos la oscuridad de la noche sureña que devora, de alguna manera, la imagen del desocupado en las rutas provincianas, ya de regreso a la ciudad. La mitad de su rostro es la última figura que se deja ver en el film; en tal fragmentación se exhibe la clausura de la fantasía laboral del protagonista. Cara a cara a la realidad, sin posibilidad de rearmar ya (o, al menos, por el momento) un nuevo simulacro en torno al traba-

jo en tanto que ámbito de producción de sentido. Sometido así a la espesura del mundo, El Rulo pierde su facultad de simbolizar (se quiebra la fantasía inclusiva que suponía la pertenencia a una determinada comunidad) hundiéndose en la crudeza de *lo real*. El desastre (el no-morir), en el sentido de Blanchot, irrumpe como dimensión de la experiencia: la agonía del universo obrero que no termina nunca de extinguirse, que queda como vestigio de antiguas formas laborales, que no cesa de acontecer en su forma espectral.

Monstruos de las provincias

A diferencia de la fantasía inclusiva de *Mundo Grúa*, en *La ciénaga*, como veremos, todo nexo con la realidad llegará de manera muy mediada confirmando a los personajes en su pura individualidad. Ya desde el comienzo, los cuadros de agua estancada de la pileta de la casa de Mecha y de los charcos de lodo en donde juegan los niños van creando un clima de asfixia que envuelve a las protagonistas de esta historia en una suerte de letanía (Mecha y Talia) o los condena a vivir en un estado semisalvaje (los niños jugando y cazando animales en el pantano).

La primera entrada a la película nos coloca frente a un primer plano hecho de pedazos de cuerpos y sillas que al ser arrastradas producen un murmullo constante y monótono. Cuando la cámara se aleja nos devuelve una imagen más integral de los cuerpos en el momento en que Mecha, protagonizada por

La sociedad en ruinas: ¿qué narrar hoy en el cine argentino?

Graciela Borges, cae borracha justo al lado de la piletta sufriendo heridas en el pecho con el corte de un vaso. La estética de la película plantea una mostración meticulosa y casi fijista del quiebre y del estado de postración como condensación del desorden y, al mismo tiempo, la necesidad de establecer marcos para la fe y la comunicación en un mundo apartado ya no sólo de los Dioses sino especialmente de los hombres. A lo largo del film, Mecha exhibirá las vendas y luego las heridas mirándose obsesivamente en los espejos de la casa, condenada, aparentemente por su exclusiva elección, a pasar largo tiempo en su cama y a no salir de su casa (una de sus hijas le recuerda que la abuela también terminó encerrada). Su esposo, quien en su juventud mantuvo relaciones amorosas con otra mujer que es ahora la pareja de su hijo, se ha convertido también en una suerte de espectro que vaga por la casa sin que nadie prácticamente repare en él. La figura del padre aparece de manera fantasmática, como una sombra degradada. Pero son sobretodo los hijos de estas mujeres semiautómatas (Mecha y su prima Talia que vive con su familia en el centro de la ciudad) las que encarnan en sus cuerpos la degradación de las familias (y el deseo que no pueden decir): uno de los hijos de Mecha ha perdido un ojo y el hijo menor de Talia posee un diente de más (Talia, en verdad, tiene una familia aparentemente diferente, un marido que trabaja y representa la voz del sentido común, pero de alguna forma admira a su prima, a quien visita en su casa constantemente). Esta proliferación de monstruosidades muestra el estado de decadencia final de la aristocracia provinciana (sus propios deseos, el ejercicio de su sexualidad). La anomalía familiar se convierte en un dispositivo de encierro para sus miembros. Mientras Mecha alterna su estado de desidia con los de brotes neuróticos, sola o rodeada de una multitud de hijos que la visitan en su cama, Talia intenta mantener cierta cordura y

pulcritud en su casa, aunque cada vez se encuentra más agobiada. A la escena del comienzo de la película -Mecha cayendo borracha- le sucede la de Talia llevando a su hijo menor al hospital en donde se entera de que está internada su prima. Las dos familias padecen de sucesivas alteraciones que la intervención médica no podrá, finalmente, sanar. Los hijos varones, especialmente, sufren continuos accidentes (el hijo mayor de Mecha recibe una golpiza en un baile por molestar a la empleada de su familia), mientras las niñas presentan una densidad psicológica que resulta perturbadora. La hija mayor de Talia es quien lleva, en verdad, el control de los otros niños mientras su madre debe consultarla permanentemente ante el continuado olvido de las cosas. Por su lado, las hijas de Mecha exhiben una voluptuosidad sexual temprana que, en una, lleva a la endogamia -o incesto- (mantiene juegos corporales con su hermano mayor) y, en otra, a una fascinación lesbiana por la empleada (quien, como no podría ser de otra manera, abandona la casa cuando queda embarazada de su novio ante las exclamaciones xenofóbicas de Mecha: “chinita carnavalera”). Fuera del control de sus padres, los hijos han conformado una suerte de horda primitiva en la que no existen las diferencias de clase (juegan con los otros niños o muchachos pobres del pueblo), ni el tabú del incesto, ni un orden heterosexual predominante. Constantemente se reúnen en torno a una actividad (por demás simbólica) que los define como grupo y actúa como un factor de cohesión: la cacería (de animales, de parejas). Apartados de lo social, empantanados en sus delirios lúdicos, los niños inventan modos de relacionarse y de construirse sus propias fantasías en medio de un universo en donde los adultos parecen haberlos abandonados y ya no es posible la comunicación.

Por su lado, Mecha y Talia se sienten conmovidas ante la noticia de la aparición de la virgen. Constantemente se exhiben

en la televisión (a la que Mecha mira incansablemente) reportajes a los testigos del milagro. En ningún momento se pone en duda la veracidad del hecho; por el contrario, ellas lo aceptan naturalmente. De alguna manera, esas ráfagas de exterioridad (la aparición obedece al orden de lo real) que le llegan a Mecha por la pantalla se convierten en un anclaje a la realidad: la pantalla es el marco que le permite crear ese vínculo. Es decir, le otorga la posibilidad de crear una instancia de simbolización para distanciarse de su condición actual y evitar, así, la locura. Estas mujeres saben que sin fantasía estarían definitivamente condenadas a una parálisis total. Pero esta fantasía, como decíamos al comienzo de esta sección, no supone una integración dentro del universo social; por el contrario, mantiene la postración interminable de Mecha (como si la aristocracia provinciana no pudiera nunca terminar de morir y aquí, tal vez, podría establecerse un vínculo con el final de *Mundo Grúa* en donde lo que no termina de morir es el mundo obrero). Así, Mecha, recluida en el ámbito doméstico, ha establecido un último nexa con el exterior desde el lecho de su cama.

Finalmente, después del fracaso de un viaje a Bolivia planeado por ambas mujeres (el marido de Talia es el que de alguna manera lo impide) las dos regresan a sus respectivas rutinas. Pero, mientras Mecha sigue mirando la imágenes televisivas (si hubiera salido de la casa habría dejado de ser Mecha), en Talia se han comenzado a agudizar los síntomas de una desazón que la coloca por fuera de su propia familia puesto que ya prácticamente no interviene en ella.

El cierre de la película es de una contundencia brutal. Ahora el cuadro se vacía y prácticamente se inmoviliza. La cámara se concentra en el patio de la casa de Talia en el que ella ha dejado una escalera apoyada contra la pared. A ese lugar acude su hijo menor que sube a la escalera y al caer se mata. Todo sucede de

manera rápida e inesperada. Con esa escena del niño muerto en el patio y el llamado telefónico del hijo mayor de Mecha intentando comunicarse con su familia se elimina el ámbito para la fantasía.

Sin embargo, sugestivamente, en la casa de Mecha quedan las dos niñas de Mecha, a las que se ve al borde de la pileta repitiendo casi la misma escena del comienzo del film (en ropa de baño arrastrando las sillas), pero ahora sin la presencia de los mayores. Una de ellas, que acaba de regresar del pueblo le comunica a la otra que no ha podido ver a la virgen (también las chicas han intentado otro vínculo con lo real). Sin creencias externas en las que sostenerse y en el universo contaminado y abandonado por sus padres quedan, entonces, estas dos pequeñas mujeres expuestas a su propio delirio.

El regreso de la religión

En *La niña santa* (2004), nuevamente se sostiene la necesidad imperiosa de la fantasía, en medio de un mundo desacralizado y anónimo. Pero aquí emerge la fantasía ligada al deseo sexual y a la pulsión de vida. En un paisaje encarnado en la arquitectura del hotel (el hotel probablemente fuera en otra época de lujo, y el deterioro se expresa especialmente en la pileta de natación des pintada y rodeada de escombros), Helena y su hija se aferran a sus deshechos. Los personajes se encuentran vaciados de palabras que puedan sostener al universo (otorgarle una densidad) y se recluyen, entonces, en el fluir de sus propias percepciones. Este vacío se expresa en el film por medio de una composición de planos chatos, casi sin profundidad de campo en donde los personajes construyen sus perspectivas por medio de sus miradas y murmullos. La sonora (aparece de manera insólita un instrumento electroacústico, un Teremín, que emite un sonido primitivo al cual los personajes escuchan azorados), la táctil, son instancias de

La sociedad en ruinas: ¿qué narrar hoy en el cine argentino?

exploración y de acercamiento al mundo, como formas de depuración frente a la decadencia actual.² La pileta es justamente (como en *La ciénaga* pero, a su vez, de manera diferente) uno de los lugares preferidos de las mujeres en donde también se juega cierta voluptuosidad de los cuerpos ante la mirada de los hombres.

De alguna manera, cada personaje se encuentra enmarcado en su propia fantasía (perturbadoras, en algunos casos, para los espectadores) y la trama de la película se entreteje en esa tensión que se agudiza a partir de la intervención de otros personajes (mujeres también: la madre de la amiga que descubre el secreto de las chicas y la administradora del hotel que censura la actuación de Helena). Helena, por su lado, cuya sordera la ubica en otro nivel de relación con el mundo, configura su propia fantasía con Jano, el médico (en este caso, existen varios obstáculos que son los que, a su vez, alimentan la relación entre Jano y Helena: la hija, el matrimonio). A su vez, su perturbación auditiva no le permite comunicarse y, sobre todo, comprender a su propia hija en su delirio religioso. Helena emerge en ambientes enrarecidos plásticamente, cargados de una extrema sensualidad, por momentos confusos y perturbadores (la escena de los niños mestizos, casi la única marca de lo local- en su cama), o al borde del incesto (con su hermano y su hija en la cama)

Es que justamente en *La niña santa* se plantea de manera brutal la cuestión del deseo en un mundo degradado. De alguna manera, la pregunta que surge a partir de la actuación de Jano con la niña es hasta dónde se está dispuesto a confrontar el propio deseo; es decir, qué sucede cuando se obtiene directamente lo que se desea. Hasta aquí hemos visto en las películas analizadas cómo surgía la necesidad de una mediación entre el sujeto y el mundo para no colapsar en un puro real que no permitiría una instancia de simbolización. Si en *La ciénaga* se planteaba la imposibilidad de la

comunicación ante el abandono de todo lazo solidario y, en última instancia, sólo podía establecerse un débil vínculo con el exterior, aquí el planteamiento es otro. También en esta película aparece un mundo secular en donde la religión emerge como un discurso degradado al que se encuentran obligadas a escuchar las niñas. Pero es justamente esta religión en un universo definitivamente sin dioses que aparece como el marco para el deseo de la niña (el deseo en *La ciénaga* estaba amenazado por la imposibilidad de la simbolización: la retirada del padre). Ya que no puede desear directamente lo que en verdad desea, las fábulas religiosas (que, a su vez, producen relatos que confrontan la versión oficial tornándola aún más superflua) se convierten en instrumentos para obtenerlo. En su reinterpretación del *llamado de Dios* la niña lleva hasta las últimas consecuencias su mandato (salvando a la oveja perdida). De allí que en el caso del médico se produce una brutal perturbación cuando la niña intenta entregarle lo que de alguna manera ella interpreta que le ha solicitado. Por eso es que él no puede sostener su mirada. Pero lo que sucede es que no existe coincidencia entre ambos deseos, y el médico debe evitar constantemente el deseo de ella en defensa del suyo propio. A la presión ejercida sobre el médico por parte de la niña se le sumará, a su vez, el develamiento de su secreto por parte de una suerte de defensora de los valores sagrados de la familia. Pero la desarticulación de las diferentes estrategias que sobre su propio deseo tienen los personajes ocurrirá en un momento posterior al término de la película. El film se cierra inmediatamente antes, cuando la ansiedad comienza a eliminar el deseo y la brecha que separa al objeto del objeto-causa desaparece.³

Coda: el infierno es la imposibilidad de la fantasía

Para terminar, nos interesa aquí comparar *La niña santa* con *El*

bonaerense (2002) de Pablo Trapero. Su protagonista, Mendoza, que comienza su caída a causa de un hecho delictivo menor para luego convertirse en policía (en donde conoce todo tipo de humillación y de accionar mafioso por parte de sus superiores), se caracteriza por su incapacidad para expresarse verbalmente. En contraposición a los personajes centrales de *La niña santa*, Mendoza no puede sublimar sus emociones viviendo en la pura materialidad de los acontecimientos. Incluso las relaciones amorosas que sostiene con una mujer policía se van tornando cada vez más violentas a causa de la ausencia de toda fantasía (no hay nada más terrible, afirma Slavoj Žižek en un análisis del film *The piano teacher*, que hacer el amor y pensar en ello; para no enloquecer es necesario fijar la mente en otra cosa).⁴ Viviendo la crudeza de la violencia que los otros ejercen en él (por ser el más subalterno, el último en la cadena de mandos), terminará, obviamente, ejerciendo luego la misma violencia sobre sus futuras víctimas. Hasta el final de la película, y ya de regreso a Suipacha, el pueblo de donde salió para regenerarse, Mendoza es incapaz de establecer alguna lengua que lo ayude a comunicar y a expresar sus emociones. Esa suerte de perturbación es la causa, a su vez, de perturbación en los espectadores.

Mientras que en los otros films se ponía en escena una disputa por la apropiación de lo simbólico, aquí prospera un mundo unificado que imposibilita tal disputa expresado, especialmente, en el registro dialectal uniformado donde el lazo social se configura sólo a partir de la traición (si en las otras películas estaba colapsado aquí su construcción es más terrible).⁵ De la fantasía inclusiva de *Mundo Grúa* que suponía una concepción solidaria del mundo, pasando por la configuración y clausura de sentido - luego del ejercicio de la fantasía- en las películas de Martel, llegamos, así, a la parálisis representativa con *El Bonaerense*. Desde

una perspectiva distanciada y de rasgos naturalistas (el director está por fuera del mundo que narra, no así en el caso de Martel), aquello que aparece -el mundo marginal de la ilegalidad y del delito- se presenta, en definitiva, como inaprensible.⁶ La última escena en la que se ve a Mendoza de uniforme, rengo, después de recibir un tiro en la pierna (tras el intento fallido de hacerse de un botín ya que su superior lo traiciona), caminando por los campos para llegar a su nueva unidad policial, no puede ser más siniestra. La sombra de este hombre traicionado (así comienza su historia) y vuelto a traicionar (así parece terminar), saturado de rencor, se levanta sobre una aparente tarde tranquila de la provincia.

NOTAS

- 1 Fancine Masiello en su ensayo *Tiempos difíciles* realiza una lectura sugestiva de *Mundo Grúa* que me ha inspirado y guiado en la escritura de este trabajo. Masiello subraya, entre otros conceptos, que la pasión del protagonista por poner en marcha los artefactos en ruina demuestran un “talento bricolaje” que, como “el trabajo artesanal”, no tiene “ningún valor en la cultura” (*Revista de Crítica Cultural* (Chile) 28 (junio 2004): 22-29).
- 2 Al respecto véase: Verónica Chiarandini, <http://www.7sentido.com.ar/ressources/files/martel.doc>, “*La niña santa*”. *Gritos y susurros: Lucrecia Martel se sumerge en la equivocidad de un llamado*.
- 3 El tema de la prohibición con relación al deseo es analizado por Slavoj Žižek en su lectura de Chesterton y el cristianismo (véase *El títtere y el enano. El núcleo perverso del cristianismo*. Buenos Aires: Paidós, 2005).
- 4 “Cine, una pasión de lo Real”, conferencia dictada en *Malba* (Museo de Arte Latinoamericano de Buenos Aires) en mayo 2004.
- 5 La estética elegida por Trapero se mueve dentro de cierta concepción heredada del naturalismo que le sirve para narrar la desaparición del trabajo en *Mundo Grúa*, y la eliminación del entretejido social en *El Bonaerense*. En este punto sigo las ideas de Diego Bentivegna, “Realismo, naturalismo, verdad”, *Otro Campo.com* (1999-2002), <http://www.elbonaerense-film.com>.
- 6 Véase Emiliano Jelicić, “Un policía en la frontera”, *Op. cit.*

Sobre las comunidades en el arte: la estética de la emergencia y el catálogo de la crisis

Paula Siganevich

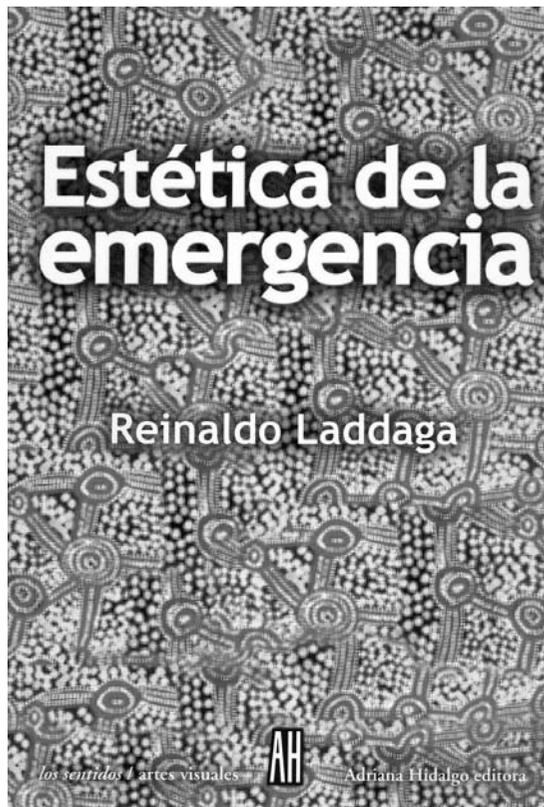
I - *Estética de la Emergencia* de Reinaldo Laddaga (1)

Cuando un libro es citado reiteradamente en los medios, en las clases de la universidad, en los congresos, cuando su autor es invitado a participar simultáneamente en varios eventos que discuten aspectos de la cultura en la sociedad y cuando esto sucede al poco tiempo de aparecer, es porque sin dudas ha tocado un punto sensible y dice algo que era necesario decir o al menos lo deja planteado. Así Reinaldo Laddaga, egresado de la Universidad de Rosario y actualmente dando clases en la universidad norteamericana, luego de la publicación de su libro *Estética de la Emergencia* por la editorial Adriana Hidalgo, en abril de este año, ha estado muy presente en la escena cultural Argentina. Su planteo pasa por realizar un análisis de un estado de la cultura caracterizado por el crecimiento de las comunicaciones, las migraciones territoriales, los cambios en la figura de ciudadanía en el marco de la globalización y la posibilidad de pensar como un nuevo paradigma la creación a partir de la comunidad. Este planteo es muy significativo para la crítica en Argentina por lo que resultó de toda la producción que tuvo lugar en el epicentro de la crisis del 2002 y a partir de ella. Nuevos vínculos se establecieron en la sociedad en ese momento; el tiempo dará pruebas del ritmo del cambio y la transformación.

Ante la posibilidad de delinear un nuevo proyecto creativo el libro propone como núcleo central un dilema que opone a la

perspectiva moderna del creador en soledad la figura del artista en comunidad. Por un lado estará entonces aquel espectador desconocido y silencioso al que se le acerca el artista quién ha recordado del sin fin de lo sensible una estructura. Dice Laddaga: “Esta cultura que se constituía en el curso de las primeras décadas del siglo XIX valorizaba una cierta manera de operar: la creencia en que es posible explorar las formas de lo social o lo subjetivo a través de procesos de construcción de discursos o de imágenes que tengan como un momento central de su despliegue la clase de retracción del entorno inmediato que hace posible realizar profundas reconfiguraciones; la creencia en que es posible intervenir en situaciones de discurso o de imagen gobernadas por leyes de despliegue que no pueden generalizarse; la creencia en que la forma típica bajo la que esto sucede es aquella en que un artista, en una soledad donde se aboca en gran medida a incrementar su receptividad, compone - de los fragmentos de sensibilidad que separa - un objeto donde se manifiesta un pensamiento otro, destinado a desplegarse en otro sitio, quizá neutralizado, donde un espectador desconocido y silencioso lo escrute atentamente, con la intención de descubrir su estructura.” (40)

Claro que si la creación implica una operación de recorte también implica una escena. Y entonces las posibilidades no se limitan según Laddaga al retiro del mundo si no, más bien, a pensar en el mundo y con el otro, a instalar otra escena: “Y cuando digo que en los proyectos en los que me detendré se esboza la



invención de otra cultura de las artes, me refiero a la invención de una cultura donde el motivo de la separación que se produce como condición para la exposición de una exterioridad absoluta es secundarizado. Y donde, por lo tanto, se secundariza esa otra escena típica: la que vincula a un autor retirado con un espectador a través un objeto discernido.” En esa otra escena a la voluntad de crear se le suma la voluntad de crear en comunidad: “Lo que resultará en que nos encontremos, con cada vez mayor frecuencia, con individuos que, en nombre de la voluntad de explorar las relaciones entre la producción de textos o de imágenes y la vida de las comunidades, se obstinan en participar en la generación de pequeñas o vastas logias culturales donde la instancia de la observación silenciosa, a la vez que la distinción estricta entre productores y receptores, es reducida.” (42)

La lectura de Jacques Rancière resulta inspiradora para Laddaga, sobre todo en la relación entre estética y política; se refiere a él para dejar planteado un lugar donde al decir del filósofo, “la política no es el ejercicio del poder y la lucha por el poder. Es ante todo la configuración de un espacio específico, la circunscripción de una esfera particular de la experiencia, de objetos planteados como comunes y que responden a una decisión común, de sujetos considerados capaces de designar a esos objetos y de argumentar sobre ellos”. Por eso la estética es entonces una política afirmará Rancière cuando es citado: “la manera en que las prácticas y las formas de visibilidad del arte intervienen

Sobre las comunidades en el arte: la estética de la emergencia y el catálogo de la crisis

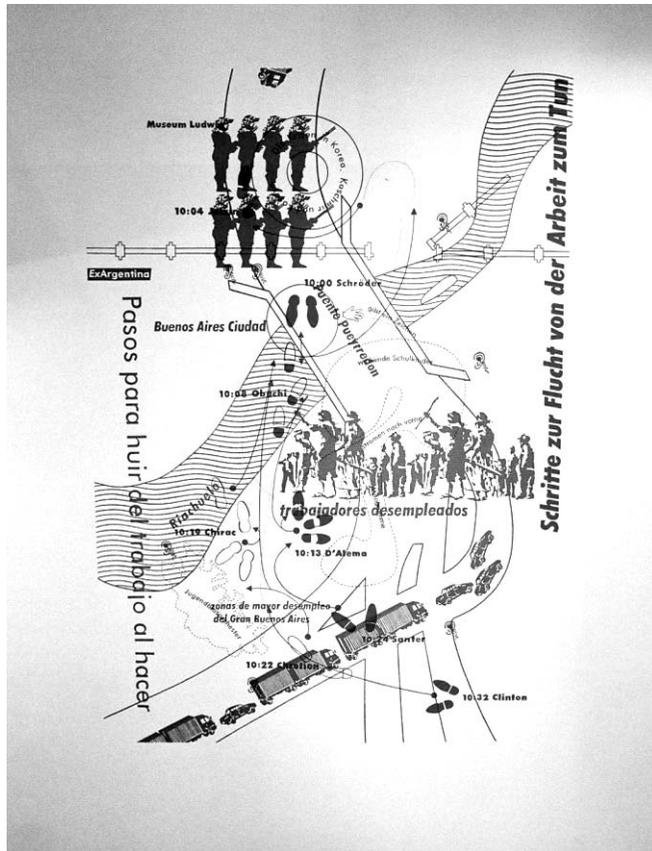
en la división de lo sensible y en su reconfiguración, en la que recortan espacios y tiempos, sujetos y objetos, lo común y lo particular.” La argumentación viene tras los cambios: “El individuo moderno, se suponía, definía su identidad por su pertenencia a una familia, su inscripción en una comunidad nacional, su participación en una profesión. Pero ¿qué es una profesión en épocas de flexibilización laboral? ¿Qué es una familia allí donde las familias se vuelven electivas? ¿Qué es la nacionalidad allí donde se generalizan las condiciones de migración y las situaciones de ciudadanía hiper-complejas?.....Es que una enorme variedad de cambios en diferentes niveles, en los últimos años, se agregaban en lo que se volvía difícil no advertir como un 'cambio de clima'....Y este 'cambio de clima' induce en números crecientes de individuos una 'conciencia globalizante'....La irreversibilidad de una 'suerte común' está en el centro de nuestra percepción del presente. Porque poblaciones que solían llevar sus vidas separadas las llevan ahora en común. Porque la separación se vuelve cada vez más difícil en un universo donde nadie consigue asegurar sus bordes.” (50)

Todo organismo que pertenece a la institucionalización de la cultura (museos, bienales, editoriales, etc.) ha naturalizado un modo de acercamiento a la misma que se basa en los principios del mercado y que supone una sensibilidad educada en una tradición perceptiva y mental. Sin embargo en los bordes de este sistema se van generando otras modulaciones sensibles producidas en movimientos colectivos, por intereses que al comienzo no están muy bien definidos y que siguen así durante un tiempo hasta que son absorbidos por las instituciones oficiales que están permanentemente al acecho de novedades singulares: “Una serie de efectos sobre todo: la aparición de invenciones de formas de socialidad que parecían improbables en condiciones de modernidad - o que los esquemas de lectura de la modernidad no permitían

visualizar. Se trata de formas de socialidad que se producen menos en torno a los focos clásicos de identificación - los trabajadores de tal o cual industria, los habitantes de tal o cual nación, los partidarios de tal o cual partido - que en unidades más pequeñas, de membresías menos definidas, más variables. ...O agrupaciones que se producen por el activismo o la protesta - movimientos de trabajadores desocupados, campañas de producción de sistemas de créditos para pobres, campañas para la condonación de deudas nacionales - en el marco más general del despliegue de una sociedad civil global” (65)

Una actitud frecuente en el artista, o los artistas, o aquellos que aparecen como formando un pequeño movimiento, es la de resistirse a la condensación, y por lo tanto, la tendencia al desplazamiento. El ejercicio de la condensación fija un sentido en un sistema: “A través de la suma de estos desarrollos comienza a emerger un universo que se distingue del de la modernidad de los últimos dos siglos tanto como esta se diferenciaba de la primera modernidad europea. Y los artistas lo saben: saben, por ejemplo, que este entorno es muy diferente al que encontraban esas vanguardias de las cuales, por otra parte, heredan procedimientos y motivos, y en cuya descendencia, en muchos sentidos se encuentran” (67). Para que una vanguardia pueda seguir siendo eso que su nombre indica tiene que ser otra cosa que lo que era. Si la vanguardia fue el lugar donde el artista se separaba del mundo y bregaba por darle a las formas un sentido nuevo, ¿qué es ahora la vanguardia, cuando tiene en suspenso su deseo de utopías?, es la lógica que está atrás de este razonamiento, mientras el libro desenvuelve variadas experiencias en esta dirección.

¿Estará en el espíritu de época citar a Giorgio Agamben y a su libro *La comunidad que viene*? “La singularidad cualsea, que quiere apropiarse de la pertenencia misma, de su ser mismo en



el lenguaje, y declina por esto toda identidad y toda condición de pertenencia, es el principal enemigo del Estado. Allí donde estas singularidades manifiestan pacíficamente su ser común, allí habrá una Tienanmen y, antes o después, llegarán los carros blindados.” ¿Estaremos, en lo que a creación se refiere, bajo los efectos de la plaza del 19 y 20 de diciembre? ¿Y estará la humanidad toda bajo los efectos del 11S?

II- El catálogo de la crisis: “Pasos para huir del trabajo al hacer” (2)

Una larguísima discusión, que no por ser de vieja data tiene menor fuerza, se plantea cuando vinculamos creación con una definición sobre arte, comunicación y política. Entre Buenos Aires y Berlín, entre el 2002 y el 2004, el proyecto “Ex Argentina” organizado por el Instituto Goethe y el catálogo-memoria del mismo llamado “Pasos para huir del trabajo al hacer” fueron un intento por reconstruir la memoria colectiva de una comunidad que fue. Este enunciado - comunidad que fue - viene en relación a la consistencia y fugacidad de ese período marcado por una acción política particular que dejó como saldo nuevas subjetividades en el espacio urbano, un nuevo léxico para nombrarlas y una producción significativa de representaciones visuales que se difundieron por todo el mundo ¿Cómo puede concretarse la memoria en un contexto móvil territorialmente como es el trayecto Berlín-Buenos Aires? Las experiencias artísticas, representaciones de la crisis en el contexto de la precariedad (3) dejan las huellas inefables de miles de sujetos que ocuparon la ciudad, la intervinieron de múltiples maneras y produjeron vibraciones sensibles que conmovieron al mundo. Así el proyecto del Instituto que intenta fijarlas en el espacio del catálogo de la

Sobre las comunidades en el arte: la estética de la emergencia y el catálogo de la crisis

muestra se coloca frente a una situación compleja: la interpretación desde la mirada del otro, una modulación particular en el marco de la relación entre arte y política.

El catálogo que fue finalmente diseñado en Colonia, Alemania, editado bajo el sello de la editorial argentina Interzona e impreso en los Talleres de la Cooperativa Chilavert - una empresa recuperada y gestionada por sus trabajadores - convocó a varios grupos y colectivos de arte tanto de Argentina como de Alemania así como también a algunos artistas que participaron de experiencias en los años sesenta y setenta. Entre ellos los grupos “Los desocupados felices”, “Etcétera”, “Colectivo Situaciones”, “Proyecto Pluja” y los artistas León Ferrari, Matthijs de Bruijne, Graciela Carnevale, Stephan Dillemath, Azul Baseotto. En muchos casos se hicieron entrevistas y hay transcripciones de documentos programáticos. Si bien los alemanes hablaron y expusieron sus obras esto sucedió a posteriori, en el espacio de la muestra, mientras que los grupos argentinos fueron los que “encarnaron” la acción gráfica artística que comunicó *in situ*, en su momento, sobre la situación estableciendo una particular relación entre arte y política, un pasaje inmediato y directo.

La argumentación del catálogo sostiene que se trata de un proyecto de investigación con métodos artísticos y plantea que tiene como objetivo informar acerca de la crisis económica y sus consecuencias además de apuntar a las relaciones entre los grupos de poder nacionales e internacionales. Dos partes iguales, la primera en alemán y la segunda en español, con textos e imágenes idénticos, separadas por un dossier de fotografías de color de la muestra quieren asemejarse estructuralmente al espejo convexo que se muestra en el *affiche* con el cual se publicita el evento que será luego imagen de tapa. El libro tiene además del índice-presentación cuatro partes: Negación, Cartografía, Investigación

Militante y Narración Política. Las partes están hilvanadas por cuatro cartas. Las tres primeras desde Buenos Aires, la última desde Berlín en mayo del 2003. Las cartas escritas por dos artistas alemanes, Alice Creischer y Andreas Siekmann, son la voz de quienes realizan la investigación y sostienen la narración.

En la introducción se propone una posición donde el arte, a partir de crear dispositivos para dar visibilidad a fenómenos complejos, se diferencia de posiciones en las que el arte reclama autonomía para sí. Es así que se dice que las personas que realizan el proyecto “no son meros informantes sino personas involucradas en una dialéctica que proponen se llame “huída del trabajo al hacer”. Y explican que esa expresión puede significar tanto la crisis misma como vivir dentro de ella. En esta presentación se propone al *affiche* de la muestra como “un espejo convexo de los pasos que van del trabajo al hacer”. El dibujo en color rojo es una parodia del protocolo de salutación que siguieron los miembros del G8 en la cumbre de junio de 1999 que tuvo lugar en el mismo Museo Ludwig de Colonia. Comentan que fue la última internacional que todavía podía mostrarse sonriente ante el público, antes de Seattle y sus sistemas de protección y exclusión. El dibujo en azul muestra el bloqueo de los piqueteros en una ruta de acceso a Buenos Aires. Concluyen entonces que si los integrantes del G8 se empeñan en el ilimitado flujo de capital y productos, los piqueteros intentan ponerle vallas para manifestar su derecho a “trabajo y dignidad”. La idea de espejo convexo, las dos partes idénticas, en repetición, insisten en que es posible visualizar el territorio de un lado al otro, ida y vuelta, de la misma manera. Hay algo, sin embargo, de la cuestión de la traducción entre culturas que se debe saldar permanentemente y que debe probar su efectividad.

Mientras la alusión al espejo convexo trata de decir que

se puede adquirir un punto de visión particular, las cartas de las investigadoras plantean muchas dudas: En la primera (noviembre del 2002) dicen que lo que más les interesa retener es la reflexión sobre la esquizofrenia de la imagen que se presenta ante ellos: no logran entender cómo las clases que tienen el poder de articularse con los estándares hegemónicos internacionales tienen también la capacidad de generar imágenes para una realidad política en conjunción con la crisis. En la segunda (enero 2003) se denuncia la imposibilidad y los límites de la comunicación, de la técnica, de las imágenes de los diarios y de la televisión, del uso de tácticas vanguardistas, para actuar frente a una realidad política largamente ignorada. En la tercera (enero del 2003) se analiza el rol de la clase media. Y se preguntan cuál es el rol de esa clase, a la que pertenecemos todos y que participa de una guerra interna contra aquellos de los que se puede prescindir. Se pregunta ¿cuál es la ética de esta clase, de la que todos formamos parte? Finalmente, en la cuarta y última, tratan en relación con las elecciones que tienen lugar por ese entonces sobre la ilusión de verdad que porta, que tiene, el cartel, el afiche y eso no por su cercanía cierta con la verdad sino por el poder público de su presencia. También trata sobre el voyeurismo de los extranjeros y la pertinencia o no de su mirada. Las cartas así como la posición ya planteada en la presentación del catálogo enfoca las actuales polémicas teóricas -pensemos en los planteos de Reinaldo Laddaga en *Estética de la Emergencia*, donde el conectar la vida con el arte y el hacerse comunidad son los puntos a discutir, en el marco de una cultura mundializada.

