

ESTADOS DEL MUNDO ARTES CULTURA

DICIEMBRE / 2008

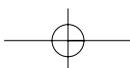
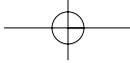
grumo
LATINOAMÉRICA

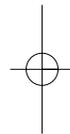
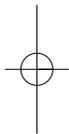
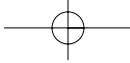
Diana Klínger
Nancy Fernández
Edgardo H. Berg
Rafael E. Gutiérrez Giraldo
Edgardo Dieleke
Gabriel Giorgi
Márcio Seligmann-Silva

Mario Cámara
Rery Maldonado
Diego Iturriza
Eduardo Fariña
Sayak Valencia
Laura Giordani
Martín Bakero Carrasco

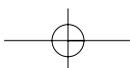
Diego Palmath
Evando Nascimento
Margo Glantz
Francisco Alvim
Carolina Puente
Alan Courtis
Frederico Coelho

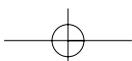
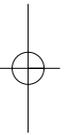
Paloma Vidal
Max Gurian
Eduardo Vidal
Amalia Sato
María Lúcia Verdi





ISSN 1667-3832





Consejo Editorial

Gonzalo Aguilar (Buenos Aires)
Jens Andermann (Londres)
Raúl Antelo (Florianópolis)
Idelber Avelar (
Florencia Garramuño (Buenos Aires)
Tamara Kamenszain (Buenos Aires)
Reinaldo Ladagga
Denilson Lopes (Río de Janeiro)
Ítalo Moriconi (Río de Janeiro)

Evando Nascimento (Juiz de Fora)
Rodríguez Pérsico (Buenos Aires)
Beatriz Resende (Río de Janeiro)
Luz Rodríguez Carranza (Leiden)
Lucia Sá
Silviano Santiago (Río de Janeiro)
Karl Erik Schøllhammer (Río de Janeiro)
Paula Siganevich (Río de Janeiro)
Ellen Spielmann (Berlín)

Staff

Editores

Diana I. Klinger (Rio de Janeiro)
Mario Cámara (Buenos Aires)
Paloma Vidal (São Paulo)

Conceito gráfico e produção

Esteban Javier Rico

Produção Editorial

Grupo KPR

Desenho gráfico

Grupo KPR (www.kpr.com.ar)

Projeto Visual

Timo Berger

Correspondências, correspondentes

Ezequiel Cámara (Mar del Plata)

Contato com Grumo

grumo@salagrupo.com | www.salagrupo.org

mario_camara@hotmail.com

palomavidal@yahoo.com

dianaklinger@gmail.com

As revistas e os livros da Grumo podem ser solicitados em :

mario_camara@hotmail.com

grumo@salagrupo.com

Colaboram neste número

María Lucía Verdi
Amalia Sato
Diana Klinger
Nancy Fernández
Edgardo H. Berg
Rafael E. Gutiérrez Giraldo
Edgardo Dieleke
Gabriel Giorgi
Márcio Seligmann-Silva
Mario Cámara
Rery Maldonado
Diego Iturriza
Eduardo Fariña
Sayak Valencia
Laura Giordani
Martín Bakero Carrasco
Diego Palmath
Evando Nascimento
Margo Glantz
Chico Alvim
Carolina Puente
Alan Courtis
Frederico Coelho
Paloma Vidal
Max Gurian
Eduardo Vidal

Índice

ESTADOS DEL PRESENTE

Apresentação

- oo *A arte murmurada ao redor do fogo (Um mapa possível da narrativa latino-americana do presente)*
Diana Klinger
- oo *Argentina siglo XXI. Los “nuevos” modos de producción cultural*
Nancy Fernández
- oo *El gabinete del Doctor Caligari: Ricardo Piglia y Sergio Chejfec como críticos*
Edgardo H. Berg
- oo *Literatura colombiana y boxeo. Reflexiones sobre la narrativa actual en Colombia*
Rafael E. Gutiérrez Giraldo
- oo *El fin del enigma y los límites de la ficción. 2666 como lectura del presente*
Edgardo Dieleke
- oo *Lugares comunes: “vida desnuda” y ficción*
Gabriel Giorgi
- oo *Violência e cinema: reflexões sobre o dispositivo trágico no cinema brasileiro hoje*
Márcio Seligmann-Silva
- oo *Ritmo y contrapunto, sobre Pulqui, un instante en la patria de la felicidad*
Mario Cámara

SELECCIONES AFECTIVAS: POESIA LATINOEUROPEA

- oo *Diego Iturriza (Argentina – Berlín)*
- oo *Rery Maldonado (Bolivia - Berlín)*
- oo *Eduardo Fariña (Chile – Zaragoza)*
- oo *Sayak Valencia (México – Madrid)*
- oo *Laura Giordani (Argentina - Madrid)*

- oo *Martín Bakero Carrasco (Chile - París)*
- oo *Diego Palmath (Perú - Zaragoza)*

ESTAMPAS

- oo *A efêmera memória: Clarice Lispector*
Evando Nascimento
- oo *...la muerte consiste en volverse agua: la narrativa de Julieta Campos*
Margo Glantz
- oo *Poesías de Chico Alvim*
Selección Chico Alvim y Maria Lúcia Verdi
Traducción Maria Lúcia Verdi
Colaboración Amalia Sato
- oo *Metabolismo en Chico Alvim: lugares comunes y singularidad*
Carolina Puente

DISCOGRAFÍA

- oo *Paralelismos 70's: Módulo 1000 & Color humano*
Alan Curtis

RESEÑAS

- oo *Sobre Fios soltos: a arte de Hélio Oiticica, organizado por Paula Braga*
Frederico Coelho
- oo *Sobre Baroni: un viaje, de Sergio Chejfec*
Paloma Vidal
- oo *Sobre Crítica acéfala, de Raúl Antelo*
Max Gurian
- oo *Sobre Ciencias morales, de Martín Kohan*
Eduardo Vidal

Sobre la imágenes

Timo Berger

"Bardo Nocturno" dice un graffiti en una pared de Mataderos, un barrio a cien cuadras del centro de Buenos Aires. Me acuerdo que nos agarró un tremendo Blues esa noche que saqué una foto de la pintura. Yo paraba en la casa de mi amigo César. Los dos hermanos en la desdicha. Él, un porteño repatriado, volvía recién de una estadía de dos años afuera. Como tantos otros compatriotas post-crisis, había salido con el plan de "hacer la América" en los callcenters de Barcelona. Volvía porque extrañaba su gente, su barrio, su trabajo en la lencería paterna. Aprovechaba su vuelta para irse de la casa de sus viejos e instalarse cerca del Matadero. Yo había llegado a Buenos Aires huyendo de alguna crisis personal. César me esperaba fiel en la salida de Ezeiza con su nuevo cochecito comprado con lo que cobraba del paro en Espanya. Su departamento en un primer piso de un edificio nuevo exhibía aun paredes blancas, ni un cuadro, ni cartel, ni estantería había. Una pila de cajas de ropa triste en un rincón, un

montón de discos y libros en otro. César hacía todo lo posible para que me sintiera cómodo pero no podía disipar mi impresión de que algo andaba mal. En esa semana compartida me quedé de alguna forma en transito, porque no había podido recoger mi equipaje en Ezeiza por un paro del personal de servicio.

César y yo (con ropa prestada que me quedaba muy chica) solíamos salir por las noches recorriendo el arrabal, la periferia porteña. Mataderos, a partir de las diez de la noche, se vuelve un paisaje desolado, casi hostil. Hay poco movimiento en la calle, una luz lúgubre; de tanto en tanto se escucha un disparo. Sacar fotos era, como en tantos otros lugares que visité, una forma de distanciarse, de prefigurar la memoria. Hoy, cuando vuelvo a pensar en los paseos que hicimos, los veo en diapositivas, inconexos; carezco de la película que los unía. Cada tanto llamo a César y desde el otro lado del Atlántico le balbuceo algún himno.



DOSSIÊ ESTADOS DO PRESENTE

Apresentação

“Como traçar um panorama da imensa diversidade da literatura do presente?” é a pergunta lançada por Diana Klinger em seu ensaio.

Alguns traços que conformam essa literatura aparecerão neste dossiê. No mesmo ensaio de Klinger, é demarcada uma zona ampla da literatura contemporânea que se quer algo mais ou algo diferente do que literatura: arte, ensaio, autobiografia, etnografia, performance, crítica. Caracterizado fundamentalmente pela autonomia, pela densidade lingüística e pela re-elaboração da história, é o paradigma moderno que está sendo colocado em questão. Também Nancy Fernandez destaca o desvanecimento da fronteira entre o dentro e o fora da criação artística, pelo qual a categoria mesma de literatura é questionada. Assim, ela discute a noção de valor e qualidade, autonomia e heteronomia. “Pode ser que a noção mesma de literatura se encontre num processo de mudança ou simplesmente tenha caducado”, diz Fernandez.

Nesse estado de indeterminação do literário, a violência surge como um dos desafios fundamentais. Rafael Gutierrez, após um percurso pela literatura colombiana do século XX, chega ao século XXI destacando uma

literatura principalmente urbana, cosmopolita e violenta. Seu texto se encerra com a indagação pela sobrevivência desses escritores que hoje configuram o mapa da literatura colombiana e com uma aposta em algumas figuras: Fernando Vallejo, Tomás González, Héctor Abad y William Ospina.

Para Gabriel Giorgi o conceito de “vida nua”, de Agamben, é uma coordenada decisiva na cartografia imaginária de nossa época que se inscreve na literatura como problema ético e político. Os trabalhos recentes de Bolaño e Noll permitem mapear essa inscrição: em 2666 Bolaño cria o mito apocalíptico do presente em torno de um universo, Santa Teresa, onde já não se pode reconhecer a distinção entre viver e morrer, entre a pessoa e o cadáver; já Noll explora a zona de indistinção da “vida nua” como “experiência de dimensões inéditas do comum”.

2666 aparece também no texto de Edgardo Dieleke como paradigma para compreender o modo como a literatura parece ser derrotada pela barbárie. Compreendido como “uma matriz nova para entender as relações entre violência e literatura no presente”, o romance é apresentado como um espaço em que, assim como a política, a ficção entre em estado de



exceção, dando lugar ao registro forense como única maneira de escrever o horror. A violência retorna no ensaio de Márcio Seligmann-Silva sobre o cinema contemporâneo. Utilizando-se do dispositivo trágico, em produções como *Tropa de elite* o cinema entra na cena biopolítica com um papel a cumprir, quer seus produtores sejam conscientes disso ou não. O inimigo interno, isto é, os pobres e marginalizados, que sobrevivem nas favelas, é apresentado como o bode expiatório, matéria sacrificial, para o rito de catarse e manutenção do estado.

No texto de Mario Cámara o cinema aparece aliado à possibilidade de pôr o mito em funcionamento. Cámara analisa o documentário de Fernandez Moujan, *Pulqui, un instante en la patria de la felicidad*, sobre a reconstrução do avião peronista Pulqui II por parte do artista plástico Daniel Santoro na oficina de Biancussi. Assim como outros tantos empreendimentos que surgiram na Argentina depois da crise de 2001, a oficina de Biancussi nos mostra os modos de reativar o mito, ao mesmo tempo que coloca em evidência "o caráter minoritário, as limitações e a precariedade de tais empreendimentos".

Os ensaios também discutem o estado da crítica no presente. Edgardo Berg se pergunta pela proximidade entre escrita e crítica a partir dos romances e ensaios de Sergio Chejfec e Ricardo Piglia. Não por acaso, Berg faz referência aos registros misturados, à "vibração de fronteiras genéricas, as idéias fora de lugar e à errância como cenário do discurso". Diana Klinger se pergunta se, com a "transvaloração dos valores" literários, ainda há espaço para a crítica literária ou qual seria o lugar dela. E, também nesse sentido, Nancy Fernández assinala que, quando se desvanecem as dicotomias excludentes, as formulações críticas baseadas nelas podem perder sua solvência. Finalmente, diante desse panorama móvel que constitui nosso presente, os ensaios se articulam em torno a dois eixos: um eixo estético, em que se procura refletir, a partir de uma série de interrogações, sobre o lugar da crítica e o lugar da ficção; um eixo ético, a partir do qual se busca pensar o lugar da política e seu deslocamento cada vez mais acentuado em direção a uma biopolítica.







A arte murmurada ao redor do fogo. (Um mapa possível da narrativa latino-americana do presente).

Diana Klinger

A re-configuração da cultura moderna das letras

Como traçar um panorama da imensa diversidade da literatura do presente? Apesar de estar ciente das óbvias dificuldades e das inevitáveis parciaisidades desta tentativa, considero que um mapa da geografia literária do presente deve abordar não apenas autores e obras, mas também os debates críticos mais importantes que circulam na contemporaneidade e tentar dar uma visão do próprio lugar que ocupa hoje a literatura na vida social.

No último número da revista rosarina *Katatay* (2008), Sandra Contreras resumia os termos do debate sobre a literatura do presente na Argentina (debate que me parece lícito estender à produção latino-americana¹), a partir das intervenções recentes de Beatriz Sarlo, Josefina Ludmer, Reinaldo Laddaga e Tamara Kamenszain, que colocaram no centro da discussão não somente a passagem de um sistema literário a outro, mas a transformação do próprio estatuto da literatura hoje, de seu conceito e de seus valores. “A tensão entre a rejeição da qualidade e o valor das formas é um dos nós do debate nas escritas e leituras do presente”, afirmava Sandra Contreras.

Pretendo retomar alguns fios desse debate, citar algumas outras contribuições e propor algumas linhas para continuá-lo. Em seu livro, *Espectáculos de realidad*, Reinaldo Laddaga indicava certa confluência de alguns autores latino-americanos contemporâneos, a partir dos quais estabelece uma fórmula que “poderia se cifrar” nestas cinco coordenadas: toda literatura aspira à condição da arte contemporânea, toda literatura aspira à condição da improvisação, toda literatura aspira à condição da instantânea, toda literatura aspira à condição do mutante e toda literatura aspira à indução de um transe.

Tamara Kamenszain, ao pensar a poesia de Washington Cucurto, Martín Gambarotta e Roberta Iannamico, diz que eles procuram “promover un encuentro, justo donde la ‘literatura’ había ejercido una separación – habla y escritura, literatura y vida, forma y contenido, signifiante y significado,

etc. (...) De esta manera, diz Kamenszain, “se emprende un trabajo profanatorio que implica empezar siempre de cero. Como si no hubiera tradición literaria” (2007, 122)

Em “Sujetos y tecnologías. La novela después de la historia” (2006), Beatriz Sarlo propunha a hipótese de que a partir do final dos anos oitenta se produziu, na literatura argentina, uma passagem do romance “interpretativo” para o romance “etnográfico”. As marcas que caracterizam essas narrativas teriam a ver, entre outras, com o abandono da trama e com o registro “plano”. Diferentemente da literatura e da crítica dos anos oitenta, que se pergunta como a ficção re-escreve o passado, a literatura recente, diz Sarlo, se pergunta pelo presente. “El peso del presente no como enigma a resolver sino como escenario a representar”, diz Sarlo. Precisamente, Beatriz Resende (2006) identificava a “preocupação obsessiva com o presente” na literatura brasileira, que contrasta com um momento anterior, de valorização da história e do passado, como um dos traços que aproximaria a literatura brasileira da argentina.

Dois anos atrás, escrevendo sobre a literatura do presente (2007), eu estabelecia um paralelismo entre literatura e etnografia contemporânea, mas a partir de uma visão diferente sobre o etnográfico (não necessariamente contraditória). Em muitas narrativas recentes, argumentava eu, percebe-se um certo “dilema da representação”: um fascínio com as figuras marginais da sociedade, mas sem qualquer ingenuidade com relação às possibilidades de representá-las. O que eu percebia, nos relatos sobre os “outros”, era uma presença marcante da primeira pessoa autobiográfica, que fazia desconfiar da transparência e questionava a representação. De maneira que essas narrativas expõem um “dilema da representação da outridade”, uma tensão que define a relação entre o letrado e o “outro”. Também a antropologia assim chamada pós-moderna pressupõe um “retorno do autor”, pois ela – em aberta oposição ao paradigma estruturalista-objetivo

– pretende narrar *experiências subjetivas*, isto é, não a cultura dos outros e sim a relação entre “nós e os outros”. Assim, o “retorno do autor” na literatura latino-americana contemporânea, era, a meu ver, sintoma de toda uma virada epistemológica, que – há anos, é bom dizer – vem acontecendo nas ciências humanas e sociais.

Minhas idéias, ainda que muito diferentes das de Ladagga, Kamenzain e Sarlo, confluíam com elas num ponto que o texto de Josefina Ludmer, “Literaturas pós-autônomas”, vinha esclarecer. Ludmer propõe que muitas escritas do presente atravessam a fronteira da literatura, os parâmetros que definem o que é literatura. Essas escritas “aparecem como literatura, mas não podem ser lidas com os critérios ou com as categorias literárias (específicas da literatura) como autor, obra, estilo, escritura, texto e sentido. E, portanto, é impossível dar a elas um ‘valor literário’: já não tem, para essas escritas, literatura boa ou ruim”, diz Josefina Ludmer. “Estas escrituras não admitem leituras literárias; quer dizer, que não se sabe ou não importa se são ou não literatura. E também não se sabe ou não importa se são realidade ou ficção. Instalam-se localmente e numa realidade cotidiana para ‘fabricar presente’ e esse é precisamente seu sentido”² (2006). No mesmo sentido, de uma literatura que desafia a obra como uma entidade autônoma e afastada do “real”, Florencia Garramuño fala de certas escritas “heterônomas”, que apontam para uma experiência, como um “arquivo do exterior”.³

O texto de Ludmer ilumina assim o fio que atravessa todas estas leituras do presente (entre si muito diferentes): a constatação de toda uma zona da literatura contemporânea que se quer algo mais ou algo diferente do que literatura: arte, ensaio, autobiografia, etnografia, performance, crítica. Assim, foi se conformando, para mim, a idéia de que nas últimas décadas do século XX se produz uma re-configuração do paradigma moderno das letras em América Latina, isto é, da realidade consolidada em meados do século XX⁴. Uma realidade, cujas características – de forma muito resumida – seriam:

1- A idéia da literatura (e da arte em geral) como uma esfera autônoma, regida por leis próprias, e na qual pouco importa a relação entre a obra e seu produtor. Esta concepção, que molda toda a literatura moderna pós-romantismo, é assumida normativamente pelo formalismo russo e sua noção de “literariedade” e “estranhamento”, isto é, um tipo de uso da linguagem que é específico e diferenciado do uso cotidiano. O texto de Foucault “O que é um autor” (1969) e o de Barthes “A morte do autor” (1968)⁵ representam o ponto culminante da posição segundo a qual o autor não interessa enquanto sujeito da escrita, e sim apenas enquanto *função*. “A escrita é a destruição de toda voz, de toda origem. A escrita é esse neutro, esse composto, esse oblíquo, aonde foge nosso sujeito, o branco-e-preto aonde vem se perder toda identidade, a começar pela do corpo que escreve”, dizia Barthes (1984, 65).

2- Em sintonia com essas premissas, a literatura moderna está marcada por uma forte preocupação pela linguagem especificamente literária e pelas técnicas narrativas. A obra literária moderna, diz Ladagga, devia subtrair o leitor do entorno mais imediato da comunicação ordinária. A literatura literária latino-americana tem uma fortíssima tradição em que a linguagem é a “realidade única e final do romance”, isto é, romances que converteram “o tema da linguagem narrativa em tema do próprio romance (Rodríguez Monegal, 1972, 157). Trata-se de “construções densas de linguagem” como diz Reinaldo Laddaga (2007), referindo-se à narrativa do *boom* latino-americano, mas que pode ser estendido à narrativa experimental prévia ao *boom*, (por exemplo, Guimarães Rosa, Miguel Angel Asturias ou Juan Rulfo) e a todo o neo-barroco americano (de Lezama Lima a Sarduy ou Arenas).

3- Uma relação específica entre literatura e história, quer dizer, uma literatura voltada para a interpretação das identidades nacionais. Nos clássicos latino-americanos do século XIX e XX, afirma Josefina Ludmer, a realidade era “a realidade histórica”, e a ficção se definia por uma relação específica

A arte murmurada ao redor do fogo

entre “a história” e “a literatura”. Cada uma tinha sua esfera bem delimitada, o que não acontece hoje: “(...) a ficção era a realidade histórica [política e social] passada [ou formatada] por um mito, uma fábula, uma árvore genealógica, um símbolo, uma subjetividade ou uma densidade verbal” (Ludmer, 2007). Como assinala Sergio Chejfec, uma clássica versão da sociologia latino-americana descreve com uma metáfora cronológica as complexidades do continente: ela fala em temporalidades simultâneas, em diferentes momentos históricos transcorrendo no mesmo lugar. A derivação literária desta perspectiva se manifesta em obras que representam a política como o âmbito de resolução das contradições sociais e os conflitos nacionais. Entre esse tipo de obra, Chejfec inclui autores tão diversos como Rómulo Gallegos, Ernesto Sábato, Garcia Márquez e Carpentier. Essa literatura, diz Chejfec, que tem sido percebida como a típica literatura latino-americana, “procura conjugar as temporalidades simultâneas lutando no interior de uma versão modernista de nossas sociedades”. Além disso, acrescento, ela procura definir os traços de uma identidade nacional, que possa ser abrangente e incluir essas múltiplas temporalidades, o que implica a integração do subalterno na mitologia nacional.

A meu ver, os traços que definem a cultura literária moderna na América Latina, podem ser pensados a partir desses três aspectos, que podiam se sintetizar em algumas palavras-chave como: autonomia, densidade lingüística e re-elaboração da história. Pois bem, qualquer olhar rápido pela literatura do presente não pode deixar de perceber um forte contraste com esses traços. Estamos ante um momento de “formação de um imaginário das artes verbais tão complexo quanto o que tinha lugar há dois séculos, quando cristalizava a idéia de uma literatura moderna”, diz Reinaldo Laddaga (2007, 20). Diferente da “cultura moderna das letras”, a narrativa e a vida literária mais recentes configuram um panorama que, em linhas gerais, mostra as seguintes características:

1- Diante da autonomia literária, a escrita como *performance* do autor, isto é, a escrita em continuidade com a vida e em concomitância com a criação de uma imagem do autor (ou um mito do autor, retomarei isso mais adiante). A literatura “pós-autônoma” implica não somente a incorporação de materiais não ficcionais na narrativa mas, sobretudo, a idéia de que a obra não se sustenta por si só. A obra não pode mais ser lida fora do contexto cultural no qual o autor produz sua intervenção e fabrica a sua figura. Assim, por exemplo, o escritor argentino Santiago Vega, o brasileiro Ferrez ou o mexicano

Mario Bellatin se configuram a si próprios como personagens, numa prática de *intervenção cultural*, que excede a produção textual.

2- A literatura contemporânea parece pouco preocupada nas “construções densas de linguagem” e, ao contrário, procura se mimetizar, seja com a linguagem da cultura de massas ou com a linguagem ensaística e não ficcional⁶. Incorpora-se, numa certa “atitude etnográfica”, a linguagem da periferia e referências culturais consideradas “baixas”. Essas referências não são apenas “citadas” enquanto falas dos personagens (como era, por exemplo, nas ficções de Manuel Puig), mas funcionam como princípios narrativos, até porque muitos dos escritores escrevem “desde dentro” dessas “comunidades culturais” (Cucurto, Ferrez). Além disso, é importante assinalar que, diferentemente do que acontecia na estética de um Puig ou um Cabrera Infante, em muitas narrativas recentes a linguagem da cultura de massas é incorporada num registro do absurdo (como em César Aira ou em Cucurto⁷) ou então se exhibe um afastamento cínico dela (Fernando Vallejo). Por outro lado, há toda uma zona da narrativa do presente em que resulta difícil diferenciar o romance do ensaio, a autobiografia, da crônica ou da crítica cultural (por exemplo, em *La fiesta vigilada*, do cubano Antonio José Ponte ou em *El arte de la fuga*, de Sergio Pitol). Isso também não é novo na literatura latino-americana, mas a diferença é que as escritas do presente “reniegan de lo testimonial redentorista, del nosotros nacionalista y del tipicismo costumbrista” (Mónica Bernabé, 2008)

3- A história tem desaparecido como pergunta fundamental da ficção (cf. Sarlo, 2006). Pois bem, a pergunta pela história parece ter sido substituída pela pergunta pelo próprio lugar da fala, pelo lugar do escritor. Assim, muitas narrativas contemporâneas parecem produzir uma dobra da literatura *sobre si mesma*. Por exemplo, Ricardo Piglia, Roberto Bolaño ou Santiago Gamboa, em seus romances, constroem mundos inteiramente submersos na vida literária. Evidentemente isso não é novo na literatura latino-americana e, no entanto, parece se afirmar como um sintoma, com uma grande quantidade de “escritas de si”, ficções sobre o próprio autor como personagem. Auto-ficção “como un relato de si que tiende trampas, juega con las huellas referenciales, difumina los límites (...) y puede incluir el trabajo del análisis, cuya función es justamente la de perturbar esa identidad”, diz Leonor Arfuch (2005, 105).

Então, resumindo: na narrativa do presente, em contraste com a cultura moderna das letras (baseada, lembremos, na autonomia, densidade lingüística e re-elaboração da história), temos uma literatura

debruçada sobre si própria ou sobre a figura do autor, na qual a escrita é parte de uma *intervenção cultural*, e que se escreve numa linguagem que transita no cume entre dois precipícios: a retórica da não ficção e a linguagem da cultura de massas.

Pois bem, nessa retórica da não ficção, o autobiográfico ganha um destaque especial. De fato, boa parte da narrativa latino-americana contemporânea parece dedicada à criação de um mito do autor. Acho difícil não pensar esses relatos como o local da onde pode partir um desabafo sobre certa perda. Que lugar ocupam hoje o escritor e a literatura no campo da cultura? Existem muitíssimos romances contemporâneos que, num gesto auto-contemplativo, parecem girar em torno dessa pergunta e seus rodeios. Há alguns anos, a respeito da narrativa pós-ditatorial no Cone Sul, Idelber Avelar argumentava que “a literatura foi forçada a abandonar seu papel privilegiado na modernidade – a imaginação de uma alternativa, a redenção do poético no prosaísmo da vida cotidiana alienada e a visão de uma epifania redentora”. Avelar fazia uma leitura da ficção pós-ditatorial em termos de “luto” por essa perda do seu lugar.

“Como ya no hay ideales colectivos que pasen por la literatura, ni identidades sociales ni expectativas mayoritariamente comunes que necesiten verse reflejadas en las ficciones, pues entonces la literatura vuelve a ser un arte murmurado que reúne a unos pocos alrededor del fuego”, diz Sergio Chejfec nessa bela expressão que dá título a este trabalho (2005, 19). E nesse ritual, ao redor do fogo, os autores do presente forjam seus mitos, os mitos do autor. Não me parece inverossímil pensar que existe uma relação entre essa ânsia de fabricação dessa mitologia pessoal e a crise dos valores da “alta cultura” (e, por tanto, crise do lugar do intelectual), que é concomitante com um “desencanto do moderno” (como diz Florencia Garramuño), isto é, com a crise dos mitos da modernidade e do desenvolvimento. Parece-me que os escritores do presente encontraram a forma de livrar-se do peso da grande tradição latino-americana, daquela forte tradição da densidade/ identidade, trocando a mitologia identitária (nacional ou latino-americana), que de fato parece cada vez menos verossímil, pela criação de uma mitologia pessoal e, com ela, fazendo uma “transvaloração de todos os valores” literários.