La posibilidad de estas publicaciones de ser bien recibidas y circular rápidamente por lugares lejanos a aquellos donde se produjeron los acontecimientos complejiza la recepción; además la gran velocidad que tienen los discursos sociales que apare-

cen espontáneamente de institucionalizarse, plantea el problema de que todo circuito de comunicación / información alternativa se incorpora con velocidad a la red hegemónica. La vitalidad que mostraron las prácticas estético comunicativas desarrolladas por las comunidades gráfico artísticas a partir del 2002 vuelven a plantear una pregunta por la ética de la comunicación. En este caso por lo representable o no representable, por la apropiación de los sentidos y las formas que se pueden llevar a cabo desde la institucionalización de lo espontáneo, por las representaciones precarias y el modo en que están mediadas en un catálogo. El que diseña es el otro. Por eso se dificulta la posibilidad de hacerse con ese real, que no es la realidad ni tampoco su reflejo. En este tipo de proyectos que podemos llamar transterritoriales siempre hay un punto de conflicto. Ni el entrevistador devenido persona por la implementación de los métodos artísticos, ni el diseñador del catálogo son las comunidades artísticas solidarias que trabajando en condiciones precarias hacen pasar la vida al arte, Alicia al otro lado del espejo; nadie logra romper al momento la totalidad cerrada de la estatua, de la Juno Ludovisi (4) que cita Rancière como un lugar de la cultura. El espejo convexo no logra reproducir en su contracara lo semejante, porque lo semejante sería la acción política y esto se daría si fuera movilizante. Los discursos contrahegemónicos son una respuesta de la sociedad a distintas situaciones críticas: la producción de conocimiento desde las Políticas de Estado es una parte más de los conflictos de territorialidad entre países hoy en día en el mundo y este conflicto se traduce también en lugares tan insólitos como la resolución de diseño de un catálogo.

Sobre las comunidades en el arte: la estética de la emergencia y el catálogo de la crisis

NOTAS

1-Reinaldo Laddaga, *Estética de la emergencia*. Buenos Aires, Adriana Hidalgo, 2006. Todas las citas pertenecen a este libro.

2-Goethe Institut, *Pasos para huir del trabajo al hacer*. Buenos Aires, Interzona, 2004.

3 -Benjamín Walter: “Experiencia y pobreza” en *Discursos interrumpidos*. En su conocido artículo “Experiencia y pobreza” escrito en 1933 Walter Benjamín se pregunta dónde está hoy valorizada la experiencia y quiénes son los que la pueden transmitir. Denomina “nueva barbarie” a la dificultad de transmitir las experiencias personales fuertes después de la guerra, condición que da como resultado pobreza comunicativa. Esta nueva barbarie sería la confesión de la pobreza frente a la imposibilidad de transmitir la experiencia de una guerra, de malas condiciones económicas, de efectos corporales que provoca el hambre entre otras cuestiones. La pobreza de experiencia lleva al “bárbaro” a comenzar desde el principio, a empezar de nuevo, a sobrevivir con poco, a construir desde poquísimo y sin mirar a diestra ni a siniestra, concluye. Entre las características de esta nueva expresión cuyas figuras obedecen según él a lo interno en la expresión de sus gestos, caracteriza una lengua por un trazo constructivo: no se trata de la renovación técnica del lenguaje, sino de su movilización al servicio de la lucha o del trabajo; en cualquier caso al servicio de la modificación de la realidad y no de su descripción. Menciona al respecto cómo la cultura del vidrio - la producción del artista Scheebart y del grupo Bauhaus - es llamada a transformar el entorno del hombre, de la misma manera que hoy, podríamos adelantar, en nuestros días, la cultura de la basura ha transformado el entorno urbano y es expresada de diferentes maneras. El texto de Benjamín es una referencia importante ya que realiza un interesante pasaje entre la idea de pobreza social y “precariedad” en la comunicación y el arte además de sugerir la posibilidad de una reapropiación lingüística y representativa del mundo. Franco Rella en el libro *El silencio y las palabras* se refiere a este artículo de Benjamín. Precariedad es tanto la pérdida de la conexión entre las palabras y las cosas, la muerte de Dios y del yo, pero también es, en tanto crisis, la pobreza de experiencia, la posibilidad de los lenguajes de representación y

la aparición de nuevos lenguajes. Por esto sugiere Rella que si una serie de lenguajes expresivos se empobrecen, si un lenguaje se empobrece, más allá de este lenguaje, más allá de la razón clásica y de sus estatutos unitarios, es posible construir otros lenguajes, que si no pueden comprender y expresar la pluralidad contradictoria de lo real, pueden en cambio, describir esta pluralidad: representarla, influir sobre ella, transformarla (Rella, 1992).

También Zygmunt Bauman, plantea la premisa: “Es tiempo de precariedad”. El concepto de lo líquido, según Bauman, surgió cuando intentó captar los rasgos característicos de su época en referencia a cómo el diccionario define lo fluido como una sustancia que no puede mantener su forma a lo largo del tiempo. Y ese es, según él, el rasgo de la modernidad entendida como la modernización obsesiva y compulsiva. Pero es posible, también, agrega, pensar en el cambio sin tensión constante; resolvemos los problemas presentes pero no por ello pensamos que no habrá problemas en el futuro; fundimos sin solidificar, termina diciendo. A partir de esto el sentimiento dominante de la sociedad sería: incertidumbre, inseguridad y vulnerabilidad, que también se podría traducir por precariedad. Es el sentimiento de inestabilidad asociado a la desaparición de puntos fijos en los que situar la confianza. Desaparece la confianza en uno mismo, en los otros, en la comunidad. Esta precariedad se concreta a partir de la falta de confianza en las instituciones, en los lazos personales y en el sentimiento de vulnerabilidad del cuerpo. Habla también del concepto de comunidad que es importante para pensar la humanidad y la condición de que sólo con otros podemos ejercitar algunas virtudes importantes como la solidaridad. Para el pensador polaco la solidaridad existe en el presente frente a diversas manifestaciones del terrorismo.

Construye un concepto de comunidad que nos incluya a todos, una comunidad de toda la humanidad que nos servirá para pensar cuáles son hoy las alternativas del pensamiento teórico político ante la globalización.

Cuando Bauman menciona “política de precarización”, de la que también da cuenta Alain Badiou, se refiere a los modos de dominación en la modernidad líquida (lo que antes se denominaba posmodernidad): “incapacitar a los dominados

mediante amenaza de éxodo de los dominadores, una decisión que dejaría a los primeros abandonados a sus propios recursos, dolorosamente inadecuados". Esto se relaciona con varios usos muy habituales desde los noventa neoliberales del concepto de "precarización" y que hace a grandes transformaciones del capitalismo en las últimas décadas del siglo XX (falta de trabajo, trabajos precarios, -inestables, fluctuantes, mal remunerados, etc) (Bauman, 2004). Por otra parte, desde otras perspectivas teóricas podemos a revisar la posibilidad de pensar "lo precario" en el cruce entre varias disciplinas. Para hacerlo en el encuentro entre filosofía y política podemos detenernos en el concepto de acontecimiento (Badiou, 1990) que sugiere la idea de que los acontecimientos preceden a la posibilidad de ser nombrados. En este punto regresaríamos a Benjamín en la idea, de que la precariedad será un lleno que resulte de un vacío, es decir, de la pobreza de la experiencia a nuevos lenguajes. - Bauman Zygmunt: *Legisladores e intérpretes*. Univ. Nacional de Quilmes, Buenos Aires; *En busca de la política*: Fondo de Cultura Económica, Buenos Aires, 2001; Entrevista a Zygmunt Bauman. Portal de filosofía internáutica. Daniel Gamper - 12/05/2004; Beck Ulrich: *Un nuevo mundo feliz. La precariedad del trabajo en la era de la Globalización*. Paidós, Barcelona, 2000.

4- Jacques Rancière, *Sobre políticas estéticas*. Universitat Autònoma de Barcelona, Barcelona, 2005. El crítico Jacques Rancière menciona al respecto de las cartas de Schiller cómo la oposición académica del arte por el arte y el arte comprometido remiten a una tensión originaria de la estética: la política del devenir vida del arte y la política de la forma rebelde. La primera identifica las formas de la experiencia estética con las formas de una vida diferente. Reconoce como telos o asunto del arte la construcción de nuevas formas de vida común, y por tanto su autosupresión como realidad aparte. La otra encierra, por el contrario, la promesa política de la experiencia estética en la desgregación misma del arte, en la resistencia de su forma a cualquier transformación en forma de vida. Hay una negociación entre las formas del arte y las del no arte y esto permite establecer combinaciones de elementos capaces de expresarse por partida doble: a partir de su legibilidad y a partir de su ilegibili-

dad. En las salas de exposición del Romanticismo, el poder de la Juno Ludovisi, "la estatua que se contiene a sí misma", se transfiere a cualquier artículo de la vida ordinaria que pueda convertirse en objeto poético, en tejido de jeroglíficos, que codifique la historia. La antigua tienda de curiosidades convierte al museo de bellas artes y al museo etnográfico en algo equivalente. Rechaza el argumento del uso prosaico o de la mercantilización. Si el fin del arte es convertirse en mercancía, el fin de la mercancía es convertirse en arte. Al hacerse obsoleto, inasequible para el consumo diario, cualquier mercancía o artículo familiar está disponible para el arte, en cuanto cuerpo que codifica la historia y objeto de "placer desinteresado". Se reestetiza de una manera nueva. Lo sensible heterogéneo está en todas partes. La prosa de la vida diaria se convierte en un enorme y fantástico poema. Cualquier objeto puede cruzar la frontera y repoblar el reino de la experiencia estética. Sabemos qué salió de esta tienda, dice Rancière. Para agregar: "Cuarenta años después Zola y Claude Lantier, el pintor impresionista que aquél inventa en *Le ventre de París*, transferirían el poder de la Juno Ludovisi a las verduras, las salsas y los comerciantes de Les Halles. Después llegarán, entre muchos otros, lo collages del dadaísmo, el surrealismo y el pop art y nuestras actuales exposiciones de objetos reciclados o videoclips."

Itinerarios de una cartografía literaria: las formas secretas de la ciudad feliz

Mónica Bueno

Y como una misma ciudad mirada desde diferentes ángulos parece completamente distinta y como multiplicada en perspectiva
Monadología, G.W.LEIBNIZ

Mar del Plata es una ciudad de imágenes (como las inventadas por Calvino) ubicada entre el recuerdo y el deseo. Se pueden descubrir en ella, escenas fragmentarias de otras ciudades: Biarritz, un puerto italiano, un barrio porteño. Siempre designada con nombres prestados, siempre asociada a modelos. En “*El Graphic*”, periódico londinense, el 14 de setiembre de 1895 aparece una nota titulada “The Brighton Argentina” junto con un dibujo de una escena del puerto marplatense. Citamos sólo algunas líneas: “At one end of the bay of Mar del Plata there are some fine rocks, a wooden esplanade, with shops and bathing boxes. Here all the visitors congregate in the mornings and afternoons, to walk, talk, and bathe. There are no bathing machines. There are boxes, from which you have to walk some distance down to the sea.”¹ Cercana al modelo, nunca completa.

El registro de Mar del Plata se amplía y se complica porque su historia y sus prácticas culturales traban una curiosa combinatoria con la historia y la cultura de la Argentina. En cada recorrido urbano, es posible advertir el caleidoscópico sentido de las representaciones de la ciudad que funcionan en el contexto de la constitución y consolidación de la nación. Las marcas históri-

cas de las clases, de las lenguas, de las modas, de las ideologías, se reconocen en un diseño hecho de construcciones y destrucciones. La metáfora de las tres fundaciones de nuestra ciudad (el Gran Club, la ciudad balneario y la ciudad de turismo masivo) resulta efectiva para poner en crisis el mito de los orígenes y conformar esa unidad compleja.²

Debe ser por eso que fue obligada al exotismo y la leyenda, como si fuera mucho más antigua de lo que realmente es. Sólo pensemos en el Torreón del Monje: una arquitectura de otro tiempo y otro espacio y una leyenda inventada para ese propósito y por encargo.³

Porque esta ciudad, nacida en la segunda mitad del siglo XIX, se salva de la colonia pero paga las culpas de la modernización y es obligada para siempre al universo de las ciudades alegres. Hablábamos antes de la copia del diseño urbano. Nos referiremos ahora al modelo. La ciudad moderna europea que surge durante el proceso de la Revolución industrial se define por un orden distinto del de las culturas precedentes; se trata de una retórica espacial que organiza el deambular del habitante. A finales del XIX, ese diseño cambia, en apariencia para facilitar la circulación de los vehículos pero, en realidad, establece un sistema de control que evita posibles rebeliones. Aparece entonces, la doble imagen urbana. La ciudad real y la ciudad ideal se parangonan en los proyectos de los utopistas industriales.⁴

La modernización, por supuesto, también llega a las ciudades

latinoamericanas y es producto de diversos factores. La inmigración, la aparición de industrias, la influencia del urbanismo europeo transforman la antigua ciudad colonial aunque sin la planificación de los urbanistas europeos. Como señala Blas Matamoro, se trata de construir “ciudades europeas exteriores a Europa (...) estas urbes modernas que carecen de un pasado acorde con tal modernidad”.⁵ Esta carencia se suple con remiendos no siempre prolijamente cosidos. El modelo se adosa a la ciudad real y se ven las suturas entre el deseo por una representación ideal y la imposibilidad de la copia perfecta, en el salto de la gran aldea a la ciudad futura.⁶

Este es el contexto en el que surge Mar del Plata, entonces, como otra ciudad europea exterior a Europa, un palimpsesto donde las capas superpuestas se difuminan, se pierden entre sí. Por un lado, es una villa, con una mirada estrábica: el apéndice de la metrópoli porteña y las formas del balneario europeo. Al mismo tiempo van apareciendo, subrepticamente, las siluetas de sus habitantes en la formación de los barrios que rodean a la villa.

Decíamos antes que, ya desde el siglo pasado (Baudelaire es una procedencia insoslayable), la literatura necesita de la ciudad. El escritor moderno busca la mirada y los pasos del flaneur y deambula por calles inventadas o recordadas. Los planos literarios recortan formas urbanas como fotografías y narran los relatos de esas formas. Intentamos, en este trabajo, una cartografía literaria de nuestra ciudad, esto es, un recorrido imaginario por

los lugares de Mar del Plata.⁷ En cada recorte, hay un espacio ideológico y un modo de percibir la ciudad. “Nadie sabe mejor que tú, sabio Kublai, que no se debe confundir nunca la ciudad con el discurso que la describe”, le hace decir Calvino a su Marco Polo, preocupado por las razones que llevan a los hombres a vivir de esta manera.⁸ La ciudad literaria se sobreimprime en la ciudad real. En la huella vacía de una pared, la mirada de la literatura descubre el relato y hace ficción. En el relato, la discontinuidad, la grieta. Las representaciones literarias juegan y amplían las formas de la percepción. Como en las litografías de Escher, el recorrido de un relato contradice o desdibuja la ruta de otro y, a veces, se opone al que cada uno de nosotros, habitantes de la ciudad aludida, definimos como “real”.⁹

Viajeros y reciénvenidos

Antonio Tabucchi publica *El juego del revés* en 1981. En 1986 se edita en castellano. El título del volumen no refiere sólo a uno de los cuentos sino que también es el marco emblemático de todos los relatos. El otro lado de las cosas y de los seres se muestra irremisiblemente, en cada uno de estos cuentos, como epifanías, como destinos, como juegos siniestros. “Carta desde Casablanca” es una refinada ocurrencia del “J’est un autre” que persigue a Rimbaud y que, alguna vez, de una manera u otra, ha irrumpido

Itinerarios de una cartografía literaria: las formas secretas de la ciudad feliz

en todos nosotros. La estrategia epistolar permite el racconto de una vida que encuentra, una noche, en Mar del Plata, su destino. Un muchacho inmigrante italiano es enviado por su familia desde Buenos Aires al balneario con el propósito “terapéutico” de curar cierta melancolía que sufre el adolescente:

Mar del Plata era una ciudad fascinadora y extraña, desierta en la estación fría y llena a rebosar en los meses de vacaciones, con mastodónticos hoteles blancos, estilo finales de siglo, que en la estación muerta infundían melancolía, en aquella época era una ciudad de tripulantes exóticos y de viejos que la habían elegido para pasar en ella los últimos años de su vida y trataban de hacerse compañía mutuamente dándose cita a la hora del té en las terrazas de los hoteles o en los café-concierto donde orquestas desafinadas tocaban tonadillas y tangos. (30)

El texto define el escenario de la metamorfosis como una ciudad sesgada por dos representaciones: la multitud veraniega frente a la soledad invernal. Ettore estudia en el colegio de los salesianos y vive en una pensión en la que trabaja hasta que consigue empleo en un “restaurante-night”. Un lugar marginal donde van los parroquianos de diferentes nacionalidades es la metáfora perfecta de una isla panóptica y plural. Una ciudad que se travestiza y en donde conviven varias lenguas permite fundar una identidad y un nombre: Ettore será definitivamente Giosefine. Mar del Plata se disfraza en su extraña y fascinante seducción veraniega, así como el muchacho descubre su femenina sensualidad una noche azarosa y definitiva. Las dos escenas, la urbana y la privada, se funden en la recuperación alegórica del origen. El cuento nos devuelve lugares ficcionales de una ciudad real con dos imágenes y nos da la señal histórica: “...partidario de Perón, decía que había levantado un país de piojosos. Y además

Evita era un hada”. Las canciones de Doris Day, las películas de Rita Hayworth, los títulos de los boleros y de los tangos completan el sistema de referencias.

La ciudad de Tabucchi no mira hacia el mar, preocupada por sus movimientos internos y sus máscaras cautivantes. La ciudad que diseña la narrativa de Enrique David Borthiry asoma en los orillas de esa máscara creada para captar el deseo del visitante. Frente a la “ciudad feliz” y “la Perla del Atlántico”, “la prostituta” enseña sus zonas prohibidas en los arrabales.¹⁰ “There is a silence where the town was old” dice Pessoa y allí, en ese silencio del margen antiguo y procaz, construye sus ficciones Borthiry. “Hijo de buena familia” es un buen ejemplo de esos límites urbanos que ocultan otros rostros sociales, otros códigos.¹¹ Los prostíbulos de una ciudad significan el costado negado de una biografía urbana. Un relato en primera persona, pero esta vez con la excusa de la conversación, refiere la historia entre el narrador, un actor en ciernes, la Dorys, una prostituta de veinte años y el Pibe Solanet, un cafishio temido y respetado. Lo sabemos (no sólo por Borges), el ingreso a los suburbios de una ciudad es la entrada a otro modo de vida y, por lo tanto, a otras leyes. El actor cuenta su culpa disfrazada de ignorancia (“Le juro otra vez don Horacio que yo no tuve la culpa y jamás pensé que iría a suceder semejante bestialidad”). El relato subsume, entonces, en el conflicto de la historia, las huellas de una época: la hipocresía de la clase media, el lucro por la actividad sexual, la traición y el castigo:

Así que esa noche recorrí el barrio Patagones donde usted bien sabe van todos cuando buscan encamarse con una mujer sin compromiso porque para eso se dedican a la vida y uno paga lo que corresponde. Yo no se por qué fui a lo de la gallega Sara habiendo otros lugares, como la casilla donde la vieja Laura siempre tiene nuevas en el oficio. O el rancho de la

Elsa que los sábados se oculta entre los ligustros y llama con chistidos a los que pasan, ofreciéndoles hermosuras de princesas. O no sé, son cosas que vienen con el destino, ya que en la recorrida pasé por la puerta verde de la Cordera y como vi que esperaban cuatro o cinco albañiles, no tuve más remedio que seguir de largo. (45)

Porque Dorys comete hybris y, por lo tanto, debe ser castigada. En *Versos de una...*, César Tiempo cede la voz autoral a Clara Beter para ficcionalizar la autobiografía lírica de una supuesta prostituta rusa; en el cuento de Borthiry, el relato del hombre, cubre, en la insistencia de lo dicho, los pliegues sinuosos de lo latente: la cobardía del narrador y la entrega amorosa de la mujer. En el final, los límites de la ciudad cerrarán la forma de la historia, con tono de folletín. Pero esta vez, el borde es la salida al exterior, la huida: “Se lo ruego, de mi casa a la estación, subo al tren, me voy a Buenos Aires y nunca más regreso al barrio Patagones”. Un movimiento doble: de una orilla al borde exterior y, entonces, la metrópoli para celebrar el destino merecido.

El lugar de entrada y salida de las ciudades se puede denominar “estación”. Estar luego del viaje es empezar a habitar el lugar al que se ha llegado. Una ciudad conocida (querida u odiada) se recupera en el instante del arribo: las primeras luces, los barrios adivinados traen consigo esa parte de uno, que existe definitivamente en la ciudad a la que se vuelve. “El fin del viaje” de Ricardo Piglia narra un viaje, una muerte y un amor. El narrador vuelve para ver morir a su padre; la mujer viaja para jugar su destino en las mesas del Casino. Ambos buscan esta ciudad para ser otros: los que sueñan ser, los que fueron. En este sentido, los dos personajes muestran la dinámica fundamental del ser humano: partir y volver. El viaje, el tránsito entre una estación y otra, entre una ciudad y otra, es asumido en una doble perspectiva: la

del viajero, que tiende hacia la meta y la del caminante que vive la historia de estar en camino. La ciudad entonces, parece tener un registro mítico, es en sí una patria (la ciudad del padre pero también, de la memoria y el deseo). El cuento narra una historia (o varias) que se encadena en una sucesión de imágenes escénicas. El desplazamiento de estas imágenes, escenas recortadas por una máquina que anota y define, muestra otro relato sutil: el fluir inasible de la vida. En esta suerte de montaje transversal, cada escena, como un estallido, despliega y contrae una multiplicidad de imágenes, vertiginosas y fragmentarias que invitan a otras historias posibles (“Los que atendían el bar se deslizaban lentos, entredormidos, con expresión aburrida” o “Subió en el ascensor con una madre que acunaba un bebé que lloraba sin consuelo. La mujer lo cubría con una pañoleta tejida y le golpeaba suavemente con la yema de los dedos”). Estas imágenes se enlazan en la coherencia de la narración visible pero sostienen el relato secreto. Como el mismo Piglia señalara, todo “cuento se construye para hacer aparecer algo que estaba oculto”.¹² Las dos ciudades funcionan en ese doble entramado como epifanías, como metáforas. Las referencias se anulan. Fuera del nombre, no hay ningún dato que permita reconocer Mar del Plata porque la única señal válida es la del lugar del padre:

Faltan quince minutos para la salida del ómnibus, detrás de los cristales empañados los árboles de Plaza Constitución se disuelven en la neblina.

Todo es lejano, vagamente irreal...(...)

Había amanecido de golpe y una claridad débil se filtraba entre las nubes. A lo lejos, más blanca en el aire blanco de la madrugada empezaba a dibujarse la ciudad.(...)

La ciudad se aquieta bajo el agua, en la luz indecisa del mediodía...

Itinerarios de una cartografía literaria: las formas secretas de la ciudad feliz

Los dos personajes de Piglia son extranjeros, visitantes de una ciudad dialécticamente propia y ajena. *Mares del Sur*, la novela de Noé Jitrik, le ofrece a Mar del Plata una historia y un diseño. El extranjero que mira la ciudad, el visitante que ve de otra manera, que analiza, segmenta y descubre la experiencia del espacio en las caminatas del flaneur que es también un detective:

Así, podría decirse, y para empezar a comentar este punto, que las noches de verano en Mar del Plata son particularmente luminosas o, dicho de otro modo, que en esas noches la luz es muy intensa en parte por un efecto residual, como si se hubiera juntado durante el día y esa acumulación se proyectara sobre la noche iluminándola, en parte porque la ciudad se ha expandido y eso, como se sabe, acarrea mayor movimiento... (14)

Una narración rizomática que se expande en constelaciones de sentido y que sostiene un ritmo envolvente (como una sinfonía), da cuenta de una ciudad diferente, libre de los lugares comunes que la identifican. Los planos de la mirada del narrador la homologan a otras ciudades del mundo sin mayores concesiones al localismo. La descripción urbana es excusa, motivo y entrada al relato del crimen, como el mismo narrador aclara. En el comienzo, la escritura dibuja un paseo. La lectura se instala en ese movimiento lento y rítmico por la ciudad a orillas del mar. La luz, intermitente y cambiante, es también metáfora de un relato que se escamotea, que se indica como un relámpago y desaparece en la penumbra. “Son las luces que a lo lejos”, el primer capítulo de la novela, es el “garantizado progreso hacia el punto dramático al que se quiere llegar”; ahí la argucia extraordinaria para instalar la lectura en la ciudad de la historia. El relato ha comenzado, casi sin darnos cuenta, en el mismo instante del recorrido. Jitrik recoge la crónica policial y juega las formas paranoicas del crimen, de la vida, en esa crónica.

Espejos deformantes

Juan Carlos García Reig explora la ficción dentro de la ficción en “Volverás en invierno”. Como Cortázar, elige el juego de las cajas chinas para contar una huida que se repite infinitamente en los espejos de la literatura. El porteño Roselli lee, en su fuga a la Mar del Plata invernal, el relato de Rober Flynn que escapa de Londres a las playas de Brighton. Flynn ameniza su viaje con la lectura de “You’ll return in winter” de Jorge Luis Borges. Mar del Plata y Brighton se repiten como escenarios perfectos e idénticos para mostrar el mismo desenlace. El círculo desprende la falsía del modelo y la copia. Las escenas se superponen con asombrosa exactitud, el final se difiere sólo para coincidir cíclicamente:

Hizo un bollo con la página y la tiró a la basura.

En Croydon, el dueño de un negocio de “Books and magazines - sale and exchange”, decidió limpiarlo y ponerlo en orden.

Mientras repasaba uno de los estantes encontró la última página desprendida de algún libro, impresa hasta la mitad y leyó:

So Roselli left the hotel and walked to Saint-James beach he climbed to the old pier and dived into the sea. His body was never found.

THE END

Hizo un bollo con la página y la tiró a la basura. (42/43)

Orígenes y parodia

En 1927, Borges y Leopoldo Marechal (o Evar Méndez) inventan un poema que le adjudican a Rudyard Kipling. “Saludo a Buenos-Ayres” es, según lo aclara el fingido traductor, al comienzo de la composición, “interpretado” literalmente. Un canto apócrifo de

un poeta inglés, declaradamente imperialista, es la base ficticia de la parodia a un nacionalismo extremo imperante en esa época en la Argentina. Nadie duda del poder corrosivo del humor. La risa es subversiva ha declarado Bajtin. Borges y sus amigos juegan con la imagen de Buenos Aires para desmitificar los lugares ideológicos. Decíamos antes que la leyenda del Torreón del Monje es un buen relato romántico inventado para darle a la ciudad un halo misterioso. María Wernicke decide parodiar la leyenda y jugar irónicamente con la historia del español, el cacique y la cautiva. La narración que funda la ficción del origen de la ciudad turística es parodia en el poema de Wernicke. Citamos sólo dos estrofas, la primera y la última:

Ese torreón del Monje que contempla/del mar las tormentas errabundas./ una leyenda tiene, misteriosa/folklorica, preciosa, tremebunda./. El mar se traga al indio y a la niña/Alvar Rodríguez- todo sentimiento-/hace lo que cualquiera en estos casos/renuncia al mundo. Entra en el convento. ¹³

El mismo tono recorre el libro de Oscar y Carlos Balmaceda. El propósito queda explícito en el prólogo: *La guía fantástica de Mar del Plata* es un libro de los años noventa. Se trata de un peregrinaje hacia los enigmas y secretos del corazón de “la ciudad turística más importante de la Argentina”. La ficción cubre entonces las “faltas” de la historia. La ciudad se hace texto y se “funda” satíricamente su envergadura original y originaria. “Los caminos del Génesis”, por ejemplo, cuenta la “leyenda” de Silvestre, el manosanta converso por la elocuencia de los jesuitas, a la sazón, monstruo libidinoso de la Laguna de los Padres. Así los relatos de distinto tenor y con referencias variadas, que incluyen el anacronismo, el absurdo y el guiño cómplice para el lector marplatense, recortan la geografía de la ciudad. Desde la costa del

Sur (Las Brusquitas, Punta Mogotes, el Puerto) al Torreón del Monje, de las Ramblas (todas) al barrio Constitución y el “Vaciadero” de Camet. El paseo muestra en cada lugar imágenes disparatadas que anulan la continuidad histórica e inventan marcos para aquella que, “obligatoriamente” debe ser fantástica. En algunos de estos relatos, se ve claramente la deuda borgeana. La famosa incerteza en los datos esconde la ironía. Citamos un fragmento del episodio en un bodegón de Luro y Misiones. Se celebra allí una payada memorable entre un extranjero y “el serrano” que concluye con la misteriosa muerte del lugareño:

Al otro día lo encontraron en su lecho o quizá en el baño, todavía vestido o en pijama, yerto como un candelabro o encorvado, sin señas grotescas o no sé, vilmente acuchillado. Pero seguro que estaba muerto y no se supo de qué.(73)

Decíamos antes que Mar del Plata inventa sus orígenes, en ficciones de linaje. Oscar Balmaceda, en ese tono genealógico, escribe una apócrifa versión histórica que emparenta la ciudad con la épica de las invasiones inglesas. La tercera invasión inglesa (*la que tampoco fue*), recientemente publicada, se remonta a la época colonial. Luego del fracaso de la segunda invasión, un grupo de ingleses al mando de un histórico jefe de regimiento, (con un perro, un burro y una monja de la orden Catalina) decide huir hacia el mar. Allí prepararán la tercera invasión. La novela cuenta esta expedición ficticia, aunque posible en el marco histórico que Balmaceda le otorga. Mar del Plata es, en ese relato, la tierra de los Arbigües, una tribu que habla inglés. La novela de Oscar Balmaceda es una novela de aventuras que construye el origen épico de la ciudad. ¹⁴

Itinerarios de una cartografía literaria: las formas secretas de la ciudad feliz

Un Mirador hacia el mar

Nuestro itinerario ha partido de las imágenes internas de una ciudad balnearia, una ciudad que mira al mar pero que conserva en su interior, el misterio inquietante de las historias múltiples, fragmentarias y perdidas en sus calles. Sin embargo, la costa de Mar del Plata es una postal clásica. Oliverio Gironde lo sabe y en “*Veinte poemas para ser leídos en el tranvía*” baraja esa postal entre otras de su viaje turístico. Las desordena y resignifica el viaje exterior y el deseo de la aristocracia porteña por una copia del balneario europeo. “Croquis en la arena” es una de las tarjetas marplatenses que se desliza entre un “Café-concierto” de Brest y un paródico “Nocturno” porteño. La otra, “Corso”, fechada en febrero de 1921, se ubica, en este álbum caótico, entre un “Croquis sevillano” y su modelo, “Biarritz”. Henri Cartier-Bresson ha señalado: “Photography is an immediate reaction, drawing a meditation”. Oliverio Gironde trabaja cada poema como una fotografía mezclada con otras en el montaje cubista. El lente de la máquina recorta arbitrariamente y organiza la disposición de las imágenes que selecciona irreverentemente. La mezcla está también en esos recortes que le permiten fusionar lo sagrado con lo profano, lo público con lo privado y, de esta manera, abolir límites. El primer verso de “Croquis en la arena” plantea la situación: “La mañana se pasea en la playa empolvada de sol”, luego el recorrido, metonímico y paródico. Los cuerpos al sol, la mercancía, el ruido y al final del pasaje: “¡El mar!... hasta gritar, ¡BASTA!, como en el circo”. Beatriz Sarlo ha señalado que la mirada del poeta se torna corrosiva de la moral burguesa.¹⁵ En este poema, la mirada que fragmenta paródicamente los cuerpos en la arena, que ironiza el bullicio estival, apunta a esa crítica. Pero también esta mirada se fascina por los resultados de la modernización. Luego de la

playa, el ojo de la máquina reconoce en “Corso” la figura de un monstruo extraño y divertido que recorre las calles marplatenses. Irrespetuoso siempre, este ojo fijo en la lente de la máquina juega en el humor, la crítica. La villa veraniega, una de las caras de la bifronte urbe, le sirve de escenario propicio para las piruetas audaces.

César Fernández Moreno ironiza la villa de los porteños¹⁶ en esa misma modulación festiva e irreverente de Gironde “Mar del Plata es el arroyo de Buenos Aires/ a descansar de la edad señores/cuanto más miserable más divertido” define en su poema “El auténtico Mar del Plata” de *Argentino hasta la muerte*. El mar, proceloso o calmo, discreto testigo de las penas de amor o furtivo inspirador de reflexiones metafísicas, es uno de los tradicionales referentes de la poesía. Mucho más si el poeta tiene un océano real y a disposición. “Frente al mar” es una recurrencia estética que dispara muchos textos. La ciudad se transforma, entonces, en un mirador. El suicidio de Alfonsina Storni le puso la marca romántica que necesitaba y le dio nombre propio al mar literario y anónimo que Alfonsina invocaba. Elijo dos poetas y dos imágenes para mostrar este borde poético. Antonieta de Treviño publica en 1984, un poema que repite, como letanía convencida, “Mi paisaje es el mar”.¹⁷ En 1999, escribe en otro poema: “y descubro,/ en el infatigable azote del latido, / que he nacido gaviota”.¹⁸ La línea que se dibuja entre los dos textos es la tenaz flecha del tiempo que puede unir, finalmente, sujeto y paisaje en la íntima biografía.

Rafael Oteriño nació en La Plata pero decide vivir y escribir en Mar del Plata. Así lo dice, (lo confiesa) en uno de los poemas que reúne en *El invierno lúcido* de 1987. Su confesión lo redime de la falta de ser forastero y le permite la fundación poética de la ciudad que se hace propia en la escena primordial del hombre solo a la orilla del mar:

A mí me atrapó esa planicie que está detrás/de las olas,/la que florece oscura cuando llegan las lluvias,/ la que no deja un solo día de rugir/. Y se balancea primordial como un parpadeo./Yo no nací aquí pero el mar me hizo suyo.(35-36)

Las formas del duelo

Decíamos antes que Mar del Plata tiene una dimensión doble que construye relatos superpuestos de un pasado regional y nacional. Su imagen de villa turística excluye otras caras superpuestas. Esta ciudad, como todas las ciudades argentinas, sabe de qué se habla cuando se dice “desaparecido”. Conoce el crimen del Estado, sabe de la negación y la simulación. Al recorrer sus calles aparecen las inscripciones veladas de una cartografía del horror. Mapa que anduvieron obligados, trescientos habitantes que portaron esa categoría fantasmal, que fueron encarcelados en edificios con zonas ocultas (como en la ciudad doble de Metrópolis, el mundo superior y el inferior), que fueron asesinados. En la superficie, la complicidad de lo no dicho, en la profundidad, la entrada a un mundo sin nombre, la antesala de la muerte. (Basta leer los relatos de los sobrevivientes en los Juicios de la Verdad para que los planos del mapa secreto sean ostensibles, evidentes)

La novela de Carlos Balmaceda, *Manual del caníbal*, (2005) parece funcionar como una alegoría de múltiples sentidos. En clave de novela negra, el relato muestra esa doble visión de la ciudad que esconde el secreto. La dictadura es uno de los referentes de la ficción de Balmaceda. La sofisticada cocina del “Almacén Buenos Aires”, escenario de la narración, funciona como metáfora nacional porque exhibe la marca del horror.