A mitologia pessoal ou a transvaloração dos valores modernos

Historicamente, o nascimento da literatura moderna coincide com o

nascimento do autor, do conceito de autor. De fato, os conceitos modernos de indivíduo e de literatura se pressupõem mutuamente. Num excelente artigo em que Diego Gerzovich retoma as propostas de Josefina Ludmer, há uma passagem que resume bem essa idéia:

(...) Autonomía. Ley de sí mismo. Ley propia. Con la modernidad lo que nace son las esferas culturales con leyes propias de funcionamiento, autónomas con respecto a las otras. Lo que nace con la novela moderna es la propia ley del escritor y el nombre, que es ley: *literatura*. Del mismo modo como en el pasaje de la obra de arte religiosa a la obra de arte profana lo que sube a la escena de la historia es la ley y el nombre del artista; en el pasaje de la narración a la novela, la ley y el nombre del escritor, *nomos y nomen*, pasan a ser centrales. Autonomía.

Autoria e autonomia serão anverso e reverso de uma mesma moeda: a literatura moderna. No entanto, de Mallarmé ou Valéry a Borges e dele a Foucault, todos eles acreditam no desaparecimento do autor, em favor seja do Livro, da Linguagem ou da Literatura. Em “La flor de Coleridge”, Borges cita Valéry, quem diz que “la Historia de la literatura no debería ser la historia de los autores y de los accidentes de su carrera o de la carrera de sus obras sino la Historia del Espíritu como productor o consumidor de literatura. Esa historia podría llevarse a término sin mencionar un solo escritor”.

Existe, então, certo paradoxo na literatura moderna, pois se por um lado se diz que as vanguardas tentaram unir “arte e vida”, ao mesmo tempo a literatura e a teoria modernistas operaram uma separação entre sujeito e obra. Para Foucault, em aquela conferência de 1969, que acabou se transformando num clássico da teoria da literatura, o autor era a função que conferia uma certa unidade a um conjunto de textos. A tal “morte” que se proclamava era, sobretudo, a da autoridade do sujeito empírico sobre sua obra, que passava a formar parte de um vasto empreendimento anônimo e coletivo.

No entanto, paradoxalmente, mesmo em termos de “unidade de estilo” e originalidade, o autor representa a realização do projeto da modernidade. Esse paradoxo tem uma saída: para que a história da literatura seja a História do Espírito, sem mencionar nenhum escritor, como queriam Valéry e Borges, deve haver autores suficientemente bons como para poder serem identificados com *A Literatura*. Na tradição argentina, esse autor, capaz de desaparecer, identificado com a literatura, é Borges. “La historia de la autonomía es la

A arte murmurada ao redor do fogo

historia de la alta cultura en la Argentina y la historia de la canonización de Borges”, disse Josefina Ludmer⁸

Outras tradições nacionais na América Latina têm seu correlato: Machado de Assis? Octavio Paz? José Martí?⁹. Nossos dias, pelo contrário, parecem carecer do grande nome que possa se colocar no lugar da Literatura. E não acho que se trate de um problema de perspectiva, (ou melhor: de falta de perspectiva) histórica. Isto é, não acho que precisemos de um afastamento temporal para descobrir esse grande nome. Acredito que não seja mais possível que um autor seja canonizado como o autor nacional, nem que os autores do presente tenham essa pretensão.

Por outro lado, dentro desse panorama de crise da alta cultura, crise da interpretação histórica, vem se destacando toda uma literatura “sem trama”, que simula uma – impossível, é claro – simultaneidade entre escrita e vivência, uma obra que, como a arte da performance, vai se fazendo perante os olhos do leitor. O que vai se construindo é, no entanto, algo a mais, ou diferente do que literatura: com ela se constrói também um personagem, uma figura excluída – por própria vontade ou não – da Literatura com L grande, da História, da alta cultura. O autor se inventa a si mesmo, escreve seu próprio *mito*.¹⁰ Não são essas as operações de um Mario Bellatín, Daniel Link, Santiago Vega, Pedro Lemebel, César Aira, Mario Levrero, Fernando Vallejo, Marcelo Mirisola, Ferrez, Pedro Juan Gutierrez e, mesmo, eu diria, Roberto Bolaño?”

A partir daí uma pergunta se torna inevitável: como pensar o sujeito da escrita depois da “morte do autor”, de sua descentralização e dessacralização? Dizer que boa parte da narrativa latino-americana contemporânea parece dedicada à criação de um *mito do autor* não implica pensar apenas na ficcionalização do sujeito escritor. A operação, que eu gostaria de chamar de *performática*, vai além dessa ficcionalização, pois consiste na *criação* do sujeito através da escrita. A literatura apareceria como uma das engrenagens de uma maquinaria dramática destinada a configurar um nome próprio e, mais ainda, um personagem de carne e osso. Essa narrativa compartilha com a arte da performance, além de uma linguagem do tempo presente – do imediato –, algo de improvisado, de rascunho, de idéia inacabada.

Mas a operação performática a que me refiro não tem a ver, apenas, com a arte da performance, mas também com a idéia do performático como um modo operativo na construção da subjetividade. Para Judith Butler (2003, 197), o gênero é uma construção performática, quer dizer uma

construção cultural imitativa e contingente. O gênero é “um estilo corporal, um ato, por assim dizer, que tanto é intencional como performativo, onde performativo sugere uma construção dramática e contingente de sentido”. Butler argumenta que a noção de gênero como essência interior de um sujeito e como a garantia de identidade é uma ilusão mantida para os propósitos da regulação da sexualidade dentro do marco obrigatório da heterossexualidade reprodutiva. Assim entendido, o gênero é considerado uma ficção regulatória e encarna uma *performatividade* através da repetição de normas que dissimulam suas convenções. A performance dramatiza o mecanismo cultural de sua unidade fabricada. Butler analisa o caso da paródia do gênero que realiza o travesti e diz que essa paródia não presume a existência de um original que essas identidades parodísticas imitariam. “A paródia que se faz é da própria idéia de um original” (2003, 199). “Si plagiamos al plagiario saldrá algo maravilloso”, dice Santiago Vega no epílogo a seu livro de poemas *La máquina de hacer paraguayitos*.

A perspectiva de Butler interessa precisamente pela desconstrução do mito de original, pois ela argumenta que a performance de gênero é sempre cópia da cópia, sem original. Da mesma maneira, as ficções de si (ou auto-ficções) dos autores que mencionei também não pressupõem a existência de um sujeito prévio, “um modelo”, que o texto pode copiar ou trair, como no caso da autobiografia. Não existe original e cópia, apenas construção simultânea (no texto e na vida) de uma figura – um personagem – que é o autor. O conceito de performance deixaria ver o caráter teatralizado da construção da imagem de autor.

Evidentemente, esse conceito de performance se encontra despojado da dimensão política que podia ter nos anos oitenta. Afasto-me aqui de outra circulação do conceito num debate em torno da intervenção política da escrita, que aparece, por exemplo, para citar textos bem próximos ao meu, no artigo de Paloma Vidal e no de Paula Siganevich, publicados ambos no anterior número desta revista. Em “Arte e literatura como sinais de vida”, Paloma Vidal analisa a leitura performática que faz Diamela Eltit de *Lumpérica*, nos anos oitenta, no meio da ditadura chilena, uma leitura feita num prostíbulo e durante a qual Eltit se dilacera o corpo, remetendo à violência que se vivia sob a ditadura. “Será a escrita um ensaio para a ação ou a ação um ensaio para a escrita?”, se pergunta Paloma Vidal (2007). Por sua vez, Paula Siganevich pensa a performance, em relação com as crônicas de Pedro Lemebel, como “linhas de fuga” e de “resistência ao gênero”,

através de um corpo – e uma escrita – “híbrido e mestiço” (2007).

As performances dos autores mais recentes se inscrevem já numa linhagem bem menos negativa em termos políticos, bem menos compromissada com a realidade social. Também, é preciso dizer, bem mais narcisista. “Como a los dandies del siglo XIX, les gusta llamar la atención”, diz Mónica Bernabé; mas também, como eles, “se instalan en el espacio de frontera entre la literatura y las prácticas culturales capaces de procesar nuevas identidades” (2008).

Sendo assim, a escrita de si como performance também supõe uma revisão na noção de valor literário: essas ficções não podem ser lidas apenas a partir das qualidades estéticas do texto. A auto-ficção só faz sentido se lida como evento, show, como gesto ou como espetáculo: “espectáculos de realidade”, diz Reinaldo Laddaga (2007, 14).

Cito, apenas, três exemplos representativos: César Aira, Fernando Vallejo e Mario Bellatín, que são paradigmáticos da narrativa argentina, colombiana e mexicana do presente.³ Os três são mestres em construir mitos em torno de si próprios. Não acho exagero dizer que resulta impossível não pensar, ao ler um romance de Vallejo, de Bellatín ou de Aira, no personagem Fernando Vallejo, no personagem Mario Bellatín ou no personagem Cesar Aira. Os dois primeiros construíram vários auto-retratos em seus romances; Vallejo o fez de uma forma muito mais contundente: ele escreveu uma imensa saga autobiográfica na qual se dedicou a moldar o personagem cínico e provocador que ia encarnar na “vida real”. Não é o caso de Aira, que só em algumas de seus romances aparece como personagem. E tanto ele como Bellatín construíram obras, isto é, projetos artísticos, em que os procedimentos não são apenas textuais. São, sobre tudo, gestos, (publicar inúmeras novelas breves em inúmeras editoras diferentes, por exemplo) que fazem com que o valor de cada romance esteja em relação com todos os outros. Isto é, um romance de Aira vale enquanto engrenagem de um mecanismo que faz de César Aira, César Aira. O valor da obra não está dado pelas suas qualidades intrínsecas (autonomia), não pela “forma” (densidade) nem pelo “conteúdo” (identidade), para dizê-lo de uma forma esquemática, e sim pelo procedimento que constrói o mito César Aira.

Fico me perguntando se, com essa “transvaloração dos valores” literários, ainda tem espaço para a crítica literária ou qual seria o lugar dela. Quando os antropólogos pós-estruturalistas tomaram consciência de que lidavam não com “fatos” e sim com “representações”, propuseram que o trabalho

do antropólogo fosse “ler a cultura como textos”. Será que está na hora de que a crítica literária leia os textos como manifestações culturais? Seriam manifestações que se inscrevem nos ritos da comunidade literária, onde os escritores forjam sua mitologia, seus próprios mitos individuais e, com eles, os mitos do presente.

NOTAS:

¹ Houve, recentemente, outros debates no meio literário argentino que não me parecem tão facilmente aplicáveis à literatura latino-americana em geral. Menciono dois: o debate, que vem pelo menos da década anterior, entre escritores que acham que a literatura argentina deve “deixar de dar as costas ao público” e os que acham que “ilegibilidade” é uma forma de preservar a dissidência (e de produzir “novidade”) ou, em outros termos, o debate entre escritores mais ligados ao mercado e escritores de perfil mais acadêmico; e, por outro lado, um debate que agitou muito as águas em 2007, em torno de *Bolivia Construcciones*, romance de Sergio de Nucci, acusado de plágio depois de receber o prêmio *La Nación- Sudamericana* (2007).

² Tradução minha do espanhol.

³ Cito: “To what extent do these new experiments offer us a different idea of the work, where artistic autonomy is opposed by a certain notion of heteronomy which dismantles – or complicates – the oppositions between work and outside? To what extent do these practices indicate a change in the culture in which this idea of art as redemption of the social – built on artistic autonomy – is interrupted?” (96)

⁴ Em artigo que analisa as transformações do campo intelectual entre os anos sessenta e noventa, Graciela Montaldo diz que, nos anos noventa, com a geração de sessenta, fecha-se a figura do intelectual moderno (“Intelectuales, autoridad y autoritarismo. Argentina en los 60 y em los 90”. Em Javier Lasarte (coord). *Territorios intelectuales. Pensamiento y cultura en América Latina*. Fondo Editorial La Nave Va, 2001, p. 60). Montaldo também diz que a autonomia, aspiração da intelectualidade moderna, nunca se conseguiu exercer de maneira acabada.

⁵ Obviamente não ignoro o fato de que se trata de dois textos produzidos no auge do estruturalismo e que os trabalhos de Foucault se tornaram uma referência importantíssima na retomada pós-moderna da problemática da subjetividade da escrita. Também que Barthes escreveu um texto de “auto-ficção” (*Roland Barthes por Roland Barthes*).

⁶ Claro que aqui, como nos outros pontos, haveria que fazer muitas ressalvas, por exemplo, para citar alguns escritores cuja obra começa a ser publicada nos anos noventa, Alan Pauls, Sergio Chejfec ou Bernardo Carvalho.

A arte murmurada ao redor do fogo

⁷ “Cucurto no solo escribe ‘sobre’, sino que escribe ‘desde’”, diz Monica Bueno, 2007, p. 66.

⁸ “¿Cómo salir de Borges?”, em William Rowe/Claudio Canaparo/Annick Louis (compiladores), *Jorge Luis Borges. Intervenciones sobre pensamiento y literatura*. Buenos Aires: Paidós, 2000, citada por Diego Gerzovich, em *Autonomia marca Borges*.

⁹ Num interessante artigo sobre Martí, Antonio José Ponte relata uma anedota em que dois jovens “aspirantes a escritores” visitam Eliseo Diego e este lhes pergunta que autores lêem. Com medo de falar algum “nome errado”, os jovens respondem: “Martí”, ao que Eliseo Diego replica: “eu perguntei que autores vocês lêem e não que ar vocês respiram”. Assim, Eliseo Diego realiza a mesma operação de identificar um autor nacional com A Literatura. (“El abrigo del aire”, em Bernabé, M., Ponte, A.J. e Zanin, M. *El abrigo del aire, Ensaños sobre literatura cubana*. Rosario, Beatriz Viterbo, 2001) Antonio Ponte reclama de que Martí seja considerado “um autor infalível, que não pode ser colocado em discussão como qualquer outro escritor, por grande que seja” (entrevista com Mercedes Serna e Ana Solana, disponível em <http://www.eldigoras.com/eom03/2004/2/fuego35ajp01.htm>).

¹⁰ O mito, diz Barthes, “não é uma mentira, nem uma confissão: é uma inflexão”. “O mito é um valor, não tem a verdade como sanção” (2003, 221).

¹¹ Neste sentido, um dos precursores, entre outros, é Gombrowicz.

¹² Mas poderíamos incluir na nossa lista alguns romances de João Gilberto Noll, *Berkeley em Bellagio* (2002) e *Lord* (2004); os de Mario Levrero, *El discurso vacío* (1996) e *La novela luminosa* (2005); *El síndrome de Ulises* (2005), de Santiago Gamboa; as novelas de Daniel Link *La ansiedad* (2004) e *Montserrat* (2006); os textos de Cucurto, de Marcelo Mirisola ou dos cubanos Pedro Juan Gutierrez, sua *Trilogía sucia de la Habana* (2002), e Antonio José Ponte, *La fiesta vigilada* (2007).

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS:

Arfuch, Leonor. *El espacio biográfico*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 2005.
Barthes, Roland. *O rumor da língua*. Tradução Leyla Perrone Moisés. São Paulo/Campinas: Brasiliense/ Ed. da Unicamp, 1988.

_____. *Mitologías*. Tradução de Rita Buongermينو, Pedro de Souza e Rejane Janowitz. Rio de Janeiro: Dipfel, 2003.

_____. *Roland Barthes por Roland Barthes*. Tradução de Leyla Perrone Moisés. São Paulo: Cultrix, 1975.

Bernabé, Mónica. *Actas del VII Seminario Internacional de Historia de la Literatura en la Pontificia Universidad de Río Grande do Sul, Porto Alegre* (no prelo).

Bueno, Monica. “Vidas literarias en la Argentina contemporánea: tres nombres de

autor”. In: *Revista Margens*, Belo Horizonte, n. 9/10, jan-jun 2007.

Butler, Judith. *Problemas de gênero. Feminismo e subversão da identidade*. Tradução Renato Aguiar. Rio de Janeiro: Civilização brasileira, 2003.

Chejfec, Sergio. *El punto vacilante. Literatura, ideas y mundo privado*. Buenos Aires: Norma, 2005.

Contreras, Sandra. “Algo más sobre la narrativa argentina del presente”. In: *Katatay*, Revista de Crítica de Literatura Latinoamericana, N° 5, 2008.

Foucault, Michel. “Qu'est-ce qu'un auteur?”. *Dits et écrits*. Vol I, Paris: Gallimard, 1994.
Garramuño, Florencia. “Towards a heteronomous aesthetic: poetry and experience in Ana Cristina Cesar and Nestor Perlongher”. In: *Journal of Latin American Cultural Studies*, 17:1, 95-120, 2008.

Gerzovich, Diego. “Autonomia marca Borges”. Disponível em www.loescrito.net.

Kamenszain, Tamara. *La boca del testimonio. Lo que dice la poesía*. Buenos Aires: Norma, 2007.

Klinger, Diana. *Escritas de si, escritas do outro. O retorno do autor e a virada etnográfica*. Rio de Janeiro, 7Letras, 2007.

Laddaga, Reinaldo. *Espectáculos de realidad. Ensayo sobre la narrativa latinoamericana de las últimas dos décadas*. Rosario: Beatriz Viterbo Editora, 2007.

Ludmer, Josefina. “Literaturas post-autónomas 2.0”. Disponível em <http://www.pacc.ufrrj.br/z/ano4/1/josefinaludmer.htm> 2006

Ponte, Antonio José. “El abrigo del aire”. In: Bernabé, M., Ponte, A.J. e Zanin, M. *El abrigo del aire, Ensayos sobre literatura cubana*. Rosario, Beatriz Viterbo, 2001.

_____. Entrevista com Mercedes Serna e Ana Solana. Disponível em <http://www.eldigoras.com/eom03/2004/2/fuego35ajp01.htm>

Resende, Beatriz. “A literatura brasileira na era da multiplicidade”. In: Buarque de Hollanda (org). *Literatura e desenvolvimento*. Rio de Janeiro, Aeroplano, 2006.

Rodriguez Monegal, Emir. “Tradição e renovação”. In: Fernandez Moreno, César (coord). *América Latina em sua Literatura*. São Paulo, Editora Perspectiva, 1972.

Sarlo, Beatriz. “Sujetos y tecnologías. La novela después de la historia”. In: *Punto de Vista*, N°86, diciembre 2006.

Siganevich, Paula. “El pensamiento urbano en las crónicas de Pedro Lemebel”. In: *Grumo*, N°6, vol.2, Rio de Janeiro, 7 Letras, 2007.

Vidal, Paloma. “Arte e literatura como sinais de vida”. In: *Grumo*, N°6, vol.2, Rio de Janeiro, 7 Letras, 2007.

RESUMO:

A partir de uma retomada dos debates em torno da literatura latino-americana do

presente, propomos a idéia de que está se produzindo uma re-configuração da cultura moderna das letras, que deixa atrás a autonomia literária, o que implica numa recolocação em torno da densidade lingüística, da relação entre obra e autor e entre a ficção e a história. Assim, consideramos certa zona da narrativa contemporânea como performance do autor: em continuidade com a vida, esta literatura se erige como espaço no qual surge uma nova mitologia individual, em contraste com os mitos identitários que marcam boa parte da tradição literária latino-americana.

PALAVRAS CHAVE:

Literatura latino-americana do presente, (pós)-autonomia, performance, mitologia pessoal.

ABSTRACT:

Through a return to the debates surrounding contemporary Latin American literature, we propose that it is currently undergoing a reconfiguration of the modern culture of letters, one that moves beyond the question of literary autonomy. This shift implies a repositioning in terms of linguistic density, the relationship between author and work, and between fiction and history. In this way, we examine a certain sphere of contemporary narrative in terms of the performance of the author. In continuity with life, this literature affirms itself as a space in which a new individual mythology emerges, in contrast to the identitarian myths that have left their mark on a large part of the Latin American literary tradition.

KEYWORDS:

Contemporary Latin American literature, (post)-autonomy, performance, personal mythology.



Argentina Siglo XXI. Los “nuevos” modos de producción cultural.

Nancy Fernández

Introducción

En los últimos artículos que Beatriz Sarlo publicó en *Punto de Vista*, apuntaba a nuevos textos de jóvenes escritores. Allí hubo algunas cuestiones que provocaron discusión, disenso y en algunos casos, acuerdo y aprobación (cfr. Sarlo, 2006). En lo que a mi respecta, traté de pensar estos problemas que ponen en evidencia las “nuevas” producciones como emergentes o síntomas del estado actual de la cultura. (cfr. Fernández, 2007). Y a partir de una reflexión crítica inacabada, quiero subrayar dos argumentos que Sarlo elaboraba con los textos de Paula Vasarvski, Romina Paula, Alejandro Lopez y Washington Cucurto. Por un lado, el juicio de valor y por otro, la supuesta técnica que Sarlo piensa como “falta de distanciamiento” de un narrador “sumergido”. Además de recordar que la literatura implica una larga historia de artificio y trabajo, también se puede advertir que aún hoy (y aún en Cucurto), persiste la elaboración que define la praxis “artística”, en una escritura, atravesada, interferida, por la experiencia de la imagen, del cuerpo y la palabra.

Es cierto que el concepto de valor (de extensa tradición teórica si recordamos al estructuralismo checo de Jan Mukarovsky, por ejemplo) es una noción de la cual, a primera vista, no hay por qué desprenderse. Pero también hay que señalar que en Mukarovsky estaba implicado el horizonte histórico en la constitución de los géneros y la función por la cual un producto llega a considerarse artístico (cfr. Mukarovsky, 1977). Por otra parte, un crítico actual como Andreas Huyssen tampoco desestima el rol que cumple el valor a la hora de dirimir taxonomías estéticas (cfr. Huyssen, 2002). En la perspectiva de Huyssen, gusto y calidad son instrumentos para distinguir productos, y en ese proceso crítico, distinguir el arte de la basura cultural (kitsch). Podría decirse que Huyssen aún concibiendo el concepto de valor con un relente de esteticismo, marca ante todo la presencia ideológica de un sujeto histórico que observa, contempla, lee o interpreta (un film, un

cuadro, un texto escrito). Y esto queda claro cuando fundamenta la crítica a un modernismo (el finisecular y el de la segunda posguerra) arraigado en una autosuficiencia excluyente de la cultura de masas. La categoría que Huyssen replantea es nada menos que la de autonomía, cuya procedencia de la escuela de Frankfurt (pensando sobre todo en T.W. Adorno) no es menor. La gran diferencia entre Sarlo y Huyssen radica en que el alemán considera el desarrollo histórico en la constitución de cada período artístico, su proyecto, su programa o su fracaso final, como sucede con la vanguardia histórica o con la neutralidad ideológica del pop art. Desde la óptica de Huyssen hay que tomar en cuenta los agentes que regulan y fiscalizan la legitimidad de la producción artística, tanto como las coyunturas políticas (como la vanguardia rusa).

En este límite de lo que puede ser llamado arte y lo que no, se juegan instancias que atañen no solamente a las condiciones históricas y culturales de la subjetividad, sino también a intereses que inciden como mediaciones en el campo intelectual de la crítica. Me estoy refiriendo concretamente a las formaciones, a los ejes, a los grupos que funcionan desde el espacio de la universidad, las editoriales, las revistas y publicaciones, el mercado, los eventos y demás dispositivos de comunicación. Gusto y calidad son los factores que si en un momento sirvieron a la antinomia entre arte elevado y arte bajo o cultura de masas, hoy dan paso a modos más contemporáneos de la industria de la conciencia (pensemos de paso, en la comercialización publicitaria del deseo a través de la televisión y la telefonía celular). De esta manera, los medios de producción informatizados promueven una variedad de actitudes en cuanto a la recepción, dividida entre detractores e integrados con el panorama global del ciberespacio (cfr. Bauman, 2006). En el caso de Beatriz Sarlo, casi podría decirse que se limita a juzgar superficialmente los efectos mirados desde el deleite personal para rescatar el arte elevado de las miserias del mal gusto. Tomando la perspectiva

ideológica del crítico en tanto sujeto histórico, creo que más bien se trata de poner de relieve ciertas cuestiones; las condiciones del contexto, los usos y transformaciones que las nuevas producciones culturales argentinas hacen de los géneros discursivos (narración y poesía), de las prácticas masivas (publicidad, televisión, espacios comunitarios de entretenimientos), y de la tecnología (internet, sitios web, blogs, chat, mail, sms). Desde esta perspectiva, quizá se trate de pensar en textos y producciones que dan cuenta de “nuevas” formas de agrupación y de sectores de pertenencia. Así, aquello que se vuelve evidente es el desvanecimiento de la frontera entre el adentro y el afuera de la creación artística, por lo cual los autores actuales ponen en dificultades la categoría misma de literatura. En esta línea, la escritura actual se distingue de otros modos de producir, no por una textura ontológica y específica del arte, sino por leyes estéticas de composición donde arte y vida definen un espacio común de identidad. Si para la vanguardia histórica se trataba de suturar el abismo entre arte y vida, esa grieta ya no es un desafío. Quizá el rasgo predominante de lo que se hace hoy sea la contaminación simultánea entre géneros y registros que hacen imposible distinguir entre ficción y realidad. Porque esto ya no tiene que ver con los procedimientos de “hibridación” e “intertextualidad” que suponían intersección entre estructuras acabadas, previamente organizadas y, de alguna manera, fijas; la separación entre marco de referencia y marco de ficción le correspondía a la novela histórica, por ejemplo. Hoy, vida y ficción, la bioficción, entran en una conmovión recíproca aunque mantengan, a nivel artístico, la función de la firma, el nombre de autor. Podemos mencionar como textos altamente representativos en este estado de cosas, los muy recientes *Villa Celina*, de Juan Incardona, y *Berasachussetts*, de Leandro Avalos Blacha (Estación Pringles). En ambos casos, la paradoja cultural del suburbio y del conurbano en tiempo global y planetario, juegan con tipos sociales (Avalos Blacha) y con las tribus del rock, del tango y de la

cumbia (Incardona). En el caso de la cultura argentina, podemos pensar al menemismo como la fisura contradictoria entre atraso y globalidad.

En esta serie de problemas podríamos situar las recientes reflexiones de Josefina Ludmer sobre la noción de autonomía (cfr. Ludmer, 2007). Una vez más, la crítica aporta un pensamiento dirigido contra la división academicista que imparte un criterio estético hipostasiado como juicio moral. De este modo, y tomando como objeto el campo de las últimas producciones en “literatura argentina”, Ludmer (repasando las prácticas de Link, Sergio di Nucci, Casas, o incluso los biodramas de Vivi Tellas) problematiza explícitamente la noción de autonomía literaria en la actualidad. Al respecto, cabría preguntarse por las consecuencias que tuvo la búsqueda denodada de asepsia sobre el proceso de desarrollo artístico desde el punto de vista histórico y cultural. Pronto se advierte que el arte pierde su aura, en tanto concepción incontaminada cuyo destino responde a la conservación del museo.¹ Cuando las dicotomías excluyentes se vuelven caducas (lo alto/lo bajo; afuera/ adentro), las formulaciones críticas basadas en presupuestos de valor, gusto y calidad, pueden perder solvencia.

Con el proyecto de revisar la relación entre el arte y la vida, la vanguardia histórica, inscripta en la cultura de la modernidad, promovía su versión paródica y crítica de la tradición. Hoy, algunos artistas la incorporan casi con un aire paradójico de familiaridad y de ausencia, lejos ya de definir el arte en calidad de experimentación o de mimesis y cerca de alternar con herramientas que no reconocen distinciones previas entre prácticas cotidianas y estéticas. Hoy, se trata menos de aceptar o rechazar a las instituciones (universidad, lugares de enseñanza, editoriales, mercado, medios: sistema) que de reacomodarse a los lineamientos que proporcionan. Si la vanguardia histórica buscaba desautomatizar el lenguaje, percepción y sensibilidad, las prácticas actuales ingresan géneros, discursos, técnicas y saberes sin presuponer jerarquías que habría que liquidar. A ese proceso

Argentina siglo XXI. Los “nuevos” modos de producción cultural

de asimilación intelectual (del pasado por los artistas del presente) Arturo Carrera le adjudicó un “efecto de esfumado” (cfr. Carrera, 2004).