Osvaldo Picardo publica su libro de poemas *Mar del*

Plata y pone de manifiesto una manera de mirar que recorre entre la ironía y el homenaje los lugares urbanos que determinan, al mismo tiempo, la biografía individual y el relato social. Un libro que se comienza a escribir en Atenas, desde lejos para ver mejor, y termina en su ciudad. Los fragmentos urbanos diseminados en el libro diseñan la memoria y el recuerdo, juegan con las formas del espacio y la percepción del poeta. En esos dibujos privados y colectivos, escondidos y visibles, aparece la marca de la denuncia por el crimen:

Y Fernando Hallgarten, José Luis Musmeci./Carlos Mendoza, Lidia Renzi,/ Ignacio Suárez.../Nombres en lugar de cuerpos, en lugar de un lugar. Ellos abordan la sombra de “un ángel rubio”/Cuando el verano los monstruos/ disfrazan/de socios de una playa.

Fin del paseo

Este recorrido nos permitió pensar la literatura como una cartografía peculiar que representa los espacios conocidos con una perspectiva propia que difiere, completa, inventa las imágenes de una ciudad perdida o secreta. Es posible pensar en una Mar del Plata literaria más allá de las imágenes superpuestas de la villa balnearia, el puerto italiano, la ciudad obrera: la ciudad literaria se superimprime en la ciudad real.

En este trabajo hay omisiones por ignorancia, por olvido, por espacio pero, como sabemos, las cartografías imaginarias encierran, desde siempre, la incompletud.¹⁹

Itinerarios de una cartografía literaria: las formas secretas de la ciudad feliz

NOTAS

Cfr. *The Graphic*, septiembre 14, 1895. Rescatamos algunas líneas más en las que se entrevé otra imagen urbana pero que sólo sirve de huella exótica: “A colony of Italian fishermen are established at Mar del Plata, who, on a fine day, bring in quantities of beautiful fish and magnificent prawns”

2 Cfr. Fernando Cacopardo, “Aspectos materiales de una Mar del Plata “apócrifa”. Conflictos, representaciones y prácticas en el proceso de formalización de las riberas entre 1890 y 1939”, en Fernando Cacopardo (de.) *Mar del Plata, ciudad e historia*, Madrid-Buenos Aires: Alianza Editorial, Universidad Nacional de Mar del Plata, 1997: 19-36.

3 Ernesto Tornquist manda a construir el Torreón en 1904. Su amigo, el escritor chileno Antonio del Solar inventa un manuscrito del siglo XVII que refiere la historia del soldado español, la cautiva y el cacique. Cfr. Roberto T. Barili, *La historia de Mar del Plata*, Mar del Plata: Dársena, 1978.

4 Completemos con una cita la diferencia entre ciudad real y utopía: “La representación requiere un grado de libertad que de ninguna manera lo ofrece una ciudad real, ella misma generadora de los males sociales que deben ser erradicados [...] El proyecto alternativo supondrá entonces un lugar “otro”, obviamente ideal, que llevará implícita la sustitución y destrucción de la ciudad real”. Cfr. Alberto Sato (Introducción, notas y selección de textos), *Ciudad y utopía*, Buenos Aires: Centro Editor de América Latina, 1977.8

5 Agrega Matamoro: “El remoto pasado de las ciudades peruanas o mexicanas, por ejemplo, no tiene nada que ver con la antelación de París o Londres. Faltan etapas, viñetas, ruinas o nombres” Cfr. “El viejo modernismo” en *Cuadernos Hispanoamericanos* 560, febrero 1997. Madrid. 45-47.

6 La segunda Revolución Industrial que se lleva a cabo a partir de la mitad del siglo XIX trae como consecuencia un fuerte proceso de importación de capitales de los centros, así como la fundación de sucursales bancarias que se complementan con la urgencia de materias primas de países de América Latina por parte de Europa. David Viñas en el Prólogo a *En la sangre* de Cambaceres explica: “El proceso es de vaivén, profundamente dialéctico: allí sobran capitales,

productos industriales y proletarios; aquí todo eso falta”.

7 La idea de mapa nos surge del libro de Alberto Manguel y Gianni Gaudalupi *Guía de los lugares imaginarios* publicada por Alianza en 1992. En el Prólogo, Manguel relata que el libro comenzó a escribirse una tarde de 1977, cuando los dos autores intentaron orientar a los viajeros por los laberintos de Selene, la ciudad vampiro de Paul Féval. Surgió la idea de componer así un diccionario turístico de lugares ficticiales.

8 Italo Calvino, *Las ciudades invisibles*, Madrid: Siruela, 1990: 84.

9 Las imágenes de la ciudad contemporánea se construyen siempre dialécticamente, pues hacen fulgurar en el espacio las huellas del tiempo: un carro tirado por dos caballos, el silbato del afilador son, igualmente, vestigios de un tiempo que pasó y fulguraciones presentes disarmónicas, persistencias que muestran eternidad. Walter Benjamin ha descrito este sentido de la imagen como una misteriosa correspondencia entre lo mítico y la modernidad de la ciudad, entre la mitología y la técnica. En el ahora, sale al encuentro un sentido originario.

10 Un epígrafe en una de sus novelas dice así: “Mar del Plata es una gran prostituta. La hermooseamos y pintarrajeamos no para disfrutarla, sino para alquilarla”. Cfr. *La ciudad donde llueven mariposas*, Buenos Aires: Galerna, 1983.

11 Cfr. Antología Arbitraria, 45-49

12 Completamos la cita: “Reproduce la busca siempre renovada de una experiencia única que nos permita ver, bajo la superficie opaca de la vida, una verdad secreta” Cfr. Ricardo Piglia, *Crítica y ficción*, Buenos Aires: Siglo veinte: 79.

13 Cfr. *Antología arbitraria*, Op. Cit., 20. Por otra parte, este romance forma parte de la comedia musical *Juegos en la arena* que compusieron María Wernicke, Claudia López Celaya y Rómulo Pianacci y que dio lugar a un curioso Chotis audiovisual con la excusa del Torreón.

14 “En realidad los ingleses después de la rendición de Beresford no se fueron del Río de la Plata, sólo los oficiales lo hicieron pero la flota fue aumentando hasta llegar a los cien barcos y ahí encabezaron las segundas invasiones. Y Pack se volvió a reunir con su regimiento, uno de los más emblemáticos aunque

eran escoceses. Y el banderín está en la Iglesia de Santo Domingo. Cuando encontré esa llave pude escribir el libro, que tiene un final abierto, y preanuncia un segundo volumen". Entrevista en Telam200 AÑOS. Rigor histórico, anécdotas y ficción sobre las invasiones inglesas por Mora Cordeu ,
www.telam.com.ar

15 Cfr. Beatriz Sarlo, *Una modernidad periférica*, Buenos Aires: Nueva Visión 1988: 62 a 67..

16 Cfr *Argentino hasta la muerte*, Buenos Aires: CEAL, 1982.

17 "Mi paisaje" en *La Capital*, domingo 5 de mayo de 1965.

18 Cfr. *Antología arbitraria*, 16. Es digno de destacar el paréntesis que precede al poema con la referencia precisa: "(En la ruta 11, apenas pasando el Parque Carnet, hay una roca metida en el mar donde anidan centenares de gaviotas)".

19 La coda es para destacar que me ha sido de mucha utilidad la ponencia "Acerca de un estudio de la evolución literaria en Mar del Plata" de Gustavo Bombini presentada en el *Primer Congreso de Historia Regional Marplatense*, en septiembre de 1985. Si bien el enfoque es diferente, algunos datos de su investigación contribuyeron a mi mapa urbano.

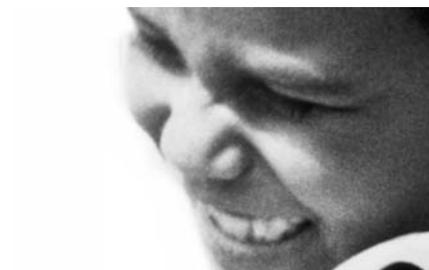
Laura Erber. Utopías de la imagen.

Em 2003 a poeta e artista visual Laura Erber realizou *Diário do Sertão*, um curta-metragem que propunha interrogar o Sertão e o espaço visual que se forma entorno dele. As filmagens foram feitas seguindo parte do percurso mineiro que aparece nos livros de João Guimarães Rosa. O sertão é assumido por Laura como um espaço de produção de linguagem. Nesse filme, o sertão aparece mais como um espaço mental/sensorial de criação do que como um objeto documental, ou como lugar geograficamente circunscrito. O sertão converte-se assim em lugar-chave para pensar os modos como um lugar se forma e se transforma, as formas sensíveis que pode assumir.



Bio

Laura Erber (Rio de Janeiro, 1979) é poeta e artista visual. Seu trabalho vem se caracterizando pelo constante trânsito entre linguagens. Formou-se em Letras pela Universidade Estadual do Rio de Janeiro. Em 2002, publicou o livro de poemas *Insones* (editora 7 Letras, Rio de Janeiro). Entre 2002 e 2004, foi artista residente no Le Fresnoy (Centro Nacional de Arte Contemporânea /França), onde realizou o filme *Diário do Sertão* e a vídeo-instalação *O Livro das Silhuetas* (em colaboração com a coreógrafa Sioned Huws). Em 2005, recebeu a bolsa de literatura da Akademie Schloss Solitude (Stuttgart), onde foi escritora residente. Realizou exposições individuais no Centro de Arte da Ilha e seus trabalhos vêm sendo exibidos em diversos centros de arte no Brasil e na Europa: Le Plateau, Jeu de Paume, Maison Européenne de la Photographie, Museu de Arte Contemporânea de Moscou, Museu de Arte Moderna de Paris, V Bienal do Mercosul, entre outros. *Os Corpos e os dias*, seu segundo livro, será publicado na Alemanha este ano pelas edições Solitude (Stuttgart). Vive e trabalha no Rio de Janeiro.



Sertão e fantasias (da visão)

Laura Erber

A aposta que move o projeto do filme *Diário do Sertão* é a de que o Sertão, assim como o imaginário que circula em torno dele, ainda serviriam como campo de produção de sensibilidade, como modo de “excitar” a linguagem. Mais um filme sobre a Fantasia do Sertão, no sentido atribuído por Barthes à *fantasia: a fantasia como um roteiro positivo, que encena o positivo do desejo*. *Diário do Sertão* fica sendo, então, um pequeno filme que se precipita na visão de outros filmes; afetado pela pressão de imagens do passado sobre as visões do presente. Uma forma breve na qual se opta por registrar uma situação em que os espaços estão perpetuamente em construção, não se cristalizaram ainda, ou já não podem mais ser cristalizados, nem por imagens, nem por palavras. O sertão como um lugar onde nunca se chega (pois é sempre mais adiante, mais longe, ou porque existe apenas nos fragmentos de memória), mas que também nos cerca como uma fronteira circular, de onde nunca é possível sair. A idéia era fazer um filme que, embora se valesse de procedimentos documentais, tivesse como meta as imagens que o sertão ainda pode produzir e não o sertão como algo que está aí, dado *a priori* em algum lugar do mapa brasileiro. Testar o sertão, tentar saber se ele ainda poderia ser uma “matriz” de linguagens, de formas visuais e sonoras. O filme resulta assim de uma percepção que não aspirava analisar nem compreender intelectualmente o sertão, mas encontrar e descobrir as imagens de uma relação, relação com o lugar e seus fantasmas. E como fundo implícito havia os textos de Guimarães

Rosa, que nos aproxima de uma sabedoria lírica e barroca. Num primeiro momento o sertão existia para mim através da força e da ternura dos seus personagens. Neles o sertão emerge como lugar de experiência, de estados extremos do sensível. *Diário do Sertão* se articula a partir desse estado extremo da percepção do real.

Drama luminoso

Quando se trata de imagens do sertão, me parece que há sempre um drama luminoso com o qual se confronta. Colocando de outro modo, de que maneira captar aquela luz violenta que excede a própria imagem? Para tirar proveito da intensidade dessa luz, a maior parte do filme foi rodada em película de alto contraste, na verdade uma “banda ótica” usada habitualmente no processo de pós-produção sonora, mas que pode ser usada na câmera de 16mm. Essa película não imprime as gamas de cinza e assim me permitia forçar os limites do preto-e-branco cinema-novista (ou neo-realista) para atingir uma dimensão ainda mais estranha e onírica das paisagens, das pessoas, dos detalhes filmados. Daí que o filme se desenvolva mais num plano plástico e menos arquitetônico. O que buscava eram visões sensoriais, instantâneas, interessava mais atingir a superfície sensível onde as coisas, memórias e fantasias se imprimem e se transfiguram.

Algumas utopias (da imagem)

Talvez se possa dizer que o cinema é atravessado por duas apostas extremas ou utopias de visualidade: uma encara o cinema como uma arte que tem o real como horizonte utópico e aposta no seu poder de revelação da verdade (penso em alguns filmes de Straub-Huillet); e outra encara o cinema como arte da imagem, tendo como horizonte de utopia o puro visível inarticulado, uma não-linguagem (como acontece na obra de Stan Brakhage, por exemplo). É muito difícil atingir esse ponto de inarticulação sem passar para o lado da abstração, e no filme não se estava buscando uma dimensão pura e abstrata do lugar. Ainda que fosse interessante abdicar do espaço arquitetônico e explorar o espaço plástico das imagens, havia um forte interesse de manter tudo num limite de tensão com o real. Pensando retrospectivamente, talvez no *Diário do Sertão* conviva algo dos dois desejos, mas articulados fora de uma expectativa utópica, porque o sertão que o filme constrói é solto, despedaçado, não há nenhuma possibilidade de uma imagem totalizante, nem de uma estrutura narrativa muito sólida. Daí também que eu tenha optado por trabalhar com fragmentos de textos das grandes narrativas sertanejas, restos de épica e, principalmente, recolhendo deles os instantes de intensidade lírica que são muitos nos textos de Rosa.

Fronteira, tradução

Numa entrevista recente, uma pessoa me pediu para relacionar a frase anotada por Kafka nos seu diário “Toda literatura é assalto à fronteira” ao meu trabalho com o sertão no filme *Diário do Sertão* e num projeto posterior chamado “Contorno Aberto”, que prolongava a idéia de sertão em outros contextos. Na idéia de “assalto à fronteira” o que me parece mais atraente é a idéia de tradução que nela está implícita, pois toda fronteira cria uma situação em que a tradução se torna uma necessidade, uma urgência mesmo. A tradução entendida aqui não como um exercício de decodificação passo a passo, mas como a possibilidade de fazer circular, mantendo o segredo, ou seja, não deixando que se desapareça nessa passagem a trama de forças em tensão, as “aventuras sigilosas” dessas forças, como talvez dissesse o poeta Lezama Lima. Afinal as fronteiras são artificios criados para administrar e controlar códigos (e valores) num determinado espaço. Também desse tipo de compreensão da tradução surge a idéia de trabalhar o sertão de Guimarães Rosa, sem pretensão de adaptar Rosa.

Ainda pensando na fronteira se poderia pensar aquela que separa o leitor do texto. Com o leitor de Guimarães Rosa acontece algo curioso e paradoxal, pois seus textos, ao mesmo tempo em que nos solicitam intensamente e afetivamente, também nos empurram para fora do livro, para fora literatura. E mesmo que o

Sertão e fantasias (da visão)

lugar-sertão não exista plenamente fora da experiência da leitura, para esse leitor é muito difícil não se deixar levar pela tentação de sair, de se liberar do livro... Mas não se sai do livro facilmente, o sertão seria também essa espécie de abismo que se move com o seu leitor por onde ele avança, quando ele tenta avançar. E por isso o filme avança numa aflição, e as imagens se lançam em duas direções opostas: tanto para fora (relação com o mundo, com os lugares onde se filma, e com a representação) quanto uma visão voltada para dentro, para os espaços mentais-sensoriais de cada um, que seriam o fundo infinito das imagens. Sertão como um lugar de visões que por momentos se descola da linguagem e flutua.

O Senhor vê aonde é o sertão? Beira dêle, meio dêle?... Tudo sai mesmo é de escuros buracos, tirante o que vem do Céu.

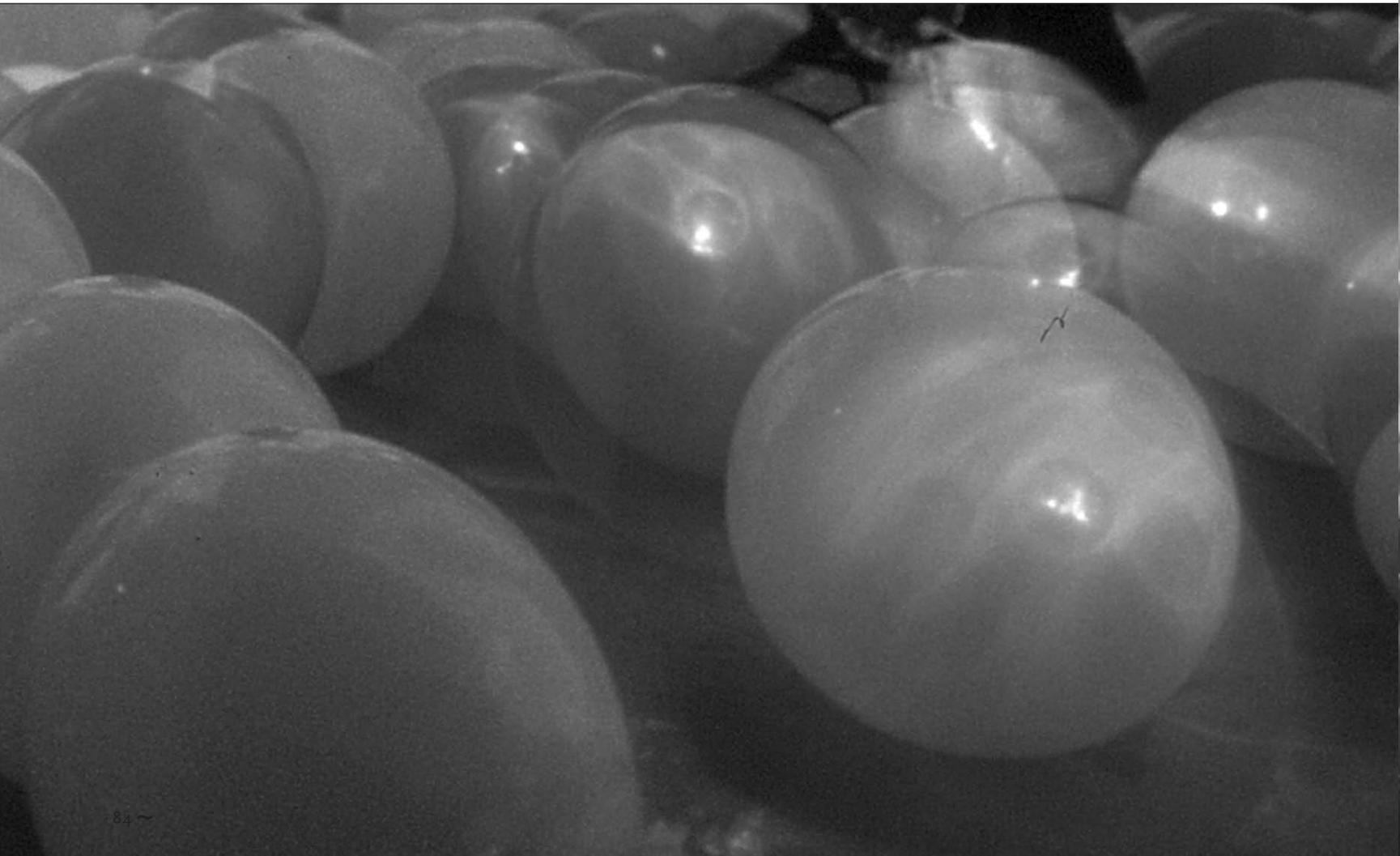
Riobaldo Tatarana [GSV,pg. 451]







**Arte, experimentacion y subjetividad.
El campo experimental en
Hélio Oiticica y Lygia Clark**





¡Llámenme Helium!

o la transformación de la subjetividad

Adrián Cangí

1. Experiencia

Para Hélio Oiticica y para Lygia Clark la experiencia es incompatible con la certeza. Si se la enfrenta espontáneamente se la llama “caso”, si es expresamente buscada o provocada toma el nombre de “experimento”. Por ello, ambos piensan que una experiencia convertida en calculable y cierta pierde inmediatamente su autoridad. Lo que caracteriza al tiempo de las búsquedas de estos artistas es que toda autoridad se funda en lo experimentable cuyo único título de legitimación es la obra y sus procedimientos de expresión. Vale decir que la obra es portadora de lo experimentable y en ella reside el nombre concreto de la experiencia.

El fondo de la cultura occidental ha separado, como dos esferas autónomas, experiencia y conocimiento. La experiencia es la construcción de un camino cierto hacia el conocimiento. Camino o método que revela en su ausencia la aporía. Hélio Oiticica y Lygia Clark son impulsados, de distintos modos, por la “experiencia metódica” que busca abrir caminos para la expresión de mundos posibles. Sin embargo, para ambos, la experiencia vivida por intermedio de la obra-proceso, pertenece al tiempo de la aventura como expresión extraordinaria e invención de lenguaje. La obra es un mixto que superpone unos procedimientos de indagación y un camino discontinuo y abierto. Se trata del efecto que proviene de una secuencia identificable iniciada por un acontecimiento, compuesto de un complejo virtualmente infinito de

obras. La revuelta político expresiva iniciada en el Brasil de los 60 creó la posibilidad de una configuración artística que dio a la luz procedimientos singulares de expresión donde se jugaba la forma sensible de la idea. La obra, como hecho de arte constituido por un procedimiento de expresión, iniciado por un acontecimiento, se expresa como objetividad finita espacio-temporal en la plenitud de su propio límite. El procedimiento es el vehículo de su verdad y sentido; también, el nombre concreto de la experiencia.

Hélio Oiticica se pregunta qué es un campo experimental. En principio es aquel que propone situaciones, mediante obras-proceso, a otras personas creando *performances* e intentando no limitar la actividad a sus organizadores. Lygia Clark plantea por igual prácticas performativas que crean posibilidades de transformación de la subjetividad. En ambos artistas la creación de múltiples salidas para la transformación subjetiva y para la participación colectiva pueden ser pensadas como ejercicios de experimentación de la libertad.

En particular, en la *Cosmococa* Oiticica cita a John Cage y dice: “experimentar no es más preparar algo para un resultado acabado sino algo del tipo de un procesamiento vivo que se acerca al comportamiento del individuo”. En el cuaderno de notas, el 11 de junio de 1973 en Nueva York, Oiticica define su programa de experimentación: 1- propone eliminar la nostalgia de cualquier vivir natural, 2- reclama un mundo de saturación existencial sostenido en el cuerpo, 3- indaga por medio de coreografías la relación entre

los cuerpos como práctica social, 4- postula la realización de un cuerpo-danza, 5- activa la proyección de prácticas experimentales de espacio-no desperdiciado. Dirá: “la 'tropicalia' me hizo consciente de la 'superación de la imagen representada' a favor de imágenes sensoriales sostenidas en la participación”. Se trata, por fin, de una crítica a la absorción estética de la percepción por la “basura-imagen de los restos del repertorio de la representación” y de una afirmación expresiva que reclama la activación de los cuerpos por vías de un experimento-obra-proceso. Como en Lygia Clark, para Oiticica todo pasa por el cuerpo llevado al estado de saturación y segregación de fuerzas-afectos. Único vehículo que en su composición colectiva puede perforar al espectáculo-representación. El programa de la *Cosmococa* propone, en base al procedimiento general, una obra en la que: 1- la cualidad del compuesto sea seco y sin resto, 2- la estructura articule bloques como 'cuadros-mapas-vivos' de signos en movimiento que definan un territorio, 3- la estructura-fuerza del movimiento de la obra mantenga inacabada la secuencia abierta a incidencias accidentales y a “multiaperturas” poéticas.

De este modo, un campo experimental es un procedimiento-proceso que se acerca más al comportamiento del individuo que a la contemplación-placer de lo acabado. Experimentar es indagar en lo real-concreto, es decir, en la cosa provocada a aparecer en la obra. Oiticica recurre a Heidegger para evocar su búsqueda del ser de la cosa que alcanza en el arte la permanencia de

su aparecer, revelando que la verdad de la obra se encuentra en la reproducción de la esencia. Esencia que entenderemos en sentido último, como procedimiento material de producción expresiva.

2. Luz

Hélio Oiticica con su práctica artística entre 1964 y 1973, intenta responder a la pregunta ¿qué es un campo experimental? En 1964 trata el problema del campo de experimentación en su obra *Parangolé*, que puede entenderse como un verdadero programa ambiental que combina estandartes, capas y banderas provenientes de la tradición afro-brasileña en un movimiento-ambiente de luz y color, donde cuerpo y espacio se integran en la vibración de un tiempo vivido. Ese tiempo es llamado por Oiticica “duración abierta” y combina expresión y transformación de la subjetividad como una coreografía ambiental. El *Parangolé* fue pensado como un “cuadro-mapa-vivo” donde se fusiona contemplación y acción. Contemplación del movimiento cromático y acción como transformación subjetiva. La obra *Parangolé* anticipa a la obra *Cosmococa* indagando en una experiencia ambiental que da como resultado una percepción integrada por el cuerpo en el espacio. Experiencia de carácter fragmentario que yuxtapone sus partes en crecimiento discontinuo. Oiticica discute toda concepción que conciba una forma impuesta desde fuerzas exteriores, preformada y

¡Llámenme Helium! o la transformación de la subjetividad

trascendente como un molde a una materia pasiva. Plantea dos críticas inmanentes a la noción de forma “hilemórfica”. La primera sostiene que un campo experimental así definido parte de una eliminación de la idea de proceso, imponiendo un principio de creación abstracto, anterior y exterior al individuo. La segunda, afirma que tal concepción conduce a una forma cerrada que no podría ni autogenerarse ni transformarse. Por ello, pensar y producir una obra-proceso supone un cambio frente a la noción de obra como “ser estable”. Introduce, de este modo, la noción de modulación ambiental que valora el proceso plural de configuración en variación continua. Un campo experimental, para Oiticica, está compuesto de bloques perceptivos que funcionan como una “galaxia de invención” intensificada por la vibración de la luz y articulada como una coreografía en variación progresiva. De este modo, la obra es un juego abierto de incidencias accidentales que funcionan como aperturas poéticas. Por otro lado, un campo experimental requiere de un proceso de escritura y de acciones performativas heterogéneas entre sí y con lo percibido. En homenaje a Haroldo de Campos, Oiticica llama al campo experimental “galaxia de invención” y en reconocimiento a Silviano Santiago lo nombra como un “entrelugar abierto a manifestaciones en crecimiento”. Una galaxia experimental es, entonces, una coreografía que fusiona el cuerpo y la danza, el cuerpo y el ambiente. Como sostuvo Susan Langer “la coreografía es el surgimiento de una presencia”. Presencia que emerge de un conjunto de movimientos que poseen un nexo propio, es decir, una lógica de movimiento. No hay coreografía sin nexos, o bien sin lógicas que articulen el movimiento. Entre el *Parangolé* y la *Cosmococa* la noción de obra en Oiticica piensa el espacio con relación a la figura del bailarín. Éste evoluciona en un espacio propio diferente del espacio objetivo. No baila en un espacio sino

que segrega espacio con su movimiento. Se trata de un lugar paradójico diferente del espacio objetivo e inseparable del cuerpo que lo genera. Consiste en un espacio sensible y vibratorio que se alimenta de tensiones y que puede ser concebido como un espacio-piel. De este modo, bailar es transformar el cuerpo en espacio como un catalizador o mezclador de fuerzas. Bailar es volver al cuerpo propio la expresión de muchos cuerpos posibles. Oiticica traslada los problemas del cuerpo-danza moderno encajados con el carnaval a la composición del *Parangolé* y la *Cosmococa*. La adopción del azar como método de composición que evita la idea de centro intencional; la articulación divergente entre bloques de imágenes, bloques sonoros y bloques de desplazamiento que se conectan en puntos estructurantes y la apertura del cuerpo a movimientos inesperados constituyen tres principios de composición que afirman lo aleatorio de la transformación subjetiva en conexión cósmica e impersonal. Oiticica busca en estos principios la apertura de la conciencia para alcanzar lo absoluto del movimiento.

Para indicar la pérdida de toda nostalgia por el cuerpo natural llama al cuerpo de una subjetividad experimental “cuerpo-rock”. Citando a Hendrix, en la *Cosmococa* da nombre al cuerpo experimental: “¡Llámenme Helium! ¡Llámenme luz!” La evocación de la vibración lumínica debe entenderse como una cualidad emocional y un potencial inusitado. Del *Parangolé* a la *Cosmococa*, Oiticica constata que la experiencia del espacio es una dimensión del cuerpo y sus magnitudes; que la profundidad nace sólo bajo la mirada que quiere ver algo y que existe una profundidad primordial que Mearleau-Ponty definió como “medium” o “espesura”, portadora de un efecto atmosférico con relación a la experiencia del sujeto. En la *Cosmococa* Oiticica prueba que un sujeto percibe en la superficie múltiples efectos atmosféricos que crean el

espesor o profundidad del campo perceptivo. De este modo, la profundidad es una decisión de apertura perceptiva bajo los efectos de la envolvente que implica al cuerpo, y del espacio que el cuerpo segrega con el movimiento. La afirmación y transformación de la subjetividad se sostiene en la perspectiva existencial que el sujeto construye de las cosas. Un campo experimental así definido combina la sustancia y la luz.

3. Sustancia

¿Qué es aquello singular en el proceso de creación de la *Cosmococa*? Se trata de una obra en la que se evoca un conjunto-droga, la cocaína, para la producción de una línea activa de experimentación perceptiva. Oiticica señala que la cocaína, como sustancia dominante del medio intelectual y artístico de los 70, crea un conjunto-droga donde el deseo embiste al sistema-percepción. Afecta directamente a las velocidades perceptivas, a los umbrales de percepción, a las formas y los movimientos. Desmaterializa, de ese modo, la percepción ordinaria hasta volverla molecular, hasta transformarla en micropercepciones que funcionan como flujos de velocidad variable. Como sustancia dominante el conjunto-cocaína, ha transformado con su causalidad específica -que pone en conexión autónoma el deseo con la percepción- nuestra noción de actividad-percepción. Oiticica reconoce que la actividad-percepción embestida por el deseo en el conjunto-cocaína está recubierta de antemano y según las dosis por alucinaciones, delirios, falsas percepciones, fantasías, paranoias, y que sin embargo, posee un potencial creativo. La fuga activa-expresiva, al mismo tiempo, engendra en su reverso un potencial “canceroso” que comienza con el “álgebra de la necesidad” y termina en una relación abyecta

de dependencia. Si triunfa “mi dosis” las conexiones expresivas evocadoras de mundos posibles se retiran. Sin embargo, conviene recordar cuando Deleuze pensando en Nietzsche decía: “si se pregunta por qué la salud no basta, por qué la grieta es deseable, quizá sea porque nunca se ha pensado sino por ella y sobre sus bordes, y que todo lo que fue bueno y grande en la humanidad entra y sale por ella, entre gentes prestas a destruirse a sí mismas (...) No se puede decir por adelantado, hay que arriesgarse durante el máximo de tiempo posible, no perder de vista la gran salud”. El chantaje y el veneno están en el borde del acto creador. Chantaje del narcisismo que dice: “yo no consumo mas y vuelvo a comenzar”. Veneno de la sustancia que no es tratada como potencia de experimentación de bloques perceptivos nuevos sino como sustituto vital.

Desde el s. XVIII la diferencia entre coca y cocaína es la que se establece entre un conjunto de sustancias y una sola. Las propiedades múltiples de la hoja se desvirtúan cuando es reducida al alcaloide sin mezclas que morigera sus efectos y resulta utilizado como un “alimento para los nervios”. El potencial terapéutico a favor de un efecto exaltador se retrae en el s. XIX por un creciente costo de mercado y por un debate sobre las causas perjudiciales que lleva a las prohibiciones. De la cura de la tristeza como mal del alma a sustancia perjudicial, de la morigeración emocional por serenidad sin efecto de depresión a narcótico con efectos secundarios peligrosos, media la historia de una batalla entre la “estimulación feliz” y las medidas represivas, que a la postre permitieron su reemplazo por sustancias mas baratas.

Oiticica recurre a los textos de Freud, quien con su investigación y uso contribuyó decisivamente a la popularidad del fármaco, recuperando el optimismo y vigor de la sustancia en el proceso de transformación de la subjetividad. La expansión del

¡Llámenme Helium! o la transformación de la subjetividad

tono psicofísico va acompañada de una fuga de ideas que estalla en sobreabundancia de perfiles y en aumento de la capacidad del cuerpo para mantener la vigilia. El tratamiento que Oiticica hace de la cocaína en la *Cosmococa* es doble. Primero, señala su valor potencial como estimulante productivo y lúdico capaz de una multiplicidad de presencias. Segundo, revela que su uso está al servicio de la creación de una “línea” compositiva que modifica con intervenciones estratégicas los objetos e imágenes utilizados como soportes. Como buen concretista, Oiticica da cuenta de la articulación entre el valor potencial de la sustancia y su capacidad de intervención transformadora, revelando en los *frames** el modo de uso del conjunto-cocaína y las estrategias de intervención para exponer en el procedimiento material, el “ser de la cosa”.

¿Cómo podrían aquellos que odian el cuerpo ver los laboratorios vitales que preparan un nuevo tipo de intersubjetividad? ¿Cómo podrían valorar eso que los artistas saben bien que es mantener viva una relación entre vida y obra, ética y estética, cotidianidad y creación? Durante mucho tiempo los historiadores de arte trataron a los grandes experimentadores como ejemplos marginales, como expresiones menores. Hélio Oiticica y Lygia Clark parten del cuerpo como lo real posible a ser tratado, como el material básico de la tarea creativa. De distintas formas el arte es el nombre de un proceso de experimentación que da a luz una nueva subjetividad, que ha convertido al cuerpo en un lugar de debate público y en un espacio de resistencia para enfrentar tanto a las naturalezas innatas como a las inexorables vidas programadas.