Muchas de las últimas producciones en el campo de la literatura argentina, redefinen la noción de arte y estética, haciendo de la cultura su imaginario y su lenguaje, un espacio de continuos usos y redistribuciones; y aquí se hace difícil hablar de literatura en términos puros (carta, diario, novela). Incluso de distinciones estrictas entre poesía y narrativa. Desde esta perspectiva, la noción de escritura permite pensar más comodamente categorías inherentes a la cultura donde los géneros sintetizan, o mejor, “ecualizan” (en términos de Arturo Carrera) los restos de especificidad propios de una experiencia moderna. Teniendo en cuenta las variables culturales que asume el contexto actual para la práctica artística en la Argentina, es posible pensar un sentido en cuanto respuesta a problemáticas comunes, que, en muchos casos, implica la vivencia urbana y el lugar que allí tiene lo íntimo o la privacidad. Es claro que al enunciar en primera persona (como una variante posible), estos límites se corren. Así sucede con el gesto improvisado que Fabían Casas (con *Ocio* por ejemplo) ensaya sobre el vacío de la calle o de un cuarto desprolijo. También la escritura fragmentaria puede ser el registro de una experiencia de pérdida y despojo; en el caso de Martín Gambarotta (con *Punctum*), los restos de una conciencia política e histórica dejan ver los trazos de un exilio heredado, donde la letra inscribe el doble espacio de la lengua aprendida y la lengua materna. En Sergio Raimondi (con *Poesía civil*), la traducción acusa el recibo de un legado; tal es así que en la textualidad conviven la literatura inglesa con los informes (Bahía Blanca es el tema), materiales prefabricados (lo “ya hecho”) y la cotidianidad en las recetas de cocina. Por su parte, Cecilia Pavón (en *Caramelos de anís*), extrema la ironía jugando con el deseo novelesco de una vida color de rosa; allí hay pasajes constantes, itinerarios literales o desplazamientos verbales (neutralidad de los géneros, ruptura de distinciones). ¿Qué decir de “Poema a la intemperie” o “Zancos” de Emiliano Bustos? En todos ellos podemos leer algo en común, esto es, el síntoma de la intemperie que pone en escena fragmentos de realidad, tomando distancias variables entre el mundo y el yo que lo denuncia.

Lejos de cumplir con los plazos normativos de la acción comunicativa, la escritura actual se hace cargo de una estética donde los hechos son inseparables de las ficciones y donde lo infra (lo bajo de la cultura) y lo alto, establecen sus instancias de negociación (cfr. Rancière, 2002). Sin

duda, este régimen de lo “estético” rompe un modelo de representación basado en la referencialidad y la distinción en géneros, pero también, y sobre todo, termina con la distinción entre lo caótico (y accidental) y la ficción definida por procedimientos específicos y bien contruidos. Hoy en día se trata más bien de una composición donde el sujeto artístico da cuenta de la autorrealización estética de la vida, dándole forma incluso a lo supuestamente irrepresentable. Autor y/o personaje participan del proceso y del producto dándole forma a modos de experiencia que tienen que ver con el vacío, la indolencia y el tedio; la intemperie pero también el goce y el deseo. Incluso un texto crítico reciente, el de Mario Cámara, pone énfasis en un modo actual de concebir el “spleen del presente” en la poesía argentina de hoy (cfr. Cámara, 2008).

Multitudes, informática y “virtualidad”

Tanto Daniel Link como Alejandro Lopez dan cuenta del uso del sistema transnacional donde la máquina lingüística asume el carácter de la tecnología. En esa perspectiva global, cabría preguntarse quienes son los que acceden a dichos medios. No solo pienso en *La ansiedad o en Monserrat* sino en el blog de Link, género donde más se ponen en juego los límites entre lo público y lo privado. Sin embargo, ¿quiénes acceden o eligen este espacio para intervenir, participar, dialogar y discutir? El blog (el de Link o de quien sea) sigue siendo un género que funciona en circuitos muy determinados.

Otros autores propician el lugar incierto del arte entre el gesto popular de la cultura masiva (la bailanta, la música tropical de Gilda y de Rodrigo), la marca inequívoca de procedencias literarias (los hermanos Lamborghini y Ricardo Zelarayán) y los diversos grupos étnicos (paraguayos, bolivianos). Este es el caso de Washington Cucurto y creo que es un acierto de Piglia señalar que ahí los lenguajes latinoamericanos remiten a la moderna experimentación de Roberto Arlt respecto a la cultura nacional y la inmigración (cfr. Piglia, 2008; Fernández, 2006). En este sentido, podemos pensar una ecuación donde la noción de margen presiona el orden estable de lo masivo, popular y lo general. El sentido de popularidad que toma Cucurto, implica así, minorías, grupos o sectores.

En el campo intelectual de la crítica literaria argentina, Beatriz Sarlo puso en tela de juicio los textos de Alejandro Lopez (*Guan to fak=keres cojer?*) y de Washington Cucurto (*Cosa de negros* y *Las aventuras del señor maiz*). En sus argumentaciones, está claro que piensa en la cultura

setentista (por ejemplo Osvaldo Lamborghini) y ahí, con un tono de fastidio y de nostalgia, cierra el telón a lo que llama “pornografía fashion”, sentenciando el costo nulo de lo que hoy implica (para ella) una farsa de transgresión. Llegado este punto, podríamos pensar qué forma y qué sentido toma ahora la “transgresión” y sobre todo, si las prácticas actuales realmente apuntan a eso. Mejor: qué habría que transgredir, cuál sería el estado de factores que acreditarían los efectos culturales de una supuesta “oposición, enfrentamiento o provocación”. En sus artículos, Sarlo sostenía la carencia de una obra que basa su estructura sobre el carácter etnográfico y el “lenguaje plano” de un registro casi costumbrista. Pero en este contexto de discusión, Sarlo exime a Daniel Link, quien afirma su pertenencia al mundo contemporáneo trabajando, en orden cronológico, con el discurso periodístico, los mensajes grabados en contestadores telefónicos y los discursos en red. Probablemente uno de los elementos que aventaje a Link en los juicios de valor que esgrime Sarlo, radique en la elaboración estética de una concepción teórica, tal como manifiesta el reordenamiento (y el uso) del canon occidental emprendido por el autor. Es una posibilidad para leer la inclusión de textos de Thomas Mann y Franz Kafka, en tanto manifestaciones inequívocas de un sujeto cultural. Aquí hay que señalar que la formación libresca de Cucurto tampoco está ausente. Pero más allá de esto, si como sostiene Josefina Ludmer, ya no se puede seguir hablando de textos malos o buenos, lo que deberíamos pensar mejor es el desplazamiento del sistema en el que de alguna manera, sigue sobreviviendo la noción misma de literatura, pero transformada, gradualmente desplazada hacia un concepto más global, hacia una práctica productiva no tanto por “hibridación” sino más bien por *interferencia*. Sin embargo, aún sin decoro ni solemnidad, los circuitos de legitimación no caducan (la universidad, la selección que arman los suplementos culturales, los concursos y los prestigiosos programas televisivos de canal a). Pero sobre todas las cosas, la modificación que parece estar operándose es el concepto de literatura, su escenario, su régimen de discursividad y las formas de su manifestación. Una pregunta hoy apuntaría: como rearmar el repertorio de categorías epistémicas en el marco cultural más allá de las clásicas dicotomías. De qué modo la tecnología ingresa en la práctica artística. De qué modo sigue operando el campo cultural para que unos productos se tomen en consideración (podemos pensar que ese es el caso de Dani Umpi) y otros sean devaluados. Cuáles son los sujetos y los grupos que forman la materia de este proceso

de producción. Porque si dentro y fuera son coordenadas que entraron en crisis, bueno y malo, alto y bajo no dejan de encubrir el sesgo moral de un criterio estético.

La velocidad de los nómades: espacio y tiempo hoy

Tal como Paul Virilio sugería, más que en el “fin de la historia” habría que reparar en el fin de la geografía. En este sentido, si podemos decir que la magnitud de la distancia varía en función de la velocidad, el sujeto, histórico y social, hoy no distingue entre “aquí” y “allá”, “interior” y “exterior”, “cerca” y “lejos”. En lo que concierne a la producción cultural, las condiciones de circulación y recepción también se modifican por lo cual el arte es agente y testimonio de un modo de ver el mundo. La actualidad, por lo tanto, es el resultado y también el proceso de una experiencia del tiempo y del espacio. Qué tipo de conciencia se genera, qué vivencia del instante y cuáles mitologías se construyen, que maneras de relación aparecen entre las personas y qué señas identitarias se manejan (respecto a los grupos o sectores de pertenencia). Todo ello puede ser pensado a partir de una sintomatología que muestre los modos de conexión entre el individuo y la sociedad del presente, allí donde la imagen y el cuerpo también (y sobre todo) se imponen como materia, como acto pero también como forma de absorción de aquellos gestos en los que la cultura deja su marca (cfr. Sloterdijk, 2001). Hoy por hoy la publicidad, el periodismo o la “literatura” desgastan los límites de la intimidad. En todo caso, las comunicaciones hacen notable una implosión del tiempo y el arte se hace cargo de ello; entonces, el cosmopolitismo inherente a la vanguardia histórica hoy toma otro sentido. Si algo se pone en evidencia es que cambiaron los vientos para la pregunta de Barthes en “Deliberación”, acerca de qué es lo publicable en el campo de lo literario.

Alejandro Lopez trabaja con tipos y estereotipos sociales, bordeando los límites de lo que podría acercarse a algún modo de realismo con la puesta en escena de un “diálogo” entre Vanesa (un travesti) y su prima Ruthy, sobre sus historias de amor, de sexo, trabajo y deseo; cuando después aparecen los discursos vinculados al periodismo, a los expedientes y actas judiciales a la manera testimonial, la “novela” o el guión cinematográfico (teniéndolo en cuenta como pretexto) se rearma con el montaje de los fragmentos, que añaden algo de data para la historia. Esa ficción que trafica con el registro documental y con el nombre propio más

Argentina siglo XXI. Los “nuevos” modos de producción cultural

la imagen fotográfica de Alejandro Lopez, dio lugar a la polémica en torno del lugar que el autor ocupa en la literatura, su inscripción en el sistema de legados y filiaciones. Sin embargo, lo que quizá coloque a Lopez en el centro del conflicto (cfr. Sarlo; cfr. Giordano), reside en el registro que toma. Desde el momento en que hablamos de la escritura de Lopez, en cuanto a los efectos, es claro que desaloja deliberadamente el sistema de valores (gusto, clasificaciones, admisión o exclusión del territorio de “*lo literario*”). Pero si introduce una diferencia con respecto a Puig (lógica por otra parte), no se trata tanto de una “novedad” sino de una marca cultural que garantiza la pertenencia a un momento histórico determinado. Lo “distintivo” reside precisamente en el carácter del medio con el que trabaja: una suerte de ficción en segundo grado. Mientras Puig representaba las voces medias y populares de su Villegas natal (pensemos en *Boquitas pintadas*, en los secretos y de alcoba, rumores inconfesables para la moralina pequeñoburguesa pero incontenibles en su sentimentalismo y su pasión), Lopez muestra el proceso de su construcción con materiales que vienen simultáneamente de la escritura (el chat, el messenger, el e-mail) en tanto simulacro de la oralidad. O hablan como si escribieran, donde la mediación del tiempo es un factor determinante (no se trata del instantáneo diálogo oral) o escriben como si hablaran (donde el tiempo es el medio para fingir una “conversación” en sincro); un trueque de historias corre en paralelo a la transformación inminente: de la estructura de la lengua y de la lengua del cuerpo. La velocidad y la transformación concretan los cambios en el nivel de las reglas lingüísticas. Es claro que Puig dirimía la situación de diálogo y la escritura (las cartas por ejemplo). Lopez, acentúa la transformación de la lengua (fonética, ortografía, códigos y fraseos) a la par que las identidades “experimentan” sus respectivas modificaciones (el travestismo de Vane y la complicidad criminal de Ruthy). La letra simula, compone una inflexión oral, en los cortes, en los cambios, en los giros; y entonces allí toma la oralidad como lo dado, como lo real en su facticidad. La grafía que representa la escritura electrónica, es un hecho en tanto proceso y resultado de una construcción. Si, comparándolo con Puig, Giordano veía una desventaja para Lopez por no detectar lo “inaudible”, habría que detenerse mejor en la naturaleza del soporte que toma Lopez para su ficción. Está claro que el ciberespacio sube la frecuencia del susurro indebido que circulaba en Puig (cfr. Giordano, 2006). Al no estar la voz en juego (porque, insisto, no se re-presenta ni una charla cara a cara, ni una distancia epistolar), la

altura o la caída de la confidencia o la intimidad dependerá de la base material y tecnológica. Así, los “secretos” se sintetizan, de acuerdo a la velocidad que exige el canal, anulándose el tiempo de la espera en el que la carta extendía su sentido a la vez que aumentaba las expectativas. Mientras la voz simula la letra y la letra la oralidad, los usuarios se constituyen como sujetos conscientes de la virtualidad de sus palabras que sin embargo generan sus efectos. Así, la escritura electrónica ficcionaliza la simultaneidad de una economía discursiva que intercambia sus enunciados. *Keres cojer?* se escribe rápido, como si yendo directamente al grano, se jugara con la posibilidad de terminar con la teleología sin fin de una cultura moderna, tal como Simmel la veía. En este sentido, el texto se propone desde asignaturas pendientes de un interrogante: quiénes son y dónde están esos nuevos sujetos sociales, destinatarios de estos códigos que desplazan a las normas y reglas lingüísticas; ¿cómo se formulan los nuevos pactos de admisión y exclusión en una esfera virtual del ciberespacio? ¿Qué nuevos modos de relación aparecen entre las personas? ¿Qué señas de certeza e identidad manejan? El E-mail y el chat parecen asumir una función paralela al sistema de la lengua, en torno de la aceleración y la velocidad. Entonces, es lícito preguntarse acerca de lo que hoy significa cultura de masas y de que modo la cultura tecnológica, produce, en términos de Sloterdijk, “un nuevo estado de agregación del lenguaje y la escritura”. Sin la prescripción del referente que adecúa las partes a la totalidad, en la escritura de Lopez no desaparece lo real. Así, su texto es parte de una manera de hablar del mundo y una experiencia que, aunque efímera y leve puede dejar sus huellas. Si desde el punto de vista del sujeto, los síntomas de su sensibilidad toman la forma del desamparo (Sloterdijk), su lugar, histórico y social, se inscribe en el ocaso de la soberanía moderna, en el planeta descentrado, allí donde la desterritorialización expande indefinidamente sus fronteras, sin garantías que regulen los intercambios económicos y culturales (cfr. Hardt y Negri, 2002). Y en la producción sobre la velocidad (tiempo) y la imagen (espacio), los significantes se liberan de la prescripción de los significados establecidos.

“Los 90” y después

Veamos más de cerca algunos textos y poetas que empiezan a nuclearse en torno de una editorial fundamental para definir las líneas que después se abrirán en ejes, grupos y formaciones. Se trata de la editorial Siesta,

dirigida por los poetas Santiago Llach y Anahi Mallol. Distintos proyectos culturales tomarán cauce en medios, prácticas textuales y puestas performativas (en cuanto a los debates, los talleres, las lecturas públicas y colectivas más las revistas que se irán gestando. Menciono algunos ejemplos como Vox, Plebella, Belleza y Felicidad, Zapatos Rojos y El interpretador. Letras, Arte y pensamiento). Más allá de sus variantes, hay una particularidad. En Siesta también se publica *La construcción del espejo*, antecedente de lo que más tarde se llamará *Tratado de las sensaciones*. El autor es Arturo Carrera, un poeta referente por su obra pero también por sus operaciones culturales. Esto se afirma con la realización de la famosa antología *Monstruos* (donde reúne una serie de nuevos autores) y con su propia participación en una editorial que está comenzando a buscar su espacio.

Alejandro Rubio elabora un realismo neutro, o mejor, distanciado. ¿De qué? Tanto del mandato “objetivista” de proscribir al yo como del idealismo moral y estetizante. En el primer caso, la escritura (que desde *Música mala* se perfila en esta dirección), cada yo asume el rol de un personaje camuflado en la indiferencia. Muy lejos de la emoción apelativa, termina por borrar los rastros de la tradición posromántica, lacrimógena y sentimental que estaba en Carriego y aún en González Tuñón. Incliniéndose más por la noción de una realidad alucinada, la cotidianeidad, sesgada por la actualidad del consumo y los slogans publicitarios, no es ajena a la práctica de escritura. Así encuentra el tono que trabaja a partir de Perlongher y de Leónidas Lamborghini, filtrado por Celine. Y cuando uno dice otra vez “Celine”, es casi imposible no pensar en Ricardo Zelarayán. Rubio se permite rearmar, con libertad desprejuiciada, la trama cultural del neobarroco y el dispositivo cultural que ofició como su detractor: el objetivismo. El autor toma objetos, cosas que cobran sentido en la intermitencia, en el cruce simultáneo de “realidad” y “ficción”. Ya en *Metal pesado* surge lo que va quedando de la clase trabajadora, del lumpen y del marginal, pero también de las instituciones de la clase media (“tradición, familia y propiedad”); así, las rutinas proveen la materia para que la sensación pase por el proceso conceptual y llegue a un grado de percepción que marca la presencia del sujeto de enunciación. Pava, cocina, cigarrillos y cama quedan desprovistos de los altos valores de la abstracción espiritual y política, sin embargo tienen la carga ideológica de inmovilidad que dejó el vaciamiento nacional del menemismo. La industria se convierte en los restos del consumo rutinario. En esta línea, que se afirma con el poema “Birmania”, Rubio manifiesta afinidad con el

Punctum de Gambarotta, para quien la traducción insinuaba la frontera entre dos lenguas, dos territorios, señal de la historia argentina y del exilio en la voz, en el trazo y en el cuerpo del que escribe. Pero en el vacío de Rubio se inscriben los signos desérticos de una ciudad baldía. Espacio urbano a la intemperie, arrabales de un pasado sin futuro y una utopía ironizada, los personajes máscaras esgrimen sin embargo su carácter intempestivo, violento, sin la complacencia de la medida estética, mucho más cerca de una experimentación verbal de un neoneaturalismo. De esta manera, el artificio de la escritura, del lenguaje, pone en escena las figuraciones de las cosas, allí donde también el desamparo y la guarida figuran el exterior (de la calle) y el interior (de casas desprovistas). Desde “Carta abierta” (y el extrañamiento de las pancartas políticas), “La puta sadomaso” (el revés irónico de aquel paso bien dado por la costurerita de Nicolás Olivari), “El carancho” (y el eco paródico del “nevermore”) a “Oeste” (la ciudad mirada desde las vías del Sarmiento), Rubio alterna el hipérbaton y la anáfora, el exceso de la rima con la reinención de la lengua rural y sus motivos (mate, ranchos, pocilgas, distancias estériles); ahí logra el efecto de anteponer la propia voz en el argot urbano de la neogauchesca. “Vastas extensiones herbáceas”. Es el título –irónico, distanciado- y verso leitmotiv, para reponer la lengua y el motivo rural. Pero si los jinetes de la caravana rumbo al Salado son materia de ironía, la escritura marca la frontera borrosa entre campo y ciudad. Se trata más bien del suburbio donde el viento que llama al “arrieeroooooo” se confunde con la voz de quien lo describe como constructor de shoppings, padre de familia y amante de una striptisera en un local de la calle Corrientes y gato de “alto nivel” con “sesenta kilos trabajados en un gimnasio de Belgrano”. Ese es el costado “exitoso” de “la puta sadomaso”, la criollita dulce criada en el campo argentino y entrevista por el yo poético en el rubro 59. Aquí, la tradición de Boedo esta presente no solo en los motivos, (pobreza de cenas magras, habitaciones minúsculas, prostitución como vía de supervivencia) sino también en el exceso de la rima consonante sobre el acento de palabras agudas. Se trata del uso de la cita con el efecto de la comicidad en la lengua que también Néstor Sanchez conocía y que Rubio maneja con lúcida oscuridad bizarra. Así, el refugio del poeta en un cuarto de pensión comporta el lirismo satírico de la escena donde el joven (que tampoco muere de amor) le dedica unos versos a la mujer que deambula entre el Once y Constitución. En “Domingo al mediodía”, el punto de vista del sujeto de

Argentina siglo XXI. Los “nuevos” modos de producción cultural

enunciación se sitúa en tercera persona. Y desde esa perspectiva, se gradúa la distancia donde se juega la posibilidad del “realismo”. Se describen los ínfimos detalles visibles (hilos de luz, motas de polvo, telarañas; dentífrico que salpica y una especie de naturaleza muerta criolla y solitaria: vino tinto común y una rodaja de salame; restos de yerba y un atado de Marlboro box). Se describen los estados invisibles de un sujeto de enunciado (la imagen de alguien que camina arrastrando ojotas, indolente y mecánico): aluvión de recuerdos, pensamientos, “mente en blanco surcada por imágenes fugitivas”. Pero esa inmaterialidad leve y sutil (de lo que a simple vista no se ve) es el punto de vista paralelo al narrador omnisciente que fabrica impresiones e imágenes concretas a partir de una suerte de desdoblamiento o alter ego (salir al patio, regar las plantas, comer despacio, sostenerse la cara). Esos son los actos mínimos que permiten el surgimiento de una imagen: el sucederse de las canciones radiales y el día que caen “desde un gotero”. Entonces, el comienzo del poema, con el barro y el estiércol bajo los postes de alumbrado, juega al límite de la repetición junto a las vacas, arrieros, chongos y psicópatas, allí donde las variaciones del punteo (metálico, pesado), marcan el sentido de un punto fijo.

En el caso de Silvio Mattoni (*Canéforas, Hilos, Poemas sentimentales, Excursiones*, etc.) espacio doméstico, intimidad erótica y entorno social, dan forma a una escritura biselada por la experiencia del tiempo. Su último libro *El descuido*, sintoniza lo contemporáneo (carteles publicitarios, shoppings, música radial entre automóviles) con la presencia del recuerdo más la conciencia extremada y lúcida por la felicidad y el dolor. En ese roce frágil, la imagen ocupa un lugar tan importante como literal, en cuanto a la fotografía familiar que abre y cierra el libro. Así, la forma que toma el sentido de la escritura, tiene que ver con lo real y su sensación, con la posibilidad de modular la duración y la textura de un recuerdo, una imagen o un síntoma sensible. Una entrada que el libro propone, radica en la inscripción (auto)biográfica. Por un lado, el paréntesis que marca la presencia del yo en dicho género, signa la diferencia y la coexistencia entre una doble autoría: el sujeto de la escritura y la responsable de las fotografías. Por otra parte, la imagen masculina que aparece en la tapa coincide con la fotografía del epílogo, afirmando el lugar del nombre propio en relación con su imagen pública. La imagen de autor respalda la rúbrica que legitima la potestad identitaria. *El descuido* no cancela la historia. Porque con el deseo (de recuperar y entender momentos) y el éxodo (del presente al pasado), la

materia de los poemas teje motivos sobre la duración y lo pasajero. De ahí que la búsqueda de adherencias vacilen entre la ilusión de lo habitual y la mitología familiar de la ascendencia; casi podría decirse que el descuido, con la connotación de azar que en este caso supone la cadena de bodas y nacimientos, es el motivo central, antiguo e inaugural a la vez. En esta escena de escritura donde el yo se aloja, la lengua se quiere cristalina para captar el ritual del día a día, la ceremonia sin solemnidad de lo habitual. Lo público y lo privado, lo secreto y lo múltiple, inscriben la palabra en el borde del silencio (tal como señala el epígrafe de Kierkegaard). Por ello, una figura lingüística que da cuenta de esto es la elipsis que aquí implica menos prohibición (obturar un tema, por pudor o por inconveniencia) que la justa elección del tono para mostrar lo que la felicidad o el dolor permiten decir. El pasado devuelve en parte sus imágenes. Hay un compañero solitario en la escuela; como autofiguración, un niño de once años que toma solo el colectivo por la mañana oscura; pero también el arcaísmo de una pintura etrusca preserva su enigma, como un oráculo atávico muy celoso de su misterio.

Romina Freschi edita *Solaris* con un breve prólogo en primera persona. Mientras ahí aparece la historia personal vinculada con la literatura y el cine (la novela del polaco Stanislaw Lem y la película del ruso Andrei Tarkovsky), el texto salda una deuda con una “mirada nueva de ver el mar y el mundo, los espejos, el amor y mi alma”. La intimidad en estado público. Freschi, que ya había publicado *Redondel, Estremezcales, Petróleo, El- Pe-yO* y las plaquetas de *Soleros*, establece una relación simultánea con la experimentación moderna y la puesta a prueba del proyecto actualizado, presente, de la vanguardia histórica la misma que, al decir de Huyssen, se inscribe en la cultura de la modernidad. En el primer caso la autora repone un corte del canon ya que se trata de textos y autores que forman parte de lo que comúnmente se suele denominar “alta cultura o arte elevado”. Pero su particularidad reside en que no hay solemnidad bizantina, entre otras cosas por las palabras que cortan, esporádica e inesperadamente, el culto sagrado a los “grandes textos”. Esos términos son señales de pertenencia a la contemporaneidad y a la propia “generación”. En este punto, los factores de prestigio y consagración sin duda están presentes. En el segundo caso, la “vanguardia” (después de haber pasado por todos los neo y los post conocidos) reaparece desde varios ángulos. Si nos detenemos en el montaje de dibujos que abre el texto, las imágenes rescatan la ciencia ficción, el

viaje intergaláctico, la búsqueda de lo desconocido en un mar de estrellas. Los dibujos, que aparecen recortados, superpuestos, fragmentados, introducen una escritura que hablará de otra búsqueda. Ahora se trata de la experiencia, del sentido, donde el yo manifiesta extrañamiento por la pulsión fluida donde lo humano se dilata y se contrae entre la vida y la muerte. Si la impronta colectiva de la especie -en su espacio- marca la señal de su presencia o su extinción, la primera persona se vuelve hacia el “horizonte de crisálidas al sol”, desde el intelecto (el pensamiento) materializado en imágenes visuales y auditivas (voces, rumor, bullicio). La poesía de Freschi elude la abstracción conceptual graficando la escritura con fibras ópticas, cables pelados y espejos; de esta manera, los motivos experimentan las razones de la sensibilidad, por momentos atávica (los ancestros, el pasado), por momentos personal (el amor, el deseo), con un lenguaje que alterna neologismos y palabras valija (“mini-mal”) con aliteraciones. Como si el movimiento consistiera en jugar con los anagramas del mundo, el universo y la conciencia en giros y vueltas que muestran los relieves de una ficción de origen. Por un lado la creación de palabras y por otro la repetición de sonidos producen el efecto de un infinito asombroso y envolvente. La necesidad de más y de otras palabras para registrar los estados de la percepción, sensitiva y absorta, se complementa con el espiral de sonidos y fonemas. Y a modo vanguardista, las variaciones de la tipografía y la espacialización sobre la página esbozan, en este caso, las formas de un abismo silencioso y oblongo. De alguna manera, Freschi también está recuperando las “zonas” artísticas del simbolismo ruso, aquellas correspondencias entre cosa y lenguaje que arriesgan una cercanía intermitente y sibilina. La visión del mundo, del universo y del propio yo inventa su espacio en una “baldosa de jardín” (la infancia y el pasado perdido) y en los andariveles donde mar y cielo no tienen ni arriba ni abajo, sino una dimensión donde el propio cuerpo se forma en un “papel corrugado y brillante”.

El último libro de Anahi Mallol es *Óleo sobre lienzo*, de presentación lúdica y artesanal (un tul negro recubre tapa y contratapa, más una pequeña y colorida muñeca de trapo). Ya antes había publicado *Postdata* y *Polaroid* (que tomaba la cultura del rock y del pop). Hay algo en común con los artistas que estuvimos revisando. Esto es lo visual, en este caso, la inscripción del ojo (como sugiere el epígrafe de Auster), la mirada comprometida con la marca de la experiencia, del aprendizaje en larga duración, paradójico efecto del sentido donde la forma se inclina a la miniatura, a una métrica

pulida en versos pequeños. Sin embargo, la brevedad rescata la detención minuciosa en todos los sentidos o facultades, las razones de la intelección y la sensibilidad. Decía lo visual, pero las primeras imágenes que aparecen son las del sonido radial (“en todos los idiomas”), enunciadas en primera persona. Ahí comienza una pregnancy cromática en el ejercicio de la voz y del oído y una intuición ártica de “pupilas dilatadas” en soledad. Lentamente la escritura se abre como un cuaderno de bitácora, donde el registro de viajes puede variar de primera a tercera persona, objetivando, graduando lejanías entre sitios y libros olvidados. Pero el acto de recordar trae a la superficie fotografías en sepia, acto por el cual la experiencia consiste en devolver(se) la propiedad íntima, el rastro perdido del recuerdo: la mirada del padre niño. El viaje es también el punto recobrado en el origen fetal, ilusorio que evade el cerco de la fotografía familiar: la nitidez del grupo que todos ven. La búsqueda es la del retorno, la concepción azarosa que sin embargo es caución (y desamparo) de una descendencia. Como si la temporalidad fluyera en estado líquido y la neutralidad (nec-uter, desfondamiento, sin útero) refractara moléculas alucinantes de luz, allí donde los rostros de las biografías se cruzan (ella y su padre niño; Tito y Rembrandt). Entre la risa de Demócrito y el llanto de Heráclito (“por la fijación extrema de los ríos de este mundo” y como si el agua de las lágrimas pudiera descongelar, derretir), están las imágenes, las fotos y los retratos reveladores del no saber de un destino que atesora herencias y dolor. Sin embargo, el tono de la poesía también es neutro, sin altibajos emotivos ni ascendencias explosivas de la sensibilidad. Uno de los puntos de contacto entre Freschi y Mallol es la escena autobiográfica como invocación (y evocación) de la figura paterna; y en esta línea, la escritura da forma a una serie de rituales y ceremonias que reponen (con residuos oníricos y a su vez reales) la experiencia y el sentido, prescindiendo de la definición precisa. Como Freschi, Mallol también rastrea y busca. En su caso, es en los motivos de la ceguera, de la luz y la cara al sol donde despunta la inminencia del nacimiento perpetuo, el descubrimiento eficaz que desdobra el sujeto en primera y tercera persona cuya adecuación responde a la pátina sedosa del pincel. Así, el trazo es rito sobre lienzo y página que borran la presunta nitidez de un suceso. Y lo que queda es la certeza innombrable y aurática de los instantes acontecidos. Esto es lo que resiste a la comunicación; así, aparece la hipálague reuniendo voz, caricia y mirada; pero también el “ojo de agua” a modo de metonimia sintética del

Argentina siglo XXI. Los “nuevos” modos de producción cultural

texto. La certeza intransferible del cuerpo trémulo, es la captación inmediata y sensitiva de la fragilidad del ciruelo de invierno, donde la auténtica levedad depende, otra vez, de la imagen asociada al haiku.

NOTAS:

¹ Aquella figura con la que Benjamin designaba el carácter sagrado y original de la obra, olvida gradualmente el rasgo de belleza natural y orgánica. En su recorrido hacia la época de reproducción técnica, esa pérdida o mejor diríamos, esa transformación, hace evidente la interferencia entre tecnología y fuerzas artísticas de producción, siendo el concepto de experiencia (subjetiva, histórica y cultural) lo que Benjamin puso en funcionamiento para desmontar el carácter de la obra artística auténtica y única. Cfr. Walter Benjamin. “La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica”, en *Discursos interrumpidos I*, Madrid: Taurus: 1987.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS:

- Bauman, Zygmunt. *La globalización. Consecuencias humanas*. Fondo de Cultura Económica: México, 2006.
- Cámara, Mario, “El spleen del presente”. In: *Sibila*, no. 12/13, San Pablo, Brasil.
- Carrera, Arturo. *Monstruos. Antología de la joven poesía argentina*, Selección y prólogo. Fondo de Cultura Económica: Buenos Aires, 2001.
- _____. “La campana de palo”. In: “Radar libros”, *Página 12*, Buenos Aires, 2004.
- Fernández, Nancy. “Cucurto/Zelarayán”. In: *El interpretador. Letras, arte y pensamiento*, Buenos Aires, no. 29, 2006.
- _____. “Apuntes sobre narrativa y poesía hoy”. In: *El interpretador. Letras, arte y pensamiento*, Buenos Aires, no. 32, 2007.
- Freschi, Romina. *Solaris*. Buenos Aires: Pajarosló editora, 2007.
- Giordano Alberto. “Algo más sobre Puig”. In: *Una posibilidad de vida. Escrituras íntimas*, Rosario: Beatriz Viterbo, 2006.
- Hardt, Michael y Negri, Antonio. *Imperio*. Buenos Aires: Paidós, 2002.
- Huyssen, Andreas. *Después de la Gran División*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo, 2002.
- Kalish, Elsa y Hernaiz, Sebastián. “Diálogo con Alejandro Lopez”. In: *El interpretador*, octubre 2005.
- Liefeld, Juan Pablo y Sassi, Hernán. “Msn: chicas en red”. In: *El ojo mocho*, Buenos Aires.
- Link, Daniel. *La ansiedad*. Buenos Aires: El Cuenco de Plata, 2004.
- Lopez, Alejandro. *Guan tu fak=Keres cojer?* Buenos Aires: Interzona, 2005.
- Ludmer, Josefina. “Literaturas postautónomas”. In: *Ciberletras. Revista de crítica literaria y crítica cultural*, no. 17, 2007.
- “La literatura perdió su poder subversivo”. In: *Ñ, Revista de Cultura, Clarín*, 1º de diciembre de 2007.

- Mallol, Anahi. *Oleo sobre lienzo*. La Plata: Edulp, 2004.
- Mattoni, Silvio. *El descuido*. Córdoba: Ediciones Recovecos, 2007.
- Mukarovosky, Jan. *Escritos de estética y semiótica del arte*. Barcelona: Gustavo Gili, 1977.
- Piglia, Ricardo, “Elogio de la lentitud”. In: *Ñ, Revista de Cultura, Clarín*, 26 de enero de 2008.
- Rancière, Jacques. *La partición de lo sensible. Estética y política*. Salamanca: Centro de Arte de Salamanca, 2002.
- _____. *The politics of aesthetics: the distribution of the sensible*. London, Continuum, 2004.
- Rubio, Alejandro. *Metal pesado*. Buenos Aires: Siesta, 1999.
- Sarlo, Beatriz. “Pornografía o fashion? (sobre keres cojer?=guan tu fak, de Alejandro Lopez). In: *Punto de Vista*, no. 83, diciembre de 2005.
- _____. “La novela después de la historia. Sujetos y tecnologías”. In: *Punto de Vista*, no.86, diciembre de 2006.
- Sloterdijk, Peter. *Extrañamiento del mundo*. Valencia: Pre-textos, 2001.
- _____. “El hombre operable”. In: *Artefacto: Pensamientos sobre la Técnica*, no. 4, Bs. As., 2001.
- Washington, Cucurto. *Cosa de negros*. Buenos Aires: Interzona, 2003.
- _____. *Las aventuras del Sr. Maiz*. Buenos Aires: Interzona, 2005.

RESUMEN:

El presente trabajo procura pensar la realidad de la experiencia contemporánea a partir de algunos textos y autores pertenecientes al campo de la literatura argentina actual. Sin embargo, los problemas de la actualidad (sociales, culturales, ideológicos, estéticos y políticos), imponen la necesidad de pensar los efectos y motivaciones de estas prácticas, al margen de categorías tradicionales de análisis como gusto y calidad, autonomía y heteronomía. Desde esta perspectiva, puede que la noción misma de literatura se encuentre en un proceso de cambio o simplemente, haya caducado, en cuyo caso, la noción de escritura junto a la de bioficción, pueden cobrar una vigencia operativa más específica al contexto de la contemporaneidad.

PALABRAS CLAVES:

Literatura, cultura, experiencia, contemporaneidad.

ABSTRACT:

The present work attempts to think the reality of the contemporary experience from some texts and authors pertaining to the field of the actual Argentine literature. However, the problems of the actuality (social, cultural, ideological, aesthetic, and political), impose the need to think the effects and motivations of these practices, without the traditional categories of analysis as pleasure and quality, autonomy and heteronomy. In this way, the notion of literature could be in a process of change. In this case, the notion of writing behind to the biofiction, can take an operativity more specificity in the context of the present time.



El gabinete del Doctor Caligari. Ricardo Piglia y Sergio Chejfec como críticos.

Edgardo H. Berg

A la memoria de Gustavo Ferraris,
un lector intempestivo y fuera
de lugar.

La experiencia de la lectura. El lugar desde donde se piensa la literatura, que es esencialmente un lugar de saqueo y expropiación, el espacio donde se evidencia la continuidad entre lectura y escritura. Leer y escribir son el haz y el envés de una misma pasión. La lectura que se hace lectura y la escritura que se hace lectura. Conocemos algunas metáforas con que el discurso crítico ha configurado la experiencia de la lectura: la imagen de la lectura como fármaco (como una medicina y también como un veneno para el alma ya aparece en Platón), semejante al recorrido de un viaje (leer es como viajar, seguir un itinerario a través de los signos que hay que saber interpretar si uno no quiere perderse en la biblioteca) o cercana al proceso de la traducción (leer es como trasplantar un sentido dado de una lengua determinada a otra lengua diferente).

¿Qué se afirma cuando se dice el escritor como crítico? ¿Con qué ojos leer la lectura que hace un escritor sobre textos ajenos? ¿Percibiendo los efectos y pasajes de una lectura en la otra escena – la escena de la escritura – ? ¿Observando la lectura excéntrica y fuera de lugar o percibiendo la energía disgresiva y la fuerza explosiva – el carácter entrópico – en la lectura de un escritor?

Ricardo Piglia y Sergio Chejfec en sus textos novelísticos y críticos han sabido inscribir un sistema de lectura, una forma, si se quiere, de laboratorio donde se somete a la crítica a su forma más extrema y desviada. En el exceso y en el lugar excéntrico de la práctica de lectura de un escritor se dejan ver los usos desviados de la crítica. Bastaría pensar en algunos ensayos breves de Ricardo Piglia y de Sergio Chejfec, o en sus libros de ensayo, *El último lector* y *El punto vacilante. Literatura, ideas y mundo privado*, ambos del

año 2005, para intentar responder sobre la política de lectura que atraviesa la mirada de un escritor; y observar el modo y la forma de lectura del que lee en otro registro, por fuera de los lugares previsibles y convencionales.

De algún modo, la crítica es una excursión o un relato que revela su propio secreto sobre el secreto ajeno. Intentaremos recorrer, entonces, los caminos extraviados del escritor como crítico, en dos modos ejemplares. Salir de la escena tradicional, dar otra vuelta y pensar, como quería Oscar Wilde, al crítico como artista.

Escenas de lectura

El crítico como escritor o el escritor como crítico, de este equívoco o esta paradoja se alimenta toda la obra de Ricardo Piglia. Desde sus primeros trabajos críticos, entre los sesenta y setenta, sobre Césare Pavese, Ernest Hemingway y la novela policial norteamericana, o sus intervenciones acerca de Manuel Puig, Luis Gusmán, Roberto Arlt, Borges, Cortázar, pasando luego por Sarmiento, Borges, Gombrowicz y Macedonio Fernández; más tarde, en su recopilación de entrevistas en *Crítica y ficción* (1986) o en su colección de ensayos breves en *La Argentina en pedazos* (1993), que habían oficiado primero como guiones de las ilustraciones literarias de la revista Fierro, hasta llegar a *Formas breves* (1999) y su ensayo sobre Rodolfo Walsh en *Tres propuestas para el próximo milenio (y cinco dificultades)* (2001), en forma de dueto con León Rozitchner, Ricardo Piglia ha sabido renovar la crítica literaria, apartándose de sus formas más visibles y estereotipadas¹. Más aún la imposibilidad de reconocer los bordes y los límites precisos – como si fuera una banda de Moebius – entre crítica y ficción, entre argumentación y narración, entre entrevista y conversación literaria, entre relato y modulación ensayística, nos instala en la experiencia de un universo discursivo armado a partir de la vibración de las fronteras y la reversibilidad de los actos de lectura y escritura. Mejor aún, esa situación, desde sus

comienzos, ha sido consustancial a su obra narrativa. O para decirlo de una vez, sólo pueden ser pensadas al lado de sus novelas y relatos: *Nombre falso* (1975) *Respiración artificial* (1980), *Prisión perpetua* (1988) *La ciudad ausente* (1992) o *Plata quemada* (1997).

Historias imaginarias, historias personales construyen una red de motivos y escenas móviles en *El último lector*, como si fueran los cuadros de exposición de un museo literario viviente cuya descarga óptica reactualiza o transforma las experiencias. Ana Karenina leyendo una novela inglesa a la luz de una linterna, en un viaje en tren de Moscú a San Petersburgo, Hamlet entrando al palacio real con un libro en la mano, después de hablar con el espectro de su padre, Madame Bovary leyendo sus novelas sentimentales o Philip Marlowe hojeando un policial barato en un motel. El encuentro furtivo de los amantes, de Felice Bauer y Franz Kafka en la interrupción momentánea de una correspondencia epistolar; Joyce deletreando letras a través de una lupa; o Borges leyendo con el papel pegado a los ojos. Borde impreciso entre vida y obra, la escritura es una prolongación del acto de leer y ambas son la constancia de un diario personal, de un libro de bitácora. Como si fueran figuras especulares, el lector se convierte en el otro sujeto que refracta al autor. En este sentido, el libro de Piglia se presenta como una historia mínima de los modos de leer y sus efectos, como una suerte de laboratorio de la lectura que fija y corrige la experiencia; o donde se persiguen las huellas que ha dejado la lectura como forma de inscripción en la vida.

El último lector, afirma Piglia, está secretamente unido a “The Last Reader”, la canción de Charles Ivens basada en el poema de Oliver Wendell Holmes. Ahora bien, como sabemos, las narraciones del autor suelen ser, muchas veces, una forma de la crítica y, en este sentido, resulta significativo que el libro se haya editado en la colección “narrativas hispánicas” de la editorial Anagrama y que sus reflexiones sobre la experiencia transformadora

del acto de leer se abra con un relato. El cuadro narrativo es en realidad una ficción que describe una pasión humana y la cuestión central en torno a la cual gira el debate imaginario del prólogo, no es la verosimilitud de la experiencia personal transmitida, ni los pasajes y motivos prestados de *La ciudad ausente*, o el influjo borgeano que nos remite necesariamente a *El aleph*. El relato nos cuenta la historia de un fotógrafo, quien recluido en una casa de un antiguo barrio de Buenos Aires, más precisamente el barrio de Flores, conserva la réplica de una ciudad en la que trabaja desde hace años. La obra más que una reproducción, es una máquina sinóptica que detalla cada peculiaridad contenida en la ciudad real. Así, en la contemplación solitaria de la ciudad – construida en escala microscópica – ,la edificación deja verse de una sola vez, porque en realidad, sólo puede ser vista por un espectador. Podríamos decir que la percepción individual de la ciudad remeda, si se quiere, el acto solitario de la lectura. Y la lectura como arte de la microscopía, de la perspectiva y del espacio, como pretendía James Joyce, es una lección óptica: el arte de ver mundos múltiples en una capa mínima del lenguaje. Es así como el acto de lectura aparece en escena en forma de relato, desde el comienzo del libro. El momento de la lectura y el de la narración serían complementarios y simétricos, reflejos especulares el uno del otro y que podrían ser sustituidos sin distorsión. Lo que está en juego en el prólogo de *El último lector* es la posibilidad de ficcionalizar todas las contradicciones de la lectura en una narración capaz de contenerlas. Y en este sentido, el relato-prólogo tendría la posibilidad de ser una alegoría de la lectura.

En el cuarto capítulo, que quizá sea uno de los capítulos más inolvidables y exquisitos del texto, Ricardo Piglia persigue los rastros de lectura del Che Guevara para dar cuenta de la tensión natural entre las armas y las letras, entre la lectura y la acción, entre la vida leída y la vida vivida, entre los titubeos interpretativos y la decisión política. La figura del lector, de quien

El Gabinete del Doctor Caligari

descifra e interpreta es la sinécdoque perfecta del intelectual moderno. El tabaco y los libros guardados en un portafolio de cuero, son las adicciones que guardan como resto perdido, la imagen del escritor fracasado. Sin embargo, la lectura migrante y en marcha, antes de un combate o ante la inminencia de la persecución final, en Ñancahuazu, en Bolivia, trastocan la nostalgia de la literatura por una vida hecha como un artista. Si en el capítulo tres, "Lectores imaginarios", dedicado al policial, Piglia ve el traspaso del hombre de letras al hombre de acción, en el pasaje desviado de las figuras de Auguste Dupin (Poe) y Philip Marlowe (Chandler), en Guevara se detiene en la reversión de lo que él llama "síntoma Dahlman". Salir de la biblioteca, del mundo de las letras, ya no será una acción determinada por el encuentro con el otro, con el bárbaro, sino un ir al encuentro con el compañero, con la víctima social y el desposeído. Y si Piglia une las experiencias viajeras del joven Guevara con la tradición norteamericana de la *beat generation* (Jack Kerouac y su libro *On the Road* como paradigma de esta situación) es porque la escritura de una vida y los viajes, se unen en la experiencia alternativa de una contrasociedad. Ese viajero errante que se politiza es también, de algún modo, el linyera al costado del camino, que rechaza en su modo de vestir el mundo del trabajo y la validez del dinero. O también, el médico que lee los síntomas sociales y que confirma las marcas de la explotación en la lectura de los cuerpos. Las anécdotas de Guevara leyendo en Sierra Maestra mientras sus compañeros descansan, los registros fotográficos en las que se lo ve leyendo en los descansos del combate, construyen una historia de Guevara, atravesada por esos dos "ritmos": metamorfosis y cambios bruscos, persistencia y continuidad. A pesar de las mutaciones y las experiencias transformadoras, la continuidad de la lectura atraviesa al Che en toda su historia. Un Ernesto que se transforma en Che: y ese pasaje es vivido y descifrado a partir de la escritura y la lectura.

"Podríamos hablar de una lectura en situación de peligro. Son siempre situaciones de lectura extrema, fuera de lugar, en circunstancias de extravío, de muerte, o donde acosa la amenaza de una destrucción. La lectura se opone a un mundo hostil, como los restos o los recuerdos de otra vida", afirma Piglia. El punto de partida es la fotografía de Guevara en Bolivia, leyendo encima de un árbol en un alto de la lucha. El punto de llegada es la frase (la última frase leída otra vez por un último lector) que queda en la pizarra de la escuela de La Higuera donde pasa sus últimas horas. Al

final de su vida, las dos figuras, del lector y del guerrero, se unen y casan sus duraciones. El Che herido y tirado en el piso de un aula, le señala a Julia Cortés, la maestra del lugar que le lleva un plato de guiso, que la frase escrita en la pizarra tiene un error, le falta un acento. La frase era "yo sé leer", y como el personaje de un cuento de Jack London, el Che Guevara muere con dignidad, pagando con su vida la fidelidad de un pensamiento.

El último lector, su último libro, es, como dice Piglia al final, "acaso el más personal y el más íntimo de todos los que he escrito". El narrador y ensayista argentino busca descifrar lo que es un lector recurriendo a las páginas de la literatura universal que han marcado su vida y sus obras. Y la destreza de Piglia es pasearse entre los registros como si siempre se habitara en la misma casa.

La dispersión de la lectura

Quién haya leído alguna novela de Sergio Chejfec, no le resultará extranjero su libro de ensayos, *El punto vacilante. Literatura, ideas y mundo privado* publicado en agosto del 2005 por el Grupo Editorial Norma, en su colección Vitral. Bajo los seudónimos de Sergio Racuzzi o de Rita Fonseca en sus primeras intervenciones, Chejfec comenzó a delinear, en breves notas o reseñas, un pensamiento literario y una práctica crítica que, en muchos casos, podrían pensarse como relatos en espejo de su producción narrativa. Las lecturas de un escritor no sólo reorganizan el estado de un mapa literario, corrigen el rumbo de las relaciones con su propia obra: hablar sobre libros ajenos, muchas veces, es hablar al mismo tiempo de los propios. Ficciones críticas y brevísimas lecturas que, a manera de trazos o de huellas inscriptas, permitían entrever las capas y los sedimentos de su poética, entrevista en fragmentos anticipatorios. Así por ejemplo, hacia los años 80, la breve nota, firmada con el pseudónimo femenino de Rita Fonseca (que remite, claro está, a la figura de la pintora personificada en la novela *Glosa*, de Juan José Saer), sobre la publicación en español de los relatos de Thomas Bernhard en la revista *Fin de siglo* (N 8, 61), su comentario sobre la obtención del Premio Nadal por parte de Saer, o la nota introductoria a la entrevista que realizará junto a Mónica Tamborenea y firmada con las iniciales S. R. (luego confirmadas por el nombre completo de Sergio Racuzzi), señalaban la lección de sus primeros maestros, visibles en su primera novela, *Lenta biografía*, de 1990. En la nota, se colocaba a la producción de Saer bajo el signo de la marginalidad (o mejor de los caminos marginales) y la

excentricidad. Y Chejfec convalidaba su obra a partir de una contundencia “que no puede sino tener (una) descendencia en la literatura argentina”. Operación, si se quiere borgeana, el futuro autor o el novelista en estado de enunciación prefigura los signos que podrán leerse en su propia obra; colocándose como un continuador de una obra central, dentro de su perspectiva, en la literatura argentina. La cita de lectura de Chejfec se lee, no lejos de las afirmaciones de Iuri Tinianov en *Avanguardia e tradizione* (1968, 135); o si se quiere, cerca de la inflexión paródica de Emilio Renzi en *Respiración artificial* (1980): “(...) quizá habrá de fundar en el país cierta descendencia de sobrinos” (1983, 3). Se podría coincidir, en este sentido, con George Steiner, cuando afirma en su libro *Presencias reales* (1998) que los mejores críticos han sido siempre los propios escritores, al retomar, incorporar o transformar en sus textos, la obra de sus predecesores (1998: 30-42). Quizá no sea causal, en este sentido, el apartado dedicado a *El entenado* y la dedicatoria a Juan José Saer que abre el ensayo *El punto vacilante*.

“La letra incandescente de la pantalla advierte, en su brillo autogenerado, que es incapaz de ofrecerse como prueba del mundo y que tan solo puede ser un argumento a su favor o en su contra”. Para Sergio Chejfec la escritura inmaterial quizá sea una muestra de los cambios sustantivos producidos en la literatura. El escritor se duplica al mismo tiempo como lector de su propia escritura, despojada ahora de su arqueología. *El punto vacilante* es una bitácora de lectura de un escritor que se interroga sobre el estatuto de la literatura: qué es un clásico; cómo será la literatura del futuro; qué significa el reclamo literario de más público; qué zonas interroga la literatura judía latinoamericana; cómo sería la literatura argentina sin los viajes; cuáles son las posibilidades de representación de los nuevos sujetos sociales en este comienzo de siglo.

Este libro propone una cartografía en donde la literatura es un campo de resonancias que no copia ni repite la realidad, sino que la supone, la corrobora o la discute. En nuestra contemporaneidad, afirma Chejfec, la escritura ya no es prueba del mundo, puede hablar de un mundo residual o actuar como un saber aproximativo que articulando una versión cultural entre otras, disputa el significado del presente. Y ante la pérdida del valor social de la literatura y de sus ideales comunitarios, la literatura queda reducida a un arte murmurado para pocos y “los libros son escritos para ser leídos por los escritores” (18) Con los nuevos protocolos electrónicos y la desaparición de la escritura manual y del despliegue caligráfico del escritor, el autor se

desdobra, “toma algo de la experiencia del lector; (y) ambos se confunden” (23) Así es como el autor “es un lector que lee mientras escribe” (23).

Podríamos decir que en Chejfec, el arte ambulatorio de los personajes de sus novelas se corresponde con una lectura a tientas, como si la lectura de la ficción fuera un modo de caminar, una poética del andar. Apartado de los caminos sedentarios del sentido común y de las lecturas previsibles, traza un circuito, una lectura itinerante o transhumante, en donde “las evidencias sólo se reconocen en las vacilaciones” de un saber aproximativo y parcial. A la legibilidad dominante de un canon prefijado por sus predecesores y contemporáneos (Arlt, Borges, Martínez Estrada, Marechal) prefiere la insurgencia de una nueva legibilidad preanunciada en los textos de Gombrowicz y Copi, textos quebrados y resistentes, escritos entre dos lenguas, o con incrustaciones dialectales, que hacen vacilar la geografía local y el dominio genérico. Los textos de Roberto Raschella, Oscar Taborda o Estela López Brusa sirven como ejemplos contemporáneos. Y si la literatura presenta un orden territorial, como si fuera una ciudad, con sus calles y circuitos, los autores que prefiere Chejfec son también nómades y errantes, figuras desplazadas de escritor que proponen peregrinaciones textuales advenedizas y excéntricas, la fuga y la dispersión en sus recorridos (Gombrowicz, Copi, Laiseca). Y si se trata de tradiciones, Chejfec recupera la presencia del fantasma oriental en el paisaje literario argentino. El cruce de orillas, se encuentra desde el origen de la ficción argentina y cruzar el río implica tomar distancia y encontrar un contraste. Uruguay como espacio de deriva y emplazamiento alegórico, que permite hablar de lo propio desde la similitud y extranjería. Núcleo de ficciones, de fugas y utopías, en donde irse significa empezar a regresar. De Mármol a Hudson, de Aira a Copi, de Piglia a Matilde Sánchez, Uruguay, sostiene Chejfec, ha funcionado como un lugar metafórico de la literatura argentina. ¿Y si se trata de Chejfec, no es posible inscribir a *El aire* (1992) en este viaje al otro lado del río?

Si en la versión portátil y mediática de Borges, encuentra la rúbrica y el emblema de una obra, donde el nombre propio se con-funde con la literatura y la superstición masiva en pesadilla, en su ensayo “Lengua simple, nombre”, fijarse una identidad e inscribirse en la genealogía paterna es también expropiar el origen, traicionar el nombre del padre para fijar el territorio propio del narrador: donar al padre una versión de su vida, si se quiere, es un acto de fidelidad; pero también, es hacerle perder el rostro

El Gabinete del Doctor Caligari

en la diáspora de las palabras ajenas.

Sin cambiar demasiado sus convicciones estéticas, el apartado “Fábula política y renovación política” (99-116) corrige la réplica polémica y el burlote, cercano a la broma o el chiste paródico, de su nota “De la inasible catadura de Osvaldo Lamborghini”, escrito en la revista *Babel* (N° 10, julio de 1989, 21) como respuesta a la reseña laudatoria de Alan Pauls a propósito de la edición española de las novelas y cuentos de Osvaldo Lamborghini (*Babel*, n° 9, julio de 1989, 5). Si en los comienzos, Chejfec, como acto de deslegitimación, refutaba el fervor juvenil de Pauls, escindiendo literatura y vida, y polemizaba con César Aira, señalando las limitaciones narrativas y el espesor estético de la poética de Lamborghini (y el elogio para el autor no era otra cosa que “una estribación lejana en la frontera de la llanura de los chistes”), la actualización presupone una revisión de las relaciones entre política y literatura, entre renovación estética y vanguardia política, en el contexto histórico-cultural de los años 60 y 70. Así, si las propuestas narrativas de Rodolfo Walsh y Osvaldo Lamborghini se alejan de los avatares retóricos de la literatura comprometida, y están atravesadas por los deseos de ruptura con el canon; la política, en ambas, erosiona el cambio literario; y la experimentación queda así desplazada por el estatuto alegórico de la fábula moral, en Walsh, y por la diatriba política y la parodia deceptiva, en Lamborghini.