* (fragmentos-diapositivas como pretexto consecuencia para la creación de una performance-ambiente)



Momentos frames Cosmococa*

Cesar Oiticica Filho

Hablar sobre la serie *Cosmococa*: "programa in progress" de Hélio Oiticica y Neville D'Almeida no equivale a intentar describir un trabajo, que no puede ser descrito simplemente, ya que trata también de la experimentación como una forma de librarse de la condición de sometimiento del espectador frente al cine, así como del uso de esta experiencia para comprobar y verificar esas propuestas y sus resultados pertinentes: como la no linealidad del cine y la participación del espectador en la obra. Lo importante para destacar de este proyecto es su carácter híbrido y abierto, que instaura de manera revolucionaria, aunque rigurosa, varios conceptos innovadores. Estos trascienden fórmulas hoy reconocidas y aceptadas en el mundo del arte, como instalaciones u obras multimediáticas, probando otras teorías de Oiticica y revelando una nueva faceta de su desarrollo como artista, que sitúan su estadía en Nueva York como uno de los períodos más fértiles de su trayectoria.

Es un gran error catalogar esta serie de obras como creadora o instauradora de categorías que surgirían más adelante, ya que los términos "instalaciones" y "arte multimediático" sólo serían acuñados como patrones tras la realización de esta serie. No sólo el trabajo *Cosmococa*, sino muchos otros de Hélio cuyos conceptos ya conllevan una esencia que, además de anticipar, trasciende y supera ampliamente las cuestiones planteadas por esas categorías tan usuales en nuestros días.

La fenomenología que impregna el trabajo de H.O.

desde la creación de los "Bólides" [Bóolidos] y "Parangolés" se funda y reverbera en la participación del espectador, no sólo como factor lúdico sino también como base científica para el estudio de la fenomenología de la percepción de la obra, sus transformaciones y descubrimientos. Abre su obra a la participación del público, para lograr su concretización, diría incluso para la verificación de un fenómeno, lo cual pasa a ser, en cierta medida, la búsqueda del trabajo de Oiticica.

Estimo que la absorción inmediata de la "Teoría de la Fenomenología de la Percepción" de Merleau Ponty por Hélio Oiticica se dio tan fácilmente gracias a una predisposición a la *praxis* científica intensificada por su experiencia como asistente de su padre, el científico y fotógrafo José Oiticica Filho. Con el rigor científico de quien funda sus teorías en la realización de experiencias, trazando un paralelo con toda la fenomenología que envolvía el proceso fotográfico de la época, particularmente el de Oiticica Filho, resulta evidente el uso de esta práctica científica, común en ambos trabajos.

En uno de sus primeros textos, Hélio Oiticica ya exhibe una mirada de observador atento a los fenómenos naturales, como punto de partida para la conceptualización de teorías y tentativa de comprobación de las mismas: "Observando cómo la hormiga desviaba su trayectoria a poca distancia de mi dedo, resolví probar su radar. Coloqué el dedo índice en medio de su trayecto, pero lejos. Cuando llegó a cierta distancia del dedo, se desvió.

Marqué el punto donde se desvió con el lápiz, así como el punto donde estaba mi dedo. Hice lo mismo con el pulgar. Observé que la distancia entre el punto de desvío y la punta del dedo es igual a la distancia de la segunda falange a la punta del dedo. Así, el punto de desvío al aproximarse al dedo índice es más distante que aquél del pulgar, ya que la distancia de la falangina a la punta del dedo en el primer caso es mayor que en el segundo. El desvío de la hormiga, con el dedo mayor, será mayor aún. Como las distancias de la falangina a la punta del dedo del sujeto están dentro de una proporción cuyo 3er elemento es la falangeta, con el desvío debe darse lo mismo". Este texto que abre la serie de escritos de Hélio Oiticica en el libro *Aspiro ao Grande Labirinto* [Aspiro al Gran Laberinto] muestra claramente cómo, a los diecisiete años, el autor formulaba teorías geométricas a partir de la observación de la naturaleza.

Si analizamos la obra de H.O. desde su salida hacia el espacio, ya podemos encontrar allí una mente creadora que se encamina a la ciencia. Cuando designa sus "Mono cromático s" como "Invem;5es" [Invenciones], ya señala el camino hacia un pensamiento calcado de la ciencia, exacta o no, para el desarrollo de un concepto coherente en la evolución de su trabajo creador. La idea en este punto inicial de sus "Invenciones" era apenas la transición de su arte- de lo plano al espacio, dado que ya demostraba en sus pinturas, como en los "Metaesquemas" de 1957-1958, una voluntad latente de quebrar el cuadro que aprisionaba sus formas y colores.

Asimismo, en su fase Neoconcreta puede notarse la transición desde la experimentación puramente geométrica e impregnada de rigor cartesiano, heredado no sólo del constructivismo sino también influenciado por el pensamiento matemático de su padre, que era igualmente ingeniero y profesor de matemáticas, y aplicaba esta disciplina a sus fotografías y cuadros. La admiración de Hélio por el modo de ver el mundo de su padre queda clara en el texto de 1967 publicado en el catálogo de fotos de José Oiticica Filho, editado por FUNARTE en 1983, donde Hélio habla de él y deja explícito en el párrafo final que esa relación entre el arte y la ciencia es algo que llama su atención: "Ésa era la personalidad y obra de JOF, a grandes rasgos, panorámicamente. Sus investigaciones científicas nunca se interrumpieron con el correr de los años. Eran como una inspiración objetiva, como una necesidad interior de descubrir nuevos mundos, nuevas realidades en el mundo maravilloso de los insectos. Por cierto, cabe observar que no sólo los insectos provocaban en él una extraña fascinación: como un niño, se inclinaba sobre cada descubrimiento con el mismo amor, con el mismo interés, y eso, sin duda, se refleja en cada una de sus obras".

La misma fascinación del padre puede notarse en la obra de Hélio Oiticica. Sus vivencias en la Mangueira 1 y la relación con la gente del morro, con la danza y el carnaval le proporcionaron el descubrimiento de una relación no jerárquica entre obra y público; su relación con aquel mundo nuevo fue reveladora y fue más que

Momentos frames Cosmococa*

un simple estudio sociológico: fue una relación de amor y propulsó una nueva etapa, sin duda la más importante en su mundo de "Invenciones". En este período se intensifica la relación entre la ciencia y la obra, exhibiendo toda una nueva faceta entre el caos organizado de la naturaleza, representado allí por la villa, y la voluntad de librarse de las ataduras geométricas y museológicas impuestas hasta entonces por la herencia constructiva; accede al mundo real donde la obra existe como un fenómeno de participación activa y libertaria del público, y al mismo tiempo con una relación precisa entre tiempo, espacio, color, luz, forma y contenido.

A partir de Nietzsche, Hélio evoca la "ALEGRÍA ZARATUSTRIANA", para proponer una "INVENCIÓN MUNDO" como un campo abierto a la investigación de esos estados, y esto queda bien claro cuando escribe sobre *Mundo Abrigo*: "El ocio como núcleo experimental se postula como síntesis de experiencias propuestas vinculadas al comportamiento: cuerpo ambiente - día a día, como campo experimental abierto". Su intención de realizar sus experiencias como algo imperativo para la validez de sus trabajos resulta más latente aún cuando opina en su *Notebook*, el 3 de marzo del 74: "PERFORMANCES PÚBLICAS que apuntan a experiencias-juegos de grupos; seguir las INSTRUCCIONES y abrirse al juego y a la experiencia participativa que es la razón de ser de CC: ignorar las instrucciones y cerrarse y no participar en la experiencia: ¿cuál es?".

La inversión de papeles en *Cosmococa* es otra curiosidad marcada, dado que Neville D' Almeida fue quien asumió el papel de dibujar con rastros sobre los *soportes* que ellos habían elegido, para la realización de las imágenes, mientras Hélio fotografiaba. Postulando una vez más la liberación del artista en el afán de crear, librándose de reglas jerárquicas y/o prejuiciosas como en la música, Hélio propone una participación donde todos

sean autores al mismo tiempo, o mejor dicho, participantes: "Los MOMENTOS FRAMES son la continuación lógica de 'Mangue Bangué' límite: me anima infundir experimentalidad en las formas más ESPECTÁCULO-ESPECTADOR que permanezcan inmutables: a Neville le interesa manotear la plasticidad sensorial del ambiente que quiere como si fuera artista plástico (¡Y no es más que nadie!) Inventar: en Mangue Bangué, la cámara es como un guante sensorial para tocar-oler circular: explotar por lo tanto en fragmentos diapositivas es pretexto-consecuencia para PERFORMANCE-AMBIENTE" ...

El trabajo interfiere paralelamente en el tiempo lineal del cine, para construir con un rollo fotográfico apenas, a partir de lo que Hélio designa como "Momentos Frames" que se unen para formar parte de ese film, una "tira" que también narra un proceso de creación. El tiempo es aleatorio, aunque mantenga una coherencia lógica del conjunto. Desde el punto de vista de la técnica fotográfica empleada por Hélio Oiticica, que realiza un film con una cámara fotográfica y un rollo de diapositivas solamente en cada una de las "Cosmococas", lo que sorprende es el rigor y el dominio de la fotografía, ya que el aprovechamiento del material fotográfico es de 100 %, índice sumamente difícil de alcanzar, incluso para los fotógrafos más experimentados. Quedan claras la maestría y la seguridad del artista como fotógrafo, técnica que también aprendió con su padre.

Las fotos que forman las *Cosmococas* y que Hélio Oiticica denomina "Momentos Frames" son obras que trascienden la idea de simple fotografía, ya que, al unirse para formar algo mayor, se fragmentan como antiíconos y elementos desmitificadores de la propia imagen fotográfica. En la misma medida, ponen en jaque al cine como lenguaje, tratando cuestiones sociológicas y filosóficas en un determinado contexto, en un

ejercicio de "desmitificación" nuevamente, *como* el artista insistía en señalar.

Hélio se opone al *Pop* vigente mientras intenta separarse del discurso oficial aceptado y reproducido en cierta forma *por* algunos artistas americanos y de su reproducción en el mismo sistema dictatorial espectáculo-espectador, tan presente en el cine y empleado por el mercado. "SON MOMENTOS FRAMES: Fragmentación de la cinética: la mano que hace el rastro coca-maquillaje se mueve gillette/lámina/cuchillo o lo que sea sobre la imagen-chata acabada: filmese o fotografíese no importa: la cinética de "hacer el rastro" y su "duración" en el tiempo resultan fragmentadas en posiciones estáticas sucesivas como momentos-frames uno por uno que no resultan en algo sino que ya constituyen momentos-algo en proceso."

Hélio adaptó en sus films la misma idea de momentos fragmentados de la realidad, usando el formato de las bobinas Súper 8 para registrar porciones de tiempo reales. No editaba las bobinas; las usaba integralmente como herramienta para plasmar una determinada vivencia, recreándola en diferentes momentos como un experimento más de observación y estudio del lenguaje cinematográfico, aunque el objeto siempre fuera interferir con el modelo instituido. Así crea el concepto de "Casi Cine", que incluye todos aquellos films y las obras donde experimentó con ese lenguaje limítrofe, que es fotografía y paralelamente no lo es: es Casi Cine, que es más que cine.

Justamente por eso, Hélio insistió en detallar los desdoblamientos de *Cosmococa*; en las páginas 54 y 55 del *Notebook* 2/73, prevé posters y una tirada de diapositivas en *impresión* positiva, e incluso una caja, como una forma más de liberación de la imagen de la tira lineal de acetato para acceder al mundo: son momentos mágicos cristalizados con un brillo muy especial,

como en sus mono cromático s donde el color sale del cuadro y en el siguiente paso accede al espacio y ya no es cuadro, es algo, pero "algo en proceso, "EN PROGRESO"...

NOTAS:

1 N. de T. La Mangueira es un barrio pobre famoso de Río de Janeiro, sobre el Morro "da Mangueira" (del mango, árbol frutal).

2 *Una versión de este artículo fue publicada, en inglés y portugués, en el libro *Cosmococa programa in progress*, Argentina, Museo de Arte Latinoamericano de Buenos Aires, 2005.

Quase-cinema. Cosmococa*

Ivana Bentes

"Quase-cinema": com esse conceito, Hélio Oiticica (1937 -1980) concebeu uma série de obras planejadas e parcialmente realizadas no ano de 1973 durante sua permanência em Nova York, a maioria em parceria com o cineasta Neville D'Almeida. "Nem fotografia artística nem cinema", mas "blocos de experiências", "experi-sense", um "quase-cinema" que traduz uma outra relação com as imagens, um cinema que fala ao corpo, mais próximo de um passeio sensorial pelas ruas de uma grande cidade ou da postura de uma platéia de um show de rock (que dança, anda, senta no chão, reage às imagens e à música). Oiticica propõe um espetáculo visual-sonoro, um "ambiente" lúdico, que não neutraliza as reações corporais e cria um estado "ligado": imagens em séries, objetos e materiais que sensibilizam o corpo (areia, panos, balões, rede de dormir, espuma) estímulos sensoriais em ambientes visuais, sonoros e táteis. Esses estímulos "desintegrados" desarmam as classificações mentais prévias, eliminam a distância e criam um fluxo de imagens seriadas e sons que são sentidos e experimentados pelo corpo antes de qualquer possibilidade de reação verbalizada. Daí a importância do "ambiente" que transforma o espectador clássico das salas de cinema, na sua fixidez habitual, em participante ou "expectador". Estamos muito próximos da ideia do cinema expandido e das "instalações" contemporâneas que Oiticica conceituava já em 1973.

As Cosmococas são projeções múltiplas (em quatro paredes, no teto) de imagens-fixas (slides) num ambiente "preparado"

a partir de instruções precisas, deixadas por Hélio nos seus numerosos cadernos de anotações, mas também abertas ao acaso e à performance de quem opera os equipamentos. As anotações são precisas: a ordem dos slides, o tempo e ritmo alternado de projeção, a cenografia (objetos, materiais, cores) e a trilha sonora (faixas de músicas, fragmentos de som ambiente, trilhas vindas diretamente do rádio, locução de poemas, ruídos, etc) montada em fitas cassetes.

CC6 *Coke Head's Soup*, Cosmococa de número 6, é parte de uma série de oito propostas, só muito recentemente montadas, a partir de 1992 (CC1 *Trashscape*, CC2 *Yoko Mask*, CC3 *Marilyn*, CC4 *Nocagions*, CC5 *Hendrix War*). Como base de todas as instalações, fotografias fixas de imagens de jornal, capas de discos, capa de livros com o rosto de celebridades como Luis Buñuel, Yoko Ono, Marilyn Monroe, John Cage, Jimi Hendrix "maquiados", redesenhados por um rastro branco de cocaína e refotografados em série.

Coke Head's Soup, obra montada pela primeira vez nesta exposição (CUAL), foi realizada em co-autoria com Thomas Valentin, autor da série de slides projetados. Oiticica propõe aqui uma "paródia de Goat's Head Soup", o título do álbum dos Rolling Stones, lançado em setembro de 1973, com a cabeça de Mick Jagger embrulhada como um arranjo para presente de plástico de cor amarela, a boca vermelha entreaberta. A capa do álbum está impressa numa página de jornal anunciando os

shows de lançamento. Essa é a imagem-base de *Cake Head's Soup*, fotografada por Thomas Valentin enquanto Hélio Oiticica procedia à "maquiagem", recobrando partes do rosto de Mick Jagger com o pó branco e transfigurando-o. O resultado é urna imagem em dissolução, Jagger irreconhecível, com urna barba branca feita com camadas de pó encobrindo seu rosto e os lábios e dando-lhe um aspecto estranho, vivo-morto. "Brumaquilagem" define Hélio, que dissolve os contornos do rosto.

Na trilha sonora (fita-cassete), Hélio indica urna série de improvisações sonoras, como o "ckicketyclack" das teclas de urna máquina de escrever, assovios, o barulho de discagem de telefone, música de rádio, sirene de ambulância e um trecho da música *Sister Morphine*, de Marianne Faithfull com os Rolling Stones: "*Please, Sister Morphine, turn my nightmare into dreams. Oh...can't you see I'm...fading fast, and that this shot... will be my last. (...) Please, cousin cocaine, place your cool hands on my head. Hey, Sister Morphine, you better make up my bed cause you know and I know in the morning I'll be dead*".

Transformar pesadelos em sonhos e viver no limiar entre vida e morte. A experiência dos estados alterados (drogas, música, sexo) foi um dado decisivo no contexto cultural dos anos 60 e 70 e marcou a experiência de Hélio Oiticica no underground novayorkino. Essa experiência do pensamento em dissolução, fluxo e fragmento informa a série *Cosmococa*, Mick Jagger, Jimi Hendrix, mas também John Cage, na música, e Jean-Luc

Godard, Jack Smith e o cinema underground brasileiro como ruptura e expansão do cinema clássico. "Fragmentação do cinetismo", a ação e o movimento serializados nos slides e a duração transformada em "momentos-frames", "não-narração", momentos *in process*. Nos seus ambientes, Hélio desloca o espectador de um "ponto de vista" e o instala num "ponto de existência" (descalço, deitado, afundado na espuma do chão, ouvindo rumores, ruídos, fragmentos de música, sentindo texturas, experimentando um cinema-mundo).

*Artículo publicado en el catálogo *Movimentos improváveis. O efeito cinema na arte contemporânea*. Rio de Janeiro, Centro Cultural Banco do Brasil, 2003.

Desmedida y experimentación en Hélio Oiticica*

Auterives Maciel Júnior

No es exagerado decir que la obra y el pensamiento de Hélio Oiticica despliegan las principales inquietudes de la revolución estética ocurrida en el siglo XX. Su camino artístico buscó espejar lo que ocurría en el mundo y en Brasil en el momento en que establecía las lógicas de su arte. Como pensador artista investigó las condiciones estéticas de su propia obra, entendiendo la estética como una forma de pensar que se materializa en la obra a través de la conjunción de la idea con la sensación, del *logos* con el *pathos*. De acuerdo con Jacques Rancière, “la estética no designa una disciplina ni una división de la filosofía, sino una idea del pensamiento. La estética no es un saber acerca de las obras sino un modo del pensamiento que se desdobra en relación con las propias obras y que las toma como testigos de una cuestión: cuestión que se refiere a lo sensible y a la potencia del pensamiento que lo habita antes del pensamiento, sin el conocimiento del pensamiento”.

El proyecto estético de Hélio Oiticica se consolida, en realidad, como una anti-estética, como un rechazo deliberado de las medidas impuestas por las estéticas tradicionales. Oiticica no trata de utilizar la estética como una reflexión formal sobre las obras de arte, ni de pensarla como una teoría, tampoco de llegar a una definición exacta de la obra de arte. Aquello que se halla en cuestión es saber si es posible realizar en la propia obra de arte un campo de experimentación -sensible e inteligible- que se muestre como una condición material del pensamiento creador.

La experimentación fundada a través de la obra crea en sí un espacio-tiempo estético, medio propicio para la realización expresiva y creadora.

Pero ¿cómo nombrar a esta estética que se construye a partir de una postura anti-estética ¿Cómo pensar, al fin, una estética que se realiza en cuanto tal abriendo el horizonte ilimitado del pensamiento? Tal vez nos resulte necesario acercarla a la idea de desmesura o “desmedida” -palabra que proviene de Toni Negri y se ajusta al procedimiento de Hélio Oiticica-. No intentaremos establecer una equivalencia ontológica entre la noción de Negri y la comprensión del tiempo en la obra de Oiticica. La experiencia de la “desmedida” es inseparable de una acción de tiempo que se muestra en un momento oportuno (*kairós*), instante sin retorno situado entre el vacío del porvenir y la eternidad de la materia. En Hélio, es condición de creación una noción de tiempo ontológico entendido como duración y experiencia de la duración, del devenir que cambia, del cambio concebido como apertura a la totalidad. Parece adecuado el nombre “desmedida” a los experimentos estéticos de Hélio, siempre que entendamos que el sintagma cualifica un procedimiento que volverá posible la experiencia emotiva de la duración como totalidad abierta -apertura proporcionada por la experiencia de la obra. La nombraremos, entonces, como la estética de la “desmedida”. La entenderemos como una forma de pensar aplicable a lo sensible, como una forma de pensar que se efectúa en la experimentación y que absorbe la contingencia de

la experimentación en la determinación del acto creador.

Para Oiticica, solamente crea quien actúa por desmesura, siendo la condición de la creación la experiencia del tiempo como totalidad abierta. Esta totalidad abierta se presenta como movimiento ilimitado. En un libro titulado *Aspiro al Gran Laberinto* dice que la condición del movimiento creador es ilimitado y que se sitúa en una dimensión infinita que la obra debe expresar, concebida como síntesis espacio-temporal.

Crear es poner en movimiento lo ilimitado, lograr que se exprese en una obra que sea su efecto para señalar la voluntad de dar una dimensión infinita a la materia. Para nosotros, el deseo de lo ilimitado que funda el movimiento creador coexiste con las estéticas post-románticas y trágicas que buscan romper con el período mimético de la historia del arte. En este sentido, situar a Hélio Oiticica en la vanguardia brasileña de la segunda mitad del siglo XX, significa entender en particular su lucha contra la idea del arte como representación.

La obra de arte no representa sino que trae a la presencia, pero aquello que ésta presenta no se configura como una metáfora de un sentimiento o de una idea. En Hélio el arte se vuelve anti-arte, porque ya no busca representar algo. Como compuesto de sensaciones, la obra crea una ambientación propicia para la experimentación creadora, donde el espectador se transforma en partícipe de un horizonte ilimitado de posibilidades creativas.

La estrategia inicial de esta intuición innovadora consiste en invalidar toda posición metafísica, intelectualista y esteticista que pretenda someter a la obra a medidas trascendentales. Por otro lado, el artista ya no puede ser concebido como el creador de obras dadas para la contemplación, sino como un motivador para la creación. Sus proposiciones se consolidan en ambientaciones portadoras de posibilidades infinitas capaces de efectuarse gracias a la intervención de sus participantes. La condición inicial para que esto ocurra, es que la obra sea plasmada en lo ilimitado y como combinación ilimitada, siendo el desafío del artista crear en la obra procedimientos para que lo ilimitado se presente.

En este pensamiento de la desmesura es necesario entender lo ilimitado como plano a ser tramado, movimiento infinito que gana consistencia, devenir excesivo que conjuga idea y materia, proporcionando la apertura para el mundo de la invención. Lo ilimitado que la obra expresa es, por cierto, una totalidad abierta que induce aberturas en aquellos que la frecuentan. Lo ilimitado es, en fin, un bloque de espacio-tiempo que se constituye en la obra cuando las fronteras entre el interior y el exterior, entre lo subjetivo y lo objetivo, entre la idea y el objeto desaparecen. De este modo, se hace presente en la obra -como diría Deleuze- un plano de consistencia.

Para el artista, aspirar a alcanzar el devenir ilimitado en la obra exige procedimientos. Acompañando la evolución de la obra de Oiticica, percibimos claramente distintas inflexiones.

Desmedida y experimentación en Hélio Oiticica

La obra cambia de los *Bólidos a los Parangolés* e incluso a las *Cosmococas* con diferencias notables. Sin embargo, algunos principios se repiten garantizando así no solamente la consistencia de la obra sino también la lógica del pensamiento de la “desmedida” que en ella se efectúa. Algunas características (o principios inmanentes), fueron anotadas por el autor quién buscaba sistematizar las ideas que expresaba en las obras a través de sus escritos.

En un texto titulado “Esquema general de la nueva objetividad” -entendiendo por nueva objetividad la formulación del movimiento artístico brasileño de la década del 60- Hélio propuso algunas características aplicables al movimiento que, a nuestro entender, reflejan adecuadamente su pensamiento. Ellas son: 1) Voluntad constructiva general; 2) Tendencia hacia el objeto negando y superando el cuadro de caballete; 3) Participación del espectador (corporal, táctil, visual, semántica, etc.); 4) Abordaje y toma de posición con relación a problemas políticos, sociales y éticos; 5) Creación de condiciones para proposiciones colectivas con la consecuente abolición de los “ismos” característicos de la primera mitad del siglo en el arte; 6) Resurgimiento de nuevas formulaciones del concepto de anti-arte.

La voluntad constructiva general -la *kunstwollen* constructivista- se presenta en todo el movimiento neo-concreto de la década del 60. Oiticica entiende sus proposiciones artísticas, su arte, los movimientos que éste engendra, como frutos de una voluntad constructivista. Llega incluso a denominar lo que hace como un “nuevo constructivismo”. Mas tarde llamará a su movimiento “nueva objetividad” y luego objetividad “supra-sensorial”. No discutiremos el sentido de estas modificaciones, pero si intentaremos entender la intuición original que Oiticica intentaba precisar. Digo intuición porque en este campo de experimentación la obra de arte se origina a partir de una “intuición pura”. ¿Qué

insinúa cuando afirma que la voluntad que lo anima es la de un constructivismo general? En principio una tendencia, oriunda del constructivismo ruso que dominaba en el espíritu de aquel tiempo. Pero la voluntad de construir en cuanto tendencia reaparece en el “nuevo constructivismo” sin las características formales de la escuela. Para Hélio, es fundamental rehusar tales características para hacer de la construcción el principio guía de la creación artística. Ahora bien, ¿qué producen estos artistas constructores? Dice Oiticica: “constructivos son los artistas que fundan nuevas relaciones estructurales en la pintura, en la escultura, y abren nuevos sentidos de espacio y tiempo. Son los constructores, constructores de la estructura, del color, del espacio y del tiempo, los que acrecientan nuevas visiones y modifican la manera de ver y sentir, por lo tanto los que abren nuevos rumbos en la sensibilidad contemporánea, los que aspiran a una jerarquía espiritual en la constructividad del arte. El arte no es síntoma de crisis o de época, construye sus bases espirituales basándose en los elementos primordiales unidos al mundo físico, psíquico y espiritual, tríada de la cual se compone el propio arte”. De acuerdo con esta visión podemos decir que el arte no es una imitación de la naturaleza, ni tampoco una idea dada como objeto de una reflexión; es la construcción de fenómenos inéditos oriundos de la invención de nuevas maneras de sentir, actuar y pensar. Pero la construcción de estos fenómenos presupone la “deconstrucción” de las relaciones formales vigentes en la academia. Siendo así, es necesario que el color-pintura abandone la moldura y el caballete e invada el espacio-tiempo real. De acuerdo con esta característica es preciso llegar al objeto negando y superando los cuadros y el caballete, siendo necesario que este objeto se torne expresivo, esto es, capaz de expresar una idea estética. Al mismo tiempo en que la “deconstrucción” se opera, allí donde los formalismos son

vaciados y la constructividad es puesta en funcionamiento. De esa forma, es necesario que el color abandone el cuadro y se haga color temporal, mas luz que color-pigmento o, como él prefería, color-luz. Es necesario que el color-luz se despliegue en el tiempo, es decir que dure, y para ello es también necesaria una estructura espacio-temporal que creando una fusión de color, estructura, espacio y tiempo despliegue un ambiente tridimensional propicio para una serie infinita de conexiones. El objeto así inventado es portador de innumerables características: la cosa creada es escultura, pintura, arquitectura, diseño ambiental, de manera tal que las relaciones estructurales entre diversas artes se vuelvan posibles en el nuevo procedimiento. Pero esta ambientación solamente llega al campo del arte cuando su sentido va unido a una idea estética. Se trata entonces, de acuerdo con la tendencia, de fundir objeto e idea, de acrecentar la fundamentación ambiental o componente expresivo que se puede manifestar en una actitud, en un movimiento, en un compuesto de sensaciones vueltas expresión por el proceso de apropiación. Palabra utilizada por Oiticica para definir el procedimiento. La apropiación supone un movimiento de captura de un objeto cualquiera del mundo por parte de una idea estética. Apropiarse de un objeto, dotarlo de color-luz de tal forma que sea capaz de refractar una idea estética y que dure consistente en el espacio es, por lo tanto, el movimiento “desmedido” que dará inicio al proceso constructivo. Tal vez, lo que se oculte detrás del sintagma “constructivismo” sea la propia desmesura, acción que se halla más allá de la medida como motivo de creación, y de la voluntad de construcción como una intención de actuar fuera de cualquier medida.

Decíamos al comienzo, que la intuición perseguida por Hélio Oiticica consistía en hacer del arte un campo de experimentación. Siendo así, la construcción de fenómenos espacio-

temporales debe portar situaciones con potenciales sígnicos que provean experiencias afectivas y percepciones inéditas, es decir que proporcionen la emergencia de nuevos puntos de vista. El fenómeno estético debe contener, por lo tanto, un potencial sígnico que se hará efectivo en la experimentación. El signo como objeto de un encuentro suscita sentidos inéditos produciendo nuevas maneras de sentir, pensar y actuar; como si entráramos en un mundo estético fundado por el arte y operado por el experimentador. Mundo encargado de convertir el pensamiento en intuición del tiempo. Esto es poner la inteligencia al servicio de la intuición, entendiéndola como una experiencia inmediata de la apertura promovida por lo ilimitado. Oiticica en este punto se halla muy próximo a Bergson, por ello cuando la inteligencia predomina en la experimentación artística tiende siempre a crear medidas que aprisionan, moldes que colman la práctica de lo ilimitado y que someten al tiempo a mensuras utilitarias. En este caso, el procedimiento constructivo de la ambientación tiene como meta operar, en quien experimenta esta conversión estética, emotivamente sobre la inteligencia, poniéndola al servicio del goce proporcionado por la intuición suscitada en la obra. Oiticica dice: “la creación es lo ilimitado; no se puede querer mentarla. La mente tiene el poder de aprisionar lo que debe ser espontáneo, lo que debe nacer. De esa manera, solo consigue atrofiar el movimiento creativo. Necesitamos de la mente, pero no nos podemos dejar esclavizar por ella; es necesario poner en movimiento lo ilimitado, que naciente, siempre nuevo; se hace.”

Para que este movimiento sea posible es necesario que el espectador sea arrancado de la posición puramente receptiva - sitio propicio para reflexiones mentales- e integrado de forma unívoca a la obra. Espacio donde se realiza el proceso de conversión de la “mente” en intuición, operando el devenir expresivo

Desmedida y experimentación en Hélio Oiticica

del espectador que se convierte en participante. Esta es la característica que con mayor contundencia dará a la obra su aspecto de campo de experimentación, a saber: la transformación del espectador en participante al mismo tiempo en que la obra se torna abierta e inacabada. Según Oiticica, “el problema de la participación del espectador es mas complejo, ya que como desde el principio se opone a la pura contemplación trascendental, se manifiesta de varias maneras. Existen, por supuesto, dos modos bien definidos de participación: uno es el que implica 'manipulación' o 'participación sensorial corporal'; el otro, implica una participación 'semántica'. Ambos casos buscan una participación fundamental, total, no fraccionada, implicando los dos procesos”, donde lo fundamental es la producción de nuevos sentidos y de nuevos movimientos expresivos. En otro texto dice: “la participación del espectador es fundamental (...), es el principio de lo que se podría llamar proposiciones para la creación... No se trata de imponer un acervo de ideas y de estructuras acabadas al espectador, sino de buscar por la descentralización del arte, por el desplazamiento de lo que se designa como arte, un abandono del campo intelectual racional por el de la proposición creativa vivencial; de dar al hombre, al individuo de hoy, la posibilidad de experimentar la creación, de descubrir por la participación (en diversos órdenes) algo que para él posea sentido”. De esta forma, la obra instaura un potencial capaz de hacer emerger nuevos puntos de vista expresivos, presentándose como medio ambiental multiplicador de un perspectivismo estético. Lo importante es que el participante, al llegar al ámbito de la obra, encuentre alguna cosa capaz de producir -en la relación- un cambio de sentido que lo lleve a completar las proposiciones del experimento. La obra se vuelve abierta. El espectador -ahora transformado en participante- deviene creador. En su aspecto cinético, el movimiento de la

obra engendra a su vez nuevos movimientos expresivos con posibilidades infinitas. Un gran ejemplo de esa ambientación manipulable, donde el participante completa en la interacción el sentido de la obra, es el Parangolé de 1964. De acuerdo con las formulaciones de Hélio, el sentido que nació con el Parangolé de una participación colectiva: vestir capas y bailar tiene como meta incorporar los elementos de la obra en una vivencia total del espectador. La ambientación propuesta es una danza con capas cuyo fin es la constitución de un espacio inter-corporal. La obra está hecha para la creación de este espacio y no para la contemplación de un espacio-tiempo presentado para el espectador.

El vestir asume una importancia mayor que el ver, pero debe constituir con éste un nuevo ciclo. Como dice Oiticica, “el vestir se constituye en una totalidad vivencial de la obra, puesto que al desdoblarse teniendo como núcleo central su propio cuerpo, el espectador es como que vivencia la transmutación que ahí se da: la percibe, en su condición de núcleo estructural de la obra o desdoblamiento vivencial de ese espacio inter-corporal”. Como participante, es “violado” en su individualidad e integrado colectivamente al material de la obra; o sea, la obra se hace en la constitución de este espacio expresivo. En la relación del vestir con el ver se nota un cambio perceptivo: el participante se siente núcleo del espacio inter-corporal, y al mismo tiempo, ve al otro como paisaje ambiental, siendo este, a su vez, el punto de vista de un otro núcleo inter-corporal. En breve, la obra se tornará pluricéntrica -ambientación que hace consistir, en su dimensión colectiva, varios espacios inter-corporales que llegaran a componer un paisaje-colorido animado por cuerpos ritmados. Una suerte de territorio colectivo. Por fin, será necesario hacer que estos ritmos se tornen expresivos, que el paisaje pulse y que la ambientación gane movimiento. Llega, entonces, la danza, que agencia componentes

lúdicos, sociales y míticos haciendo del objeto ambiental una estructura espacio-temporal potencializada de movimientos creativos infinitos que se escenifican en la apertura temporal de la obra, allí donde lo ilimitado se presenta como virtualidad. El *Parangolé* es ejemplar, en la serie de trabajos de Hélio, porque también presenta -más allá de la desterritorialización de la pintura, de la escultura y de la danza que pasan a componer una ambientación paisajística- proposiciones que instalan en el arte ambiental elementos míticos, ritmos brasileños (samba), elementos étnicos, sociales y políticos. La “desmedida” se completa en el momento en que, impugnando las medidas tradicionales de las viejas estéticas, Hélio también rechaza los procedimientos impuestos por éstas, ampliando las fronteras disciplinares existentes entre estética, ética y política. Así, la unidad generada entre las tres disciplinas configura la “desmedida” del arte ambiental o del campo experimental como un acto de resistencia. Resistir es, por un lado, romper con todos los condicionamientos socio-culturales impuestos por transcendentalismos institucionales y, por otro, viabilizar medios de experimentación en los que la potencia creativa de los participantes sea activada. Se trata, entonces, de acabar con todos los condicionamientos, posibilitándoles a los participantes, la “dilatación de sus capacidades sensoriales que les permitan entrar en contacto con los centros creativos, con la potencialidad expresiva adormecida, condicionada a lo cotidiano”. La ruptura con los condicionamientos sociales presente en las proposiciones artísticas hace inseparable la estética de la ética. Oiticica aborda el problema de la libertad por la vía de la expresión. Para él la libertad del individuo reside en su capacidad de expresar creativamente su voluntad y esto sólo es posible a través de medios propicios para la experimentación. De un trabajo llamado “Surgimiento de lo supra-sensorial en el arte brasileño”

rescató un fragmento en el que expresa el esbozo y el germen de su pensamiento ético-estético. Dice: “Toda essa experiência em que desemboca a arte, o próprio problema da liberdade, do dilatamento da consciência do indivíduo, da volta ao mito, redescobrimdo o ritmo, a dança, o corpo, os sentidos, o que resta, enfim, a nós como arma de conhecimento, perceptivo, participante, levanta de imediato a reação dos conformistas de toda espécie, já que é ela (a experiência) a libertação dos prejuízos do condicionamento social a que está submetido o indivíduo. A posição é, pois, revolucionária no sentido total do comportamento -não se iludam, pois seremos tachados de loucos a todo instante: isto faz parte do esquema da reação. A arte já não é mais instrumento de domínio intelectual, já não poderá mais ser usada como algo supremo, inatingível, prazer do burguês tomador de uísque ou do intelectual especulativo: só restará da arte passada o que puder ser apreendido como emoção direta, o que conseguir mover o indivíduo do seu condicionamento opressivo, dando-lhe uma nova dimensão que encontre uma resposta no seu comportamento. O resto cairá, pois era instrumento de domínio. Uma coisa é definitiva e certa: a busca do supra-sensorial, das vivências do homem, é a descoberta da vontade pelo exercício experimental da liberdade”.¹

Ahora bien, ¿qué sería de la unión entre la ética y la estética sin la política? ¿Cómo no caer aquí en una plegaria desvergonzada del individuo y del individualismo burgués? Aunque ciertas veces Hélio afirmó la libertad en el plano individual, sus últimas proposiciones acerca de lo que llamo “nueva objetividad” nos permiten otras inflexiones.

La toma de posición con relación a problemas políticos, sociales y éticos, no sólo rechaza una posición esteticista cerrada, sino que también sitúa al arte como expresión de un pensamiento transformador de la realidad. El “arte participante” de Hélio

Desmedida y experimentación en Hélio Oiticica

Oiticica intenta insertar modificaciones en el campo estético, pero además busca posicionarse inmediatamente en un plano ético-político queriendo, como dice el artista “pela participação total, erguer os alicerces de uma totalidade cultural, operando transformações profundas na consciência do homem, que de espectador passivo dos acontecimentos passaria a agir sobre eles usando os meios que lhe coubessem: a revolta, o protesto, o trabalho construtivo para atingir a essa transformação”. Si aquí la desmedida es resistencia, resistir será provocar acciones fuera de toda y cualquier medida, suscitar verdaderas fabulaciones a través del trabajo constructivo. En este sentido, las proposiciones abiertas de Oiticica tienden a convocar al pueblo porque son verdaderas fabulaciones cuya apertura promueve la producción de un colectivo. De acuerdo con Bergson, en su libro llamado *Las dos fuentes de la moral y de la religión* es la función fabuladora la que garantiza, a través de las narrativas que promueve, la consistencia del colectivo. Fabular es la capacidad que tiene un pueblo de producir enunciados colectivos. Según Deleuze, “la fabulación es una palabra en acto, un acto de habla por medio del cual el personaje -o como en el caso analizado, el participante- nunca cesa de atravesar la frontera que separa su asunto privado de la política, y produce, ella misma, enunciados colectivos”. Así, la resistencia en la desmedida puede configurarse como una tendencia para un arte colectivo. Un arte que, para Oiticica, proponía actividades creativas en la propia creación de la obra, donde autor y espectador se desaparecerían de sus respectivas posiciones y mutarían en co-creadores. Un arte fuera de cualquier medida empeñado en la creación de un pueblo por venir, de un colectivo consistente, de una multiplicidad de singularidades comprometidas en la constitución de un mundo común. A la operación que determina esta tendencia nosotros la llamaremos antonomasia (figura de lengua-

je que consiste en sustituir un nombre propio por uno común). Operación que como potencia de la obra presupone la abolición de todas las fronteras tales como la existente entre lo público y lo privado, entre el artista y el espectador, entre la obra y la platea; presuponiendo también un desapego subjetivo, un desprendimiento, un estado de pobreza como condición de la emergencia de la potencia creativa. El goce estético que nace es inseparable de la percepción de la “desmedida” que se presenta como apertura por lo ilimitado. Las medidas impuestas por los condicionamientos son al fin desechas y las acciones más allá de la medida pueden empeñarse en la creación de nuevas subjetividades.

Cuando Oiticica nombró a su procedimiento anti-arte (concibiéndolo como ambientaciones experimentales), cumplió con el proyecto de consumir la estética en la “desmedida” de la obra. Le importaba, entonces, hacer de la obra un campo de experimentación plasmado en el tiempo, o sea, en la duración ilimitada, y transformarla en un medio capaz de inquietar el pensamiento dándole luego, condiciones de afirmar la vida y de crear en ella posibilidades libertarias y comunitarias. Y en esto fue no solamente un innovador sino también un revolucionario.

¹ Texto traducido y editado por Adrián Cangí y Virginia García Richter.
N. de T. : Conservamos los fragmentos en portugués por la vitalidad y el ritmo propio de la acumulación de la sintaxis y por considerarlos centrales al pensamiento de H.O.



Subjetividade em obra.

Lygia Clark, artista contemporânea*

Suely Rolnik

Primeira seqüência¹. Lygia Clark apresenta uma série de objetos inusitados que ela batiza de *Relacionais*, equipamento básico da *Estruturação do Self*, sua última obra. Ficamos sabendo que essa obra consiste numa série de sessões regulares, ao longo das quais a artista aplica os *Objetos Relacionais* no corpo do “cliente”, nome que ela dá à pessoa com quem desenvolve essa prática. Ela descreve tais objetos pelas sensações que provocam suas qualidades visuais. Para torná-los vivos diante das câmeras, Lygia faz uma demonstração de usos possíveis de alguns deles, aplicando-os em seu próprio corpo².

Segunda seqüência: Lygia apresenta uma sessão de sua *Estruturação do Self*. Um cliente chega ao espaço onde a obra será vivida, estranho ambiente instalado num dos quartos do apartamento da artista, em Copacabana. Ela lhe pede que tire a roupa e se deite sobre o que ela chama de o “grande colchão”: um almofadão feito de tecido espesso de um vermelho intenso, recheado de bolinhas de isopor onde, como ela diz, “o corpo é afundado como se estivesse numa fôrma”³. A artista começa então a passar os *Objetos Relacionais* no corpo nu do cliente, uns após os outros, durante aproximadamente quarenta minutos.⁴ Terminada a sessão, Lygia lhe pede para “espichar seu corpo feito um bicho”. Ele segue as instruções e em seguida se levanta. No final, vemos o cliente nu e a artista vestida posando lado a lado para uma foto que deixará registrado esse insólito encontro e, com ele, essa obra não menos insólita.

Uma primeira impressão se delinea. Os objetos apresentados na primeira seqüência são uns mais estranhos do que os outros, quase todos muito precários, feitos de materiais os mais ordinários. Além disso, a artista nos adverte desde o início que seu significado não é apenas um. Se isso é óbvio, em se tratando de um objeto de arte, o que é menos óbvio é que, segundo a artista, o significado do objeto nesse caso depende de seu uso assim como da experiência corporal que dele faz cada espectador, uso e experiência que são múltiplos. Na segunda seqüência, a estranheza aumenta, e mais ainda quando se sabe que o “cliente” que se dispõe a viver a experiência dessa obra e a expor-se em seu registro filmado, é Paulo Sérgio Duarte, conhecido crítico de arte brasileiro⁵. Para todos os efeitos, é como se estivéssemos diante da clássica visita do crítico ao *atelier* do artista, para acompanhar sua produção. Só que essa visita de clássica já não tem mais nada: conhecer os novos objetos criados pela artista dependerá de o crítico dispor-se a ficar nu, de sunga, e em silêncio; como se não bastasse, ele terá de deixar que os objetos de arte sejam esfregados em seu corpo, e não pelas mãos de qualquer pessoa, mas sim pelas mãos da própria artista.

Juntando tudo, a impressão que fica é de que estamos distantes não só da relação tradicional entre crítico e artista, e do que habitualmente entendemos por objeto de arte, mas distantes também do cenário tradicional da arte como um todo, e mesmo de muitas das práticas estéticas da época e ainda da nossa atualidade.

Para circunscrever essa singularidade, examinemos um pouco o contexto em que se desenrola a *Estruturação do Self*. Na trajetória de Lygia, essa é a última proposta (1976-88) de um movimento que tem início em 1963, com *Caminhando*. Embora esse seja o movimento mais extenso de seu trabalho (vinte e cinco anos), é ainda hoje o menos conhecido; é verdade que as propostas desse período vem sendo recentemente conhecidas e reconhecidas como parte integrante da obra, mas mesmo assim continuam sendo as menos pensadas.

Essa virada na obra da artista acontece em sintonia com um importante momento de virada na arte internacional, os anos 1960/70, momento considerado por muitos como o da transição da arte moderna para a contemporânea. Qual seria a singularidade da *Estruturação do Self* nesse contexto? Para circunscrevê-la sobrevoemos a mudança de paisagem operada pela arte moderna e, na seqüência, a evolução dessa mudança que por sua vez configura a paisagem da arte contemporânea. Um sobrevôo rápido, onde só se estará captando o contorno mais óbvio de cada um desses deslocamentos, o suficiente para situar a proposta de Lygia Clark.

O artista moderno desloca-se da tradição da arte como representação. Lembremos que Cézanne dizia que o que ele pintava era a “sensação”. Mas o que vem a ser uma sensação? Na relação entre a subjetividade e o mundo, intervém algo mais do que a dimensão psicológica que nos é familiar. Estou chamando de psicológico o eu com sua memória, inteligência, percepções,

sentimentos etc. - nosso operador pragmático, que permite nos situarmos no mapa dos significados vigentes, funcionarmos nesse universo e nos movermos por suas paisagens. Esse “algo mais” que acontece em nossa relação com o mundo se passa numa outra dimensão da subjetividade, bastante desativada no tipo de sociedade em que vivemos, dimensão que proponho chamar de “corpo vibrátil”. É um algo mais que captamos para além da percepção (pois essa só alcança o visível) e o captamos porque somos por ele tocados, um algo mais que nos afeta para além dos sentimentos (pois esses só dizem respeito ao eu). “Sensação” é precisamente isso que se engendra em nossa relação com o mundo para além da percepção e do sentimento. Quando uma sensação se produz, ela não é situável no mapa de sentidos de que dispomos e, por isso, nos estranha. Para nos livrarmos do mal-estar causado por esse estranhamento nos vemos forçados a “decifrar” a sensação desconhecida, o que faz dela um signo. Ora a decifração que tal signo exige não tem nada a ver com “explicar” ou “interpretar”, mas com “inventar” um sentido que o torne visível e o integre ao mapa da existência vigente, operando nele uma transmutação. Podemos dizer que o trabalho do artista (a obra de arte) consiste exatamente nessa decifração das sensações. É talvez nesse sentido que se pode entender o que quis dizer Cézanne com sua idéia de que é a sensação o que ele pinta.

O artista desloca-se do estatuto de gênio, essa testemunha privilegiada das formas puras, conectada on-line no Olimpo

Subjetividade em obra. Lygia Clark, artista contemporânea

extra-terreno onde elas pairam soberanas; ou seja, ele se desloca do estatuto de demiurgo, separado desse mundo e, portanto da vida, cuja missão é ordenar mundo e vida, submetê-los às formas puras. Em contraposição, o artista agora é aquele que está antenado com o que se desprende das coisas em seu encontro com “esse” mundo, e é no trabalho com a própria matéria que ele opera sua decifração. É isso o que faz dele um artista moderno.

A arte contemporânea leva essa virada da arte moderna mais longe. Se o artista moderno não representa o mundo a partir de uma forma que lhe é transcendente, mas, no lugar disso, decifra e atualiza os devires do mundo a partir de suas sensações e o faz na própria imanência da matéria, já o artista contemporâneo vai além não só dos materiais tradicionalmente elaborados pela arte, mas também de seus procedimentos (escultura, pintura, desenho, gravura, etc.): ele toma a liberdade de explorar os materiais os mais variados que compõem o mundo e de inventar o método apropriado para cada tipo de exploração.

Portanto, um dos aspectos do que muda e se radicaliza no contemporâneo é que a partir do momento em que a arte passa a trabalhar qualquer matéria do mundo e nele interferir diretamente, explicita-se de modo mais contundente que a arte é uma prática de problematização: decifração de signos, produção de sentido, criação de mundos. É exatamente nessa interferência na cartografia vigente que a prática estética faz obra, sendo o bem sucedido da forma indissociável de seu efeito de problematização do mundo. O mundo liberta-se de um olhar que o reduz às suas formas constituídas e sua representação, para oferecer-se como matéria trabalhada pela vida enquanto potência de variação e, portanto, matéria em processo de arranjo de novas composições e engendramento de novas formas. A arte participa da decifração dos signos das mutações sensíveis, inventando formas através das

quais tais signos ganham visibilidade e se integram ao mapa vigente. A arte é portanto uma prática de experimentação que participa da transformação do mundo.

Fica mais explícito que a arte não se reduz ao objeto que resulta de sua prática, mas ela é essa prática como um todo: prática estética que abraça a vida como potência de criação em diferentes meios onde ela opera. Seus produtos são apenas uma dimensão da obra e não “a” obra: um condensado de signos decifrados que introduz uma diferença no mapa da realidade.

As estratégias das práticas estéticas contemporâneas variam: cada artista escolhe o meio em que a obra se fará, mobilizado pelos signos que lhe pedem passagem na experiência que ele vive do meio em questão. O trabalho se completará com a criação de uma fórmula singular para decifrá-los, ou seja, trazê-los do invisível para o visível. Nesse contexto é que podemos situar a estranha cena que descrevi no início.

Tudo no cenário tradicional da arte se desterritorializa nessa proposta: o espaço, os objetos, os personagens (artista, espectador e crítico); o modo de apresentação, de divulgação e de recepção da obra. Examinemos o que acontece com cada um desses elementos.

O espaço: a obra abandona o museu e a galeria, espécie de vitrine supostamente neutra, separada dos outros espaços da existência, onde se expõe objetos de arte, que são a reificação de uma prática estética que ali se perdeu. No lugar disso, a obra se realiza no apartamento da artista em Copacabana, espaço de sua existência cotidiana, e numa relação direta com o “espectador”. O lugar da prática estética deixa de ser um espaço, e mais ainda um espaço especializado e separado do resto da vida coletiva, para tornar-se o de uma dinâmica que trabalha potencialmente todo e qualquer espaço da existência humana e o coloca em obra.

Os objetos: são banais ou feitos de materiais banais que compõem o cotidiano; eles são essencialmente “relacionais”, o que quer dizer que o sentido do objeto depende inteiramente de sua experimentação. Isso impede que o objeto seja simplesmente exposto e que o espectador simplesmente o consuma. Para que o objeto ganhe sentido, é preciso que o espectador se exponha ele também àquilo que o objeto encarna (um certo condensado de signos) e por ele seja afetado, tal como aconteceu com o artista no momento de criá-lo. A obra se completa quando um sentido é concebido pelo espectador a partir das sensações mobilizadas por esse encontro em sua subjetividade. Um sentido necessariamente singular.

Esses objetos, portanto, não têm nenhuma existência possível reificados, pois expostos fora desse ritual tornam-se trapos sem sentido, sem valor estético algum e, obviamente, sem qualquer valor comercial ⁶. A artista não só inventa a cada sessão objetos novos e/ou novas estratégias de uso de objetos que ela já havia criado anteriormente, mas também incorpora objetos trazidos pelos espectadores, muitas vezes acompanhados de seus usos. (Lygia mostra no vídeo um exemplo de objeto incorporado: a estopa que um espectador havia trazido para ser colocada dentro da sunga sobre seu sexo, e que ela incorpora à obra, inclusive com esse uso). A invenção do objeto e o modo de usá-lo se faz em função do que se coloca como signo a cada encontro, com cada espectador. O objeto de arte desfetichiza-se e se reintegra ao circuito da criação, como um de seus momentos e de igual importância que os demais. Ele perde sua autonomia, “é apenas uma potencialidade” ⁷, como escreve Lygia, que será ou não “atualizada” pelo espectador.

A operação de desfetichização do objeto de arte se arre mata ao final de cada sessão, quando Lygia oferece ao espectador um daqueles objetos (um saco plástico cheio de ar), para que ele

o arre pente se quiser. Se ele aceita, após arre pentá-lo, a artista lhe oferece a oportunidade de refazer o objeto: nesse caso, ela lhe dá o material que utilizou para realizá-lo (um saco de plástico vazio), para que o espectador o realize ele mesmo, utilizando-se de seu próprio sopro, de modo a substituir o objeto destruído. O espectador agora não só pode arre pentar o objeto de arte, mas também recriá-lo, o que, como diz Lygia, serve para “desculpabilizá-lo” (por ter cometido a ousadia de desfetichizar o objeto de arte?). Aliviado, ele pode descobrir que sua audaz operação de desfetichização não desemboca na “morte da arte”, mas num deslocamento de sua cartografia vigente, que permite reativar o sentido processual, construtivista, vital, embutido na palavra “obra” de arte (“work” of art, “trabalho” de arte).

Examinemos agora o que acontece com os personagens do cenário tradicional da arte. Começamos pelo artista: Lygia se distancia da figura fetichizada do artista, sujeito a ser glorificado porque inspirado pelas formas puras distantes desse mundo, para aproximar-se do espectador, através do objeto e de um protocolo de experimentação. Estabelece-se uma intimidade fecunda entre artista, objeto e espectador, intimidade que não é de ordem psicológica, pois se situa naquele além do sentimento e da percepção onde os signos emergem e onde tudo está em obra. É esse o âmbito em que a obra se fará. O artista torna-se um “propositor”, como sugere a própria Lygia ⁸.

E o espectador? O que era tradicionalmente um espectador recebe o objeto de arte das mãos do artista que o vai colocando sobre diferentes partes de seu corpo, ora acariciando, ora esfregando, ora massageando, ora simplesmente o deixando ficar ali em repouso por um tempo. O espectador é assim convocado também para além do sentimento e da percepção - por isso a artista só se relacionava com um de cada vez, e em geral por um

Subjetividade em obra. Lygia Clark, artista contemporânea

longo período, pontuado por sessões regulares.

A obra opera uma espécie de iniciação do espectador àquilo que Lygia chama de experiência do “vazio/pleno”: vazio de sentido do mapa vigente, provocado por um cheio transbordante de sensações novas que pedem passagem. Faz parte dessa iniciação “vomitar a fantasmática”⁹, como insiste Lygia. É que a subjetividade do espectador, como qualquer subjetividade reduzida ao psicológico, *vive a experiência do vazio/pleno como ameaça de desintegração de sua suposta identidade e, para proteger-se, habita-se a interpretá-la através de um script fantasmático, que funciona como um delírio. Os fantasmas baixam a cada vez que se apresenta uma situação de fragilidade e passam então a comandar a interpretação da cena e o script das atitudes que o espectador deverá tomar. Um verdadeiro vício que intoxica a subjetividade em sua relação com o mundo, que Freud circunscreveu como uma psicopatologia dominante já em sua época, dando-lhe o nome de “neurose”.*

O espectador, aqui, convocado em seu corpo vibrátil, capta as sensações provocadas pela estranha experiência com aqueles objetos, e se ele realiza sua decifração, tende a tornar-se outro, diferente de si mesmo. O que lhe está sendo dado viver é uma experiência propriamente estética, que nada tem de psicológica: sua subjetividade está em obra, assim como também o está sua relação com o mundo.

Encontra-se sem dúvida aqui o mais disruptivo da *Estruturação do Self*: a realização da obra implica essa mobilização na subjetividade do espectador de sua potência de vibrar as intensidades do mundo e de decifrar os signos formados por suas sensações. A obra promove no espectador uma espécie de “aprendizado dos signos” e é exatamente com isso que ela se completa. Tal aprendizado implica um deslocamento em seu modo de

subjetivação: estrutura-se um “self”, como o nomeia Lygia, o qual irá assumir o comando da relação com o mundo, fazendo a interface de negociação entre o corpo vibrátil e o eu, que até então reinava soberano. Reconduzido assim à sua função de operador pragmático, o eu tende a deixar de trabalhar a favor de uma resistência defensiva contra a impermanência, para trabalhar - em colaboração com o “self” - a favor da criação e do devir, desenvolvendo para isso uma capacidade de reciclagem de repertório. Uma “subjetividade estética” toma corpo. A operação, em princípio, liberta aquele que vive a obra de sua condição de espectador, se concordamos que essa se define basicamente pelo bloqueio da experiência do corpo vibrátil em sua subjetividade.

Estão dadas as condições não só para desentulhar o espectador dos clichês associados à obra de arte, que o impedem de se beneficiar da experiência estética, mas também e sobretudo, as condições para que o estatuto de espectador se desterritorialize, efetivamente: ele se torna “receptor”.

O mesmo vale para o crítico: a clássica visita ao atelier do artista, transforma-se aqui em ritual de iniciação à convocação de seu corpo vibrátil, indispensável para acessar essa obra. Ritual que se inicia com o desnudamento concreto do crítico que, ao promover sua conexão on-line com as sensações, favorece outro desnudamento, abstrato: o das ferramentas conceituais com que tende a abordar a obra de arte. As sensações constituirão o critério de que se utilizará o crítico para a escolha de conceitos, a serem criados ou simplesmente rearticulados. A função dos conceitos aqui será a de ajudá-lo a decifrar as sensações mobilizadas nessa prática estética e não a de protegê-lo contra o desconhecido que tais sensações introduzem em seu mapa teórico: dois tipos de política do pensamento.

A *Estruturação do Self* é portanto uma prática que põe a

subjetividade em obra. Ora, não seria isso o que define uma prática terapêutica? No entanto, ao longo dos doze anos em que Lygia a realiza, ela insiste em afirmar que essa obra é terapêutica e, ao mesmo tempo, repete inúmeras vezes que nunca deixou de ser artista, nem tornou-se psicanalista ou algo do gênero. Se levamos em consideração o que diz a própria artista, o que podemos entender por “terapêutico” nessa experiência, que é da ordem de uma prática estética e não é de uma prática clínica? Que relação entre arte e cura podemos extrair disso?

De tudo o que dissemos até aqui, deduzimos que, em nossa sociedade, a subjetividade estética encontra-se confinada no artista. A experiência do corpo vibrátil no espectador, ou seja, potencialmente em todos os “não artistas”, como vimos, tende a ser dominada pelos fantasmas. Podemos ir mais longe se lembrarmos que no mesmo momento histórico em que a prática estética deixou de ser uma dimensão integrada à vida coletiva, para confinar-se num campo especializado, surgiram na medicina do Ocidente as práticas clínicas voltadas para a subjetividade (a psiquiatria no século XVIII e a psicanálise na passagem do século XIX para o XX).

Isso nos leva a sugerir, é verdade que um pouco apressadamente, que tais práticas clínicas surgiram para tratar os efeitos colaterais desse modo de subjetivação que se convencionou chamar de “indivíduo” ou “sujeito moderno”, cuja formação se consolida justamente nos séculos XVII (com Descartes) e XVIII (com Kant). Naquilo que aqui nos interessa, tal modo se caracteriza por uma subjetividade convocada basicamente em sua função utilitário-pragmática, adequada para a relação com um mundo apreendido como objetividade controlável que então se estabelece. Nessa política do desejo que consiste na redução da subjetividade à dimensão psicológica e racional e no banimento de sua dimensão

estética, o que fica excluído é nada mais, nada menos, do que sua participação no processo de criação e transformação da existência. Se lembrarmos das duas palavras que existem em grego para designar a vida - *zoé*, vida em suas formas de organização, e *bios*, vida como potência de variação, ou seja potência de criação de novas formas -, constatamos que estamos diante de um tipo de existência no qual o que fica travado é a vida como potência de diferenciação e de invenção. Não seria a patologia no campo da subjetividade basicamente o efeito dessa interrupção do processo vital? E mais, uma interrupção que incidiria exatamente naquilo que tal processo tem de mais essencial, isto é, sua potência de criação?

Se estamos de acordo, é evidente que o modo de subjetivação dominante só pode estar infestado de patologias. Como vimos, o eu se vê encarregado da tarefa de “interpretar” as sensações que se produzem no corpo vibrátil, já que nesse caso uma subjetividade estética inexistente ou ela é insuficientemente desenvolvida para operar essa decifração. Ora, o eu só pode interpretar tais sensações a partir da ameaça que representam para sua ilusória unidade inabalável. Daí a vasta produção de fantasmas que mencionei anteriormente, que empanturram de sentido psicológico o vazio de sentido provocado pela emergência de sensações novas no corpo vibrátil. O efeito dessa obstrução é impedir a experiência do vazio e, com isso, neutralizar a força de invenção que ela impulsionaria, ficando assim interrompido o processo de diferenciação. Espécie de fabulação psicológico-racionalizadora, totalmente estéril, própria de uma “gorda saúde dominante”, como a chama Gilles Deleuze; saúde de uma existência escrava de modelos e, portanto, dos mapas de sentido vigentes, reduzida ao funcional e pragmático, que Fernando Pessoa definia como “cadáver adiado que procria”¹¹.

O que entender por “cura”, se a pensarmos a partir dessas

Subjetividade em obra. Lygia Clark, artista contemporânea

colocações? O objetivo principal de uma cura, dessa perspectiva, evoca a figura de D.W. Winnicott, que aliás era uma das figuras da psicanálise que Lygia mais apreciava. Para esse psicanalista inglês, a cura não tem a ver com a “saúde psíquica”, que se avalia segundo o critério de fidelidade a um código: processo equilibrado de identificações do ego com imagens dos personagens que compõem o mapa oficial de seu meio, basicamente definido pela inserção sócio-econômico-cultural da família. O acesso a esse tipo de saúde se completa com a construção de defesas mais eficientes e menos rígidas. É a suposta saúde de uma subjetividade utilitário-pragmática comandada exclusivamente pelo eu.

Diferentemente disso, o que Winnicott entende por cura encontra ressonância naquilo que a obra de Lygia nos ajuda a construir: a afirmação da vida como força criadora, sua potência de expansão, o que depende de um modo estético de apreensão do mundo e de orientação nas escolhas. A cura, segundo o psicanalista inglês¹², tem a ver com a experiência de participar da construção da existência, o que dá sentido ao fato de viver e promove o sentimento de que a vida vale a pena ser vivida. Todo o contrário de uma relação de complacência submissa, marcada por uma dissociação das sensações e a desativação do exercício do sonho: um tipo de relação que acaba promovendo um sentimento de futilidade e a impressão niilista de que nada tem importância ou de que tudo se equivale.

Em última instância, a clínica visaria a desobstrução do corpo vibrátil e a sustentação de uma subjetividade estética. Isso tornaria a clínica indissociável da crítica, enquanto reativação da força que problematiza e transforma a realidade, possibilidade aberta de invenção de devires.

Sugeri no início que o artista contemporâneo trabalha com materiais do mundo e problematiza diretamente setores da

vida cotidiana. Sugeri ainda que a singularidade de cada artista está no pedaço de mundo que escolhe obrar e nos procedimentos que inventa para isso. Pois bem, como artista contemporânea que Lygia é sem dúvida - aliás, hoje, das mais prestigiadas na cena internacional -, o pedaço de mundo com o qual ela escolhe fazer essa sua obra é precisamente o corpo vibrátil atrofiado e, seu corolário, a subjetividade estética inibida na vida coletiva.

Operação tanto mais radical se lembrarmos que, a partir dos anos 80 do neoliberalismo triunfante, a arte vem sendo cada vez mais instrumentalizada pelo mercado, o que contribui para reiterar a fetichização do objeto de arte - esse tende a ser reificado como bem de consumo da indústria do *fast-food* cultural, ou como instrumento de estratégias de marketing empresarial ou turístico, associado muitas vezes à lavagem enobrecedora de capital ilegalmente acumulado. A obra de arte tem sido assim reduzida a seu valor de troca, avaliada estritamente em função das flutuações do mercado, perdendo todo seu valor de uso como prática estética. Nessa “nova ordem, arte é o vendável”¹³, ou aquilo que ajuda a vender ou a se vender.

Tal recrudescimento do confisco da dimensão estética na vida coletiva provocado pelo neoliberalismo é paralelo a uma intensificação da função pragmática da subjetividade num mundo em que, além do mais, os mapas oficiais são cada vez mais fugazes e movediços. Isso faz com que a subjetividade esteja sempre recuperando o atraso, em defasagem, em dívida, à beira da falência; sempre se debatendo agitada para remodelar-se segundo os mapas legitimados, em uma missão impossível, fadada de antemão ao fracasso.

Evidentemente, efeitos desse estado de coisas se fazem sentir no campo da clínica: é o aparecimento cada vez mais recorrente das depressões, das crises de pânico e de uma exaustão

sem fim; isso quando não se rompe um limite, provocando um esgarçamento irreversível, que leva a situações de barbárie, como a onda de cenas de horror que ocorreram recentemente em várias escolas nos Estados Unidos, com adolescentes assassinando colegas de classe.

Com sua *Estruturação do Self*, Lygia desloca as fronteiras historicamente traçadas entre arte e clínica. Entre propositor e receptor, seja esse o ex-espectador ou o ex-crítico, cria-se uma zona de indeterminação, algo em comum porém indiscernível, que não remete a nenhuma relação formal ou de ordem identitária, já que um pólo dessa dupla não se encaixa nem bem na categoria de artista nem bem na de terapeuta, enquanto que o outro não se encaixa nem bem nas categorias de espectador ou de crítico, nem bem na de paciente ou de cliente. É todo um cenário histórico que se move, esboçando-se um território inteiramente novo, no qual subjetividade e mundo se revitalizam. Esse é o condensado de signos que nos é dado vislumbrar através da *Estruturação do Self*.

Entre os inúmeros equívocos que se cometeu na leitura dessa obra da artista, talvez o mais grave de todos - porque se estabeleceu como interpretação oficial - foi o de querer arrancá-la do terreno da arte e levá-la para o terreno da clínica.

Se um dos objetivos que Lygia quis alcançar com sua *Estruturação do Self* foi o de desfetichizar o objeto para desreificar a “obra” de arte propriamente dita, quando a interpretação que se impôs deslocou essa obra do terreno da prática estética para o da prática clínica, a fetichização reencontrou um terreno fértil para fazer sua reaparição: agora é o ritual que passa a ser fetichizado, reificado como técnica terapêutica.

Nesse infeliz mal-entendido, opera-se uma psicologização dessa proposta, o que a faz perder sua força essencial que é

justamente o acesso a um aquém/além da subjetividade psicológica, que chamei de corpo vibrátil. Ao invés de uma “involução” para esse aquém/além da subjetividade psicológica e a convocação de uma subjetividade estética, em que um “self” se desenvolve como elemento estruturador, esse equívoco faz com que a experiência seja conduzida na direção de uma “regressão” para a infância da subjetividade psicológica (fazendo-se uso de um Freud empobrecido); isso quando a experiência não é conduzida na direção de uma “evolução” religiosa, rumo às formas puras dos arquétipos universais do homem (fazendo-se uso, nesse caso, de um Jung empobrecido). Lygia já dizia, acerca de suas *Arquiteturas Biológicas* (1968-70) que em seu trabalho “não há regressão porque existe abertura do homem para o mundo.”¹⁴ E o que se dá nessa abertura, senão um devir-outro de si e do mundo, todo o contrário de uma regressão?

É preciso frisar que nada impede que se utilize essa proposta como um dos recursos possíveis de uma prática clínica, o que aliás Lygia desejou que se fizesse, principalmente na clínica com psicóticos¹⁵. O que não se pode fazer é reduzir tal proposta a um estatuto de método terapêutico, sob pena de retirar-lhe o essencial: a poderosa reativação que ela opera da prática estética como crítica e como clínica, indissociavelmente. Esse equívoco arranca os personagens que Lygia criou de sua condição fronteira indiscernível, para devolvê-los à paz de uma identidade. Isso interrompe a experiência criadora dos devires que poderiam desencadear-se no processo. O efeito nefasto desse equívoco consiste numa reterritorialização forçada da obra no campo da clínica - uma aterrissagem de urgência, provavelmente por ter ultrapassado um limiar de suportabilidade da desterritorialização das referências conhecidas no campo da arte.

Despsicologizar essa proposta, devolvendo-lhe seu estatuto

Subjetividade em obra. Lygia Clark, artista contemporânea

de prática estética, não implica destituí-la de seus poderes terapêuticos, mas pelo contrário, significa reafirmá-los como um efeito poderoso da prática estética que Lygia Clark nos restituiu: a potência crítica & clínica da obra de arte.

É o mínimo que se pode fazer quando se deseja retribuir à artista “um pouco dessa alegria, dessa força, dessa vida amorosa e política que ela soube dar, inventar”¹⁶.

NOTAS

* Conferência proferida no Museu d'Art Contemporani de Barcelona, por ocasião das exposições *Zuch Tecura* e *The Prinzhorn Collection: Traces upon the Wonderblock* (Barcelona, 2001), e na Dactyl Foundation for the Arts and Humanities (Nova York, 10/04/02). Publicado com o título “Subjetividade em obra. Lygia Clark, artista contemporânea”, in encarte no jornal Valor, 12/04/02, Ano II, no 96, parte da obra de Jean-Luc Moulène, para a XVa Bienal Internacional de São Paulo; com o título *Subjectivity in Work. Lygia Clark, a Contemporary Artist/Subjectividad a la obra. Lygia Clark, Artista Contemporânea*. In: MASSERA, Jean-Charles e DISERENS, Corinne (Edit.). *Moulène/Sala - São Paulo 2002 - Santiago de Chile - México DF. Vista Cansada / Tunnel Vision / La vue qui baisse 1.10 - 10.10*. Marseille: Images En Mainoeuvre Editions e Carta Blanca Editions / Paris: AFFA/DAP, 2002. P. 15-17 e 63-65. Edição bilíngüe (espanhol/inglês); com o título, “Arte cura? Lygia Clark no limiar do contemporâneo”, in: Bartucci, Giovanna (org.). *Psicanálise, Arte e Estéticas de Subjetivação*, Imago, 2002.

1 Referência ao documentário *Lygia Clark. Memória do Corpo*, realizado em 1984, com direção de Mário Carneiro, programação visual de Waltércio Caldas e seleção musical de Lilian Zarembo. Rio Arte Vídeo; apoio MEC, SEC, FUNARTE e INAC.