No hace falta decir que en *El punto vacilante*, toda referencia y paseo sobre la biblioteca personal por incidental que parezca, puede promover un debate infinito entre las aseveraciones críticas de una obra ajena y la inscripción especular, que declara al autor como sujeto de su propio entendimiento. En el espejo de la lectura, la crítica de un escritor puede pensarse como un autorretrato, donde el artista y el modelo parecen coincidir, y los desplazamientos de la identidad autoral son también excursiones mudas y sin ruido, marcas de legitimidad de la propia obra. Si la narrativa de Chejfec se presenta bajo la forma inestable del ensayo – de la experimentación y la prueba – afirmando la inconclusión permanente de la novela, a través de historias inacabadas e incompletas, las referencias a Sebald o Maurice Blanchot, como quien elige representarse delante de un vidrio, de un espejo o una fotografía, parecen ser accesos de ruta, señales de tránsito de su propia obra (165-180). Los registros mezclados, la vibración de fronteras genéricas, la estetización y la politización de la memoria, las descripciones apenas entrevistadas, las ideas fuera de lugar y

la errancia como escenario del discurso, son motivos y entonaciones que convocan a la coartada genealógica, a la constitución del nombre propio a través de las monedas intercambiadas y la identidad pasajera. Por último, quisiera referirme a un ensayo que inicialmente fue publicado en la revista *Punto de Vista* (N° 72, abril de 2002, 26-31). El texto al que hago referencia, se titula “Sísifo en Buenos Aires” (145-163), y a partir de un informe sociológico de Daniela Soldano (2000) y una novela de César Aira, *La villa* (2001), Chejfec, se propone analizar las ruinas del espacio urbano y los síntomas de la degradación social en el nuevo mundo de la marginalidad, surgidos en los últimos ‘90’, en la ciudad de Buenos Aires. Un espacio social, si se quiere, muy cercano a las figuraciones ciudadanas de algunas de las novelas del autor, como pueden ser *El aire* (1992), *El llamado de la especie* (1997) o *Boca de lobo* (2000). La caída de las certezas, el peligro del solipsismo lingüístico y la imposibilidad de articular un saber a partir de las premisas y las expectativas de los cirujas, dentro de los límites genéricos de una disciplina y sus protocolos “científicos” de investigación, resultan en la novela de Aira, un campo de experimentación para articular vasos comunicantes y mundos paralelos y, a su vez, gemelos, a su universo narrativo. Si bien Chejfec, distingue las operaciones específicas de cada género (un texto es una novela y el otro bordea la confesión y la digresión sociológica), el texto de Aira, al concentrarse en los mecanismos de un circuito económico y social (en la obtención, clasificación y la transacción de materiales), logra, en la mostración de los fenómenos, llevar a la superficie de lo visible lo que está negado o silenciado por aquellos que no quieren ver. Si el texto de Daniela Soldano, no logra salir de la mirada distanciada del extranjero y de la visión panorámica del mundo de los nuevos parias sociales, Aira a través de un artilugio narrativo, logra articular la observación participante que reclamaba Clifford Geertz en sus estudios antropológicos: entre la distancia y la proximidad, la mirada de Maxi, el protagonista y testigo de la novela de Aira, hace hablar a los otros desheredados, los colegas barriales de los cirujas, y enhebra el circuito comunicativo entre la villa y el barrio del Bajo Flores. Si los cartoneros no tienen nombre, ni identidad y lenguaje, serán representados por las proyecciones imaginarias de un tercero. Es así como la motivación testimonial expulsa toda réplica quejumbrosa y la mostración del devastador entorno de la pobreza, nos regresa, una vez más, al mito de Sísifo, aludiendo al trabajo repetido y sin esperanza de quienes viven de los desperdicios ajenos, una silenciosa condena que nombra lo evidente.

En la carrera de la lectura gana el que puede correr más lento, sostiene Piglia. Por fuera de los usos sociales dominantes, replicante y a destiempo de los ritmos que imponen los SMS, el chat y los blogs, la lectura libresca persiste como una moneda enigmática y antigua que brilla sobre la superposición temporal de las escrituras actuales². O pensando en el encuadre de este trabajo (quiero decir en la dedicatoria de apertura), toda lectura encubre una relación pasional, como si fuera, a veces, una conversación fuera de lugar con los amigos ausentes. Y estas brevísimas anotaciones – tachaduras de pensamiento – son las letras de cambio que comenzamos a pagar en el transcurso del tiempo. Una búsqueda insistente sobre los restos perdidos de la experiencia.

NOTAS:

¹ El ensayo de Ricardo Piglia está acompañado del otro lado del libro por *Mi Buenos Aires querido* de León Rozitchner.

² Ver las entrevistas al autor de Patricia Somoza: “Leer, escribir en red”, en *ADN Cultura, La Nación*, 19/04/2008, 6-7 y de Raquel Garzón: “Elogio a la lentitud

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS:

- Chejfec, Sergio (bajo el pseudónimo de Rita Fonseca). “Descomposiciones” (sobre Relatos de Thomas Bernhard). In: *Fin de siglo*, Sección Libros, N 8, 61, febrero de 1988.
- _____. (bajo el pseudónimo Rita Fonseca). “La obra de Saer y el premio Nadal”. In: *Fin de siglo*, Sección Libros, nffl 8, 60-61, febrero de 1988.
- _____. “Una gran obra sin preceptivas”. In: *Babel*, N 4, septiembre de 1988.
- _____. “De la inasible catadura de Osvaldo Lamborghini”. In: *Babel*, N10, julio de 1989.
- _____. “Sísifo en Buenos Aires”. In: *Punto de Vista*, N 72, abril de 2002, 26-31.
- _____. *El punto vacilante. Literatura, ideas y mundo privado*. Buenos Aires: Grupo Editorial Norma, 2005.
- Garzón, Raquel. “Elogio a la lentitud (entrevista a Ricardo Piglia). In: *Ñ, Revista de Cultura, Clarín*, 20/1/2008.
- Geertz, Clifford. *El antropólogo como autor*. Buenos Aires: Paidós, 1989.
- Pauls, Alan. “Lengua: ¡sonaste! “. En *Babel*, N9, julio de 1989.
- Piglia, Ricardo. *Respiración artificial*. Buenos Aires: Editorial Pomaire, 1980.
- _____. *Crítica y ficción*. Buenos Aires: Siglo Veinte/UNL, 1993.

_____. *Formas breves*. Buenos Aires: Temas Grupo Editorial, 1999.

_____. *El último lector*. Barcelona: Anagrama, 2005.

Somoza, Patricia. “Leer, escribir en red” (entrevista a Ricardo Piglia). In: *ADN Cultura, La Nación*, 19/04/2008.

Steiner, George. *Presencias reales*. Barcelona: Destino, 1998.

Tamborenea, Mónica y Racuzzi, Sergio (pseudónimo de Sergio Chejfec). “Poder decirlo todo” (entrevista a Juan José Saer). In: *Pie de página*, n N 2, 3-7, 1983.

Tinianov, Iuri. *Avanguardia e tradizione*. Bari: Dedalo Libri, 1968.

Wilde, Oscar. *El crítico como artista. Ensayos*. Madrid: Espasa Calpe, 1968.

RESUMEN:

¿Qué se afirma cuando se dice el escritor como crítico? ¿Con qué ojos leer la lectura que hace un escritor sobre textos ajenos? ¿Percibiendo los efectos y pasajes de una lectura en la otra escena – la escena de la escritura –? ¿Observando la lectura excéntrica y fuera de lugar de un escritor? Bastaría pensar en algunos ensayos de Ricardo Piglia y de Sergio Chejfec para intentar responder sobre la política de lectura que atraviesa la mirada de un escritor; y observar el modo y la forma de lectura del que lee en otro registro, por fuera de los lugares previsibles y convencionales.

PALABRAS CLAVES:

Escritura, crítica, ficción, poética, lectura, autoretrato.

ABSTRACT:

What do we state when we say “the writer as a critic”? What eyes could read the lecture that a writer makes about another’s texts? Perceiving the effects and the passages of a lecture into the other scene – the writer’s scene –? Observing the writer’s eccentric lecture, out of place? It would be enough to think of some of Ricardo Piglia’s and Sergio Chejfec’s essays to attempt to answer about the politics of lecture that crosses the writer’s look; and we can observe the way and the form of the lecture in another register, out of foreseeable and conventional places.

KEYWORDS:

Writer, critic, fiction, poetic, lectures, selfportait.

Literatura colombiana y boxeo. Reflexiones sobre la narrativa actual en Colombia.

Rafael E. Gutiérrez Giraldo

Round 1

En Colombia no tuvimos un Borges que organizara el canon de nuestra narrativa como el mago Merlín con el que lo compara Bolaño en uno de sus *Discursos Insufribles* (2004, 23-30). Claro, para tener un Borges, también sería necesario tener la tradición literaria argentina, de la cual nos separa la cordillera de los Andes, algunos volcanes activos e inactivos y más de un río caudaloso. A pesar de todo y sin un Borges de por medio, algunos de los mejores críticos del país, como Baldomero Sanín Cano (1861-1957) - a quien el historiador de la literatura latinoamericana José Miguel Oviedo sitúa junto a Alfonso Reyes como un predecesor de Borges -, su discípulo Hernando Téllez (1908-1966), o Jorge Gaitán Durán (1924-1962) y Hernando Valencia Goelkel (1928-2004), fundadores de la revista *Mito* en los años 50 (revista que tenía en su comité patrocinador a Carlos Drummond de Andrade, Octavio Paz y Alfonso Reyes), y algunos de los propios escritores, se han arriesgado a construir ese canon, aún en proceso, de la narrativa en Colombia.

Visto en perspectiva latinoamericana, Colombia no ha dado muchos golpes, pero en cambio, ha dado golpes certeros en la tradición narrativa de la región. Si comparamos, tomando prestada una famosa figura de Cortázar, el canon latinoamericano con una pelea de boxeo (deporte, por otro lado, que le ha dado grandes títulos al país), Colombia podría ganar por nocaut en algunos momentos de la historia, pero sin duda, perdería por puntos al final de la pelea. Los tres golpes certeros, ampliamente reconocidos por la crítica, han sido el de Jorge Isaacs (1837-1895), peso ligero, con su novela sentimental *María* de 1867, un jab de derecha a la tradición romántica. Según algunos, la mejor novela hispanoamericana del siglo XIX.

El segundo golpe, digamos un golpe directo al rostro de la novela telúrica, lo dio José Eustasio Rivera (1888-1928), peso medio, con *La vorágine* en 1924. Nuevamente catalogada como una de las mejores novelas, al lado de

las del venezolano Rómulo Gallegos, de la llamada novela de la tierra o de la selva, caracterizada por la presencia implacable de las fuerzas de la naturaleza en lucha permanente contra el hombre de América.

Y el tercer golpe, por supuesto, lo da nuestro peso pesado, García Márquez (1927), un gancho a la mandíbula de la tradición latinoamericana, con *Cien Años de Soledad* en 1967. Este golpe fue tan fuerte que aún hoy en día la tradición se siente resentida, apenas saliendo del conteo regresivo del *referee*. *Cien años de soledad* es la principal novela del *boom*, la que le abriría definitivamente las puertas a la literatura latinoamericana para entrar a disputar, en igualdad de condiciones, títulos mundiales con peleadores y peleadoras de Europa y los Estados Unidos.

En el medio de esos luchadores de fama internacional ha habido algunos buenos boxeadores, unos de movimientos rápidos, que golpean y retroceden y vuelven a atacar, como la novelista Soledad Acosta de Samper (1833-1913), para muchos la mejor novelista del siglo XIX en Colombia, que da un golpe genial con su novela *Los piratas en Cartagena* (1886); el traductor, novelista y poeta negro Candelario Obeso (1840-1884); los costumbristas Eugenio Díaz Castro (1803-1865) con su novela *Manuela* (publicada entre 1858 y 1859), y José Manuel Marroquín (1827-1908), autor de la curiosa novela *El moro* (1897), la autobiografía de un caballo de la sabana de Bogotá; o el regionalista Tomás Carrasquilla (1858-1940), más conocido por sus novelas largas pero que encuentra su mejor forma en aquellas de no más de 150 páginas como *El Zargo* (1922).

Otros no tan hábiles pero de una constancia infinita, que aguantan los golpes del contrincante y buscan ganarle por cansancio. Situemos aquí, con las precauciones del caso, la novela modernista *De sobremesa* del poeta José Asunción Silva (1865-1896), publicada póstumamente en 1925, y probablemente escrita entre 1887 y 1896. Pero para hacerle justicia, hay que decir que Silva se suicidó con un tiro de escopeta, antes de terminar la

novela, lo cual lo exime parcialmente del veredicto final del árbitro. Digamos que Silva abandonó la pelea poco antes de sonar la campana del último round y, si al final desistió, no lo hizo por miedo a sus contrincantes, sino para escapar de los golpes mortales de una existencia trágica. También aquí podríamos situar la novela *Cuatro años a bordo de mí mismo* (1934), de Eduardo Zalamea Borda (1907-1963), sin duda, una novela adelantada para su época, pero que requiere muy buen estado físico para resistir la pelea hasta los 12 rounds.

En ese canon en proceso de la narrativa colombiana no podían faltar los boxeadores *raros*, aquellos que le gustaban a Rubén Darío en el pasado y a Sergio Pitlor en el presente. Pugilistas que exhiben un comportamiento poco convencional en el *ring* y fuera de él, de difícil clasificación, siempre ambiguos, pero excelentes peleadores. Yo colocaría aquí al popular y nunca bien reconocido José María Vargas Vila (1860-1933), autor poco mencionado por la crítica, el primer fenómeno de masas de la narrativa colombiana, publicó más de ochenta libros sobre temas como el incesto, la misoginia, el suicidio y la pasión desbordada, en clara contravía con la moral tradicional de la época, lo que demuestra una vez más, que lo que más vende en literatura es la pornografía y el escándalo. Y lo pondría al lado del escritor contemporáneo de ciencia ficción René Rebetez (1933-1999), fundador junto a Alejandro Jodorowski, de la revista *Crononauta*, primera publicación latinoamericana dedicada a la ciencia ficción. Rebetez pasó sus últimos años aislado, en la hermosa isla de Providencia, en el límite norte del Caribe colombiano, en medio a la naturaleza más exuberante, imaginando mundos del futuro.

Round 2

Cuando hablamos de Colombia es inevitable tocar el tema de la violencia. No siendo suficiente con los estragos de la madre naturaleza, que determinaron

de manera central los rumbos de nuestra literatura en la primera mitad del siglo XX, los colombianos hemos decidido desde el inicio de nuestra historia independiente matarnos entre nosotros mismos. Primero entre liberales y conservadores en la *Guerra de los Mil días* (1899-1902) y en la llamada *Época de la Violencia*, que se inicia el 9 de abril de 1948 con el asesinato del líder liberal Jorge Eliécer Gaitán y se prolonga hasta inicios de los años sesenta. Y de los años sesenta hasta el presente en un conflicto armado bien conocido que enfrenta guerrillas de izquierda, paramilitares de derecha, narcotraficantes y fuerzas del Estado.

Imposible que toda esa violencia no se manifestara en la literatura. Así, existe también una literatura específica que corresponde a la *Época de la violencia* y que, hasta las primeras obras de García Márquez y de Manuel Mejía Vallejo (1923-1998) se dedicó más a describir desde afuera y a denunciar la violencia política que se arrastraba como una condena sobre el país. Solamente a partir de *La Hojarasca* (1955) y *El coronel no tiene quien le escriba* (1958) de García Márquez y *El día señalado* (1964) de Mejía Vallejo, la violencia comienza a ser explorada por nuestros escritores desde la perspectiva interior de los personajes y de una forma más completa, adquiriendo las obras una mayor complejidad y profundidad.

Ahí aparece la genialidad de García Márquez y con él la literatura colombiana entra en las ligas mayores, tenemos nuestro Nobel, el reconocimiento mundial, la plena incorporación al boom latinoamericano y también las consecuencias inevitables que eso conlleva: las sombras que se proyectan y occultan pasajeramente al resto de escritores y escritoras colombianos, algunos de ellos, por lo menos uno, de calidad igual que nuestro Nobel: otro costeño, peso pesado, Héctor Rojas Herazo (1921-2002), pintor, poeta y autor de novelas magistrales como *Respirando el verano* (1962), *En noviembre llega el arzobispo* (1967) y *Celia se pudre* (1985), y que aún hoy en día permanece apenas a medias reconocido por la crítica y el público lector.

Literatura colombiana y boxeo. Reflexiones sobre la narrativa actual en Colombia

Álvaro Mutis (1923), quizás el otro peso pesado colombiano, junto a García Márquez, más conocido a nivel internacional, traducido a varios idiomas y con película basada en una de sus novelas: *Ilona llega con la lluvia* (1987), una de las novelas de la saga de su figura mitológica: el errante Maqroll el Gaviero. O el recién fallecido Germán Espinosa (1938-2007), peso semipesado, que escribió una de las mejores novelas de Colombia y del mundo: *La tejedora de coronas* (1982) - y esto no lo digo yo, sino la Unesco que le dio a la novela el título de Patrimonio de la Humanidad.

Y después varios pesos medios como la excelente cuentista Marvel Moreno (1939-1995); el corrosivo y exquisito R.H. Moreno Durán (1945-2005); Ramón Illán Baca (1942); el maestro Manuel Zapata Olivella (1920-2004), que rescata en sus obras el pasado afro colombiano; Oscar Collazos (1942), que ahora es uno de los pocos columnistas equilibrados que escriben en *El Tiempo* contra la fatal unanimidad nacional; Alba Lucía Ángel (1939), autora de la excelente novela sobre la violencia en Colombia, *Estaba la pájara pinta sentada en el verde limón* (1975); Pedro Gómez Valderrama (1923-1992); el suicida Andrés Caicedo (1951-1977), que marcó toda una generación de jóvenes colombianos con su novela *Qué viva la música* (1977); Fernando Cruz Konfli (1943); Antonio Caballero (1945), de profesión periodista, pero que escribió una de las mejores novelas urbanas contemporáneas en Colombia, *Sin remedio* (1984), infelizmente poco leída y difundida; el experimental Rodrigo Parra Sandoval (1936), de los pocos escritores contemporáneos que aún se arriesga a juegos con el lenguaje y que nunca abandonó el humor, tan escaso en la tradición colombiana y latinoamericana; o Rafael Chaparro Madiedo (1963-1995), que escribió una novela y se murió, *Opio en las nubes* (1992), que marcaría un quiebre radical en la literatura colombiana, tal vez el divisor de aguas entre el siglo XX que se iba y el XXI que llegaba un poco antes de lo previsto. Y tal vez no sea casualidad que entre el jurado que le dio el Premio Nacional de Literatura a *Opio en las nubes* estuviera el maestro Héctor Rojas Eraso, como si el representante del siglo XX agonizante le entregara el pase de entrada al nuevo siglo que llegaba. Entre algunos otros autores y autoras que poco a poco comienzan a salir por los lados de la poderosa luz de los reflectores que han estado por tanto tiempo concentrados, exclusivamente, en nuestro premio Nobel.

Round 3

Y después de esas grandes y peligrosas zancadas por varios siglos boxísticos

de nuestro canon literario llegamos al presente, al caos del presente dirán los más apocalípticos. Y hablar del presente como todos saben, es más difícil y más arriesgado. Sobre todo en estos tiempos donde la característica de la literatura más resaltada por críticos y escritores es la diversidad, la multiplicidad, la variedad de propuestas y enfoques.

No parece existir una sola tendencia abarcadora donde puedan ser incorporados luchadores con pesos tan diferentes como Fernando Vallejo (1942), Laura Restrepo (1950), Héctor Abad (1958), William Ospina (1954), Orlando Mejía (1961) – que escribió una pequeña obra maestra sobre el secuestro: *Pensamientos de Guerra* (2000) – Mario Mendoza (1964), o Efraím Medina (1967), por ejemplo. Además hay varias generaciones de escritores que se encuentran en el campo literario actual en Colombia. Entre los más viejos está Vallejo (nacido en 1942 pero que solamente comenzaría a publicar sus novelas a partir de 1985), está Tomás González (1950), está Laura Restrepo, está Julio Paredes (1957). Entre los más jóvenes está Ricardo Silva (1975), Antonio Ungar (1974) y Jorge Franco (1962). Es interesante observar que la gran mayoría de los escritores colombianos más jóvenes, terminaron estudios universitarios en el área de letras y literatura. Esto marca una diferencia con el pasado en que predominaban profesiones como derecho y periodismo, o donde los escritores frecuentemente no terminaban la universidad. Habría que analizar con más detenimiento si este hecho podría estar influenciando temáticas y estilo de la nueva narrativa colombiana y de qué forma.

Hay algunos escritores que ya tienen un estilo y una posición consolidada en el escenario nacional como Vallejo, como Héctor Abad o Laura Restrepo. En el internacional, solamente Fernando Vallejo parece estar conquistando tardíamente un merecido lugar. Los otros se encuentran en preparación, en entrenamiento para los combates que tendrán que enfrentar si quieren hacer parte del canon nacional y tal vez del canon latinoamericano, cada vez más difícil de enmarcar en claras fronteras geográficas o lingüísticas.

En cuanto a los temas de la narrativa actual en Colombia hay una gran variedad: algunos autores como Andrés Hoyos (1953), Enrique Serrano (1960) y William Ospina (más conocido como poeta y ensayista pero que acaba de publicar su primera novela *Ursúa* (2005), saludada por García Márquez como la mejor novela del año en Colombia se inclinan por temas y personajes históricos. Hoyos escribe *La tumba del Faraón* (2000), sobre la vida del fraile y pintor Íñigo de Vistahermosa y Santos en la época del

primer virreinato de la Nueva Granada (1715-1723). Serrano escribe una novela sobre Tamerlán, el gran conquistador mongol del siglo XVI y William Ospina sobre Pedro de Ursúa, conquistador español, explorador del río Amazonas.

Por otro lado, autores como Franco, Mendoza y Santiago Gamboa (1965) han optado por temas de actualidad como la violencia urbana y guerrillera, el narcotráfico o la migración a otros países en busca de oportunidades. Se destacan en varias novelas temas cotidianos, el transcurrir diario de personajes escépticos y vacíos de grandes ciudades como Bogotá o Medellín, en las obras de Ricardo Silva o de Tomás González.

Sobre la temática *gay*, poco abordada por la literatura colombiana, se destacan recientemente la exitosa *Al diablo la maldita primavera* (2003), de Alonso Sánchez Baute (1964), ganadora del Premio Ciudad de Bogotá, *Un beso de Dick* (1992) de Fernando Molano Vargas (1961-1997), y las obras de Rubén Vélez (1956), escritas a veces con pseudónimo.

Por el lado del estilo, Vallejo, el nuevo peso pesado de las letras colombianas, Tomás González, quien ya fue calificado como “el secreto mejor guardado de la literatura colombiana”, y Antonio Ungar (entre los más jóvenes), sobresalen por una prosa más cuidada y elaborada, y por una reflexión más intimista sobre temas existenciales, con recurso a la memoria y a la exploración detallada del interior de los personajes. A pesar de que Vallejo es más conocido internacionalmente por *La virgen de los sicarios*, pequeña obra maestra que trata el tema de la violencia y el narcotráfico en Colombia, el grueso de su obra gira en torno de la memoria y la recuperación de un pasado perdido, aspectos que marcan su obra *El Río del Tiempo*, compilación de cinco novelas de corte autobiográfico, así como *El desbarrancadero*, novela con la que ganó el prestigioso Premio Rómulo Gallegos de Venezuela en 2003.

Tomás González, me parece, es un buen ejemplo de escritor de culto y podríamos incluirlo en la categoría de boxeadores *raros*. Aún bastante desconocido, inclusive en Colombia, ha optado por alejarse del *mundillo* literario, concede pocas entrevistas y vive aislado en una casa de campo a las afueras de Bogotá. En novelas como *Primero estaba el mar* (1983), o los cuentos de *El rey del Honka Monka* (1994) asistimos al lento y detallado proceso de personajes que transitan hacia su propia destrucción. Aunque la violencia aparece en sus escritos lo hace porque es el contexto donde se mueven sus personajes y no ocupa el lugar protagonista que parece inundar

las novelas de otros escritores contemporáneos, como Jorge Franco en *Rosario Tijeras* (1999), o en las novelas de estilo policiaco de Mario Mendoza.

Aquí abro un paréntesis para tocar levemente la cuestión de los empresarios boxísticos: la industria editorial, variable que no puede faltar cuando se trata de definir el canon contemporáneo en la época de la gran industria cultural. Me parece que mejores estrategias de *marketing* editorial – premios, participación en ferias del libro, mejores canales de distribución, publicidad, etc. - han contribuido para situar autores como Mario Mendoza, Jorge Franco y Santiago Gamboa, para citar algunos ejemplos, con más fuerza en el campo nacional e internacional, por encima de otros escritores más reservados como el citado Tomás González. Así como la figura rebelde y aparentemente transgresora de Efraím Medina, calificado por algunos como el Bukowski colombiano, le permite aparecer con frecuencia en los medios masivos, alcanzando mayor notoriedad en el campo literario actual. Medina – el único boxeador verdadero de estas notas, disputó 14 peleas sin ninguna victoria – es para mí un caso extraño. Aunque no me gustan sus historias, ni su pose de rebelde sin causa poco convincente, ni sus ataques sin mucho fundamento a otros escritores colombianos, me parece que su prosa rápida y certera consigue prender al lector como lo hacen los buenos novelistas y boxeadores de todos los tiempos. Medina es un buen escritor pero parece perdido en las *Derivas de la Pesada*, como diría Bolaño, y pierde demasiado tiempo intentando provocar un público que quizás ya no se escandaliza tan fácilmente.

Aunque hay diferencias en temas y estilos, algunos puntos en común se destacan en la mayoría de novelas recientes: la ciudad definitivamente como espacio privilegiado de la narrativa, y dentro de la ciudad el espacio del *edificio*, como hace notar Rodríguez-Bravo (2005), un microespacio que aparece en novelas como *Basura* (2000) y *Angosta* (2004) de Héctor Abad, *Los informantes* (2004) de Juan Gabriel Vásquez (1973), *Rosario Tijeras* de Jorge Franco, *Satanás* (2002) de Mario Mendoza y *Técnicas de Masturbación entre Batman y Robin* (2002) de Efraím Medina, microespacio que funciona en muchos casos como una metáfora de toda la sociedad colombiana.

Con relación a los maestros y la tradición literaria inmediata, se destaca en los escritores colombianos recientes – lo que comparten con escritores jóvenes de otros países de América Latina – un cierto *adiós a Macondo*, que coloca en evidencia su alejamiento radical de las propuestas y el estilo del realismo mágico y maravilloso presente en las obras de García Márquez,

Literatura colombiana y boxeo. Reflexiones sobre la narrativa actual en Colombia

Alejo Carpentier, Juan Rulfo o Miguel Ángel Asturias. Ese *adiós a Macondo* estaría representado por una literatura principalmente urbana, cosmopolita y violenta, que usa un tipo de realismo *sucio* o *descarnado* para describir las condiciones de extrema pobreza, violencia, caos y corrupción de las grandes ciudades latinoamericanas en el presente. Esa estrategia, relacionada también con una *vuelta de lo real* identificado con lo marginal y criminal, se manifiesta en el auge de novelas policíacas o de corte policial, novelas sobre sicarios², violencia urbana y narcotráfico y otro tipo de narrativas no ficcionales como relatos de presidiarios, ex-guerrilleros y paramilitares, prostitutas, etc. *Vuelta de lo real*, por otro lado, que es posible identificar en otros medios como el auge de novelas, seriales y documentales colombianos sobre temas de violencia, corrupción política y narcotráfico.

Otro punto en común en varias de las obras del presente, es la ausencia de un evidente compromiso político, lo que parece marcar un corte radical con la tradición literaria tanto de Colombia como de América Latina, caracterizada desde los inicios de su autonomía en el siglo XIX, como una literatura altamente comprometida, donde los escritores eran muchas veces artistas y políticos y donde las obras pasaban a funcionar como documentos históricos de registro o denuncia de las condiciones sociales y económicas.