2 São vários os *Objetos Relacionais* que a artista apresenta. Alguns têm nome, como é o caso das *Almofadas Leves, Leve-Pesadas e Pesadas*: saquinhos de plás-

tico transparente, contendo água ou ar; saquinhos de tecido de cor neutra, contendo areia, sementes ou bolinhas de isopor, alguns trazendo uma costura no meio que permite conter mais de uma substância. Diferentes temperaturas, texturas, pesos, volumes, densidades. Ou ainda o *Respire Comigo*: tubo de borracha daqueles de pesca submarina, cujas pontas a artista junta, formando um círculo que ela estira e contrai ritmadamente no ouvido de seu cliente. Além desses, há uma infinidade de *Objetos Relacionais* sem nome específico: um tubo de papelão que ela sopra sobre a superfície do corpo; uma lanterna cujo foco de luz ela aproxima dos lábios do cliente para aquecê-los, ou de seus olhos, fechados ou vendados, provocando manchas luminosas; uma bucha natural trazida por um cliente, que ela esfrega em sua pele; um punhado de estopa trazido por outro cliente, que ela coloca no interior de sua sunga; um saquinho de cebola, daqueles de rede colorida que se usa nas feiras para empacotar legumes, contendo um saco plástico cheio de ar, no interior de cuja extremidade, separada por um elástico, pedrinhas pendem e pesam; outro objeto semelhante, trazendo pedrinhas nas duas extremidades; bolinhas de gude; rabinhos de coelho; conchas grandes, para isolar os ouvidos, e também pequenas, que a artista chacoalha numa peneira; meia calça de náilon com conchas de um lado e pedras do outro, ou com bolas de ping-pong de um lado e de tênis do outro.

3 “A propósito do instante”, in *Memória do corpo. O dentro é o fora*, manuscrito inédito s/d, in *Arquivo L. Clark*.

4 Conchas maiores apoiadas por almofadas pesadas isolam seus ouvidos dos sons de fora e os fazem concentrar-se nos sons de dentro; uma espécie de almofada/véu cobre de peso seus olhos e de leveza a cabeça; a mão da artista passeia por seu peito e sua barriga, detendo-se em alguns pontos que pressiona suavemente; saquinhos de água e de ar rodam por todo seu corpo; almofadas leves, leve-pesadas ou pesadas preenchem os vãos entre as pernas e entre tronco e braços; o peso das pedras do saquinho de cebola que envolve o saco plástico pousa entre as coxas, sobre a virilha, o restante leve daquele mesmo objeto abraça a barriga, enquanto o outro saquinho de cebola com peso/pedra

nas duas extremidades pousa sobre o peito. Estando o corpo do cliente “enformado”, como diz a artista, plenamente coberto e aconchegado, ela coloca em sua mão um seixo envolvido em um saquinho de cebola, que ela chama de “prova do real”. Por um tempo ela pára, agacha-se ao lado do cliente e, seguindo seu pulso, deixa instaurar-se um silêncio. Em seguida com um contagotas, a artista pinga mel em seus lábios e depois os aquece com a luz de uma lanterna. E o ritual continua até que o corpo é posto novamente em silêncio sob um véu diáfano de *voile*, com um seixo pousado sobre o umbigo.

Depois de algum tempo, a artista levanta delicadamente o véu que cobre o corpo do cliente, retira um a um os outros objetos que o enformam e acaricia toda a superfície de seu corpo com um outro almofadão, esse de *voile*, segundo ela, “para revitalizá-lo”. Ela começa então a emitir ruídos primitivos no ouvido do cliente, através do *Respire Comigo*. Para terminar, massageia sua cabeça e, enquanto isso, lhe pergunta se quer um “pequeno plástico” para arrebrantar. O cliente responde que o quer, mas que não deseja arrebrantá-lo; ele apalpa o objeto por um tempo e a sessão se encerra.

5 No final do vídeo *Lygia Clark. Memória do Corpo* o crítico e a artista conversam sobre a obra.

6 A tendência predominante nas inúmeras exposições, que nos últimos anos vem incluindo cada vez mais as propostas experimentais de Lygia Clark (1963-88), tem sido infelizmente a de apresentar os objetos que compõem essas práticas estéticas, sem qualquer referência às mesmas.

7 “1964: Caminhando”, in *Lygia Clark*. Col. Arte Brasileira Contemporânea. Funarte, Rio de Janeiro, 1980; p. 26.

8 “Nós somos os propositores: enterramos a obra de arte como tal e chamamos você para que o pensamento viva através de sua ação.”, in “Nós somos os propositores”, 1968, *Lygia Clark*, FUNARTE, RJ; p.31; in *Lygia Clark*, catálogo da retrospectiva da obra da artista, Barcelona: Fundació Antoni Tapiès, 1997; p.233.

9 “Fantasmática” vem de “fantasma” ou “fantasia”, traduções para o português do conceito freudiano *phantasie*, em alemão. Tal conceito tem um emprego extenso e variado em psicanálise, sendo o sentido privilegiado por Lygia

Clark ao usar a noção de “fantasmática” o de uma encenação imaginária inconsciente em que o indivíduo está presente e que tem um poder estruturante sobre sua vida psíquica. Se consideramos o sentido comum da palavra “fantasma” escolhida para a tradução do conceito psicanalítico *phantasie*, podemos dizer que as fantasias inconscientes são como fantasmas que assombram a subjetividade, sendo a “fantasmática” essa vida ativa dos fantasmas, singular em cada indivíduo, tanto em seu conteúdo como em sua dinâmica.

10 Gilles Deleuze, *Critique et Clinique*. Minuit, “Paradoxes”, Paris, 1993; p.14.

Tradução brasileira: *Crítica e Clínica*. Editora 34, São Paulo, 1997; p.14.

11 Fernando Pessoa, *Mensagem* (III “As Quinas”; Quinta: D. Sebastião, Rei de Portugal), in Fernando Pessoa. *Obra poética e em prosa*, vol. I. Lello & Irmão Editores, Porto, 1986; p.1152.

12 D. W. Winnicott, *O brincar e a realidade*, cap. V - “A criatividade e suas origens”. Imago, Rio de Janeiro, 1975. Título original: *Playing and reality*, Tavistock Publications Ltd, London, 1971.

13 Inácio de Araújo, “Na nova ordem o belo é o vendável”, in *Folha de São Paulo*, “Ilustrada”, 12/02/01.

14 “O corpo é a casa”, in *Lygia Clark*, catálogo da retrospectiva da obra da artista, Barcelona: Fundació Antoni Tapiès, 1997; p.249.

15 O médico Lula Wanderley e a psicóloga Gina Ferreira fizeram a experiência de *Estruturação do Self* com Lygia Clark e se dispuseram a utilizá-la no tratamento de psicóticos, o que fazem até hoje. A artista acompanhou esse trabalho de perto e com grande interesse. Um depoimento de ambos sobre sua experiência com essa proposta encontra-se incluído no vídeo *Lygia Clark. Memória do Corpo*, ao qual me referi no início.

16 Gilles Deleuze et Claire Parnet, *Dialogues*. Flammarion, Paris, 1977; p.142.

Tradução brasileira: *Diálogos*. Escuta, São Paulo, 1998; p.137 (tradução revisada).

Oswaldo Lamborghini, biopolítica e dessubjetivação





Escribir mal para no escribir más

Tamara Kamenszain

El siguiente texto es un fragmento de un capítulo del libro *La Boca del testimonio*, de próxima aparición en la editorial Norma.

“Lector, soy rigidísima en cuanto atañe a la etiqueta. Es el buen tono, precisamente lo que me insta a la precisión de un estado de profusa vaguedad. Estas razones, que obran a modo de palabras liminares o de introito a la vagina de Dios, tienen por finalidad abrir una brecha en mi fúlgido ceremonial. Tal un nadador lanzándose de cabeza y de culo en una piscina -con o sin agua, poco importa esto que escribo para la mierda”.

Alejandra Pizarnik

Escribir para la mierda, escriborrotear, escribosta, toda esta precisión de un estado de profusa vaguedad, lleva de la cabeza al culo porque ahora, por fin “la lengua dice lo que esconde el culo”. Osvlado Lamborghini, bucanero que llevó la boca a la entrepierna desde un principio, lo dice así: “Me haré escritor/ me meteré la lengua en el culo”. Leer juntos a Pizarnik y a Lamborghini pone lo anal de una buena vez en su lugar para la literatura argentina. Ambos escritores escriben mal (“para la mierda”) porque lo hacen contra natura, contra la lengua o, mejor, con la lengua en contra. “Osías, amigo mío, tuve que haberme muerto en diciembre cuando terminé de escribir esas prosas de humor, las corrosivas que ya te mencioné”, le dice Pizarnik a Osías Stutman en una carta que ella denomina “quejicosa”. Entre quejoso y jocoso se

condensa, en un estado de ánimo paradójico, el deseo de dejar de ser escritor. “Si el poeta no tiene yo y si yo soy un poeta, qué hay de extraño en que diga que no escribiré más” dice Keats.¹ Que un escritor le haga lugar a la posibilidad de no escribir más actualiza, para la literatura, la oportunidad de dar cuenta del punto de cese de la lengua nombrando la muerte. Con esa actualización se pone en funcionamiento una cadena de devenires² que empieza escribiendo mal y termina no queriendo escribir más (“devenir otra cosa que escritor”). Pero no escribir más no supone aquí un deteniimiento del proceso sino un estado de ánimo -quejicoso, funesto, humorístico- que deja ver, en el deseo de no escribir escribiendo, eso que Agamben define para la experiencia poética como “la experiencia vergonzosa de una desubjetivación, de una desresponsabilización integral y sin reservas que afecta a todo acto de palabra”. Entonces, se podría decir que escribir mal es la modalidad que toma la escritura cuando no se quiere escribir más. En Pizarnik, ese deseo de mal-decir proviene de un sentimiento oximorónico de desubjetivación que ella llama “quejicoso” y define como “humor corrosivo” o “manierismo funesto”. Sentimiento que da cuenta de una pérdida: el yo nació muerto. Este menos -no por eso menos productivo- supone que hay que escribir con lo que resta, con los excrementos de la lengua, con lo que, por vergüenza, “el culo esconde”. Mal-diciendo la lengua, entonces, es como tanto Pizarnik como Lamborghini siguen adelante en su deseo de detenerse. En este esfuerzo nombran, para el punto de

cese de la lengua ³, la obscenidad. Y es justamente este esfuerzo extremo el que los transforma en los mal-ditos de la literatura argentina de fin de siglo. Pero a diferencia del maldito de la modernidad, ése que hace de su palabra un aullido que escandaliza, aquí el escándalo es absolutamente privado. Es un “asunto de cada quien” como define Lacan a la lengua, “no en balde llamada materna”. Cada uno a su modo, Pizarnik y Lamborghini se esfuerzan por dar a luz lo que de la lengua materna ya nace muerto. Es un parto imposible que los deja partidos a ellos (desubjetivados) mientras que la lengua, extrañada de sí, se extranjeriza. ⁴ Para hacerlo ambos escritores necesitan mal-decir a la madre, execrarla, sacársela de encima. Pero animarse a hablar mal de la madre en un proceso que por fin la deje muerta, requiere de una mediación que encuadre la escucha. Para ambos escritores esa mediación privada es la del psicoanálisis. Se podría decir entonces que, en calidad de malditos de fin de siglo, Pizarnik y Lamborghini no hacen otra cosa que hablar mal de la madre (matarla) en el diván del analista (“anal-ista” dirá Lamborghini). Esa escritura oral-anal transforma la lengua materna en una lengua muerta mientras revive lo que el inconsciente tiene de no lengua.⁵ Así, tanto Pizarnik como Lamborghini, recreando los términos de un decir de diván avalado por la teoría del inconsciente, logran entrar obscenamente, por debajo de la madre -por su sexo- a chupar el origen. Y lo hacen paradójicamente: con carencia de lengua, es decir, habiendo matado, en ellos, la

lengua de ella:

“Analista Paula/ escuche/ (...) Un Edipo que besa los pies de su madre ahorcada/ que se cuelga de sus piernas para detener el bamboleo de ese cuerpo/ que cuelga de una cuerda/ y arrodillado/ lengüetea, lame/ con su única lengua/ lenguaje imposible/ la vagina todavía tibia de su madre ahorcada”.

Oswaldo Lamborghini

“A la hora que la parió abre las piernas, ignorante del sentido/ de su posición destinada a dar a luz, a tierra, a fuego, a aire/ pero luego una quiere volver a entrar en esa maldita concha/ (...) yo he lamido conchas en varios países y sólo sentí orgullo por mi virtuosismo (...) Se amuebla el escenario vacío del silencio / O, si hay silencio este se vuelve mensaje/ -¿Por qué está callada? ¿En qué piensa”

Alejandra Pizarnik

Decir obscenidades con la mediación del psicoanálisis es un modo de matar -por lo menos de un susto- a la madre. “Hablo de la concha y hablo de la muerte” dice Pizarnik. Estos versos pertenecen a “Sala de Psicopatología”, tal vez el único texto realmente obsceno dentro de lo que, en su obra, los editores consideraron como propio del género “poesía”. No por nada no fue publicado hasta el año 2000.⁶ Como si la obscenidad en prosa pudiera ser mejor tolerada por el lector pizarnikiano, él “lectoto o lecteta”, ése

Escribir mal para no escribir

que todavía espera lo que la escritora ya no le quiere dar. “Sala de Psicopatología” resulta ser, además, un poema lamborghiniano por excelencia. No porque Pizarnik haya conocido la obra de Lamborghini sino por todo lo contrario: sin conocimiento, la coincidencia se vuelve aún más rica porque supone un tejido de lecturas previas que cose juntos a ambos escritores en el horizonte de una época. El poema mellizo de Lamborghini se titula “El Instituto de Rehabilitación” y en ambos textos los poetas se ríen de la variante degradada del psicoanálisis. Él de las “psicólogas” -“los test/ satoris de la envidia al pene”-, ella de “los mediquillos” -“jamás sabrán conocer la profundidad/ cuanto más profunda más indecible”. Con la poesía obscena de “Sala de Psicopatología”, Pizarnik parece consumir su acto de profanación más contundente en el campo de la escritura. Es que de la prosa al verso y del verso a la prosa la obscenidad recorre un camino que la primera persona -yo lírico- escande con el ritmo propio de la asociación inconsciente que pide el analista (“en qué piensa”) Así, resonando con su recitado en una inmensa sala vacía, la obscenidad se deja escuchar mucho más fuerte que cuando los que hablan son los “persopejes”. Lamborghini, maestro en pasar de un género a otro sin mediaciones, también empuja a fondo el punto de poesía yendo del verso a la prosa y viceversa -“podemos conformarnos con haber dicho que está en prosa cuando en realidad está en verso”- como quien llama por su nombre lo que siempre tiene otro (“esa cola que a mi me gusta/ llamar conchita”). Es ese espíritu de inversión el que le permite decir que “odiar la lengua es odiar el propio sexo”. En ese sentido, tanto Lamborghini como Pizarnik pueden ser considerados escritores invertidos: ponen a la madre de cabeza invirtiendo el origen y así le dan salida por abajo a la boca negra del testimonio, una boca obscena que mal-dice tanto el propio sexo como la propia lengua, dejando constancia de un

de-generamiento. Pero salirse de género⁷ no supone reemplazar uno con otro sino hacer equilibrio entre, “en un gesto ambiguo que se dirige al mismo tiempo en dos direcciones opuestas, hacia atrás (verso, versus) y hacia delante (prosa, proversus)”⁸. Así como la supuesta determinación biológica del género sexual resulta una ficción de novela, la poesía entendida como pura verificación se presenta como un callejón sin salida. Porque, para poder encontrar la salida, entre un verso y otro siempre tiene que jugar la prosa. Y es en ese proceso, no en la escansión, no en el puro ritmo, donde la poesía encuentra su proversus, su sentido. “Lanzarse de cabeza al abismo del sentido” dice Agamben⁹ para ilustrar este paso arriesgado de prosa que necesariamente acomete la poesía para “dar testimonio de su propia versatilidad”. En este paso dado al vacío, en este equilibrio inestable que siempre se juega entre, está implícito un acto de suicidio necesario para la poesía. Y lo que se suicida aquí es la lógica de los contrarios. Pizarnik, en “Sala de Psicopatología”, riéndose de los “mediquillos” que le aconsejan “que te encuentres con vos misma”, lo dice así:

“Y yo le dije:

Para reunirme con el *migo* de *conmigo* y ser una sola y misma entidad con él tengo que matar al *migo* para que así se muera el con y, de ese modo, anulados los contrarios, la dialéctica suplicante finaliza en la fusión de los contrarios.

El suicidio determina

Un cuchillo sin hoja

Al que le falta el mango.

Entonces:

adiós sujeto y objeto”

Ese suicidio en oxímoron donde un cuchillo sin hoja al que le falta el mango reabsorbe los dualismos para seguir adelante -con muer-

te pero con vida- es el que le permite a Pizarnik ir hasta el fondo para llegar a no escribir bien (“novela”) escribiendo mal todo lo que la novela deja afuera. Es un tipo de suicidio que no supone interrupción del proceso¹⁰ sino todo lo contrario, se inmola de cara a la productividad. El otro, el que cierra su biografía, vino a interrumpir una larga obra hecha en una corta pero intensa vida.

NOTAS

1 Citado por Giorgio Agamben en *Lo que queda de Auschwitz*, Valencia, Pre-textos, 2000, pag 118.

2 “La lengua ha de esforzarse en alcanzar caminos indirectos, femeninos, animales, moleculares, y todo camino indirecto es un devenir mortal” dice Gilles Deleuze en *Crítica y clínica*, Barcelona, Anagrama, 1996, pag. 12 .

3 Jean Claude Milner llama “punto de cese de la lengua” o “punto de poesía” a esa imposibilidad de decirlo todo donde “la poesía sería la posición que se define por ignorar el punto de cese, por volver a él incansablemente, por no consentir nunca no tenerlo en ninguna consideración”, en *El amor de la lengua*,

4 “Para escribir, tal vez haga falta que la lengua materna sea odiosa, pero de tal modo que una creación sintáctica trace en ella una especie de lengua extranjera, y que el lenguaje en su totalidad revele su aspecto externo, más allá de la sintaxis” dice Deleuze en *Crítica y Clínica*, op. cit. pág. 17.

5 “El inconsciente es un saber, una habilidad, un *savoir-faire* con la lengua Y lo que se sabe hacer con la lengua rebasa con mucho aquello de que puede darse cuenta en nombre del lenguaje” dice Jacques Lacan, en el *Seminario 20 (Aún)*, Buenos Aires, Paidós, 1988, pag.167.

6 Aparece recién en la edición de la *Poesía Completa* de Lumen donde se consigna que fue escrito durante una internación en el Hospital Pirovano.

7 “Por qué no tomar en los dos el momento en que el niño o la niña son forzados a constituirse como sujetos, identidades, sexuados según una matriz de dos, y ver la resonancia de esa violencia en la forma: entre el relato y la novela, entre la prosa y el verso, entre lo prosaico y el poema, entre lo doméstico y el horror, entre lo simbólico

y lo literal, entre la escritura y la oralidad”, propone Adriana Astutti, para leer juntos a Lamborghini y a Pizarnik. En Ana Amado, Nora Domínguez comp., *Lazos de familia*, Buenos Aires, Paidós, 2004, pag.305

8 Agamben, Giorgio, *Idea de la prosa*, Barcelona, Península, 1989, pag.23 .

9 *Ibid.*, pag 23

10 Gilles Deleuze muestra a las claras que enfermedad y literatura no son compatibles: “No se escribe con las propias neurosis. La neurosis, la psicosis, no son fragmentos de vida, sino estados en los que se cae cuando el proceso está interrumpido, impedido, cerrado. La enfermedad no es proceso, sino detención del proceso”. dice en *Crítica y Clínica*, op.cit. pag.14. Visto desde esta perspectiva en la que escribir forma parte de un proceso -“un paso de vida que atraviesa lo vivible y lo vivido”- queda claro que ni la enfermedad es condición de escritura -supuesto que subyace a la construcción del mito del “maldito” moderno-, ni la escritura es un medio para curarse de ninguna enfermedad -supuesto que subyace a la idea de que el arte puede ser tomado como una laborterapia. Ambas variantes, a su vez, le abren el camino, entre otras formas degradadas de la crítica, a lo que se dio en llamar “psicoanálisis aplicado”. Pizarnik, en “Sala de Psicopatología”, dice: “cuando pienso en laborterapia me arrancaría los ojos en una casa en ruinas y me los comería pensando en mis años de escritura continua, 15 o 20 horas escribiendo sin cesar aguzada por el demonio de las analogías, tratando de configurar mi atroc materia verbal errante”. Afirmaciones como ésta convocan al conocido verso de Gelman “hagamos un mundo para que Alejandra se quede”. Sería deseable que en ese mundo -por lo menos en lo que se refiere al mundo acotado de la crítica- estuvieran dadas las condiciones para poder leer, en la obra de los poetas, aquello que tiende a disolver los dualismos en lugar de devolver esas obras, con mayor o menor sutileza, a algún extremo que dé por interrumpido el proceso (dicotomías subsidiarias a la oposición realismo-formalismo se reprodujeron hasta lo inimaginable a lo largo del siglo XX). En ese sentido, se hace necesario apelar a un mundo que suicide sus preconceptos para no poner a la poesía -esa actividad tan peligrosa como un cuchillo sin hoja- a suicidar a los poetas.

El Instituto de Rehabilitación (fragmento)*

Oswaldo Lamborghini

primera rufianada: *Objekt*

el beso

"Lo peor es quedarse en casa, para arreglar la casa, sin un koan que sustraiga alguna brizna, mínima, casi banal, de ese arreglo. Ejemplo: la esponja que se lentifica en aparecer, en manifiesta rebeldía contra la vajilla grasienta, los platos sucios y los restos de comida. Que nutrieron, fundamentaron en su momento, la pulsión oral y el proceso vital de ingerir, digerir, excrementar y -pongamos por caso- hasta expulsar, en su debido lugar (inodoro, así como trono) los excrementos. Falta la esponja, la mano izquierda falta, y toda la semiología médica que daría (de ocurrir) cuenta de los síntomas. ¿Y por qué no salir entonces al... exterior... ya que se ha perdido "adentro" la esponja... interior... Fuera del hogar, ella, la esponja, hace la calle lumpen, poetiza el amor venal. Si falta, por qué no levantarse y salir, salir de levante. Con claridad, esponja: el deseo equino de trotar las calles. La esponja perdida está en la comisura plegada (por el cigarrillo) de la boca de una mujer giro, en descubierto, de una mujer yir, anta. El límite recuperable de la esponja, pero que, ya que falta, todo lo puede, menos: hacer falta."

Curiosidad: Qué curioso. Para escribir su "Diario", el jerarca tarambana (y cojo) del III Reich, J. Goebbels, se hizo fabricar, especialmente, 500.000 hojas de un papel mezclado con sustancias de origen vítreo, que ninguna pluma ni punzón a mano podían horadar, y que hasta el fuego, incluso, respetaba (hasta cierto punto, claro). Ideología pura, obviamente. Ideología, es decir: del irreductible *Objekt*, sólo la tintura mejor para su mejor -y más rápida- amputación de la palabra plena. Difícil esto de entender. Es muy difícil. Porque la burguesía todavía le da cuerda al "lector". El dedo en el culo, el culo en la silla y... Rudolf Hess *puso el grito en el cielo* cuando se enteró de la infame, infame aporía número quinientos. QUINIENTOS MIL. Digamos que

- denuncia a los nuevos traidores: filósofos
(tenían que ser filósofos)

Un pimpollo antifascista,
¡eso es el estado fascista!
Cuando el pimpollo se abre
y triunfa -el fascismo siempre triunfa-
retorna el goce. Lo reprimido
no retorna. Retorna (en cambio)
el goce de la libertad: perdida,
o acaso el mayor riesgo humano

no es
 -¿no es?-
 la pérdida pos, la posibilidad de perder
intensivamente
 el goce del asesinato -Impune
 Y ahora, Bien,
 sólo el estado puede aliarse con nos
 sólo el estado
 (por su solo existir, meramente)
 matar y matarte puede,
 matar, e impunemente.

Estos razonamientos son sencillos.
 Falta la plegaria, ora rima
 (pero, la encontraremos)
 para que sea universal su estima.
 Asilo, partitura de soles amarillos.
 Asilo, para terminar con cualquiera que le tema.
 -Ya Lugones era frío como la escarcha de un rastrillo.

///Cada tantas páginas,
 la sangría, sangría de un poema///

Fumar ahora, tranquilo un cigarrillo. Encender el fósforo, darle -
 lumbre al tabaco y al papel que lo envuelve. Tienden, las mayús-

culas, a regimentar, a arengar una uniformidad *combatiente*

(La social-democracia dada (contradada) dada la traición.
 A partir de una identificación masiva, moderna, con el estado
 moderno.)

PIENSO CONSECUENTEMENTE EN
 EL SOCIALISMO CIENTÍFICO PORQUE
 SUS (POSIBLES) CONSECUENCIAS
 ME TIENEN SIN CUIDADO: MÁS ALLÁ,
 SON *EL MÁS ALLÁ* -EL MÁS ALLÁ DEL
 PRINCIPIO DEL PLACER. Ezra Pound, citemos SU:
 "CONDENSARE". SU "ABC" (IDEOGRÁFICO)
 DE LA LECTURA. PENTAGRAMA DE LO REAL,
 CONSTRUIDO POR LA CONVERGENCIA DE SIGNOS
 RIVALES. LITERALMENTE: EN GUERRA, UNA
 ECONOMÍA DE GUERRA. EN (Y POR) LA GUERRA

Basta. Llamaremos aquí *filósofo* a toda persona sin profesión definida, ni siquiera delator de lujo. Esto es "pop", que se entienda, instituto de rehabilitación del objeto (*objekt*), el cual, en este único caso, es sujeto, su, Objekt, una órbita, una obrita si se quiere pamplinoide; y ella se quiere pamplinoide.

Recuerdo por ejemplo, como si fuera hoy, el día en que

El Instituto de Rehabilitación (fragmento)

dejarse la barba se *impuso* como moda. A mí me trajo crasos problemas. Como soy put, PUT- TO, me gusta disfrazarme de Maja; y con la barba: con la barba, *nada que ver*, o demasiado que ver. Hasta destruirse, literalmente, crujía el efecto. Pero además los chongos (yo soy mujer, detesto a los homosexuales, habría que serrucharles el miembro): la barba, a los hornos no les hubiera importado. Igual me hubieran igual seguido, y así de seguido, rompiendo el culo. Pero hubiera perdido los otros, a los hombres de buena ley, que me asaltaban la bombacha y el corpiño en busca de su misión, de mi: sumisión de niña -etéreo genio de la hembra; por el hombre siempre su hambre: comilona. (JUNTOS-tenemos todo el tiempo del mundo.) *Recuerdo*: el día en que alguien dijo que el marxismo era totalitario.

La filosofía es gris si no te movés hacia la fontana de la pulsión. No es lo mismo. *No es lo mismo* hacerle una caída de ojos a un pedazo de hombre en el subte -un... pestañeo... erótico- que apoyarle, con fe (en el sacramento) la raya del pimpollo, glúteo, en el redoble bulto del bulto. *La filosofía tiene demasiado tiempo*. Más allá de lo humano escribe, en sus notas, que todo apuro es marca (de la castración).

-En Oriente hay cultivos, anfetamínicos, de sol.

-Y el psicoanálisis vale lo que una migaja de bendito sea el pan, enarbolada, erigida contra fanegas y fanegas, toneladas inmundas de craso cereal en bruto. Una migaja *ex*. El arte abstracto trabaja (no trabaja) no para una *lectura*, sino para un objeto: *Objekt*, la "mirada". Quise decir, cuando lo dije, éstos son:

-Los tegumentos de un faccioso. Pero lo dije

para... ¡médicos!; yo, "yo estoy loco", así enunció la paradoja de

Epiménides: "yo miento" (única salida: cfr. *metalenguaje*). *Recuerdo*: perfectamente, quiénes abjuraron del marxismo, por que querían que se "realizara".

La presión del instante sobre un instante (virgen) tiene peso, fuerza de sello: imprime. La presión de ese instante, impresiona. Esa fuerza -impresiona. Y bien. Ya, ya. Tiempo, lo que es tiempo, *había*, sin embargo: hubo. Hubo tiempo -y *bien*. Una fuerza: para definida (en "español"). Una fuerza de matasellos. *Se está de humor*. La precipitación de los hechos, por su parte: por su parte - en forma de herraduras. *Ya pasó*.

Endomingado como el ciruelo de la perfección. Igual al té. Símil atención. Atención -cuidado: atención (símil) atención. Era, *ya*, distinto. *Pasó*: distinto, *pasó*.

Ya pasó.

Un set es un set.

Una luz es un punto muerto: un cadáver (luminoso)

O no es *es*, por lo menos, y menos es *Es*. ¿Caritativamente eses como intento, liger(o), de evitar la *caricatura*? ¿La hez ese del rengo (cojo puto) nazi de Goebbels gol hay?

En la gran *literatura*, lágrimas de los héroes. Nosotros, los pequeños: nosotros, los pequeños, "timamos" el té. Igual a té. A- la ceremonia. En — la ceremonia. Como el ciruelo de la perfección. *tura*

Cada tantas páginas, la sangría, sangría de un poema: a partir de

una identificación absoluta, moderna, con el estado moderno, a partir

un pimpollo antifascista, eso es, jeso es!, el estado fascista

Los vicios, ¿decido? ¿así?, tienen...

hum

textura.

Me niego totalmente a escribir en mi lengua.

Recuerdo: perfectamente, a todos los que le tienen pánico a la Unión Soviética.

Y suena el timbre, cuando estoy a medio afeitarse -y suena el timbre, el del portero eléctrico -y yo atiendo: es Rufelio, mi marido de aquellos días (tiempos). Sube y yo le abro. Estoy en enagua, de anticuada cintura. Es decir: estoy con una toalla -arrollada a la cintura. A medio afeitarse. Con la cara enjabonada, por más que la moda y que la barba, a medio afeitarse. Rufelio *me* farfulla (lo que es hablar, él no habla). Yo transcribo

lo que Rufelio

dice

o farfulla

Rufelio: -Necesito Tagui La Mosca, plata: para comprarme un automático, un reloj ¡y todo! con calendario

(y se dirige hacia el cajón donde guardo el dinero -saca (no "quita") la suma: exacta y adecuada)

(se dirige luego hacia la puerta, hacia el "vase")

Yo medito, rápido (¡en estos casos hay que pensar rápido!). Y lo tomo a Rufelio, dulcemente se entiende, del brazo.

Rufelio: ¿Qyé, qué? ¿que eh?

y yo le digo: -*Tú me entiendes...*

Rufelio: Ah ah, ah sí

Para mí fue fácil. Me quité la anticuada, la enagua, y le ofrecí las nalgas: echada boca abajo sobre el lecho, con vaselina honda en el ano estrecho. Rufelio, en cambio, ¡se tuvo! ¡él! que bajar los pantalones (y los calzoncillos) hasta las rodillas. Se arrojó sobre mí y me garchó sin trampas. Yo mordí la almohada, enjabonada. todojuntostenemos.....todo(o) el tiempo del mundo(o).....

CUANDO. Cuando Rufelio se fue, me quedé pensando. Y esto es todo: el moco *en sí* (el *para sí* reservado a lo que falta.) "Me diría: su dificultad *es* su audiencia."

To misconstrue this Symbolic order is to condemn the discovery to oblivion, and experience to ruin.

El Instituto de Rehabilitación (fragmento)

RUIN

tercera rufianada: yo, el Yo
croar en paz el resentimiento, con calma.
Mi jeta cobra un aire chupete, de, pantano.
pronto, todas las plantas habrán muerto.
El lago es azul. El césped, verde:
tranquilo (el lago es tranquilo).
Los granjeros surcos se afanan con afán.
Los militares enterraron cadáveres ahí, cadáveres:
de revolucionarios /previamente torturados / y luego
[masacrados.

Me cago en Polonia, en las huelgas polacas, en la liber-
tad polaca: ojalá haya invasión y física (liquidación) justicia histó-
rica, el largo plazo, la eternidad, ¡ya! -que la URSS impida la
emergencia del infierno, del desorden débil de los que no son ni
jamás serán fuertes.

"...la más sombría organización..."

La T.V. (¡estúpido!) te ve.
Aquí, al consultorio, ya no viene nadie:
desde que me expulsaron de la "École",
así, expulsándome. Puñeta, ahora,
puñetaahora, en vez de chongos.

Sin un mango, el arroz con leche ya no *se* quiere casar. Pasada
así, a culo muerto.

Retener una tumba, desflorada, /en la tumba del orto /Pija,
poronga. Erecciones de la... Un beso en la boca, profunda, y
enseguida, entregar la grupa /blanda y curva
Pero la vida son cosas de la vida.

Es la leche y la mierda y un barrito / el día en regla de la menstruación

Me haré escritor, como quien

-¿como quién?-

como quien zapallo

se vuelve mundo

Las enfermedades de las mamas

pueden ser curables.

En cuanto a "ellos", los que cosen tinos, se trata de su palabra

—CONTRA MI CUERPO.

—por los revolucionarios, que hacen la revolución y no importa
que los hombres la *pasen* mal: porque la pasan, están en al. Es
preciso quedarse: esto es un quedo.

—por Freud, por el corte radical del Ics.

—sean imposibles, puedan lo real

—por Mirta Dermisache, única escritora (*petit a*) de nuestro
tiempo

MARX Y ENGELS Y LENIN

Y

TROTSKY

Y

STALIN

Y

MAO

Y

ROSA LUXEMBURGO

Y

HO-CHI - MIN

Y

FIDEL CASTRO Y che GUEVARA

y toda la práctica insurreccional

y todas

las luchas revolucionarias

contra

LA FAMILIA

LA PROPIEDAD

EL ESTADO

segunda rufianada: el pizarrón

tip tip tip:

LA MUJER (ES PSICÓLOGA).

Y LA LUCHA POR LA SUPREMACÍA

EN LAS ESCUELAS

PSICOANALÍTICAS.

¡PSICOLOGÍA y MUERTE!

—los tests, satoris de la envidia al pene

—epifanías del "como si":

—in(tentar) tentar a cualquier simulacro de falo, a ver si el falo cae (en el lazo) y se tienta

La psicóloga dice:

-Minguy, ese niño esquizofrénico (*seguramente, un párvulo neurótico obsesivo en un "pico" de angustia*), yo creo que Minguy, "como si", está carenciado de afecto. En la estructura ¡el padre ausente! - "como si", así: así lo dice ella-: El padre ausente. Tiene dos empleos y "como si", encima, durante los fines de semana hace changas como peón de albañil, "como si".

Y demos gracias al Altísimo (*decimos nosotros*) de que un nefando lapsus no lo convierta en peón de albañil. Tarde. La catástrofe ya ocurrió: la psicóloga es el *albañil*.