El *boom* por ejemplo, no puede entenderse en su complejidad si no se considera el espíritu de la época asociado a las ideas socialistas y al éxito de la Revolución Cubana. Muchos de los escritores y escritoras de ese momento actuaban de manera activa en la lucha política y militante de entonces. No por casualidad el final del *boom* (establecido por Ángel Rama entre 1972 y 1973), es también el final trágico de los procesos políticos de izquierda en la región, con la toma del poder por parte de las dictaduras militares (en Chile justamente en 1973) y con la violencia política de derecha que se generalizó en el continente.

Las dictaduras, el fracaso de los movimientos progresistas de los años 70, la corrupción política que produce una sensación general de desencanto, y el predominio actual de un clima de individualismo, hedonismo y banalidad, factores asociados también a los intereses económicos y al poder que han adquirido los grandes grupos multinacionales de la cultura (incluida la gran industria editorial) pueden ayudar a explicar la ausencia de compromiso político en buena parte de los nuevos escritores colombianos y latinoamericanos.

Ese clima de individualismo y banalidad también puede estar en la base del predominio de personajes e historias de hombres y mujeres del

común, de los problemas que ocurren en el día a día de los colombianos: “es precisamente sobre estos temas de la vida diaria, sobre los que escriben la mayoría de los escritores vernáculos” (Rodríguez-Bravo, 2005, 3).

Característica identificada también por Reinaldo Laddaga en la literatura latinoamericana de los últimos años, como una literatura no sublime, “apasionada por la pequeñez, la precariedad, la evanescencia y, a la vez, por la incoherencia, el azar, la anarquía” (2006). Un tipo de literatura indiferente a valores “bíblicos” como potencia, altura, grandeza y abundancia de sentido.

Se destaca también en varias de las nuevas producciones narrativas colombianas, una tendencia radical a distanciarse intencionalmente del gusto de la cultura de élite. Este aspecto puede estar relacionado con el desprestigio del intelectual, del libro y la literatura en la época de la mass-mediatización de la cultura, así como con la caída de las barreras que antes separaban claramente los espacios entre la cultura de élite, la cultura popular y la cultura masiva. El cine, la televisión, el rock y la música *pop* colombiana y mundial, aparecen como los referentes culturales privilegiados por las generaciones de escritores más jóvenes, aspecto evidente en la obra de Efraím Medina, por ejemplo, desplazando el libro, la tradición literaria canónica, así como otras artes *cultas* como la pintura, o la música clásica.

Un aspecto que me parece ausente de la narrativa actual en Colombia, y que es posible identificar en algunos autores de otros países latinoamericanos, es una cierta vuelta a la propia literatura y a los propios escritores como tema central de las novelas, así como una mezcla de géneros que junta la ficción, con la crónica, el ensayo y la crítica literaria. Esto es posible observarlo, por ejemplo, en las obras del argentino Ricardo Piglia, en los últimos libros del mexicano Sergio Pitlor, en algunas novelas de los brasileños Bernardo Carvalho y Silviano Santiago, y en la obra de Roberto Bolaño³.

En las más recientes producciones colombianas no se observan ejemplos de esta tendencia. No hay una gran experimentación con las formas ficcionales. Las novelas más recientes nos cuentan una historia dentro de los límites tradicionales del género, casi siempre en orden cronológico, con poca autorreflexión y autoconciencia literaria, situándose lejos de las experimentaciones que caracterizaron épocas anteriores y por fuera de tendencias contemporáneas en otros países que juegan con formas híbridas del relato⁴.

Suena la campana

La pelea daría para 12 rounds pero el propósito del texto era ser rápido como un jab de Miguel el *Happy* Lora, (campeón mundial de peso gallo de 1985 a 1988). Para terminar estas notas, volvamos a Bolaño, que en otro de sus *Discursos Insufribles, Sevilla me mata*, refiriéndose a los jóvenes escritores latinoamericanos dice: “El panorama, sobre todo si uno lo ve desde un puente, es prometedor. El río es ancho y caudaloso y por sus aguas asoman las cabezas de por lo menos veinticinco escritores menores de cincuenta, menores de cuarenta, menores de treinta. ¿Cuántos se ahogarán? Yo creo que todos.” (Bolaño, 2004, 313).

¿Cuáles de estos luchadores colombianos del presente aguantarán en pie los doce *rounds* de la pelea por integrar el canon de la novela colombiana y latinoamericana o mundial? Creo, a pesar de Bolaño, que por lo menos algunos, tal vez pocos. Vallejo está fuera de discusión, hace rato que tiene colgado el cinturón del Consejo Mundial. Me arriesgaría por Tomás González, por Héctor Abad (gracias a sus últimas novelas), y quizás por William Ospina, que ha sido más poeta que novelista. Pero la pelea continúa y todavía no es tiempo de dar el puntaje final, tirar la toalla o terminar el combate por nocaut técnico. Esperemos que suene la campana y que en pie queden los mejores.

NOTAS:

¹ *Opio en las nubes* fue llevada al teatro por el director y dramaturgo Fabio Rubiano, quien se ha quedado fuera de estas reflexiones por estar referidas a la narrativa, pero es un peso pesado de la dramaturgia contemporánea colombiana.

² Asesinos a sueldo asociados generalmente a los carteles del narcotráfico.

³ Práctica, por otro lado, que se observa también en obras de escritores europeos como Enrique Vila-Matas, W.G. Sebald o Claudio Magris.

⁴ En los años 80 y principios de los 90, Jaime Alejandro Rodríguez (En: *Posmodernidad, literatura y otras yerbas*, Bogotá: Universidad Javeriana, 2000) identificaba varios rasgos metaficcionales en la novela colombiana, como la tematización del proceso de escritura y la autoconciencia narrativa, tendencia que no aparece de forma predominante a inicios de este nuevo siglo.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS:

Bolaño, Roberto. “Derivas de la pesada”. In: *Entre Paréntesis*, Barcelona: Anagrama, 2004.
Laddaga, Reinaldo. “Un refinamiento absurdo: enumeraciones de Sergio Pitol”.

Universidad de Pensilvania, 2006 (artículo cedido por el autor).

Rodríguez-Bravo, Johann. “Tendencias de la narrativa actual en Colombia”. In: *Cuadernos Hispanoamericanos*, número 664, octubre de 2005.

RESUMEN:

Este artículo presenta un panorama general del canon de la narrativa colombiana resaltando sus principales autores y obras hasta llegar a la época contemporánea donde se destacan algunas de las características centrales de las novelas publicadas en Colombia en los últimos años. Entre estas características se mencionan: la gran diversidad de propuestas y enfoques, el alejamiento de la estética del realismo mágico y la predominancia de temas de violencia urbana y narcotráfico.

PALABRAS CLAVES:

Narrativa colombiana, canon, novela contemporánea, literatura latinoamericana, realismo mágico.

ABSTRACT:

This article presents a general account of the Colombian canon in fiction, mentioning its main authors and works, as well as the main features of contemporary novels, such as: diversity of proposals, distancing from the esthetics magical realism and the thematic predominance of urban violence and drug traffic.

KEYWORDS:

Colombian narrative, canon, contemporary fiction, Latin American literature, magical realism.

El fin del enigma y los límites de La ficción. 2666 como lectura del presente.

Edgardo Dieleke

El estado de derecho en México sería una ficción
Sergio González Rodríguez

1. Roberto Bolaño tiene una obra que atraviesa varios espacios de Latinoamérica, desde Chile, Argentina, México, hasta el habla y la vida de los exiliados políticos y literarios en Europa. Por su obra, así como por su lenguaje y el de sus personajes, Bolaño puede ser leído como el escritor latinoamericano paradigmático de los últimos años, para pensar desde su obra la relación entre literatura, producción cultural, y el campo de la política. *Bolaño podría ser leído, en realidad, como el último escritor estrictamente "latinoamericano"*.

2. 2666 es una novela que condensa una serie de ejes para comprender el presente: una renovada forma de representar la violencia en la escritura, un nuevo tipo de violencia que ingresa en la ficción y finalmente, las tensiones en la forma de la novela en momentos en los que se anuncia el fin de la autonomía de la literatura y la globalización de la historia literaria e intelectual (cfr. Ludmer, 2007 y Franco, 2006).

3. *Operación Masacre* de Rodolfo Walsh es una obra que prefigura y da cuenta en sus operaciones formales de la relación entre estado de excepción en la política y en la literatura. Los hechos que narra Walsh en esa investigación, y que inauguran un género, precisamente se originan a partir de la instauración del estado de sitio en la Argentina de esos años. Así, estado de sitio o estado de excepción, pueden ser vistos como la prefiguración de una excepción en la forma. De la ficción pura al límite de los géneros, y finalmente, en el estado de excepción constante, o en la dictadura, la imposibilidad de la ficción.

4. 2666 reformula la relación entre literatura y política a partir de la difícil representación de los violentos asesinatos de mujeres de Ciudad Juárez, que desde 1993, revelan el funcionamiento de un estado de excepción casi

continuo dentro de las democracias actuales. La forma y la ficción se tensan en 2666, configurando una especie de estado de excepción en la novela, y de la forma en el presente.

5. 2666 ya no propone horizontes políticos posibles, o incluso, una tarea intelectual que permita desentrañar las violentas tramas del presente. En este sentido 2666 es paradigmática para comprender el modo en que la literatura parece ser derrotada por la barbarie. Las pesquisas se clausuran y parece imposible la tarea de comprender la violencia. La forma de la novela sin embargo, a pesar de no proponer desentrañar el caos, lo hace visible y problematiza su representación.

6. Estas notas sólo funcionan como apunte de debates más generales, para ingresar a esta lectura cercana al texto, sobre los modos en que tiene lugar en la novela el fin de una tradición, o acaso una renovación y ciertas operaciones del presente. En cierto sentido, me pregunto cómo se hace visible la caótica violencia del presente.

Un oasis de horror en medio de un desierto de aburrimiento; un campamento de refugiados; la barbarie extrema; toda la orfandad del mundo; una sociedad por fuera de la sociedad; un retrato del mundo industrial en el Tercer Mundo; una mujer destazada; la irrealidad absoluta; un homenaje a todas las cosas del mundo, incluso a las que aún no han sucedido; el secreto del mundo; un gran basurero incomprensible; algo que queda fuera de la acción y la verbalización; un naufragio interminable; un grupo de islas fantasmales; un cráter enorme; el infierno; nuestra maldición y nuestro espejo, el espejo desasosgado de nuestras frustraciones y de nuestra infame interpretación de la libertad y de nuestros deseos; el Horror; una mierda.

Esta serie de atributos son citas textuales de 2666, y describen la ciudad imaginaria en la que tiene lugar gran parte de la novela: Santa Teresa. Esta

ciudad encarna una condición paradójica: en Santa Teresa reside el secreto del mundo, que es, al mismo tiempo, el horror extremo imposible de verbalizar. Parece un espacio construido casi como un aleph de la violencia extrema. Allí se cometen los crímenes más crueles, se condensa la irrealidad absoluta – o su reverso – y su representación parece imposible.

Santa Teresa sin embargo es localizable de manera muy cercana a lo real. Está situada en el norte de México, donde desde 1993 se cometieron centenares de asesinatos, violaciones y desapariciones de mujeres, sin explicaciones convincentes. Santa Teresa es el oasis del horror y clave del mundo, y refiere, a través de diversos desplazamientos ficcionales, a Ciudad Juárez. Santa Teresa es un espacio que se parece demasiado a Ciudad Juárez porque también en la novela los asesinatos quedan sin resolver, y donde diversos detectives de todo tipo son devorados por la violencia del lugar.

De todos modos, 2666 no es exclusivamente una novela sobre los asesinatos de mujeres de Ciudad Juárez. Dividida en cinco partes a primera vista inconexas y conformando un volumen de más de 1000 páginas, la novela inconclusa de Bolaño interpela al lector de múltiples maneras, ya que en ella se suceden un caótico grupo de personajes y de historias, abarcando varios continentes y problemáticas que la desvían por momentos de Ciudad Juárez. La primera parte de la novela – la “parte de los críticos” – está centrada en las vidas de cuatro críticos literarios europeos, que dedican inútilmente su vida a la búsqueda de un secreto escritor europeo, Benno von Archimboldi. Estos cuatro personajes son los especialistas en el escritor y entablan entre ellos una estrecha relación que finalmente los reúne, luego de coincidir en varios congresos literarios, en Santa Teresa, donde misteriosamente habría aparecido Archimboldi. Como en toda su vida, los críticos no consiguen encontrarle tampoco en México, pero en su paso por Santa Teresa conocen los atroces crímenes que allí suceden.

La segunda parte de la novela también está anclada en la figura de un intelectual, acaso más consciente del fracaso de su tarea. Amalfitano, un

profesor de filosofía chileno exiliado en México y perdido en el desierto de Sonora junto a su hija, es descrito como alguien que ya ha aceptado el triunfo de la barbarie sobre la razón. Afincado en Santa Teresa, deambula perdido en un escenario en el que los crímenes de mujeres acechan la vida de su hija.

En la tercera parte Bolaño ejercita otro tipo de novela, que se distancia de la indagación literaria y filosófica o incluso del tema del exilio, como en la parte de Amalfitano. La tercera parte de la novela, “la parte de Fate”, se acerca más al policial negro o a la crónica. Esta sección está centrada en el personaje de Oscar Fate, un escritor de crónicas afroamericano, quien tras escribir algunos reportajes sobre figuras de la contracultura afroamericana, debe viajar a Santa Teresa para cubrir una pelea de boxeo. Una vez allí, tras interesarse por los crímenes, le propone al editor de su revista escribir una crónica sobre el tema: “Un retrato del mundo industrial del Tercer Mundo – dijo Fate –, *un aide-mémoire* de la situación actual de México, una panorámica de la frontera, un relato policial de primera magnitud, joder” (Bolaño, 2004b, 373). El desplazamiento de recurrir a un periodista extranjero, en este caso, sitúa el problema de los crímenes dentro de una realidad global y posibilita además una lectura productiva: este espacio no sería un oasis de horror aislado, sino donde se encuentran todos los demás personajes de la novela, un especie de centro múltiple que puede ser leído como un laboratorio del futuro’.

Hay aquí en la tercera parte un acercamiento mayor a los casos reales, pero también al modo en que se concibe esta ciudad desde la novela, como un no-lugar, o mejor dicho, como una exacerbación de lo real, como una deformación del orden de lo real, un lugar que está fuera de lo sociedad, y al mismo tiempo, cifra a toda la sociedad. De ahí que sea interesante la imagen del oasis del horror. Es un espacio aislado, pero en el que al mismo tiempo puede ingresar todo el resto.

La quinta parte de la novela establece una nueva ruptura con las partes que la anteceden. Aquí el personaje central es el escritor Archimboldi,

El fin del enigma y los límites de la ficción. 2666 como lectura del presente

de quien se cuenta su vida y su formación de escritor, con lo cual la novela se distancia en gran parte de los crímenes de Santa Teresa y de Juárez. No obstante, hacia el final de la novela se resuelve el enigma que explica las motivaciones por las cuales el escritor viaja al norte de México. Su sobrino es un alemán que en la novela ha sido encarcelado por ser el principal sospechoso de los crímenes. Por esta razón, Archiboldi decide ir a México.

Al ingresar en la cuarta parte de la novela los crímenes de Juárez resultan centrales. Denominada la “parte de los crímenes”, la narración se concentra a primera vista en una larga enumeración de los casos de mujeres que han aparecido muertas y violadas en distintos lugares de Santa Teresa, entre 1993 y 1997. Asimismo allí aparecen los detectives locales, así como una serie de personajes vinculados a los casos reales de Juárez, entre ellos Sergio González Rodríguez, el autor de *Huesos en el desierto*, la mejor crónica sobre los hechos. Las operaciones desplegadas por Bolaño en esta parte de la novela interesan particularmente puesto que allí se revelan los modos en que la violencia extrema ingresa en la ficción, y a través de ciertos desplazamientos con los casos reales, la literatura propone, de acuerdo a nuestra hipótesis, una nueva matriz para entender las relaciones entre violencia y literatura en el presente. Asimismo, es en esta parte de la novela en la que la forma se tensa, y la no ficción aparece como la estrategia privilegiada para representar el horror.

La parte de los crímenes y los límites de la ficción

“La parte de los crímenes” es la más extensa y comienza al promediar la mitad de la novela. Sin embargo, Santa Teresa y sus crímenes aparecen antes, en primer lugar de manera fantasmática en la parte de los críticos. Allí tres de los cuatro críticos acuden en la inútil búsqueda de Archiboldi. Su paso por Santa Teresa es breve, pero sirve como una especie de choque entre Europa y lo más profundo de México. Los personajes se mueven allí como drogados, en una sensación de irrealidad y de total incompreensión hacia lo que los rodea. Su impresión, al entrar en la ciudad, revela asimismo el carácter abismal del lugar: “Entraron por el sur de Santa Teresa y la ciudad les pareció un enorme campamento de gitanos o de refugiados dispuestos a ponerse en marcha a la más mínima señal” (149). En este sentido, los crímenes son presentados desde la perspectiva algo irreal que mantienen los personajes. En la segunda parte la presencia de los crímenes se acrecienta, pero aún funcionando como una estrategia ficcional más, donde se mueven principalmente Amalfitano y su hija. Allí el peligro del secuestro y asesinato de jóvenes mujeres acecha al propio Amalfitano, quien teme por su hija, y

acaba casi enloqueciendo al escuchar la voz de una mujer que lo interpela sobre su vida y sobre los crímenes de la ciudad.

Ya en la parte de los crímenes se establece una ruptura estilística con el tono precedente de la novela. Desde las primeras páginas se suceden, hasta el final, descripciones detalladas, en la forma casi de un informe forense, de más de cien víctimas ficcionales, narrando con un estilo limpio y seco, las circunstancias en que desaparecieron las mujeres. La lectura de esta parte de la novela comienza a hacerse hasta cierto punto insoportable, cuando es interrumpida por un grupo de personajes vinculados con los casos. Entre ellos figuran varios detectives, la mayoría corruptos y machistas. Asimismo, es aquí donde aparece la figura de Sergio González, un periodista del DF, del diario *La Razón*, que remite al diario *Reforma*, donde ejercía Sergio González Rodríguez, autor de *Huesos en el desierto*.

No obstante, este leve desplazamiento ficcional no es el único en la parte de los crímenes. De hecho, a través de un fichaje detallado de los casos reales y de los presentados por el narrador en 2666, llega a verse que la operación de Bolaño deliberadamente acerca los casos ficcionales a los reales. De esta manera, el desplazamiento ficcional consiste en el cambio del nombre de las víctimas en general, pero se mantienen casi con exactitud no sólo las condiciones en las que los cuerpos fueron hallados, sino incluso hasta la misma cronología de los crímenes de Juárez.

Las similitudes con la realidad no se detienen allí. Los grupos de sospechosos también son levemente modificados respecto de los reales: la banda de *Los Toltecas*, es entonces denominada en la novela como *Los Caciques*. El principal sospechoso, el alemán Klaus Haas, se convierte en la novela en el chivo expiatorio, así como en la realidad sucedió con el egipcio Latif Sharif, otro extranjero, que como el alemán, tenía antecedentes de abuso sexual en Estados Unidos. Una serie de correspondencias adicionales, casi interminables para mencionar aquí, vinculan a la novela con los casos reales de Juárez, y hasta con las teorías que circulan para resolver el enigma de Juárez. De todas maneras, más allá de constatar y enumerar en exactitud cuáles son estas correspondencias con lo real, es necesario interrogarse el sentido de estas operaciones.

Las formas del detective y la búsqueda imposible

A lo largo de la novela se desarrollan varias figuras relacionadas con la labor del detective, considerando esto de manera amplia, incluyendo no sólo a policías, judiciales y detectives privados, sino también a figuras del periodismo y a observadores externos que intentan en el interior de la

novela comprender los crímenes y hallar a los responsables. Sus búsquedas e intuiciones, así como la imposibilidad de acceder a una solución de los crímenes, pueden servirnos para enmarcar estas operaciones en una tradición mayor. Lo que me interesa postular, a través del análisis de las formas del detective y su imposibilidad de acceder a lo real, es que la novela puede ser leída asimismo como una obra en la que la violencia y las formas en las que se manifiesta, exceden las posibilidades intelectuales de quienes proponen resolverlas. En cierto sentido, 2666 contiene una lectura del presente que obtura toda resolución racional, y hasta cualquier agenda intelectual, puesto que la realidad de la ficción (como la de Ciudad Juárez), acaba devorando y haciendo ininteligible la tarea intelectual. Podría afirmarse que el enigma ficcional de los crímenes, así como el carácter simbólico que adquiere Santa Teresa como espacio que esconde el secreto del mundo, parece inaccesible. Por tanto, configura un cierre a la tradición no sólo del policial, sino a la tradición latinoamericana de la novela que, con ligeros desplazamientos ficcionales, propone una lectura del presente de la escritura, e intenta postular allí una agenda o un repertorio de operaciones que permiten acceder a su comprensión. Así, 2666 puede ser leída como una novela paradigmática, que instaura un quiebre en la función de la novela y en su relación con lo social².

Una de las formas del detective en 2666, acaso la más mordaz por parte del narrador, es la de los críticos literarios. En 2666 la figura del intelectual, tanto la de los críticos europeos, como los intelectuales mexicanos, es especialmente negativa. Así, los tres europeos, al llegar a Santa Teresa, a pesar de su interés inicial por intentar comprender qué sucede allí, acaban por sentirse perdidos en el lugar, y hacia el final de la tercera parte, no hacen más que quedarse en el hotel, bebiendo al borde de la piscina y aceptando su derrota, al no encontrar al escritor. A diferencia de lo que sucede por ejemplo con la figura del cronista Fate, estos críticos son retratados como figuras casi sin vida, perdidos en un espacio al que ni siquiera intentan comprender, acaso por saberse imposibilitados de hacerlo:

Antes de volver al hotel dieron una vuelta por la ciudad. Les pareció tan caótica que se pusieron a reír... Durante el regreso al hotel desapareció la sensación de estar en un medio hostil, aunque hostil no era la palabra, un medio cuyo lenguaje se negaban a reconocer, un medio que transcurría *paralelo a ellos y en el cual sólo podían imponerse, ser sujetos únicamente levantando la voz, discutiendo, algo que no tenían intención de hacer* (Bolaño, 2004b, 150, énfasis mío).

Sin embargo, la crítica a la figura del intelectual, y a su falta de conexión con lo real es más pesimista cuando aparece Amalfitano y conoce a los críticos. Amalfitano, el profesor chileno exiliado, que aún está sorprendido ante el funcionamiento de la clase intelectual en México, explica para los europeos la relación entre los intelectuales y el Estado, en un país que aún no acaba de comprender. En este sentido les refiere a los críticos visitantes una consecuencia nefasta de esta relación tan fluida con el estado, que los convierte en figuras aún más alejadas de la realidad. Así postula: “Por su parte, los intelectuales sin sombra están siempre *de espaldas* y por lo tanto, a menos que tuvieran ojos en la nuca, les es imposible ver nada. Ellos sólo escuchan los ruidos que salen del fondo de la mina. Y los traducen o reinterpretan o recrean. Su trabajo, cae por su peso decirlo, es pobrísimo” (Bolaño, 2004b, 163). En esta línea, la novela postula a la figura del intelectual en el ámbito de Santa Teresa, y de México, con todas las contradicciones y terribles sucesos, como una especie de batalla ya perdida, donde nada puede hacerse. Esta postura es acaso extrema en el caso de la descripción de la universidad de Santa Teresa, un espacio rodeado por la barbarie extrema, y que no puede sino salir derrotado. De esta manera, 2666 acompaña en parte en este sentido la perspectiva de Amalfitano, quien pasa sus tardes colgando libros de poesía y testamentos geométricos junto a la ropa tendida al sol, siguiendo a Duchamp, en un terreno en el que las tareas intelectuales poco pueden importar. Su visión, al llegar un día a su lugar de trabajo, acaba de configurar esta visión cínica: “La Universidad de Santa Teresa parecía un cementerio que de improviso se hubiera puesto vanamente a reflexionar. También parecía una discoteca vacía”. (Bolaño, 2004b, 239).

La apuesta de la novela en este sentido sirve asimismo para sostener una de mis hipótesis para leer la intervención de 2666. Dentro de una larga tradición, y si la consideramos una de las novelas más importantes del presente, 2666 puede asimismo ser interpretada como una especie de ruptura con la tradición novelística e intelectual latinoamericana previa. Ya no puede postularse al intelectual o al crítico como una forma del detective, en parte por su desconexión con lo real, y en definitiva, porque ya no puede descifrar nada, o acaso, porque el horror se ha vuelto imposible de representar.

Ahora bien, más allá del intelectual, 2666 contiene varias figuras más tradicionales del detective, como los policías de Santa Teresa, los judiciales y el especialista del FBI, Robert Kessler, basado en un especialista real, convocado sin resultados por el gobierno de Juárez. En boca de él hay un largo diálogo, en el que se desarrolla una interesante hipótesis para entender el mal y la violencia en las sociedades occidentales:

El fin del enigma y los límites de la ficción. 2666 como lectura del presente

En el siglo XVII, por ejemplo, en cada viaje de un barco negrero moría por lo menos un veinte por ciento de la mercadería, es decir, de la gente de color que era transportada para ser vendida, digamos, en Virginia. Y eso ni conmovía a nadie ni salía en grandes titulares en el periódico de Virginia ni nadie pedía que colgaran al capitán del barco que los había transportado. Si, por el contrario, un hacendado sufría una crisis de locura y mataba a su vecino y luego volvía galopando...mataba a su mujer...la leyenda del asesino a caballo podía perdurar durante generaciones enteras. Los franceses, por ejemplo. Durante la Comuna de 1871 murieron asesinadas miles de personas y nadie derramó una lágrima por ellas... Respuesta: los muertos de la Comuna no pertenecían a la sociedad, la gente de color muerta en el barco no pertenecía a la sociedad, mientras que la mujer muerta en una capital de provincia francesa y el asesino a caballo de Virginia sí pertenecían, es decir, lo que a ellos les sucediera era escribible, era legible. Aún así, las palabras solían ejercitarse más en el arte de esconder que en el arte de develar. O tal vez develaban algo. ¿Qué? Le confieso que yo lo ignoro (Bolaño, 2004b, 337-9).

Estas hipótesis sobre la representación de la violencia y el rol del mal en las sociedades occidentales, resultan a mi juicio reveladoras para comenzar a entender en parte la operación de 2666 sobre los casos de Ciudad Juárez. En algún sentido habría que ir un poco más allá en el interrogante final postulado por el investigador. Si las muertas de Juárez no pertenecen a la sociedad por no constituir crímenes legibles, la novela interviene, en principio, de dos maneras. En primer lugar hay un intento por colocar precisamente en Santa Teresa, que aparentemente está fuera de la sociedad, la clave del mundo actual. Por otro lado, para poder hacer legibles los crímenes, hay que recurrir a la crónica forense, que es la operación básica de la parte de los crímenes. Se establece entonces un listado acaso excesivo, de más de cien crímenes, en los que realmente el lector consigue ingresar a la atmósfera que se vive en Santa Teresa. Sin embargo, la inclusión de otros detectives, así como su inútil accionar, permiten profundizar en las operaciones de 2666 y su intervención ficcional sobre los crímenes de Juárez.

Las figuras mexicanas del detective, son también acaso muy apegadas a lo real, y en este sentido, se revelan del mismo modo ineficaces a la hora de llegar a algún tipo de pista sobre los casos. De hecho, la novela sigue la cronología real de las investigaciones por parte de las autoridades. Así como en Ciudad Juárez, las autoridades policiales y gubernamentales de la novela en primer lugar niegan la gravedad de los crímenes, y luego deciden colocar a un par de chivos expiatorios para pagar las culpas. Pero a diferencia de los casos reales, y en particular de las crónicas como *Huesos en el desierto*, la novela revela una postura mucho más apocalíptica. Podría decirse que

construir a Santa Teresa como un lugar del mal extremo, irresoluble, resulta en cierta forma más efectiva que la tarea del cronista real, quien acaba devorado, y acosado violentamente, como Sergio González Rodríguez, por la barbarie. De hecho, en la novela, al aparecer Sergio González como un periodista del DF escribiendo un reportaje sobre los crímenes, es interpelado por las autoridades a cargo de las investigaciones. Allí, uno de los judiciales investigando los casos le dice: “Cuando abandonaron el vestuario, el judicial [José Márquez] le dijo [a Sergio González] que no intentara buscarles una explicación lógica a los crímenes. Esto es una mierda, ésa es la única explicación, dijo Márquez” (Bolaño, 2004b, 701).

Frente a estas formas inútiles del detective y sus búsquedas, en 2666 el peso de lo real llega a hacerse insoportable, y ya no es posible hacer legibles los crímenes de otra manera, acaso, que con la enumeración, casi quirúrgica o mejor dicho forense, y con la apuesta de que, en realidad, ya no hay nada que pueda resolverse.

Quisiera finalizar postulando brevemente un interrogante, que reúne algunos de los ejes trabajados de manera cercana al texto de Bolaño, para pensar en el estado de la ficción, la tensión con la no ficción a partir de la representación de la violencia extrema, así como los crímenes de Juárez, y la situación actual de la política. El epígrafe elegido pertenece al cronista Sergio González Rodríguez, quien concluye, tras investigar los crímenes de Juárez, que la ficción en México está en el Estado mismo. Cuando esto sucede, como en muchas democracias en la actualidad, o acaso como señala Agamben, en la misma fundación del estado de derecho, el estado de excepción se convierte en regla. En sus notas sobre el estado de excepción, Agamben señala:

El estado de excepción no es una dictadura..., sino un espacio vacío de derecho, una zona de anomia en que todas las determinaciones jurídicas – , sobre todo, la distinción misma entre lo público y lo privado – son desactivadas. Son pues falsas todas las doctrinas que tratan de anexionar inmediatamente el estado de excepción al derecho... (Agamben, 2004, 75).

Si volvemos a la serie de atributos que constituyen a Santa Teresa como una especie de aleph, donde puede hallarse el secreto del mundo actual (marcado por el estado de excepción constante) y donde el horror es imposible de verbalizar, entonces acaso podamos preguntarnos sobre el espacio en que también la ficción, entra en estado de excepción. Es en aquellas zonas de la violencia extrema, en la descripción puntual y casi forense de los casos,

donde tal vez se desdibujen, como en la política, los límites entre lo público y lo privado, o en su reverso, entre la no ficción y la literatura. Hacer visible ese aleph del horror, aunque ya no sea para intentar una resolución como en otras apuestas literarias previas, coloca a 2666 como un texto crucial para leer los cruces entre literatura y política en el presente latinoamericano.

NOTAS:

¹ En libro de Charles Bowden, *Juarez: the laboratory of future*, con textos de Chomsky y Galeano, se plantea la hipótesis de interpretar Ciudad Juárez como una ciudad que encierra las claves del capitalismo neo-liberal, donde coinciden la industria pujante y el pleno empleo con el la falta de infraestructura de los países del Tercer Mundo. Asimismo, la hipótesis más interesante del libro es que postula que los límites de Ciudad Juárez exceden su frontera geográfica: "Juárez is in your home when you turn on the microwave, watch television, take in an old film on the VCR, slide into a new pair of blue jeans, listen to the radio, make toast in the kitchen, enjoy your kid playing with that new truck" (Bowden, 1998, 77).

² Este tipo de análisis entraría en discusión con los recientes trabajos de Josefina Ludmer, sobre el fin de la autonomía, o lo que ha denominado "literaturas post-autónomas" y también con el texto de Jean Franco, "Globalisation and Literary History", donde precisamente se plantea cómo establecer una renovación crítica a la hora de pensar la historia intelectual y literaria latinoamericana, en momentos en los que se plantean discusiones post-nacionales.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS:

- Bolaño, Roberto. *Entre paréntesis*: ensayos, artículos y discursos (1998-2003). Barcelona: Anagrama, 2004a.
- _____. 2666. Barcelona: Anagrama, 2004b.
- Bowden, Charles. *Juarez: the laboratory of future*. Prefacio de Noam Chomsky y epílogo de Eduardo Galeano. New York: Aperture, 1998.
- Franco, Jean. "Globalisation and Literary History". In: *Bulletin of Latin American Research*, Vol. 25, No. 4, pp. 441-452, 2006
- González Rodríguez, Sergio. *Huesos en el desierto*. Barcelona: Anagrama, 2002.
- González Rodríguez, Sergio y Cansino, Rafael (coords.). *Las muertes de Juárez*. México DF: Centro de Estudios de Política Comparada: Editorial Jus, 2003.
- Ludmer, Josefina. "Literaturas postautónomas". In: *CiberLetras, Revista de crítica literaria y de cultura - Journal of literary criticism and culture*. Número 17, julio 2007. Disponible online en <http://www.lehman.cuny.edu/ciberletras/v17/ludmer.htm>
- Washington, Diana. *Cosecha de mujeres: Safari en el desierto mexicano (El Dedo En La Llag)*. México: Océano, 2005.

RESUMEN:

La última novela de Roberto Bolaño, 2666, conforma una especie de novela total, trabajando varios subgéneros, como el policial, la crónica, la novela filosófica y la novela centrada en la figura del escritor. Sin embargo, en todas las variantes que incluye, 2666 guarda una especial relación con lo real, ya que su espacio ficcional es muy cercano al de Ciudad Juárez, donde desde 1993, se cometieron más de 400 crímenes y violaciones a jóvenes mujeres. En la novela, esa ciudad ficcional con crímenes reales es postulada por el narrador y por diversos personajes, como el centro del mal, una especie de lugar donde pueden darse todas las formas de violencia del ser humano y donde la realidad parece tensar al límite la representación, imposibilitando además cualquier investigación sobre el enigma de los crímenes. Este artículo indaga sobre estos límites que impulsa la novela, para leer en 2666 las formas en que la literatura actual ofrece un laboratorio no sólo sobre las formas de representación de la violencia del presente, sino también sobre la relación entre política y literatura en tiempos en que se discute la post-autonomía de la literatura.

PALABRAS CLAVE:

Roberto Bolaño, 2666, violencia y representación, límites de la novela, crímenes de Ciudad Juárez.

ABSTRACT:

The posthumous novel by Roberto Bolaño, 2666, deals with different literary genres such as the crime genre, the chronicle, the philosophical novel, and the fiction centred in the writer figure. However, among all this approaches to the novel, 2666 keeps a special relationship to the Real, given the fact that its imaginary space is extremely similar to Ciudad Juárez, where since 1993, a terrible series of murders to young women has been taking place there. In the novel, that fictitious city with real crimes is proposed by the narrator and by several characters as the centre of all the evil. A kind of place where all forms of violence is possible and where the reality seems to push to its boundaries the representation. This article questions the boundaries of this novel, to read 2666 as a contemporary and key text to analyze the laboratory of fiction as a space to represent violence and the differences to the previous tradition in the relationships between politics and literature.

KEYWORDS:

Roberto Bolaño, 2666, violence and representation, boundaries of the novel, Ciudad Juárez's crimes.

Lugares comunes: “Vidas” desnudas y ficción

Gabriel Giorgi

Lugares comunes

Hay nociones teóricas o figuras del pensamiento que, por su capacidad para interpelar, conjugar o resumir un campo de problemas en un momento histórico determinado se vuelven una suerte de signo epocal, de lugar común, si no inevitable, al menos esperable en los lenguajes públicos. Conforman la *doxa* de una cultura intelectual que, por cierto, puede sedimentar los modos más estáticos del sentido común, pero que también definen las maneras en que una época se imagina y se vuelve inteligible a sí misma. Ese es, me parece, el destino de la noción de “vida desnuda”, propuesta por Giorgio Agamben a principios de los años 90, noción que, como se sabe, ha generado un número importante de debates y de problematizaciones, y que se ha vuelto disponible para los usos más diversos.¹ Se interprete el sentido de esta fórmula como sea – y desde luego, en el interior mismo de la escritura de Agamben la noción es inestable –, la “vida desnuda” refiere siempre una “zona de indistinción” entre la vida humana socialmente reconocible y la vida “meramente biológica”, es decir, la vida despojada de las marcas que la vuelven objeto de protección y reconocimiento por parte de un orden jurídico y político dado. La ciudadanía, evidentemente, es el modelo de ese reconocimiento, pero no el único: el consumidor, el trabajador, el miembro de una comunidad, etc., son todas marcas que asignan los cuerpos a universos específicos de reconocimiento. La “vida desnuda”, por el contrario, indica la instancia en que esas marcas quedan suspendidas, donde la legibilidad social de un cuerpo se interrumpe, y donde emerge esa suerte de residuo que es la vida “meramente” orgánica, reducida a su sustrato biológico, en un límite ambivalente con lo animal (Agamben, 1999). Pobreza, inmigración, violencia política, étnica o sexual, cuestiones de bioética, etc.: la “vida desnuda” aparece como una caja de resonancia donde los temas más heterogéneos se articulan en torno a ese umbral o límite de abandono y exposición de los cuerpos (y ese quizá sea el índice de su novedad: su capacidad para reordenar problemas

y cuerpos que provienen de problemáticas y vocabularios diferentes).

El hecho de que la época que ha hecho de la “calidad de vida” su valor supremo y su principal código ético encuentre en la “vida desnuda” su revés – su espectro – habla no solamente de la resonancia de una categoría sino también de una transformación de los materiales y los modos de problematización de lo político.² En este sentido, quizá el aura epocal de la noción de “vida desnuda” provenga del hecho de que es un modo de nombrar la crisis y el desvanecimiento de los mecanismos de protección de la vida humana que se asociaron al Estado moderno – fundamentalmente, a través de la noción de “ciudadanía nacional” y del conjunto de derechos y de reconocimientos que venían asociadas a ella, derechos y privilegios que, sin bien permanecieron largamente incumplidos en las sociedades modernas, definían el horizonte normativo y la promesa de lo posible en la imaginación social. En las sociedades contemporáneas (“postmodernas”, “neoliberales”, “postfordistas”, etc.) ese horizonte se desvanece junto a la centralidad del Estado como agente de producción de lo social, dejando lugar a esa nueva precariedad de la “vida desnuda” despojada de sus reconocibilidad política, en su exposición a un ‘afuera’ hecho de las fisuras, los quiebres o, directamente, las ruinas del Estado moderno y de su promesa de protección universal de la vida humana. Si el presente, en una de sus aristas, es el tramado marcado por los efectos del neoliberalismo, entonces uno de los factores determinantes de lo contemporáneo es un Estado que ha abdicado de la misión de proteger, de modo “universal”, la vida humana; la “vida desnuda” refleja esa renuncia, y con ello, la *condición postestatal* que se realiza en la dislocación de distinciones normativas entre humano / animal, normal / anormal, vida humana / vida biológica, etc.³ Lo que aparece como marca histórica de la “vida desnuda”, entonces es, por un lado, una nueva relación con la precariedad de la vida que pone lo biológico en el centro de la escena (incluso una nueva visibilidad de esa precariedad, en

las figuras de las incesantes *víctimas* que pueblan la semiosfera), y una nueva inestabilidad de la definición (y la atribución) de lo “humano”, por la cual lo animal, lo bestial, lo puramente orgánico, la vida primaria o elemental o “natural”, pone en jaque los modos en que se reconoce social, cultural y políticamente la humanidad de un cuerpo. Es esa dislocación entre “vida” y “humana”, ese desajuste irreparable, lo que la fórmula de Agamben (con mayor o menor éxito) nombra; desde esa dislocación emergen los materiales de muchas de las exploraciones literarias del presente. Si la “calidad de vida” es el valor que conjuga tanto las aspiraciones éticas como económicas en nuestra época (combina, en efecto, el confort con la moral), la literatura interroga, precisamente, qué es la “vida sin calidad”, qué es lo viviente desprovisto de reconocimiento social, económico, político, qué sucede cuando eso irrumpe en los lenguajes y en las gramáticas de la imaginación pública.

La dislocación de la “vida desnuda” aparece, en este sentido, como material común a escrituras que hacen de ese límite ambivalente con la vida biológica una dimensión de exploración y de experimentación, trabajando el espaciamento o separación entre el “sujeto” (el individuo, la persona, el yo, etc.) y ese resto corporal, biológico, ese “ser viviente” sin cualificaciones en el que, por factores que involucran dimensiones políticas, se convierten. Muchas ficciones literarias aparecidas en América Latina en aproximadamente los últimos diez años piensan, en múltiples entonaciones, esa disociación entre la “persona” y la “cosa viviente”⁴ como problema a la vez estético y político, reflejando, en algunos casos, la degradación de lo social propia de la era neoliberal, o la emergencia de nuevos materiales que vienen de registros inéditos de la sexualidad, la enfermedad, etc.; y lo hacen interrogando una multiplicidad de direcciones que presentan sentidos heterogéneos alrededor de la reducción a lo “meramente” biológico... Si, como me gustaría sugerir, la “vida desnuda” es una coordenada decisiva en la cartografía imaginaria de nuestra época – a la vez, de la imaginación teórica y de la

imaginación cultural –, esa coordenada abre un campo de significaciones irreductibles a un sentido uniforme.

Creo que se podría pensar en una constelación de ficciones latinoamericanas conjugada alrededor de la cuestión de la “vida desnuda”; ficciones que elaboran lenguajes y relatos en los que lo “meramente biológico”, lo animal, lo menos-que-humano, aparece como una dimensión central en sus exploraciones sobre la experiencia subjetiva y colectiva; textos que hacen de la crisis de la “persona”, de su deshacerse, la ocasión del encuentro con una biología inasignable, mutante, irreconocible – pienso, por ejemplo, en textos de Fernando Vallejo, de Diamela Eltit, de Mario Bellatín, entre otros. En esa constelación posible, hay dos momentos que me parecen claves: por un lado, la “Parte de los crímenes”, una de las cinco “partes” o novelas de 2666 de Roberto Bolaño, sección que, como se recordará, contabiliza los asesinatos de mujeres en una “Santa Teresa” ubicada en la frontera entre México y Estados Unidos.; la segunda, los textos de João Gilberto Noll, especialmente los más recientes, en los que ficciones alrededor de la pérdida del “yo” – pérdida de memoria, de identidad, de “lugar” – se tornan instancias en las que aparecen cuerpos inasignables, social y culturalmente, alrededor de los cuales se interrogan modos de lo *común*. Me parece que entre estos textos y estos proyectos se leen dos modos de enfrentar estética y políticamente la cuestión de la “vida abandonada” y su irrupción generalizada – es decir, incontenible, irreparable – en el paisaje de lo social.

El relato forense

“La parte de los crímenes”, de 2666, despliega, alrededor de los itinerarios de “von Archiboldi” – ese mito errático del escritor moderno (es, podría decirse, *pura función de autor*) – una sucesión muy extensa de viñetas de los cuerpos de las mujeres asesinadas en el momento en que sus cadáveres son encontrados. Se trata de un repertorio incesante de cuerpos torturados,

Lugares comunes: “vidas” desnudas y ficción

violados, hollados, mutilados, cuyos asesinatos, en su inmensa mayoría, permanecen irresueltos – su acumulación es a la vez numérica y simbólica, en la medida en que se suceden en el vacío jurídico (que es casi un vacío narrativo) en el que tiene lugar su muerte. La serie de los cadáveres habla, evidentemente, del universo de violencia sexual y de género que los produce en semejante escala, y al mismo tiempo, despliega la insistencia encarnizada en destrozarse, desecrar los cuerpos, volverlos pura cosa abyecta, irreconocibles como “cuerpo humano”. “Santa Teresa” – y, por extensión, “la frontera” – es en el texto de Bolaño la “zona” de un experimento final donde no sólo se asesina masivamente a mujeres sino que se destrozan sus cuerpos, donde la víctima es la instancia de un cuerpo y una fisiología a denigrar además de una subjetividad a herir y a eliminar. Un “caso”, entre los muchos:

A finales de septiembre fue encontrado el cuerpo de una niña de trece años, en la cara oriental del cerro Estrella. Como Marisa Hernández Silva y como la desconocida de la carretera Santa Teresa-Cananea, su pecho derecho había sido amputado y el pezón de su pecho izquierdo arrancado a mordidas. Vestía pantalón de mezclilla de la marca Lee, de buena calidad, una sudadera y un chaleco rojo. Era muy delgada. Había sido violada repetidas veces y acuchillada y la causa de la muerte era rotura del hueso hioides. Pero lo que más sorprendió a los periodistas es que nadie reclamara o reconociera el cadáver. Como si la niña hubiera llegado sola a Santa Teresa y hubiera vivido allí de forma invisible hasta que el asesino o los asesinos se fijaron en ella y la mataron. (276-77)

Como territorio ficcional, Santa Teresa es una zona (expansiva, contagiosa: “la frontera”), que escenifica los cuerpos en el momento en que se desligan de aquello que hace de ellos *personas* para convertirse en mera fisiología, una anatomía despojada de toda referencia personal que la humanice.⁵ Las miniaturas narrativas que en el texto trazan el semblante de las víctimas a través de detalles – la ropa, el interior de sus casas, las palabras de sus conocidos, sus a menudo ciertas historias – no hacen sino señalar el abismo que separa la *persona* de la carne irreconocible en que han sido convertidas: como en Sade, la violencia es aquí la reducción del individuo a una fisiología socialmente inasignable, vuelta objeto de violencia y de ejercicios soberanos. El hecho de que las víctimas sean mujeres estampa sobre el género la línea de soberanía, haciendo del cuerpo femenino objeto a la vez de castigo, de control y de goce. La violencia de género – y, en gran medida, de clase – es la instancia de una “decisión soberana” por la cual esos cuerpos femeninos

son constituidos en mera fisiología sin estatuto jurídico, en cuerpos cuyo asesinato no constituye homicidio. Puesto que aquí no sólo se mata a las mujeres: se desfigura a sus cuerpos, se los convierte en una materia extraña, sin nombre, una especie de experimento tanático.

Es significativo el hecho de que los relatos de las muertes frecuentemente señalen que muchas de las torturas que muestran los cuerpos tuvieron lugar después de la muerte de las víctimas, como si la vida de la “persona” y la vida del “cuerpo” fueran separadas en la secuencia de la violencia, como si la muerte fuese una sucesión de múltiples instancias, y como si, después de muerta la persona, el cuerpo perdurara como materia a violar, a torturar, a marcar. Por eso la desecración de los cuerpos aquí es clave: porque destruye la idea de la “unidad” de la muerte, de la muerte como acto o pasión única. En Sade (o en Osvaldo Lamborghini, por caso) el crimen culmina en la muerte de la víctima; aquí, en cambio, la muerte se subdivide, se segmenta, se despliega en actos numerosos (y jurídica y narrativamente irreconstructibles.) Ese espaciado de la muerte, esa dispersión en secuencias continuas y en actos diversos (coextensivo a su contagio espacial: las muertas aparecen “por todos lados”), es lo que puebla “Santa Teresa”, como universo donde no se puede reconocer más la distinción entre vivir y morir, donde no se sabe ni se puede saber (ni se puede narrar con precisión, ni se puede definir jurídicamente) cuándo un cuerpo empieza a ser un “cadáver”, o cuándo una “persona” empieza a ser una “cosa” o un “animal”. Ese contagio – esa “zona de indistinción” conjugada en la mirada forense que describe estos cadáveres – es la metáfora del “presente” en Bolaño; desde allí narra (o mejor dicho, enumera) el apocalipsis incesante que emana desde Santa Teresa, cuya genealogía arranca en la Segunda Guerra Mundial con el nazismo, y cuya realización tiene lugar en el presente post-histórico, bíblico, de “Santa Teresa.”

“La parte de los crímenes” despliega así la suspensión de toda distinción absoluta entre la vida y la muerte, y lo hace contando (narrando, pero sobre todo acumulando, contabilizando) la aparición de esos cadáveres desfigurados sobre un territorio anómico. Esa “cuenta” atraviesa (agujerea) los lenguajes jurídicos (no hay resolución creíble de los crímenes), los vocabularios políticos (no queda ningún mecanismo para contener y reorganizar los antagonismos, para darle sentido colectivo) e incluso los lenguajes estéticos (esta “parte de los crímenes”, trayendo materiales sensiblemente diferentes a la narrativa de Bolaño, parece interrumpir y obstaculizar los procedimientos narrativos

más estabilizados de su escritura, que son los que predominan en las otras “partes” de 2666); queda, como último recurso, el lenguaje religioso, el del apocalipsis como castigo perpetuo, el de la profecía y el del triunfo del Mal como potencia demoníaca. Un Mal que se sustrae a toda racionalidad, a todo criterio o regla: “Santa Teresa” encarna la imposibilidad de determinar el núcleo del Mal, su sentido o misión; dispone, en cambio, su puro contagio, su pura circulación sin rostro propio, el Mal como vacío y multiplicidad.

El texto de Bolaño postula así un modo de resolver, a través de “Santa Teresa” como profecía total, *la condición postestatal como “estado de excepción” permanente*, aunque sin restitución de la ley trascendental del soberano, sin retorno del Estado.⁶ Es el estado de excepción como descomposición violenta e infinita. Esta es una versión del fin del Estado, versión que tiene lugar *bajo un signo moral*: el de un reino del Mal en el que el daño es irracional, atávico, ahistórico (o poshistórico), originado en el núcleo mismo de la especie, y que encuentra en el territorio profético de “Santa Teresa” su línea de despliegue definitivo. La serie, potencialmente infinita (de allí la profecía) de esas anatomías desfiguradas, informes, de esa materia arrancada a los cuerpos y vuelta *cosa muriente* sin nombre, es, en Bolaño, el espejo de la sociedad sin Estado (o de la sociedad donde el Estado y su orden jurídico se “deshace” incesantemente): la anomia como abismo hecho de esa carne irreconocible. Lo que “pasa” en Santa Teresa es la conversión de la persona en una *cosa muriente*: ése es el mito apocalíptico del presente de 2666.

La reinención de lo común

A pesar de sus diferencias marcadas – tanto a nivel de su concepción estética como en la construcción del lugar del escritor – los textos de Bolaño y de Noll se dan escenarios comparables: el de la migración como *errancia* global sin llegada y sin retorno, la diáspora como condición generalizada de existencia en un mundo que no ofrece protección ni morada para nadie – un mundo, como dice Noll en una frase exacta, que ha perdido “la aquiescencia de ser”.⁷ Esa es la postal del “globo” que aparece en estos textos, donde se disuelve toda ilusión de interioridad, de hogar o patria como universo de amparo y de reconocimiento jurídico y cultural. Pero si esta exterioridad se cristaliza, en Bolaño, en el vértigo apocalíptico de “Santa Teresa”, Noll apuesta por una dirección diferente: la de la invención, el hallazgo, la experiencia de dimensiones inéditas de lo común. Creo que la escritura de

Noll – quizá, en este sentido, en las antípodas de la de Bolaño – es una exploración formidable sobre *los materiales y sobre la posibilidad misma de lo común allí donde los fundamentos de la comunidad* (la nación, el Estado, la cultura y tradición, la raza, la lengua –e incluso la misma especie humana) *han sido erosionados o desmontados* con una intensidad sin retorno o restitución posible. Se trata de una pregunta, cada vez singular según los textos, por lo que “hay” en común entre los hombres pero arrojando el signo “humano” a una apertura radical, y postulando lo común no como un punto de partida sino como un efecto, como un resultado y un proceso. Y eso “común” pasa por una relación con lo viviente, con lo meramente biológico en tanto exceso o desperdicio del orden social, encarnado en cuerpos inasignables, anómalos – lo común en Noll se traza en la filigrana mínima de eso a lo que se reducen los cuerpos después de haber perdido lo que hace de ellos individuos, personas, de lo que los asigna en un mapa social.⁸

“Escrever pra mim é um pouco a vontade de confronto com alguma força natural, não uma ação que se vá abotoando grau a grau, pra cumprir um significado soprado de antemão por um horizonte metafísico”, dice Noll en una entrevista.⁹ Narrar es abordar ese límite de la “fuerza natural”, eso que postula un exceso respecto de toda significación previa, una opacidad respecto de toda gramática del sentido; es desde ese límite con lo “natural” – con lo biológico o lo viviente como revés del sentido – que la escritura de Noll enfrenta los dilemas en torno al estatuto del “yo” y de la experiencia en el presente.

Lorde, la novela de João Gilberto Noll del 2004 – el mismo año de publicación de 2666 – combina dos impulsos principales de la escritura de Noll – la amnesia y la enraciación. Un escritor brasileño es invitado a Londres, sin nunca entender el propósito de su visita, ni quienes lo invitan, ni las condiciones de su invitación. Su ‘lugar’ en Londres, y las condiciones de su subsistencia, se vuelven un enigma que el narrador va a perseguir por la ciudad misma, y alrededor del cual se va produciendo una suerte de transformación del personaje, incluso una transmutación: *cambia de estatuto y de cuerpo*, y en esa transformación los atributos que hacen a su “persona” y su identidad se van perdiendo o suspendiendo, abriendo el espacio para la aparición de un cuerpo reducido a sus funciones mínimas, a su vida “primaria”, vuelto instancia de supervivencia.¹⁰

La condición de esta transformación es la amnesia: el narrador se define como amnésico, un “candidato al Alzheimer” (16); los ingleses, dice, habían

Lugares comunes: “vidas” desnudas y ficción

llamado a su país a “un hombre que comenzaba a olvidar”; pierde su pasaporte brasileño en un “buraco da memoria” (43), etc. La amnesia es una suspensión veloz de los atributos “personales”, una reducción de toda profundidad subjetiva de la que queda un cuerpo y su voz. “(E)u – dice el narrador – era o clássico indivíduo que havia muito não tinha mais nada a perder” (41). Fuera del intercambio, o mejor dicho en el espacio de un intercambio incierto, donde no se sabe qué se cambia por qué, la errancia del escritor brasileño en Londres traza esa línea de separación entre un “yo” reconocible y ese cuerpo residual, ilegible, convertido en objeto de “asistencia humanitaria”: es un “asilado sem causa”; “eu era – dice – um sobrevivente em flor” (87). Entonces, el lugar del escritor coincide con ese intervalo o espaciamiento entre la “persona” socialmente reconocible y esa existencia superviviente, más allá (por debajo) de la dignidad, del valor, de la productividad, de su legibilidad cultural y de los intercambios en torno a esa legibilidad. Su texto es el registro perplejo de esa dislocación, del destino errático de su cuerpo vuelto ese “mínimo” viviente.¹¹

Pero esa reducción, ese espacio de supervivencia donde el sujeto se reduce a la “casi nada” de su cuerpo, ese límite aparentemente negativo de lo meramente viviente se torna aquí otra cosa, línea de encuentro con una extraña potencia, instancia de extrañamiento y apertura que, desde lo corporal, despliega espacios de permutaciones, de mezclas, de encuentros o derivas en las que, de los modos más heterogéneos, un cuerpo se abre a otros cuerpos. (“La novela *Lorde* – señala Gonzalo Aguilar – “cuenta cómo transformarse en otro, cómo disolverse en el otro”.) Cambia, si se quiere, la valencia de ese *mínimo*, de esa biología anómala que emerge bajo un doble signo: como objeto de asistencia – figura pasiva, puramente receptiva – pero al mismo tiempo como horizonte donde aparecen fuerzas “ciegas”, de exploración y experimentación, un impulso a-personal que arrastra al personaje hacia el azar y hacia lo impensado (y la narración es el mecanismo de esa apertura a la pura contingencia.) El sexo – una sexualidad siempre divergente, puro enrarecimiento de las relaciones y de los cuerpos – es una realización clave de ese extrañamiento, y en *Lorde*, como en muchos textos de Noll, se vuelve una matriz de despersonalización, de salida de lo “propio.”¹² Lo que arrastra a los personajes no es la cultura, no es la historia personal, no es la identidad social, sino ese mínimo vital, esa “cosa viviente” que no se puede codificar como “persona” y que se despliega como *materia virtual*, como borde que, desde su “casi nada”, empuja hacia lo impensado y lo contingente.