Masotta ha muerto

Lacan ha muerto

flores en las tumbas / como en el camisón materno

tip tip

NO HAY GARANTES

ser marica es una delicia

toda la ternura

del pezón tierno

dice la desdichada y mala conciencia

de la vulva

ni la incestuosa

protuberancia del niño

El Instituto de Rehabilitación (fragmento)

La homosexualidad o nada. Sólo la homosexualidad es contra: lo único. Sólo la hom es agnóstica.

terior / el mito: para el gendarme y el psico

tip

tip tip

—Si necesita un espejo, ahí lo tiene

—Errápiz labial, junto al receptor automático del perfume de las flores

—Y si bien NO SOMOS VETERINARIOS el bisturí para emascularse está a la derecha, al alcance de su mano derecha.

—Es preferible el horror del doble contra el intento (actual) de obligar a la literatura a conformar errugar de una "psique" -un pez que aprendió a decir "chau"

—una tortuga especialista
en el coitus a tergo

—el unicornio, líder de la expropiación

—soy marxista

—y tanta, tanta belleza

(la histérica triunfa por su boca de fresa)

y TIP

Me haré escritor

Es decir

Me meteré la lengua en el culo

cuarta rufianada: un poema

La luna, Luna, emprende un camino
que nos encuentra humanos como despojos.

Ésta es la condición de un signo
que para no morir rodea su cuerpo
con el blasón filmico de envolverse
con un estar calma (en el ajo)

con una ristra de cartuchos
(se dice así) de dinamita, la que estalla.
El placer ahora de encender un cigarrillo.

De todos modos el río, el río
nos lleva hacia el que canta
el horror con exclamaciones tales,
tan precisas como "¡el horror, el horror!" tan precisas
como las neurosis actuales

—y esta vez será él

—y esta vez será él

quien recoja nuestros despojos,
explotados por la explosión,
hinchados por el agua.

Claro que todo esto es sólo
ideología literaria. Fra,
de fracasamos. Comemos un arroz amarillo
(al que llamamos, en broma, el Ritz Otto)

y ahora, en el mejor momento,
el de la pitada letal,

lumbre y brasa a la mecha,
recordamos que hicimos el intento
de acercamos a la OLP.

y fuimos aceptados,

y se nos encomendó una misión.
 Bella como un seno (de mí mismo)
 debe ser Palestina. Bella, Winicott, la madre
 que dona su seno, precioso,
 a una parte de sí misma
 ...es la risa, es la palabra cortada por la risa...
 Es el Freud-humor: el toque magistral del superyó.
 Es para reírse, nuestros "pedazos"
 flotarán durante algún tiempo en el me río.
 Antes de hundirse:
 en las aguas del río.
 ¡Nuestros miembros! Miembros de la OLP,
 nuestra risa, que debe atravesar, antes,
 el me río: antes de ahogarse
 en las aguas del río.

Que si ruegan por nosotros, que lo hagan
 (por favor) con palabras equívocas.
 Antes, cuando yo escribía, yo mismo
 hubiera encontrado la antífrasis.
 Ahora no escribo.
 Me dedico a los explosivos
 y tenso el arco.
 Así es de sencillo en esta joya.
 En este engarce.
 En esta guerra pura
 como un diamante.
 y yo me he vuelto un hombre,
 con los años.
 Ahora, ya no soy capital muerto, y ahora
 la literatura ya no me embarga:

pero con el signo de otro sino
 igual he quebrado.

quinta rufianada. epílogo

Entre el zen y la lotería
 y el texto
 tenía el tener
 que llegar a esto
 Entre el zen y el psicoanálisis
 tenía el tener
 que llegar a esto
 a este adicto
 -un culo paciente
 y drogadicto / para siempre

Tenía que tener
 el privilegio de lo real
 el excremento medioeval el Espíritu Santo
 —vamos, no es para tanto,

lo es

tenía
 que saber de ángeles
 tenía que
 pulsera de una esclava /tenía que
 Pretty Jane
 care vava
 marchitarme en mi fe

El Instituto de Rehabilitación (fragmento)

—tenía que

—y quienes nunca tener
supieron Religión
no pueden entender
el éxtasis
la Gracia
el perdón
—y el terror, el terror
Dios

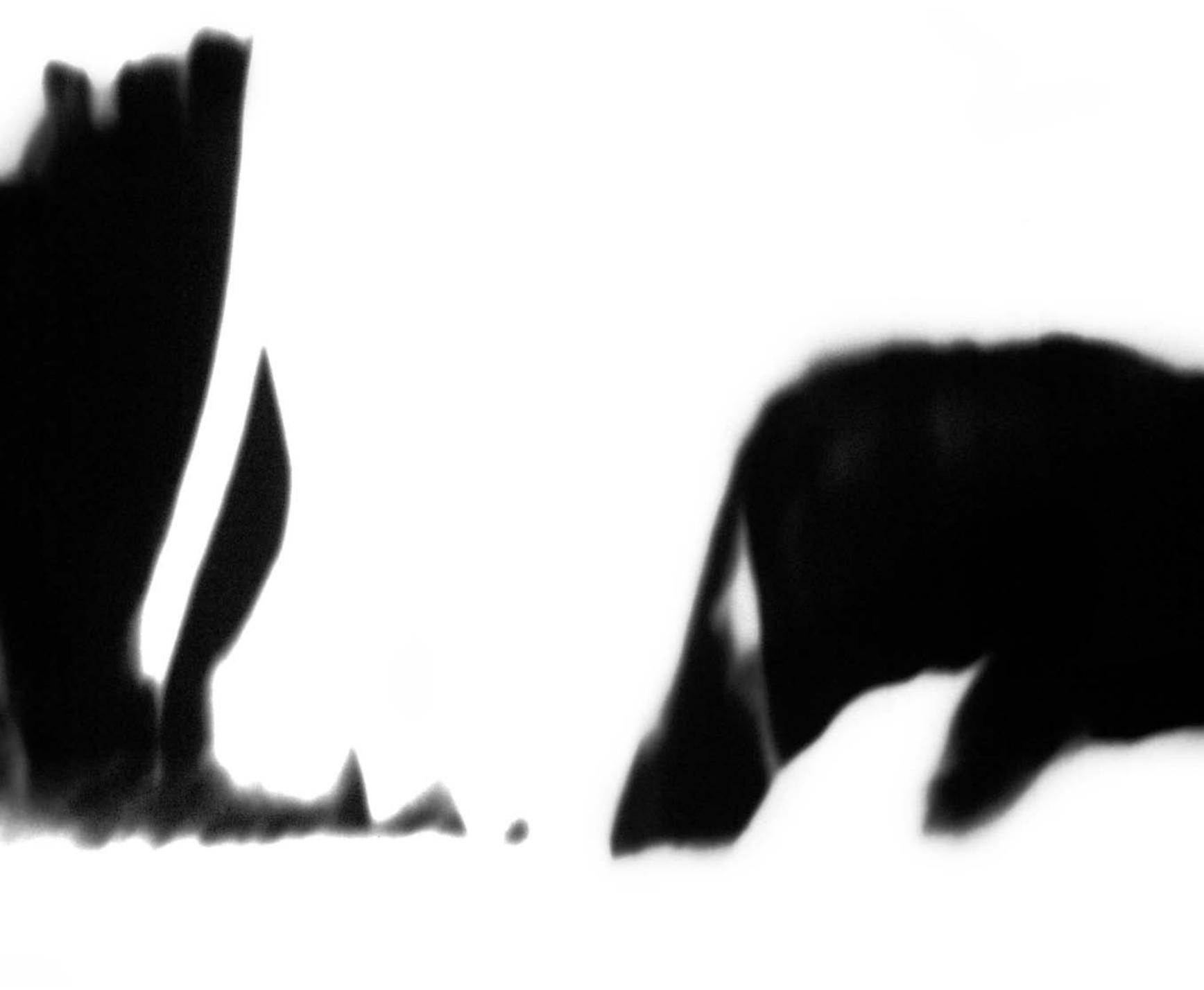
Dios

está ahí
un muro
una roca
y toda la eternidad
nos toca

un boga boga
por la droga
en la estela
del carmín y la canela
tenía que
Pretty Jane
tenía que

sexta rufianada: final

*Instituto de rehabilitación (fragmento) se publica con la autorización de Editorial Sudamericana y ha sido extraído del libro *Poemas 1969-1985*, edición al cuidado de César Aira.



Oswaldo Lamborghini: laboratorios de la excepción

Gabriel Giorgi

La escritura de Oswaldo Lamborghini es frecuentemente asociada a los ecos más violentos de una era violenta: las guerras políticas de los '70 en la Argentina, la dictadura y el genocidio, encontrarían en esta escritura -en su repertorio de cuerpos torturados, violentados, abiertos; en su lengua fragmentada y exacta en la crueldad- un punto de registro extremo. La orgía maquinal de *El Fiord*, el detallado martirio impasible de *El niño proletario*, la masacre deportiva y sexual de “tadeos” -esas criaturas sodomitas e insaciables- en *Los Tadeys*, la reinscripción de la gauchesca como lengua política de la literatura: los textos de Lamborghini parecen surgir de las guerras argentinas como la exploración más aguda de sus economías sexuales y corporales, la que llega más lejos en la intensidad de su violencia. Pero si la escritura de Oswaldo Lamborghini es contemporánea e inaplazable no es porque estos regímenes de violencia sigan diseñando el paisaje de la realidad -se puede argumentar que los mapas y las políticas de la violencia se han transformado decisivamente en las últimas décadas-, sino porque su relación con la violencia es la ocasión y el punto de partida de una investigación sobre el lenguaje, sobre las relaciones entre las palabras y los cuerpos, sobre los modos literarios de la lengua -es decir, sobre la posibilidad e imposibilidad de la literatura allí donde ésta interroga el hecho material y político de la lengua. “Mi tema es la matanza”, escribía Lamborghini en un poema de 1980,

es claro: la matanza,
y no importa
nada y para nada
a qué muerte me refiero
ni de qué
muertos hablo, menos aún
si la guerra como efecto de la matanza
o a la inversa (estas minucias,
no tengo tiempo).
Pienso en mi mirada.
En qué campo de batalla nacieron mis ojos
y allí se entrenaron
para ver así,
y mirar de otro modo.
Como si hubiera modos
Mentira es la palabra.

La palabra mentira
¿por qué no enredarnos?

La “matanza” se vuelve menos materia de testimonio que línea de experiencia y experimentación en torno al ver y al decir, a las certidumbres del lenguaje y de la percepción, allí donde la realidad se rehace en el vértigo de la violencia.

La escritura de Lamborghini, en este sentido, hace de la literatura una exploración radical, intensiva, sobre las relaciones entre el lenguaje y su afuera, un *afuera* que no es el de una realidad oculta, distorsionada, o negada que la literatura vendría a descubrir o a revelar, sino el de esos pliegues mínimos, pero sistemáticos y exactos, de la lengua sobre su propia materialidad, sobre sus sonidos y sus trazos; un pliegue y una reversión por el cual el lenguaje se enfrenta al abismo de su mismo exterior, un afuera inhumano, irreconocible, ajeno a las economías del sentido y de la identidad que inscriben los cuerpos y los vuelven inteligibles, socializables, reconocibles. Es en ese pliegue o fisura de la lengua que la escritura de Lamborghini tiene lugar.

Lo que no se dibuja ni se escribe?
 fluye de la química de la sangre.
 Aquello que hecho sangre
 en la química fluye,
 raya por raya
 se dibuja y se escribe. (“Cebras y gacelas”)

La escritura y el trazo se vuelven continuos a una materia a la que no puede nombrar ni representar, pero que inscribe como su propio revés: la lengua se deshace en la química de sus trazos, los cuerpos se pierden en esa sangre que se vuelve química de las “rayas”; las palabras se fusionan a eso que en ellas es material y

que siempre excede la significación y lo arrastra más allá, hacia ese umbral o abismo donde se encuentra con lo que no puede nombrar: el fluir de la sangre, la pulsión del goce, el enigma de la generación (“y así, gracias a una alquimia que aún no puedo llegar a entender (o que tal vez nunca llegaré a entender), su semen se convierte en venéreos niños proletarios”, dice el narrador de *El niño proletario*, en *Sebregondi retrocede*, de 1973). Se trata de tensar la lengua, trabajar sobre sus fisuras y sus juegos, escuchar lo que en ella atraviesa las 'voces' y los 'sujetos' y deja oír el rumor anónimo de una materia residual, de un detritus. Eso que en la voz o en el grito o en el gemido no se deja capturar ni por el 'sentido' ni por la 'expresión' pero que sigue siendo parte del lenguaje, eso que en los cuerpos traiciona las disciplinas y los códigos de la normalización y las identidades de la vida social, y que no tiene lugar ni nombre en los modos de lo 'humano': con esos detritus de la lengua y de la vida, con su proximidad en la violencia y en el goce, trabaja la escritura de Osvaldo Lamborghini. Una escritura en el umbral, en el *vacío*, entre el lenguaje y la vida -una 'vida' que hay que despojar de toda referencia subjetiva (como 'mi vida') o de todo registro eufórico (la “Vida”) y que, por el contrario, se despliega como rumor inhumano, residual, resto inasimilable y sin embargo, insistentemente vuelto lenguaje.

Los textos de Osvaldo Lamborghini son un acontecimiento que no deja de producir efectos, no sólo por su impacto sobre mucha de la actual literatura argentina, sino también por

Oswaldo Lamborghini: laboratorios de la excepción

las relecturas de la tradición literaria a las que obliga: una operación que redefine la literatura, los modos de escribir y de leer, porque trae una materia nueva a la literatura y experimenta los modos en que el lenguaje, la ficción y el estilo son afectados por esa materia. Gauchesca, psicoanálisis, peronismo, higienismo: la escritura de Lamborghini atraviesa los registros y las secuencias más heterogéneos de la cultura argentina buscando esa “química” secreta, eso que excede y burla, y torna ambivalentes (humorísticos y terroríficos al mismo tiempo) los sueños eugenésicos de la política, esos sueños que apuntan a reinventar las poblaciones, a rehacer los cuerpos y sus razas, a purificar la vida; constata que los residuos y los restos de esas operaciones -partes sin todo, pedazos de cuerpo, cadáveres y herencias malditas- son el fundamento negado de lo político, su línea de inversión y de reversión. Allí emerge su literatura; se trata, evidentemente, de una escritura política, pero no porque traiga algunas de las figuras, las consignas y los lenguajes de una época que para nosotros parece haberse vuelto una alegoría misma de 'lo político', sino fundamentalmente porque arrastra al lenguaje hacia su propio revés, hasta el umbral del sinsentido, y al hacerlo lo enfrenta con ese 'afuera', con lo que no es el lenguaje y que el lenguaje no puede nombrar pero que es, por eso mismo, el origen de la literatura, la instancia en la que el lenguaje y la vida se vuelven contiguos, se cruzan, se 'tajan', se arrastran uno a otro, allí donde lo 'humano' es producido y separado de esa vida y esos cuerpos anómalos, que son su revés y su asedio. Criaturas inciertas, partes sin todo, “un hoyo sin ley y sin sostén”: de ese catálogo de cuerpos abiertos a la violencia o al goce, de la anomalía de su aparición y de su existencia, la escritura de Lamborghini extrae una línea de tensión en la que el lenguaje se vuelve sobre su propio revés -y en la que la 'literatura' se vuelve indistinguible de la 'no literatura', es decir, se vuelve

continua a la lengua, coincide con los mecanismos por los que la lengua se trabaja a sí misma, en sus líneas de fuga secretas, sus tensores subterráneos.

Muchos de los textos de Oswaldo Lamborghini se organizan alrededor del trazado de una frontera y, consecuentemente, de un 'afuera' que se vuelve materia de interrogación, de experimentación y de experiencia. El límite entre el barrio pequeño burgués y el barrio obrero en *El niño proletario*, la frontera de La Comarca donde pululan los “tadeos” o el transatlántico-laboratorio 'trans' en *Tadeys*, el espacio cerrado de la orgía y el banquete de *El fiord*: la escritura traza perímetros entre un 'adentro' y un 'afuera' y en torno a ese umbral las leyes del lenguajes y las leyes de la sociedad entran, por así decirlo, en 'estado de excepción' -en un umbral a partir del cual el lenguaje y los cuerpos ingresan en una zona de anomalía que es, al mismo tiempo, el núcleo de lo político y la condición de la literatura. El procedimiento es evidentemente autorreferencial, performativo: inscribe un límite, demarca una zona, y a partir de allí distribuye las materias de la escritura -el umbral trans de las palabras a los cuerpos- y la lógica de su verdad. Quizá el paradigma más evidente de esta operación sea el castillo de Silling en *Las 120 jornadas de Sodoma*, de Sade: una vez que se cierran (o mejor dicho, se sellan, “como en una ciudadela sitiada”) las puertas del castillo, empieza el experimento, la 'fiesta' de la escritura y la ficción; los libertinos se lanzan a una experimentación interminable con los cuerpos de los cautivos (el libro de Sade nunca termina: sus últimas secuencias son borradores, el plan de un programa que es infinito porque busca descubrir las intensidades últimas de la vivo en las que siempre se descubre un umbral más, una pose más, un nuevo registro del dolor, del placer y de la pasión). La zona y el límite, en Lamborghini como en Sade, son umbrales donde las materias de

la realidad entran en una instancia de intensificación y de cambio de naturaleza, una zona experimental; un pliegue de la realidad que se añade a la realidad (la ficción aquí nunca se opone a la realidad: la continúa y la ejercita). Pero si en el castillo de Sade el experimento libertino apunta a una exploración intensiva de las “leyes de la Naturaleza” para oponerlas a todo orden moral y político que las quisiera restringir y controlar (constituyendo los cuerpos en puro objeto de poder soberano: de allí que “Sade” nombre una irrupción perpetuamente contemporánea), el experimento y la ficción en Lamborghini pasan no sólo por una “investigación” sino también por una transformación y una mutación de cuerpos, por experimentos teóricos y prácticos: el cuerpo del niño se vuelve 'cuerpo proletario' a partir de su violación y su asesinato; los tadeys, esas criaturas ambivalentes, ni humanas ni animales, inscriben una pura indistinción de las especies, los géneros y los deseos en su pasión sodomita -el ano como línea de mutación monstruosa; los jóvenes viriles transformados en 'damas' (o, cuando fracasa el experimento, en “vulgares putos”) en el experimento del doctor Ky, en *Tadeys* (y la zaga persistente del cambio de sexo, del pasaje *trans* de Masculino a Femenino, en toda la obra de Lamborghini); los muchachos del internado de *El pibe Barulo*, sistemáticamente violados para determinar si tienen las “células” de la homosexualidad en el ano; o, paradigmáticamente, las 'escenas de nacimiento' que se reiteran en los textos de Lamborghini -el nacimiento como transformación de un estado de cuerpos, y como instancia en la que la vida se separa de sí misma, y descubre la muerte en sí misma: la muerte y el nacimiento como eventos simultáneos, perpetuamente cruzados y siempre ambivalentes: “Nací en un ataúd de plata...” Las zonas de experimento y ficción en Lamborghini son umbrales donde los cuerpos mutan, se transforman, son intervenidos y exhiben su

'hechura', las tecnologías políticas que los atraviesan -el lenguaje, la primera y la fundamental-; y al mismo tiempo, muestran ese límite donde el cuerpo - partido, abierto, tajado, torturado, alterado- pierde forma, se abre a un devenir que no es el de un cuerpo formado sino el de una materialidad sin género y sin nombre - una materia, digamos, 'meramente biológica', y al mismo tiempo política, como materia de reinención y de intervención soberana: el cuerpo como umbral trans de lo vivo. Una “corpografía” (para usar una expresión de Perlongher) donde los cuerpos se vuelven 'material' sin composición, anómalo, irreconocible bajo el signo del 'cuerpo humano': materia viviente sin lugar en el orden de los géneros, las especies, sin lugar en la gramática de las identidades. Pura disrupción: como el culo de “Nal”, en *El pibe Barulo*, esa adiposidad tentadora, órgano de goce que inevitablemente produce un 'puto', y alrededor del que todo un mundo familiar -todo un mundo: un “orden”- se derrumba. Esa irrupción de la anomalía hecha cuerpo, culo, sangre, herencia y goce, su imposibilidad en el lenguaje, y su potencia para abolir toda representación conciliadora de lo social y para inscribir al fundamento violento de lo político, es el acontecimiento que puebla y origina la escritura de Lamborghini.

Agamben dice que la política moderna, como gobierno de y sobre la vida, está asediada por sus propios residuos: por aquello que quiere transformar y normalizar como 'vida humana' y que sin embargo, sistemáticamente, resiste, o falla, desvía, o se declara inservible para la tarea. Ni humano ni animal, vivo pero en el umbral de la muerte, ni 'natural' ni 'social' -las interrupciones del orden social tienen lugar cuando esa vida irreconocible, la “vida desnuda”, emerge allí donde no tiene lugar: en la polis, en el lenguaje. Ese es el afuera de nuestra política y de nuestros lenguajes: lo que, sin dejar de irrumpir y de reaparecer (bajo diversas formas:

Oswaldo Lamborghini: laboratorios de la excepción

la enfermedad, la “anormalidad”, la improductividad y la indigencia, la vejez, las “razas inferiores”, etc.), es invariablemente inscripto bajo el signo de la *excepción*. Esa vida que los lenguajes y sus leyes no pueden nombrar, y que el orden social deja de proteger porque no tiene estatus humano: es en esa doble excepción donde, creo, hay que leer ese acontecimiento recurrente que es el cuerpo del “niño proletario”: *“Entonces todas las cosas que le hice, en la tarde de sol menguante, azul, con el punzón. Le abrí un canal de doble labio en la pierna izquierda hasta que el hueso despreciable y atorrante quedó al desnudo. Era un hueso blanco como todos los demás, pero sus huesos no eran huesos semejantes”*: en el *continuum* de los cuerpos, los 'huesos proletarios' indican una diferencia absoluta, pura excepción que trasciende toda percepción y toda evidencia descriptiva y se vuelve un acto de lenguaje donde la palabra 'proletario', su fuerza arbitraria y soberana, marca ese cuerpo abierto y lo separa del universo de lo humano. Ese acto de escritura, ese trazo incesante y violento, va al corazón de lo político precisamente porque la política es el trazado de límites entre lo humano y sus residuos: es el ejercicio por el cual la vida humana es inscripta como 'humana' y diferenciada de sus residuos, de su revés monstruoso, animal, inorgánico. En la escritura de Oswaldo Lamborghini, el lenguaje nunca deja de pasar por ese revés que es su límite exterior, su relación con el 'afuera': nunca deja de atravesar ese umbral ambivalente en el que el cuerpo y la vida, lo humano y lo inhumano, la norma y la excepción se fusionan y se distinguen, se vuelven el mismo y el otro, en esa alquimia secreta que el narrador de *El niño proletario*, su voz higienista y asesina, quiere controlar y eliminar, y que sin embargo se perpetúa, invisible, en “venéreos niños proletarios.”

Los laboratorios de Oswaldo Lamborghini, al trazar su fronteras, parecen aislarse del mundo, pero lo que hacen es diseñar un pliegue para coincidir con el mundo y con su verdad; tienen que experimentar, necesariamente, con lo que está *afuera*: con el umbral anómalo de la vida allí donde se torna ese puro residuo que nos constituye y al mismo tiempo nos asedia. Pocos se atrevieron a llegar tan lejos; en ese exterior, siempre inevitablemente íntimo, se despliega esa escritura que anuda, como decía el Marqués de Sebregondi, “paciencia, culo y terror” en la gestión del estilo, que hace llegar al lenguaje hasta el límite mismo de su posibilidad, donde se vuelve contiguo y reversible con el grito, con la “canción sentimental, deportiva” del sexo, con la apertura singular e inhumana, política, de lo viviente.

Reseñas





Por una estereoscopía crítica

Gonzalo Aguilar

ANTELO, Raúl. *Maria con Marcel (Duchamp en los trópicos)*, Buenos Aires, Siglo XXI, 2006.

Aunque en un primer recorrido resulte intimidante, aunque el lector se sienta tambalear ante las relaciones insólitas y los conceptos oscuros, aunque por momentos se sienta tentado a admitirse absolutamente perdido, el procedimiento general de la crítica de Raúl Antelo es sencillo. Para evocar a su numen tutelar Marcel Duchamp podríamos llamarlo *método estereoscópico*. Este método consiste, además de su carácter experimental, en realizar conexiones entre dos objetos de diferentes momentos históricos que están unidos por un indicio marginal, accidental o casual. Dos figuras, dos indicios, que superpuestos y acercados a los ojos crean un efecto de relieve, de *cosa mentale* y de simulacro (una no es modelo de la otra ni se subordina a ella). Es un método que aparece también en ciertos narradores actuales, como W.G. Sebald o Roberto Bolaño, en los que se pasa de un indicio a otro en una cadena que adquiere sentido por el medio reflexivo en el que esos encuentros se producen. Pero si el expediente inicial es sencillo, no lo es su funcionamiento. Por medio del *método estereoscópico*, Antelo lucha contra las dos trampas en las que suele caer el pensamiento crítico: el historicismo y las identidades estables y fijas. El antídoto contra el primero es nietzscheano y se llama “eterno retorno”; el antídoto contra el segundo es duchampiano y se denomina *lo infraleve* (“*infra-mince*” en francés). El eterno retor-

no es el de la imagen, pero una imagen que no tiene un fundamento ni un significado trascendental y que, por lo tanto, adquiere nuevos sentidos en cada aparición. Lo infraleve es la diferencia diminuta (una mota de polvo, el aire desplazado por una camisa planchada) que hacen irrisoria toda pretensión de estabilidad y de identificación sustancial. Si el eterno retorno y lo infraleve viabilizan las relaciones que hace *Maria con Marcel* de Duchamp con el antropólogo Lehman-Nitsche o las interpretaciones de algo aparentemente tan distante como una publicidad de *Caras y caretas* de 1918, hay otra fuerza, oscura y misteriosa, que impulsa ambos mecanismos. Esta fuerza oscura tiene dos nombres pero son una y la misma cosa: eros y muerte.

El legado de la comunidad acefálica creada por Bataille en los años treinta es asumido por Antelo de un modo integral desde su escritura -que jamás cede al sentido unívoco- hasta en la estructura rizomática del libro: una introducción (“El vidrio y los insectos”) y siete capítulos que recortan diferentes momentos que vertiginosamente nos llevan a otros, a tal punto que también es difícil identificar un tema para cada una de las partes. El libro se divide en capítulos, pero no hay ninguna progresión en ellos sino más bien un patchwork, un recorrido laberíntico que nos lleva, sin aviso previo, de un lugar a otro. El primer capítulo comienza con la estadía de Duchamp en Buenos Aires y termina con su encuentro probable aunque no comprobado con Lehman-Nitsche. El segundo (“La imagen líquida y los espejos”) recorre la imagen

del mar como liberación en el arte moderno (desde Baudelaire a Haroldo de Campos) mientras el tercero -“Lo imposible”- presenta a Maria Martins a través de sus pretendientes. “Hasard, Hagard” reflexiona sobre el Amazonas (Maria Martins, Raúl Bopp) pero también sobre Walter Benjamin y Carl Einstein y el quinto capítulo, hace un “recorrido del sin” o de la falta que pasa por Mário de Andrade, Giuseppe Ungaretti, Duchamp y Antonio Pedro da Costa. El libro se cierra con un análisis de la obra *Bolívar* de Jules Supervielle montada por Léger y Milhaud por iniciativa de Maria Martins, una reconstrucción de la poco conocida obra de Duchamp *El rayo verde* y una mini-enciclopedia acefálica titulada “Nudos”. En esta enumeración, sin embargo, es más lo que queda afuera que lo que se llega a describir: para el reseñista que quiere atraparlo, *Maria con Marcel* se escapa, es caleidoscópico, plural, vertiginoso, desconcertante.

Para llevar a cabo su experimento, Antelo desbroza el terreno. No siempre es muy explícito en sus exclusiones (nada de pensamiento negativo), pero para el lector puede ser muy útil ver lo que en este libro falta y que hace a una de sus mejores contribuciones: no hay ordenamientos nacionales, no hay unidades homogéneas de autor o período, no hay una argumentación clara y distinta. *Maria con Marcel* es indiferente a la “coerción identitaria nacionalista”. También las unidades de tiempo y de lugar de las que hablaba Aristóteles, que se transgredieron en todas las artes, pero en menor medida en la crítica, no se respetan: justa-

mente el carácter de las asociaciones socava estas unidades y uno de los aportes del libro es, en una crítica todavía obsesionada con los problemas y los repertorios nacionales, mostrar cómo la modernidad conecta y desintegra esos órdenes.

Sin embargo, la innovación más profunda del libro tiene que ver con su crítica al historicismo: “en nuestra reconstrucción histórico-cultural -se lee en un momento-, el dato testimonial (histórico) debe ser estratégico (hiperhistórico) para ayudar al vaciamiento de una forma exhausta (la del historicismo)” (pág.19). De esta manera, Antelo supone y a la vez supera el actual estado de la crítica cultural y de arte de los últimos años en la Argentina que estuvo marcado -desde mi punto de vista- por el surgimiento de una generación de nuevos críticos que convirtieron sus tesis en libros y que marcaron un nuevo tono en la investigación y en la producción. Libros de largo aliento, que tratan de agotar exhaustivamente un campo, organizan sus materiales de modo cronológico para cuestionar tanto el imperio del textualismo (que fue hegemónico durante los ochenta) como para relevar la historicidad del acontecimiento estético. Pienso en los libros de Adrián Gorelik, Andrea Giunta y Laura Malosetti-Costa, para mencionar sólo algunos autores. Aunque muy diferentes entre sí, todos estos trabajos están relacionados por su obsesión archivista y por una perspectiva que tiene en *Literatura/Sociedad*, de Beatriz Sarlo y Carlos Altamirano, un punto de partida. Sin embargo, esta insistencia en la historicidad (sea de los orígenes de la ciudad, la ficción, el arte moder-

Por una estereoscopia crítica

no o las vanguardias) puede llevar a anclar esos objetos culturales en su tiempo, aislándolos, con el consiguiente riesgo del historicismo. Fue sin duda necesario establecer, como escasamente se había hecho en la crítica anterior, los campos de emergencia de esos objetos, sus sendas embrolladas y el carácter situado de sus operaciones, pero ¿cómo continuar investigando sistemáticamente sin esa obsesión por las fechas, el ordenamiento cronológico y la explicación histórica? Por la radicalidad de su enfoque y el tenor de sus experimentaciones, Antelo señala un camino en el que audacia y rigor son los dos filos de un mismo cuchillo y propone un trazado genealógico que surge de su original lectura de “Nietzsche, la genealogía, la historia” de Michel Foucault. En su lectura de este ensayo, Antelo propone tres ejes de interpretación del concepto:

1. En primer lugar, la noción de *valor*, que es la paradoja que surge de la relación (trans)histórica entre el significante y la significación (esto es, el vacío). Irreductible a una de las dos series (la del significante y la de la significación), las significaciones son -a lo largo del tiempo- susceptibles de recibir nuevos sentidos a menudo azarosos o erráticos (no hay un sentido previo o una teleología en el decurso histórico). O para decirlo con palabras de su ensayo “Gilberto Freyre: alteração e iteração”, los trazos de la cultura “não possuem uma orientação cativa ou pré-fixada, mas seguem um percurso errático, através de migrações, contatos ou contágios, não só através de grandes massas, mas também de pequenos grupos e mesmo de singularidades”.¹ Para concluir, entonces, “el valor falta en su identidad” y por eso no es deseable la lectura historicista que negaría la cultura misma: en los archivos no nos encontramos con un reservorio de valores sino que los valores adquieren significación cuando la mirada del presente los sacude. Son valores producidos por la estereoscopia del pasado y del presente.

2. Frente al origen como manifestación del poder, la genealogía busca los “comienzos históricos”. Foucault escribe que “la genealogía es gris: es meticulosa y pacientemente documentada”. Y Antelo, incrustando a Georges Bataille y a Roger Caillois, que el comienzo histórico en la genealogía es “acéfalo: bajo, modesto, irrisorio e irónico”. Lateralmente, esto se puede observar en los tipos de textos que se citan en *Maria con Marcel*: a las observaciones sobre las obras mayores y menores de Duchamp y Maria Martins se buscan textos ocasionales, dispersos, de archivo (varios realmente reveladores aun para los especialistas en el área). Se trata de un corpus sin cabeza que se corresponde con esta búsqueda de la emergencia de los comienzos más irrisorios o más inesperados. La genealogía de la cultura es molecular y no molar, se encuentra en los pequeños grupos y no en las grandes masas hegemónicas por el Estado-nación.

3. Finalmente, la genealogía sólo es posible, para Nietzsche, si el genealogista tiene “sentido histórico”. Conocidos son los ataques de Nietzsche a la historia, pero quizás ningún filósofo haya llevado tan al límite la defensa del “sentido histórico” o de la historicidad. En Nietzsche o en Foucault, aun los conceptos de verdad o de hombre son sometidos a los tiempos de la historicidad: emergen en un momento, se dispersan o se aglutinan en grandes masas, finalmente se esfuman o se agotan. Este sentido histórico, entonces, es antihistoricista y antiesencialista. Ningún valor puede ser congelado en un momento determinado ni puede permanecer idéntico a sí mismo a través del tiempo. Para decirlo con una frase, en Antelo, “disolución y fundación convergen en un mismo gesto”.

Fin de la estética

Maria con Marcel se inicia con un objetivo: “la reconstrucción de un sistema de saber” (pág.9). ¿De qué sistema de saber se trata?

Comencemos por formular una manera general que difícilmente llega a describir la complejidad de los análisis presentados: es el sistema que surge de dos muertes conexas, la de Dios y la de la estética. Pero no en un sentido hegeliano de “muerte del arte” sino como el de una era *post-kantiana* en la que el arte persigue pero ya sin una *estesia* específica o asignada. El heraldo de este fin del arte no fue otro que Marcel Duchamp y su inscripción anárquica se produjo, ni más que menos, en Buenos Aires donde el artista francés vivió desde septiembre de 1918 a junio del año siguiente. Como todo origen éste no es menos postizo que otros pero tiene la virtud de desplazar la revolución duchampiana a una constelación latinoamericana y a sobreponerla, además, a la Semana Trágica que se produjo mientras el artista francés estaba en Buenos Aires. Según Antelo, “de tal modo que existe, por increíble que pueda parecer, entre el anuncio anarquista y la instalación duchampiana, entre el acontecimiento y su retorno, un encuentro inquietante que exige ser resuelto” (p.52).

A partir de este nexo, a partir del cuestionamiento que hace Duchamp de la experiencia estética, de la estabilidad identitaria y de la política comunitaria del porvenir (no sólo había manifestaciones anarquistas en esos años, también estaba la Gran Guerra), Antelo comienza a hacer una serie de “roteiros” (para utilizar la divisa oswaldiana) que a veces están impulsados por un calembour, otras por el azar y otras por la simultaneidad. Las ligazones que van estableciendo estos recorridos constituyen el aspecto más experimental de la crítica de Antelo y si el lector se pierde, ese también es un efecto buscado por una argumentación que tiende a desestabilizar identidades y remover la *doxa*. Lo más curioso es que por medio de estos desvíos inesperados, *Maria con Marcel* llega a crear sistemas, en el sentido que le daba

a esta palabra Roger Caillois. Ciencia diagonal, los pasadizos y los atajos iluminan aquello que estaba clausurado. El ejemplo más evidente es el de la genealogía de lo real maravilloso. ¿Cuántas veces la crítica no ha leído y releído *El reino de este mundo* de Alejo Carpentier? ¿Cuántas veces no ha señalado su papel fundacional en la cultura latinoamericana y ha repetido hasta el hartazgo sus descendencias en las narrativas del *boom*? Sin embargo, ¿qué crítico se ocupó de ir a los archivos y recorrer las sendas embrolladas de una ruptura -la de Carpentier con el surrealismo? Ninguno. Ninguno se había preocupado por mostrar que ese origen no era -como lo presenta el propio Carpentier- producto de un viaje y de una experiencia directa con la realidad latinoamericana. Antelo señala dos sendas genealógicas de alguna manera opuestas entre sí que confluyen en ese concepto: por un lado, el interés del grupo batailliano por “América Latina” a partir de una colaboración de Bataille a la revista *Imán* (mostrando así que no puede leerse el texto solamente como una discusión con Breton) y, por otro, la fascinación de las vanguardias pedagógicas con “el fuerte liderazgo personal, la estadolatría y el nacionalismo cultural” (p.264). Con esta caracterización, el libro abre una interesante línea de lectura de las vanguardias y además permite leer a contrapelo su contralibro, *Na Ilha de Marapatá (Mário de Andrade lê os hispano-americanos)*, escrito por el propio Antelo en 1978. Haciendo base en Duchamp y en su *anartismo* (arte anárquico, arte sin origen), Antelo desmonta y somete a crítica el programa de las vanguardias pedagógicas que hoy retornaron bajo la forma del historicismo y en las exposiciones retrospectivas de los grandes museos.

Por una ciencia jovial

La dificultad mayor del libro de Antelo radica en que no se crítica el principio de identidad sino que simplemente se supone su

Por una estereoscopia crítica

secundariedad: las diferencias no se producen sobre un fondo identitario estable sino que la diferencia es el fondo que escande las identidades. En palabras de Gilles Deleuze, “en la inversión del platonismo, la semejanza se dice de la diferencia interiorizada, y la identidad se dice de lo Diferente como potencia primera” (*Lógica del sentido*, pág.333).

La corrosión del principio de identidad no solo sucede en el tratamiento del pasado histórico sino también en la relación que *Maria con Marcel (Duchamp en los trópicos)* tiene con el trabajo crítico. Pierre Bourdieu señaló que aquello que “los burgueses llaman *seriedad*” es, en realidad, “la aptitud para ser lo que se es: forma social del principio de identidad que es el único que puede fundar una identidad social sin equívoco” (*Las reglas del arte*, pág.26). Este *principio de seriedad* rige también las relaciones del conocimiento y la producción académica. Y en principio, Raúl Antelo no parece transgredirlo: la organización y la escritura de sus textos no se diferencia a los de la crítica en general, las citas están debidamente señaladas y documentadas, las fuentes teóricas -siempre *à la page*- rigurosa y sabiamente utilizadas. Es además, como se sabe, un profesor, pero un profesor que es también una *rara avis* en el mundo académico. Un amigo en común lo definió como “un caballero” queriendo dar a entender que era cordial, culto, noble. Alguien, en definitiva, que ha decidido mantenerse fiel en la búsqueda de una ética. Sin embargo, el principio de seriedad no se aplica en su totalidad a la obra de Antelo: apenas uno se familiariza con sus incursiones, comprende que por detrás no deja de escucharse lo más vital, aquello que podríamos llamar la risa nietzscheana:

En la mayoría de los hombres -escribe Nietzsche- el intelecto es una máquina pesada, sombría, rechinante, que cuesta poner en movi-

miento: cuando quieren trabajar y pensar bien con esta máquina, lo llaman 'tomar en serio el asunto' -¡oh, cuán fastidioso tiene que serles el pensar-bien! Tal como parece, la amada bestia hombre pierde el buen humor cada vez que piensa bien: ¡se pone 'serio'! Y 'en donde hay risa y jovialidad nada vale allí el pensar' -así suena el prejuicio de esta bestia seria en contra de toda 'ciencia jovial'. -¡Pues bien! ¡Mostremos que es un prejuicio! 2

“Creo que mi ética de crítica se pauta mucho con la versión borgeana del anacronismo deliberado y la atribución errónea” afirmó Antelo en una entrevista que publicó la revista *Ramona*.³ Podríamos decir, entonces, que *Maria con Marcel* exige iguales dosis de saber y de humor, de densidad y de levedad, de entrega y de reticencia. En ese vaivén, en ese juego en perpetuo desequilibrio, el libro de Raúl Antelo nos entrega una experiencia única, la “materialidad de la experiencia moderna” (91) que este libro se propone fijar buscando lo imposible: un estereoscopio con dos imágenes idénticas pero donde una surge del pasado y otra del presente.

NOTAS

1 Ensayo publicado en LUND, Joshua & McNEE, Malcolm (eds.): *Gilberto Freyre e os estudos latino-americanos*. Pittsburgh. Instituto Internacional de Literatura Iberoamericana, 2006 [“Gilberto Freyre: alteração e iteração”, p. 53-97].

2 Tomo la traducción de Mónica Cragolini

http://www.nietzscheana.com.ar/de_la_risa.htm Federico Nietzsche FW , 327. Antonia Birnbaum analiza esta frase en su libro *Nietzsche: las aventuras del heroísmo*, México, Fondo de Cultura Económica, 2006, p.101.

3 “Bataille y Duchamp en América Latina” (conversación con Raúl Antelo y Rafael Cippolini). *Ramona, revista de artes visuales*, Buenos Aires, número 47, noviembre de 2004.

Arturo, claro enigma

Nancy Fernández y Joca Wolff

CARRERA, Arturo, Noche y día, Buenos Aires, Losada, 2005

Noche y Día es el anteúltimo libro de Arturo Carrera, fruto de la íntima relación entre experiencia y escritura. Parte de una obra tramada entre la tradición y la modernidad, lo real vuelve ahora a los recuerdos y al presente del yo, como restos extrañados de mitologías personales, antiguas y cotidianas. De este modo, *Noche y Día* no será poesía realista, sino realidad pura, porque lo objetivo, señalando el estatuto de la literalidad (del texto), se afirma en el artificio y en la potencia del signo, frente a la falsa naturalización de la historia (de la autobiografía). Una vez más podemos encontrar eso que Carrera busca desde sus comienzos, a saber, aquel punto donde forma y sentido logran unir literatura y vida; por eso, como efecto artesanal de una simplicidad de orfebre, los perfumes, imágenes y sonidos, son inscripciones estereofónicas, rasgos distendidos de una escritura que sabe evitar los apremios moralizadores de la cultura comunicativa y referencial.

Combinando letra y plástica con una singular noción de ritmo basada, sobre todo, en John Cage (el silencio de los intervalos y el azar) y Oliver Messiaen (con sus improvisaciones creadas), la poesía acentúa el lenguaje de un minimalismo que viene acentuándose a partir de *Arturo y yo* (1984); en esta línea, sinestesia y metonimia dibujan figuras que desalojan el crédito de la esencia, del concepto y de la generalidad de la representación. Os contornos desenhados pelo livro do mundo de Carrera são marcados

pela criação de uma ambiência teatral em que a visão e a audição são especialmente invocados, desde os mergulhos iniciáticos no escuro dos nictógrafos gigantes em busca de seus “brinquedos fósseis”, as palavras sopradas no teatro das sombras, do silêncio e da não-cor, passando à experiência do poema infinito num limbo entre o que chamamos noite e o que chamamos dia. Experiência em nome do exercício de um determinado ritmo, um modo de fazer pulsar a escrita do silêncio através de uma voz remota mas perfeitamente presente: *carpe noctem, carpe diem* (as duas partes de *Noche y Día*). A la pregunta sobre la noche, se añade el movimiento que procura retener la huella de lo efímero, trazando una suerte de “nudo cósmico” entre el destino y el azar. La sintaxis poética parece amoldarse así a la paradoja surgida de una causa invisible y la libre indeterminación de la contingencia (el trazo súbito, el golpe repentino). Nas repetições da Voz dos cinquenta homens que encerram *Noche y Día*, deslocam-se suavemente certas imagens acústicas e nelas os sonhos são a noite na suspensão da emissão de Esténtor: “el dolor lo suprime al oír el címbalo / de tu sonrisa” (149); “el dolor lo suspende” (157), quietamente. No último poema um músico pergunta em que consiste este “silencio quejumbroso”: o *perfume da voz*, o *ritmo da fala*, sua feliz aderência às palavras, alheia à felicidade (158). *Noche y Día* dissemina las marcas del misterio aéreo de la naturaleza. Em *Carpe noctem del verano*, o real, imerso no contínuo, dá-se como evidência, como a “alegría de cualquier noche simple” (42), a música da

infância de Erik Satie (40) ou o “ritmo de la perfecta plegaria” (43). As repetições, a lua como “brinquedo insone”: “dejá que escuche / tu corazón” (54). O cosmos, a natureza, os animais em movimento. O fauno entre os pássaros pede silêncio (56-7), Hudson sussurra “soy un búho” (58). Anna conversa entre pássaros (59-60). Cores, sensações, vozes, falas. Procura-se um centro que “es nuestra vida en la noche” (69), aberta para sempre renovados *potlatchs*: *não saber o que é a noite* equivale a ouvir um concerto de pássaros “como una opereta fractal de O. Messiaen” (74-5). Vozes, cantos, ação, teatro (78). A música, a memória (79). La repetición cobra energía desde el modo de titular cada poema (cada uno se llama Carpe noctem o Carpe diem), hasta el sentido que la poesía busca y elabora, allí mismo donde la percusión afirma, como fuerza leve, las presencias figuradas en la plenitud del goce y del dolor. Y así, cuando cada poema se desplaza hacia el secreto que nunca se dice, el conocimiento queda desarticulado en la invisible novedad de cada recorrido y en las elecciones indeterminadas del azar. Pintura, música. Amor, muerte. Ver, ouvir. No *aquário-nictógrafo* de Carrera, multiplicam-se os caminhos da poesia através de outro tipo de abertura ao acaso e o infinito, a de “un poema que no acaba nunca” e que, como advertiram “los antiguos”, fica muito perto da música, da morte e do amor. Máscara barrosa, o poema entranha em si os paradoxos de “un libro no escrito” (Pierre Menard) ou de “un viaje circular absoluto” (prólogo a seu *Tratado de las sensaciones*, 2001). No debe sor-

prendernos la relación entre Poesía y Ritmo (Música); porque la neutralidad de la materia (nec-uter, espacio-tiempo sin útero en el sentido de Blanchot) sintoniza las constantes (aquellas marcas que identifican la poesía de Carrera, los afectos, los niños, el campo y los grillos) y las variables (aquellas notas en las que el poeta suspende la recidiva, la frecuencia pura de las marcas individuales). Entonces, la poesía escande los efectos de una captura donde la huella que asoma, repone, al modo de Michaux, el eco de una misma pregunta: ¿qué es esa suerte de tristeza dulce que me hace vacilar? Em “Droga y pensamiento” (*Página 12/Radarlibros*, 10 jun. 2001), Carrera lê no bardo bárbaro os sonhos e a crueldade do pensamento enquanto exorcismos realizados ao martelar das palavras, com a arritmia do grilo mallarmaico e seu canto “completo, esférico, único”. Ritmo “pacífico mas irritante” em busca da alucinação complexa da escritura do despropósito e da visão extática. “Ritmo improprio” em que vislumbra a possibilidade impossível da poesia, além de reconhecer, como Michaux, a importância da sombra. Cohabitação simultânea, lo visible y lo invisible atañe al tiempo, a la búsqueda de una ilusoria y antigua unidad. Y la extensión, intensa en su puntualidad, tiene el aire de los fragmentos pendientes y sobreentendidos. “Escreveremos à sombra sobre sombras, sonhando” (*Catatau*, P. Leminski). “Para os antigos gregos e romanos, as cores eram, antes de mais nada, um meio de fazer aparecer as sombras. E não tinham, as cores, a importância primordial que têm na atualidade”. É isto o que pre-

Arturo, claro enigma

tendo com estas citações, diz Carrera em *Nacen los otros (Secreto y misterio en la poesía argentina, 1993)*, “que sigam decidindo, como sombras, qual é o lugar que gratifica minha aparência. Qual é o lugar, ou esplendor, para o que destaco ou quero destacar, nesse sistema de relações múltiplas que têm as palavras dentro de uma mesma língua. Porque esse esplendor (...) é o que hoje na pintura se chama intensidade. Digamos que citar é inventar nossa própria duração, nosso vínculo com o espaço e o tempo através de uma diferente intensidade”. El deseo es sentido; es, de alguna manera, ese punto de inflexión entre movimiento y movilidad; por un lado, siendo tópicos y forma, es pulsión verbal para dotar a las mínimas anécdotas con la vigilia de la promesa y de la espera. Los versos hablan de ese encantamiento: “Que lo que no sabemos qué es advenga para todos, / fingiendo todos saber que no lo saben. / Ellos preguntaron: ‘¿Cómo será esta noche? / ¿Qué fin tendrá la noche? / ¿Próspero o adverso? / En el sentido una apuesta más secreta nos vigila / y olvida” (22). *Carpe noctem*. No poema infinito convivemos Morbos e Medos da noite (15) e a Alegria (27). “Pero el cielo otra vez: azúcar impalpable / sobre un cuadrado de tinta” (16): a galáxia de *aA* (1973) revista e reescrita, o caosmos segundo a metáfora do tinteiro e a série cosmopoética que faz dos buracos negros e brancos (na astronomia), da melancolia (em Freud), do *tokonoma* (em Lezama Lima) e da *petite mort* (em Bataille), os cavalos de batalha herdados da linhagem contracanônica de Severo Sarduy. O poeta então pergunta, ao som da luz clara das palavras dos filhos: “Quiénes somos en el rapto nocturno?” (24). *Noche y Dia* es el rostro doble de ese Tiempo, la doble réplica, la moneda de dos caras de un viaje inacabado; el punto, el enigma de un –misterio– de una coincidencia. Esa “síntesis” (que proviene de una concepción geométrica), inscribe el continuo de la experiencia materializada en la escritura (sombra y

luz), el lado oscuro y el brillo evanescente. Aquí la paradoja supera la mera contradicción, porque el lenguaje del sueño permite acumular en fragmentos, los recuerdos y sensaciones. Ese es el punto de inflexión donde la simultaneidad inscribe su poesía en una línea de filiación con el barroco y el neobarroco; lo cual no implica que Carrera abandone su descenso gradual hacia la simplicidad, hacia el despojo zen o un minimalismo deslumbrado. A imprecisa imagem anterior de uns livros não escritos vista como a imprecisa imagem posterior de uns livros escritos pelos poetas que “no escriben sino *isquiben*”, que “não escrevem mas *isquevem*” (segundo Tamara Kamenzain a propósito de Delmira Agustini) no “breve instante caligráfico”, no “breve estalido de esplendor” (*Nacen los otros*). Da série *Carpe diem* emergem imagens desse poder criador na “insuficiencia del arco-iris” segundo Paul Klee (107), nas discontinuidades, nas dobras e bordas do infrequente, nas *inciertas fotos* (114), na primeira sílaba da manhã e na vontade de nascer a cada dia (134), no supérfluo de toda noite e no excessivo de todo dia (137), no chamado da “tremenda y leprosa Armonía” (129). Simplicidad es el descenso o mejor, el continuo entre cielo y tierra; allí, la luna y el campo vierten la luz nocturna y trituran los bordes de la figura imaginada. Heráclito: “Os que dormem habitam mundos separados; os que estão despertos, o mesmo”. A poesia de noites e dias enquanto uma larga e impossível ladainha para borrar os limites entre sono e vigília, como se o poeta perguntasse, contestando Heráclito: de que modo conectar os que dormem?, que seria outra forma de perguntar sobre escrever no escuro, ou escrever dormindo, ou mesmo sobre a impossibilidade criativa que move esta escritura. Pero la escritura de Carrera también juega con la simultaneidad en el plano lingüístico, con el trabalenguas infantil de los tejados de Chucena (27), al modo de un ready made duchampiano hecho

de bables infantiles: “los techadores alinean las tejas / mientras hablan del campo;” “limpian, raspan, adaptan otras para que / cabalguen, perfectas, y que la nieve y el agua / se deslicen sin interrupción / como ahora las figuras en la luz bajo el sol / animadas, suspendidas / en los trinos, en los gorjeos de los pájaros”. Em *Children’s corner* (1989) já estão em cena, no “Teatro del Vacío”, noite e día: as crianças, o campo e “las variaciones discretas de unos días que se titulan ‘noches’” (28). “El campo, / y sólo en él, noche y día, / la ley de las moléculas justas / que imantan brillos y aristas: // Asombros y escamoteos; / multitudes, intersticios, / voces vistas / llamadas soledades sonoras”. (31) E ainda, na “Sierra de la ventana”, de “Propiedades portátiles”, o fluir do rio: “El río... / (la avara espuma de la luna / en el agua) El río... // ... no faltará quien no sabiendo si es de día o de noche / palpe. Palpe con el sentimiento / nuestro secreto ‘próspero’: // la luz, / el equilibrio, / permanecer, / escuchar...” (51-2). Escutar as solidões sonoras, palpáveis, infinitas. Su poesía no es el medio para traducir a distancia el recuerdo, es la materia donde el recuerdo es registro literal e inmediato. La escritura explora las sendas de una morada eterna, de un tablado escénico, creándose entonces la ilusión de un tiempo que no pasa, tan solo la utopía de una espera, la de los muertos que miran como espectadores festivos, agazapados y sorprendidos, la actuación de la existencia en los descendientes. No prólogo ao *Tratado de las sensaciones* uma insolubilia é assinalada: “la ilusión de una hipótesis exhaustiva” através “de la sensación como sentido de los afectos”. A mesma ilusão ressurge em *Noche y Día*, agora sem as economias do parentesco preponderantes no *Tratado de las sensaciones* e em *El vespertillo de las parcas* (1997). *Noche y Día* lido como a “memória imemorial” dos primeiros aparatos nictográficos – *Momento de simetría e Escrito con un nictógrafo* – aos quais o poeta

accede, no destempo, pela via das experiências enteogênicas de Michaux, lidas etimologicamente enquanto a busca do deus, de *Potlatch* (2004) a *Oro* (1975). Um dos significados de *carpe diem* propostos no prólogo a *Noche y Día* demonstra o que deve suceder a essa busca: “recortar del manto ubicuo de un dios nuestros nombres posibles”. *Noche y Día* nos muestra una textualidad donde los aspectos temáticos tienen menos lugar que eso que podríamos denominar forma motivada, algo así como “moléculas” de tópicos que definen identidad y cromatismo de la poesía: infancia y vuelo son motivos pero sobre todo forma y lenguaje, detalles de mordedura sensual y corpórea en la alquimia de suspensiones y lentas metamorfosis (Ovidio, pero también Bonnefoy). Borges lembrou um dia que as palavras *black e blanco* provêm de uma só matriz, vale dizer, ambas representam a não-cor. *Noche y día*: a conjunção y / e corrobora a idéia de indeterminação presente no título, cujos elementos são como sombras da cor que uma voz de um novo poema infinito chamou “a cor mais clara” (150), desenhada nitidamente em seu sobrevôo. El vuelo estuvo siempre en la poesía de Carrera. Vuelo cuya huella invisible trama los hilos entre el motivo (el viajero, el niño, los astros y el cielo) y la forma (esta simpleza tenue que alcanza como efecto la justa dosis de nitidez y precisión). Allí la lengua recupera el punto donde coinciden la naturaleza y la historia, en esa misma invisibilidad que aviva el síntoma incandescente del almanaque destruído (arco y curva de las hojas roídas, 33). No prólogo a *Noche y Día* también é assinalada uma dúvida – “cada vez no sabemos qué son, la noche y el día” – e uma insolubilia, uma “imposibilidad creativa de traducción”. Esta dúvida e esta imposibilidad serão então os móveis do poeta em trem de *carpir* “como um niño” a noite e o dia. No final do breve prólogo são enunciadas algumas saídas a essa criativa imposibilidad, para além do

Arturo, claro enigma

conhecido “viva o dia”: “gozar el dia”; “carpir el terreno quitando las malezas”, “cortar mientras paseamos, sin detenernos”; “recortar del manto ubicuo de un dios nuestros nombres posibles”. *Noche y Día* propõe ao leitor um jogo de limiares entre som e sentido sobre o “manto ubíquo” das cores cambiantes da noite e do dia. Em *Carpe noctem*, em *Carpe diem*, o poeta espraia sempre novas impossibilidades criativas de tradução, vale dizer, acontecimentos puros, puras interrogações sem causas nem efeitos deslizando sobre uma sintaxe mínima, aérea. Nuevamente Carrera repone una noción de espacio-tiempo, materia de indagación desde sus primeros textos. A contrapelo de la trayectoria clásica, introduce una suerte de tiempo laberíntico inscribiéndolo en el proceso mismo de la creación; ciencia, arte y artesanado son las marcas del saber que definen desde siempre su poesía como work in progress, muy lejos del ciclo cerrado. Em *La partera canta* (1982) apresenta como parto ou ponto de partida cinco versões distintas para um parágrafo de Artaud que, em 1918, pensara que “todas crianças devem ser refeitas pelo canal de um sexo infinito”. Severo Sarduy, César Aira, Haroldo de Campos e o próprio autor oferecem cada um uma saída própria, em nome das férteis *insolubílias*. A tradução de Carrera aparece ali como a mais hiperbólica: propõe retrazar (ouvir) “el claro duelo del *infans fascinante*” porque “sólo la palabra nos da la ilusión de efectuar un trabajo contra la muerte, aunque su fracaso sea inevitable”. A tradução como vidência: nela as parteiras-carpideiras, cantando noite e dia, perpetuamente se refazem.



Como escrever o local da diferença?

Rosana Kohl Bines

SELIGMANN-SILVA, Marcio. O local da diferença, ensaios sobre memória, arte, literatura e tradução, São Paulo, Editora 34, 2005.

“A literatura é sempre um ato de impaciência do conhecimento”. A sentença do escritor austríaco Hermann Broch bem poderia servir de epígrafe, paradoxal, do novo livro do ensaísta, tradutor e professor de Teoria Literária da Unicamp, Marcio Seligmann-Silva.

Os 26 ensaios reunidos em *O local da diferença, ensaios sobre memória, arte, literatura e tradução* (Editora 34, 2005)* exibem um descompasso produtivo entre a especulação teórica - calcada na escrita paciente e minuciosa - e o estado de impaciência da literatura e da arte, convulsionadas diante das catástrofes contemporâneas. O olhar crítico, neste caso, opera em um registro diferente da matéria-ferida que analisa, enfrentando a ebulição violenta que emana do conjunto das obras estudadas com a sobriedade da linguagem acadêmica e de seus recursos. São incontáveis as notas de rodapé, referências bibliográficas, parênteses explicativos, análises filológicas, citações e traduções, que cumprem a função estratégica de mediar o encontro do leitor com um universo de categorias em crise.

A *Shoah* figura como evento central desta crise de representação no contexto da barbárie. O confronto com realidades impensáveis, como a morte de milhões em fornos crematórios, provoca uma aguda crise de significação, obrigando os campos da

arte e do pensamento crítico a questionar a sua capacidade de fabulação e a sua legibilidade. Os impasses enfrentados na simbolização do horror; a impossibilidade de traduzir integralmente o vivido no presente da narração; a quebra da linguagem e da comunicação diante de um universo desumanizado; o esfacelamento da subjetividade diante da cena catastrófica; o aniquilamento das diferenças; a banalização da vida e da morte; a perda da experiência, destituída de sujeito e de sentido - são alguns dos *topoi* deste cenário em ruínas, em face do qual Seligmann-Silva empreende uma rigorosa reflexão, investida de sentido ético.

A “tarefa” do intelectual, aprendida com Walter Benjamin, é enlaçar o passado e o presente, em um movimento de permanente atualização e diálogo com a tradição, que permita avaliar as perdas do passado, sem restituir-lhe a aura, ativando ao invés um discurso *na* e *para* a contemporaneidade, fruto de uma relação inquieta e poética (re-criadora) com o já-dito. Daí o empenho do autor em reescrever a origem de alguns conceitos que lhe são caros para pensar o tempo presente, como o sublime, abjeto, memória, trauma, testemunho, identidade e tradução. Seligmann-Silva persegue na minúcia cada uma destas rubricas, retraçando as tradições filosóficas a que pertencem e armando verdadeiras arqueologias conceituais. Ao operar na chave da tradução, contudo, o autor deflagra o caráter instável das arqueologias que ele mesmo constrói amiúde, na medida em que voltar às origens de qualquer termo implica em localizá-lo como parte de

uma cadeia infinita de traduções.

Assim no belo ensaio dedicado ao canto IX da Odisséia, o texto grego “original” é lido na companhia de comentaristas como Adorno, Horkheimer, Benveniste, Haroldo de Campos, Freud e o onipresente Derrida, cuja idéia de hospitalidade é equiparada ao próprio ato de ler enquanto prática tradutória. Ao aproximarmos-nos de qualquer texto, efetuamos necessariamente uma passagem por algo que é “outro” e que hospedamos em nossa “casa”, feita de nossas experiências de vida e de leitura. Este “sair de si” em direção ao outro que acolhemos de forma ativa no processo de leitura é a aposta ética que atravessa o pensamento de Seligmann-Silva, espécie de antídoto salutar aos discursos fundamentalistas, assentados em modelos autoritários de identidade, dos quais nem os Estudos Culturais escapam, na medida em que reproduzem a idealização de identidades “puras” e “menores”, contrapostas de forma estanque a uma imagem igualmente homogênea da cultura “maior”.

Porém, a opção que o autor faz pelo jogo das diferenças na constituição das identidades e na geração do próprio pensamento, incessantemente desdobrado para abarcar os entrecruzamentos de comentários sobre comentários, à maneira exegética do *Midrash* (tradição judaica de interpretação bíblica), gera uma escrita muito comprometida com a estrutura da aporia. Por mais amplo que seja o espectro temático do livro, os argumentos acabam desembocando nas mesmas formulações paradoxais, que

enunciam a coexistência, a um só tempo necessária e impossível, das diferenças. A tese central reiterada com insistência alerta que se a convivência entre alteridades é um imperativo ético e político, mostra-se simultaneamente impossível porque há sempre algo de “incomensurável” no outro, que exige um respeito incondicional e freia apropriações indevidas. O mesmo princípio do *double-bind* (duplo vínculo) perpassa a discussão sobre o testemunho da Shoah, situado entre a memória e o esquecimento, entre a simultânea necessidade e impossibilidade de lembrar ou de esquecer o evento traumático. A estratégia se repete quando trata dos românticos alemães de Iena, sobretudo de Friedrich Schlegel, cuja estrutura de pensamento aporética é ressaltada através da noção de sujeito oscilante entre o ser e o não-ser e da concepção de conhecimento como “construir ao invés de definir”.

Há algo de aprisionador neste esquema dialético, que não vislumbra a superação entre os termos envolvidos, mas antes propõe entre eles um diálogo tenso e incompleto, espécie de constante re-dizer através da língua do outro. Se, por um lado, a reiteração quase obsessiva do princípio do *double-bind* em praticamente todas as bifurcações teóricas por onde se embrenha Seligmann-Silva funciona como mote de uma nova ética dialógica na esfera do pensamento e da política, o grau de imprevisibilidade e risco desta empreitada acaba contido na sintaxe amarrada que estrutura a aporia. Dito de outra forma, a proposta de abertura e de trânsito permanente entre as diferenças encontra na for-

Como escrever o local da diferença?

mulação aporética um sistema fechado, espécie de script lingüístico invariável que acomoda o que por princípio não deveria ter pouso. É quase como uma imposição retórica, que faz convergir as intrincadas discussões para a fôrma apertada do paradoxo, de modo que a vertigem do pensamento como jogo diferencial não chega a abismar o leitor, oferecendo-lhe de antemão o conforto de uma estrutura lingüística previsível e bem acabada. Pode-se dizer que a aporia fornece uma âncora segura para a enunciação das turbulências do pensamento. Sua utilização como ponto de partida e de chegada, como uma prerrogativa incontornável da experiência contemporânea, construída em torno de perdas, leva Seligmann-Silva a submeter muitas vezes as sutilezas conceituais que expõe magistralmente em seus ensaios, à sedução da palavra paradoxal. Como escrever “o local da diferença”?

Uma rota produtiva de escape das “cartas marcadas” da escrita aporética são as volumosas notas de rodapé, em que é dada ao leitor a oportunidade de acompanhar a complexidade dos assuntos tratados através de observações pormenorizadas, que atendem ao princípio da diferenciação, sem o compromisso de chegar à frase-síntese. O itinerário por entre as notas é sempre surpreendente porque não há como antecipar os desvios abertos pela erudição do autor. Há de fato uma grande generosidade intelectual na exposição meticulosa de todo o percurso de investigação. Não se cobrem os rastros da pesquisa. Ao contrário, a trajetória está toda ali, na frente do leitor, para que possa ele mesmo refazer os caminhos e encontrar uma maneira própria de se mover em meio às referências apresentadas.

Ler as notas de rodapé é também como espiar a biblioteca alheia. Sem sombra de dúvida, nas estantes do autor estão centenas de obras do universo cultural alemão, do qual se faz herdeiro voluntário. E herdar é sempre uma tarefa custosa, como ensi-

na Derrida. Não se herda nada passivamente. Para merecer a herança, é preciso brigar com ela, fazer escolhas, descartar pedaços, destruí-la até, para que se torne sua. É da encruzilhada tensa entre as tradições judaica e alemã que Seligmann-Silva aproxima-se de sua biblioteca particular e entabula uma exigente conversa com os filósofos, poetas, pintores, tradutores e testemunhas que habitam os ensaios de *O local da diferença*. A partir deste lugar híbrido, reescreve a sua herança no papel do tradutor - aquele que se abre ao “embaralhamento das letras”, deixando-se atravessar pela palavra do outro, sem abrir mão de empenhar a sua própria palavra, fiel à responsabilidade do pensamento diante das dores do mundo.

* Vencedor do Prêmio Jabuti 2006, na categoria Teoria/Crítica Literária.



DISTINTAS, RENOVADORAS IMPRESCINDIBLES REVISTAS CULTURALES INDEPENDIENTES

LA PECERA

*lapeceralibros@gmail.com
http://lapeceralibros.galeon.com*

EL CAMAROTE

*info@elcamarote.com.ar
www.elcamarote.com.ar*

EL JABALI

*eljabali@fibertel.com.ar
www.poesiaeljabali.com.ar*

NADJA

*revistanadja@hotmail.com
http://psiconet.com/nadja*

CLAVES EN DIAGONAL

*clavesendiagonal@gmail.com
www.clavesendiagonal.8k.com*

LOS ROLLOS DEL MAL MUERTO

danielmuxica@ciudad.com.ar

TEATRO AL SUR

*artesdelsur@teatroalsur.com.ar
www.teatroalsur.com.ar*

MAL ESTAR

*info@proyectoalsur.org
www.proyectoalsur.org*

EL APUNTADOR

*revista@elapuntador.org
www.elapuntador.org*

PLEBELLA

*info@plebella.com.ar
www.plebella.com.ar*

VOX

*senda@criba.edu.ar
www.revistavox.org.ar*

RICARDITO

revista_ricardito@yahoo.com.ar

LAS RANAS

lasranas@fibertel.com.ar

OTRA PARTE

otraparte@fibertel.com.ar

TOKONOMA

toksato@yahoo.com.ar

GRUMO

revistagrumo@hotmail.com

BICHO BOLITA

bdebolita@gmail.com

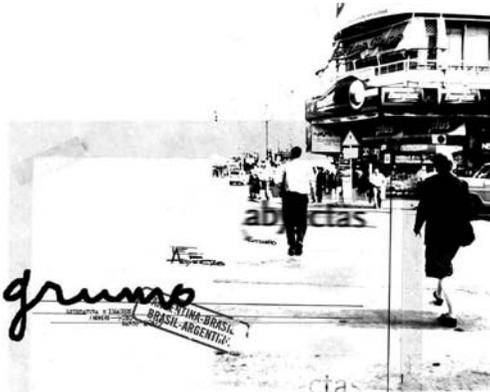
RAMONA

*ramona@ramona.org.ar
www.ramona.org.ar*

**www.
revistas culturales.
blogspot.com**

Revista Grumo

Número 1 - Marzo 2003



Número 2 - Noviembre 2003



Número 3 - Octubre 2004



Número 4 - Octubre 2005



Ediciones Grumo - Colección Uruguanda



Mientras gira el viento narra una historia pequeña en un mundo pequeño. Un suceso trágico y al mismo tiempo frecuente, la muerte de un adolescente a causa de un incidente de tráfico de drogas en una calle de los arrabales de São Paulo, desencadena una serie de acontecimientos que trastocan la armonía de esa comunidad de Brasil. El personaje central, O Pessequinho, muere en la primera página del libro y a partir de entonces el relato se desarrolla como una suerte de duelo celebratorio que lleva a todos los personajes de su entorno, hermano, ex-novia, vecinos, amigos y enemigos, a reflexionar y a tomar decisiones sobre sus vidas.

La narración avanza a través de la voz de un personaje, el Gringo, un inglés que visita a menudo el barrio, donde mantiene una relación con un muchacho local. Su inadecuación a un paisaje humano casi tribal, donde toda la sofisticación del Gringo no es más que un trasto cultural europeo, no le impide alcanzar la certeza de que sin importar las barreras culturales ni las fronteras lingüísticas, es posible sentir como propio cualquier lugar.

El viento es el punto de vista que barre las escenas del libro, lleva y trae las voces, las palabras, la sonoridad, la prosa coral, el tránsito de lenguas; se relaciona con la diseminación y con el sexo, o sea la diáspora, la polinización mutua, el amor, el cruce de fronteras. El libro es el resultado de vivir entrelenguas - "en el plano personal yo vivo entre cuatro lenguas (últimamente con incrustaciones arábicas) y hay momentos en que me gustaría mezclarlas a todas para poder expresarme bien", dice el autor.

Rosa Montero ha escrito de este libro: "Mientras gira el viento es una novela conmovedora, divertida, terrible. Todo a la vez y mucho más. Viera posee un estilo poderoso capaz de atrapar lo que no se ve: un sutil sentimiento de amenaza, la palpitación de los deseos no dichos, la pérdida y la redención, el absurdo desternillante de la vida. Una lectura estupenda".