La desprotección, el abandono, la pérdida de lo “propio” es la instancia de ese encuentro o hallazgo de esa corporalidad despojada a partir del cual se efectúan nuevos espacios de relación, nuevas líneas y espaciamiento *entre* cuerpos – ese “ato de me traduzir como seu proprio corpo” que es la sexualidad en *Lorde* (Noll, 2004, 116) (Nada, sin embargo, de “vitalismo”: se trata de cuerpos anómalos, dañados, enfermos... No hay restitución de un cuerpo o fuerza originaria, intacta, sino derivas de cuerpos siempre ya decisivamente atravesados por experiencias de destitución y desamparo).

En “Lição de higiene”, un cuento del reciente *A maquina de ser* (2006), Noll imagina “uma comunidade experimental, abnegada o suficiente para se deslanchar a cada manhã a partir das próprias entranhas do zero” (52) – una comunidad hecha de niños que se intercambian todos los roles posibles: hombre/mujer, viejo/niño, Dios, médico, abuelo... Lo que interesa, sin embargo, son esas “entrañas del cero”, la reducción a mínimo, ese umbral de vida desprovista de toda cualificación: ese mínimo, excedente o residual, que parece trazar el umbral desde donde es posible relanzar lo común. ¿Qué es, entonces, lo común aquí? Lo que cae fuera de lo “propio”, de lo “individual” y lo “personal”, pero que al mismo tiempo no conduce a un horizonte indiferenciado, al terreno de lo igual, lo homogéneo o lo idéntico, sino que por el contrario, funciona como el espacio de permutación, de intercambio entre singularidades; lo que “pasa” entre los cuerpos, y que se produce a partir del encuentro entre cuerpos (no lo que antecede dicho encuentro: lo común es inmanente a la emergencia de lo singular.) Por eso es el espacio donde la rareza se afirma: porque es lo que pasa entre cada “rareza”, lo que las distribuye, les da un nuevo lugar. Lo común es el “tener lugar” de cada cuerpo como tal, el intervalo o espaciamiento producido a partir de la irrupción de los cuerpos en relación: lo común, entonces como dislocamiento de todo lugar “propio” y como posibilidad de otra sintaxis de cuerpos: “por eso” – dice el narrador de *Berkeley em Bellagio* (2003) – “vivíamos em eterno deslocamento, em fortuita expansão por entre os acampamentos dos sobreviventes...” (10).

En *Minimos, múltiplos, comuns* (2003) – libro único y deslumbrante, hecho de “instantes ficcionales” – hay un texto sobre un mendigo al que le cortaron la lengua, y cuya única acción es la absoluta pasividad, la espera absoluta que se resuelve en un gesto: las manos alzadas, en espera de un don, una dádiva, “alguma substância [que] viesse a pousar de graça naquele território em concha.” (168). Sin embargo, de esas manos en súplica, “tudo poderia

lhe fugir”. El mendigo es un cuerpo de lo mínimo: del despojo de toda propiedad, de toda dignidad, pero también de todo rasgo “personal”; pérdida incluso de aquello que, para muchos, define lo propio de lo humano, el lenguaje (tiene la lengua cortada: no puede pedir más que con el gesto.) Hasta la dádiva que pueda recibir, esa “substancia” posible, ese “contenido arredo”, se le podría escapar (o, como sugiere el final del texto, tal vez ya se le perdió). Ese cuerpo no sólo en el límite de lo social sino incluso en el umbral de la animalidad – mero “cuerpo vivo”, revés del “sujeto hablante” como índice de humanidad – es aquí la sede de una extraña “onipotencia”: tal es el título del texto, que parece encontrar una potencia desconocida en la casi nada de ese cuerpo, en su pasividad y su espera absoluta, una inoperatividad que, retirándose de los modos del reconocimiento social, hace aparecer una “vida” que no responde a ninguna “forma de vida”, una suerte de contemplación de la propia potencia como apertura y como espera. (Un “animal sabático”, como escribe Agamben, que actualiza la imposibilidad de la vida de coincidir con una forma predeterminada (Agamben, 2005).) El desecho, el despojo, el abandonado, el inútil – los productos malditos pero sistemáticos de una época que sólo parece poder justificarse en su capacidad para *medir el valor* –, esos cuerpos que en Bolaño se convierten en organismos inertes desecrados al infinito, se vuelven en Noll la ocasión de experiencia ética y de interrogación estética sobre una “vida” que pone en crisis distribuciones estabilizadas entre el individuo y lo colectivo, entre lo privado y lo público, entre el ‘yo’ y ‘los otros’, etc. y que excede todo mecanismo de apropiación (y por lo tanto, de identificación, codificación, capitalización) – una vida que se afirma en su potencialidad imprevista, incalculable, ciega, y por lo tanto, como origen contingente de lo posible. El desamparo y el abandono – la suspensión de la “persona” – son la condición de esa experiencia: son relatos que sólo pueden tener lugar allí donde los mecanismos de reconocimiento y protección de la vida – Estado, nación, comunidad – han sido erosionados; allí es posible postular o imaginar de nuevo los modos de lo común. Allí, como apunta el narrador de *Lorde*, “A natureza começava a tomar um sentido para mim inédito...” (75).

Ficciones de lo mínimo

Entre Bolaño y Noll, quiero sugerir, se ponen en juego modos contrapuestos de inscribir en el lenguaje y la cultura esa zona de indistinción de la “vida desnuda”, que tiene lugar bajo el signo de lo meramente biológico, lo

animalizado, lo menos-que-humano, la “cosa viviente.” Entre ambos proyectos de escritura se traza una tensión que lee en la irrupción de cuerpos despojados de todo reconocimiento la fractura inherente de la idea de “persona” y de las construcciones jurídicas, políticas, sociales que la producen. Son textos que tienen lugar allí donde esas construcciones fallan, y es esa dislocación lo que vuelven su materia narrativa. Del mismo modo, muchas de las escrituras del “presente” hacen también de esa intrusión y esa contaminación su materia clave, de la que obtienen su horizonte de inteligibilidad. Allí podemos pensar, por caso, la cuestión de la violencia y su relación ambivalente con lo animal y lo animalizado en la escritura de Fernando Vallejo, o las figuras inciertas de los *homeless* rurales de un Estado-nación que se desvanece en *El desperdicio* (2007) de Matilde Sanchez, los cuerpos anómalos, experimentales de Mario Bellatin. Se trata de ficciones que parecen postular la emergencia de la “vida desnuda” como regla de un paisaje social inédito en el que las distinciones entre la vida humana y la vida biológica, entre la “persona”, el “animal” y la “cosa” ya no pueden contener o sofocar las aporías que las atraviesan, y donde el marco normativo (y “normalizador”) del Estado como monopolio de la construcción de subjetividad – y de definiciones soberanas de la “dignidad humana” – ha sido desplazado de modo radical. Desde los cuerpos inertes, la “cosa cadavérica” hecha añicos del texto de Bolaño, hasta la extraña (y ciega) virtualidad que viene con los cuerpos de Noll, estas escrituras no hacen sino dar forma a los dilemas de ese nuevo universo.

NOTAS:

¹ Junto a Fermín Rodríguez, exploramos algunas de esas ambivalencias en torno a las inscripciones políticas de lo viviente en Giorgi, G. y Rodríguez, F., *Excesos de vida. Ensayos sobre biopolítica*, Buenos Aires, Paidós, 2007.

² No fue, desde luego, Agamben el primero en marcar el enlace entre lo biológico y lo político como rasgo característico de la modernidad – la cuestión refiere una larga tradición, de Nietzsche a Foucault –, pero la cuestión de la “vida desnuda” parece indicar un momento de cristalización de ese debate, una línea de inflexión donde “los cuerpos” de los dispositivos foucaultianos se abren a la “vida” que los atraviesa y que los constituye, y que se torna el fondo en relación al cual pensamos la experiencia histórica y la condición política. Si en Foucault (y en sus primeras formulaciones sobre el biopoder) el cuerpo es una terminal de tecnologías políticas de normalización, control e individualización – pero también instancia de resistencia y desvío –, en

Lugares comunes: “vidas” desnudas y ficción

Agamben (al igual que en otros pensadores, como Esposito o el mismo Deleuze) es la “vida” lo que se torna horizonte de inscripción de lo político: el *continuum* de lo viviente, como materia de gestión, reinención, politización, allí donde los límites que demarcan lo “humano” se ponen en cuestión. Si la política de los cuerpos foucaultiana se conjuga alrededor de los mecanismos de individualización y de producción del “ciudadano disciplinado,” y de poblaciones optimizadas en su potencial, la cuestión de la “vida desnuda” trae al centro de la escena la cuestión de una “vida” de estatuto incierto, despojada de atributos, en el *continuum* de lo animal y lo orgánico, vuelta instancia de abandono, destitución y violencia. Ver, en este sentido, Esposito, Roberto, *Bios. Biopolítica e filosofia*, Torino, Einaudi, 2004 (hay traducción al castellano: *Bios. Biopolítica y filosofía*, Buenos Aires, Amorrortu, 2007).

³ El agrupamiento de experiencias y posiciones tan diversas es, desde luego, uno de los problemas claves, y no el menor, de la “vida desnuda” – pero lo que interesa es el hecho de que, acertadamente o no, nuestra época percibe estas experiencias bajo el signo de la “vida abandonada.”

⁴ La expresión es de Roberto Esposito. Ver Esposito, R., *Terza persona. Politica della vita e filosofia dell'impersonal*, Torino, Einaudi, 2007.

⁵ Roberto Esposito ha estudiado la noción de “persona” como matriz jurídico-política de humanización en la modernidad. Para Esposito, la “persona”, aunque indisolublemente ligada a un cuerpo viviente, nunca coincide íntegramente con ese cuerpo – por el contrario, es el mecanismo por el cual se traza una distinción entre lo meramente biológico, corporal, entendido como “cosa”, y el universo de autonomía racional y/o volitiva que entendemos como “sujeto”. La persona es el mecanismo de esa distinción: distribuye lo que es artificial, o extranatural, de lo que corresponde a lo natural, la especie, lo animal, etc. Por eso interesa pensar el régimen de lo impersonal no como negación de la persona, sino como operaciones críticas que piensan y revierten los mecanismos que la fundan –de allí la significación de la ‘tercera persona’ como posibilidad de exceder el régimen del personalismo moderno. Ver Esposito, Roberto, op.cit.

⁶ Le debo esta observación a Orlando Bentancor.

⁷ “Noll, João Gilberto: Escrever pra mim é um pouco a vontade de confronto com alguma força natural”, entrevista, MINAS GERAIS. Suplemento Literário, Belo Horizonte, v. 26, n. 1178, p. 8-10, 1992.

⁸ En este sentido, Reinaldo Laddaga señala, a propósito de *A céu aberto* (1996) – aunque me parece que la afirmación ilumina otros textos de Noll – cómo el relato arrastra al sujeto “hacia la materia. Materia que no sólo reverencia, sino en la que quisiera reabsorberse, en un movimiento para el cual la noción habitual de ‘desubjetivación’

quizá no baste: se trata, más bien, de una licuefacción terminal de lo humano.” Ver Laddaga, Reinaldo, *Espetáculos de realidade. Ensaio sobre la narrativa latinoamericana de las últimas décadas*, Rosario, Beatriz Viterbo editora, 2007, pag 88. Laddaga también encuentra la genealogía de esta interrogación en Clarice Lispector, quien construye “fabulaciones de sujetos imantados por un deseo de hacer contacto con lo que, en ellas o en ellos, sería un *eso* elemental.”, ibidem, p. 81.

⁹ Ibidem.

¹⁰ “La experiencia del despojo – escribe Gonzalo Aguilar – es, en *Lorde* y en las otras novelas de Noll, la narración misma.” Ver Aguilar, Gonzalo, “*Lorde* de João Gilberto Noll: la experiencia del despojo”, en Cronopios – Portal de literatura e arte, <http://www.cronopios.com.br>, accedido el 01-07-1008.

¹¹ Diana Klinger subraya el “carácter teatral de figura autoral” en los textos recientes de Noll, enfatizando la inestabilidad de las construcciones textuales de la “persona” y su carácter antiesencial, incompleto, mutante. Ver Klinger, Diana, *Escritas de si, escritas do outro : o retorno do autor e a virada etnográfica : Bernardo Carvalho, Fernando Vallejo, Washington Cucurto, João Gilberto Noll, César Aira, Silviano Santiago*, Rio de Janeiro, 7Letras, 2007.

¹² Paloma Vidal analiza las valencias de lo sexual en las obras tempranas de Noll: “A fúria do corpo – escribe – muestra un cuerpo erotizado y desterrado, un ser vivo sin marcas de identidad o de nacionalidad, que se abandona al cuerpo del otro. Es una novela sobre el amor, el exceso, la disolución del yo.” Ver Vidal, Paloma, “La posibilidad de lo imposible”, *Revista Iberoamericana*, en prensa.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS:

- Agamben, Giorgio. *Homo Sacer. El poder soberano y la nuda vita*. Valencia: Pre-textos, 1999.
- _____. *Il regno y la gloria. Per una genealogia teologica dell' economia e del governo*. Vicenza: Neri Pozza, 2005.
- Bolaño, Roberto. 2666. Barcelona: Anagrama, 2004.
- Noll, João Gilberto. *Minimos, múltiplos, comuns*. São Paulo: Francis, 2003.
- _____. *Berkeley em Bellagio*. São Paulo: Francis, 2003.
- _____. *Lorde*. São Paulo: Francis, 2004.
- _____. *A máquina de ser*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2006.

RESUMEN:

La noción de “vida desnuda”, propuesta por Giorgio Agamben, aparece como uno de los lugares comunes de la cartografía imaginaria de nuestra época – un lugar común que, con mayor o menor éxito, inscribe y piensa algunas de las transformaciones

de la relación entre vida y política de las últimas décadas. El artículo sugiere que dichas transformaciones abren un nuevo universo de materiales estéticos y de dilemas políticos, en el que la reducción a lo "meramente" biológico adquiere una nueva relevancia y una multiplicidad de significados. El contraste entre la producción reciente de João Gilberto Noll y de Roberto Bolaño permite mapear los sentidos de esa relevancia en la literatura latinoamericana contemporánea, y la naturaleza de los dilemas que presenta.

PALABRAS CLAVES:

Vida desnuda, condición postestatal, biopolítica, animalidad, ficción latinoamericana contemporánea, escritura e impersonalidad.

ABSTRACT:

The notion of "bare life", proposed by Giorgio Agambem, seems a common place in the imaginary cartography of our era – a common place that, in different degrees of success, attempts to think the transformations between life and politics in the last decades. The article proposes that those transformations open new domains of aesthetic materials and political interrogants, in which the reduction to the "merely" biological acquires a new relevance and a multiplicity of meanings. The contrast between the recent production by Roberto Bolaño and João Gilberto Noll maps the significance of such relevance in contemporary Latin American literature, and the nature of the dilemmas it poses.

KEYWORDS:

Bare life, post-State condition, biopolitics, animality, contemporary Latin American fiction, writing and impersonality.



Violência e cinema: Reflexões sobre o dispositivo trágico no cinema brasileiro hoje

Márcio Seligmann-Silva

O cinema esteve relacionado ao fenômeno da violência desde seus primeiros grandes teóricos. Para Walter Benjamin e Siegfried Kracauer o cinema era caracterizado pela sua capacidade de registrar a violência e as catástrofes, a saber, era pensado como um meio tecnológico que estava essencialmente predestinado a expor nossos traumas. Lembremos da formulação lapidar de Benjamin: “O cinema é a forma de arte correspondente aos perigos existentes mais intensos com os quais se confronta o homem contemporâneo. Ele corresponde a metamorfoses profundas no aparelho perceptivo”. (Benjamin, 1985, 192; Benjamin, 1989, 380) Para este teórico existiria uma relação clara entre as cenas estética e política, que se cruzariam na sala de cinema: esta funcionaria então como uma “explosão terapêutica do inconsciente”. (Benjamin, 1985, 190; Benjamin, 1989, 377) O filme seria um “projétil” e algo impregnado de um *caráter traumatizante*. Ele seria um trauma que nos ensinaria a lidar melhor com os traumas que enfrentamos ao sair da sala de cinema. Daí este autor também falar, no seu ensaio de 1936 sobre a obra de arte, do nosso inconsciente ótico como sendo revelado pelo cinema. A terapia aconteceria neste local de *trabalho* do inconsciente social que seria a própria sala de cinema. Seu cubo escuro como que representaria de modo aumentado nossa caixa preta do inconsciente e a seção de cinema teria paralelos com uma seção de terapia. Mas não tanto de uma terapia segundo a concepção de Freud, mas antes segundo o seu modelo grego, ou seja, o da *Poética* aristotélica, com a sua teoria da catarse.

Permitam-me fazer aqui uma pequena digressão sobre esta teoria clássica da catarse e sua íntima relação com a noção trágica de compaixão. Para Aristóteles, como é bem conhecido, a tragédia é “imitação [*mimesis*] (...) que, suscitando o terror [*phobos*] e a piedade [*éleôs*], tem por efeito a purificação [*kátharsis*] dessas emoções.” (Aristóteles, 2003, 1449b) É importante destacar que na tragédia existe um efeito de prazer (*édoné*) advindo da substituição do sofrimento que é apresentado, por algo positivo. Esta metamorfose é a

marca da catarse e do dispositivo trágico. Ela se dá via identificação e compaixão. A compaixão, lemos na definição mínima mas essencial da *Poética*, “tem lugar a respeito do que é infeliz sem o merecer, e o terror, a respeito do nosso semelhante desditoso”. (1453a 1) Este “nosso semelhante” constitui peça fundamental da argumentação: o dispositivo trágico revela-se, com esta noção, como um meio de *construção e de formação do próprio*. Neste sentido devemos lembrar de uma outra passagem aristotélica, desta vez extraída da sua *Retórica*:

Seja, então, a compaixão [éleôs] certo pesar por um mal que se mostra destrutivo ou penoso, e atinge quem não o merece, mal que poderia esperar sofrer a própria pessoa ou um de seus parentes, e isso quando esse mal parece iminente, (–) com efeito é necessário que aquele que vai sentir compaixão esteja em tal situação que creia poder sofrer algum mal, ou ele próprio ou um de seus parentes, e um mal como tal como foi dito na definição (...). (II, 8, 2; Aristóteles, 2000, 53)

Destaco aqui tanto o momento autoreflexivo da compaixão assim como um mecanismo de criação de *tipos* que está no centro do processo trágico, e que tanto agrega os “iguais”, como permite a exclusão do “diferente”. Trata-se, evidentemente, de um dispositivo complexo, que não necessariamente impede que criemos o “próprio” mesmo quando estamos diante do espetáculo trágico de um “outro”.

Deixo aqui apenas este núcleo da teoria aristotélica daquilo que me interessa neste momento e que denomino de *dispositivo trágico*. Este dispositivo está no centro da produção narrativa (política, religiosa e estética) há séculos e tem variado, conforme, por assim dizer, a situação política que se lhe apresenta. Neste dispositivo, na medida em que ocorre a catarse, dá-se também o mencionado traçamento de fronteiras identitárias: os bons são separados dos maus, os honestos dos falsos, as boas nações

das más nações, e assim por diante. A compaixão deve ser vista como a pedra de toque deste dispositivo. Em Aristóteles, diferentemente de Platão, a compaixão que a tragédia desperta é vista como algo positivo. Assim, ele foi contra a idéia platônica que acreditava em uma contaminação e em uma deformação do indivíduo, por conta deste tipo de emoção. Já entre os estóicos reencontramos novamente uma crítica radical da compaixão que já é aproximada e confundida com o sentimento de piedade. Para Zenão, por exemplo, a piedade é uma fraqueza, uma doença da alma. Santo Agostinho, por sua vez, criticou diretamente os estóicos e afirmou que, ao contrário do que eles acreditavam, a emoção obedece à razão “quando a compaixão é demonstrada sem violar o direito, como quando os pobres são auxiliados, ou o penitente perdoado” (1987, IX, 5). Já reconhecemos claramente aqui a doutrina da piedade e da culpa, que será alvo das críticas mais destrutivas, da parte de Nietzsche. Mas, por outro lado, Santo Agostinho criticou duramente a compaixão gerada pelo espetáculo dramático. Consciente da força do dispositivo trágico e do papel que éleós desempenha no seu coração, ele quis uma espécie de “reserva de mercado” deste dispositivo para a fé. Ele reservava, portanto, os abalos do afeto da compaixão à paixão de Cristo (e seus derivados, como na caritas) e condenava a sua exploração teatral, onde a dor é a fonte do prazer. Leiamos um passo das *Confissões* do capítulo “Do prazer dramático”, que, por estranho que pareça, tem uma atualidade inquietante: “Mas por que quer o homem condoer-se, quando presencia cenas dolorosas e trágicas, se de modo algum deseja suportá-las? Todavia o espectador anseia por sentir esse sofrimento que afinal para ele constitui um prazer. Que é isto senão rematada loucura? (...) Amamos, portanto, as lágrimas e as dores. Mas todo o homem deseja gozo. Ora, ainda que a ninguém apraza ser desgraçado, apraz-nos contudo o ser compadecidos.” (1987, 58) O compadecimento, como lemos em Aristóteles, não é outra coisa que não o fortalecimento de nossa posição diante do outro que sofre. Neste

jogo auto-reflexivo identificamo-nos tanto com o sofredor, como, na medida em que extraímos prazer desta dor, com aquele que impinge-a ao que sofre. A catarse está, portanto, longe de ser uma escola moral no sentido de nos ensinar a sermos piedosos. Antes, ela também pode ser interpretada como uma escola de identificação e de desidentificação. Neste sentido poderíamos pensar que quanto mais violento for o meio onde vivemos, mais necessitaremos da purgação catártica. Fecho esta digressão apontando para esta complexidade do dispositivo trágico, um mecanismo que encontramos não apenas em obras narrativas ou dramáticas, mas que atua também, ainda que de modo transformado, nas demais artes, incluindo aí a arte política e a religiosa, como vimos com Santo Agostinho.

No cinema, um meio popular e nascido com total compatibilidade para a indústria cultural que lhe é coetânea, este dispositivo trágico não tem deixado de se desdobrar e frutificar. O cinema funciona como uma espécie de multiplicador da capacidade do dispositivo trágico. Se, portanto, a relação entre cinema, apresentação da violência e realização da catarse é um dado a priori, a pergunta que cabe neste nosso contexto é simples: qual o diferencial do cinema brasileiro contemporâneo neste panorama?

Antes uma ressalva. Difícil, em uma era de intensa globalização, falar das especificidades nacionais do cinema, uma arte tão submetida à lógica do capital e de sua internacionalização. Podemos dizer que, se existem características próprias deste e daquele cinema nacional, elas não podem nem devem ser vistas fora deste contexto internacional que traz determinantes tanto financeiros como estéticos. O debate em torno da recente produção cinematográfica brasileira é limitado, antes de mais nada, por esta falta de uma visão mais ampla. Desde o início de nosso século e sobretudo a partir de 2002 e 2003, fala-se na tendência do cinema brasileiro para um tipo cru de realismo. Mas esta tendência não é só do cinema brasileiro, nem o caracteriza como um todo. Para apontar para um exemplo extremo, peguemos

Violência e cinema: reflexões sobre o dispositivo trágico no cinema brasileiro hoje

um diretor carro-chefe da indústria de cinema, Steven Spielberg, que popularizou a estética do documentário dentro do cinema ficcional. Lembremos das gotas de sangue na câmara no desembarque dos aliados no Dia D na Normandia do filme *Saving Private Bryan*, de 1998. A câmara na mão, também amplamente utilizada neste filme, era uma novidade na época em filmes de grande orçamento. É claro que já existia no cinema muito antes de Spielberg uma estética da apresentação da catástrofe crua, escolada sobretudo no neo-realismo italiano de um Rossellini (*Germania Anno Zero*, 1948) e DeSicca (*Ladri di biciclette*, 1948). Mas o que percebemos na obra mesmo de um Spielberg (que aliás já explorara a estética do documentário em várias cenas de seu filme sobre a Shoah, o *Schindler's List*, de 1993) é justamente uma espécie de esgotamento da estética ilusionista hollywoodiana. Este mesmo esgotamento pode ser detectado em obras da dita periferia. A tendência para uma estética menos retórica (ou com outro tipo de discurso), mais despojada e que visa o seu “convencimento estético” através do uso de técnicas aprimoradas no discurso considerado mais “sério” do jornalismo e do documentário, pode ser observada em várias obras do cinema internacional.

A bem da verdade, olhando historicamente, este entrecruzamento do registro ficcional com outros derivados da “prosa da vida”, é uma constante na história da arte e da literatura. Com o romantismo a arte se institui como crise e impossibilidade de estabelecer seus limites. Portanto, desde o final do século XVIII não apenas não sabemos mais dizer onde acaba a arte e onde inicia a “vida”, como esta fronteira deslizante passou a ser um tema central das artes. O cinema ficcional que se torna documental e o documentário moderno, que se assume como ficção, são manifestações deste fato. Por outro lado, é verdade que nas artes plásticas vemos nas últimas décadas uma forte tendência para o documental, para o autobiográfico, ou auto-mito-biográfico, se se preferir, mas de qualquer modo, as obras mais interessantes muitas vezes colocam em questão estas fronteiras entre a vida e a obra de arte. Novamente a produção cinematográfica brasileira deve ser vista também levando-se em conta este fato, caso contrario estaremos projetando nela características tomadas como próprias, que na verdade não são tão singulares assim. Se podemos observar desde a Segunda Guerra Mundial aos poucos se delinear uma espécie de anti-estética, com caráter mais indicial e anti-ilusionista, oposto a uma tradição metaforizante (cf. Seligmann-Silva, 2005a), trata-se de tentar ler a produção cinematográfica

brasileira neste contexto. Neste ponto será importante não apenas um estudo do cinema nacional e do seu contexto internacional, mas também uma comparação com a literatura e com as demais artes. Aqui poderei apenas esboçar algo deste projeto muito mais ambicioso.

Um filme documentário como o *Ônibus 174* (2002), de José Padilha, tem uma montagem que dramatiza os fatos, temos suspense e utilização de máscaras, que os entrevistados utilizam para aumentar o clima de terror e de tensão. No filme, utilizando imagens de entrevistas e filmagens jornalísticas, o diretor apresenta o rapto do ônibus da linha 174 que ocorreu em pleno bairro do Jardim Botânico no Rio de Janeiro em 12 de junho de 2000. O Brasil parou para assistir àquele episódio que acabou com o assassinato de uma das passageiras (por parte de um soldado do BOPE, Batalhão de Operações Policiais Especiais) e com o posterior assassinato, pela polícia, do raptor. O mesmo Padilha no seu primeiro filme de ficção, *Tropa de Elite* (2007), utiliza amplamente recursos advindos de sua prática de documentarista. Como Spielberg, neste filme ele mistura estas técnicas com trucagens cinematográficas de ponta, que reforçam o realismo, como o “sangue na câmara” e perfurações de bala nos corpos e sangue espirrando. Nestas duas obras de Padilha podemos ver uma estética que busca o “real”, sem espaço para o cômico ou para a auto-ironia (como em certos filmes “violentos” de Tarantino). Nelas os limites entre o documentário e o ficcional são postos em questão constantemente: o que explica em parte algumas das posições da polêmica desencadeada pelo seu *Tropa de Elite*. Na linha de representação deste filme, temos antes dele o *Cidade de Deus* (2002), de Fernando Meirelles, e o *Carandiru* (2003), de Hector Babenco. Já na linha documental encontramos *Notícias de uma guerra particular*, de Kátia Lund e João Moreira Salles (1999) e o *Prisioneiro da Grade de Ferro (Auto-retratos)*, 2003, de Paulo Sacramento. Existem dezenas de outros filmes de ficção e de documentários onde a questão da violência no Brasil constitui o foco da narrativa. Obras como *Central do Brasil* (uma ficção de Walter Salles, 1998), tratam de um tipo específico de violência, o tráfico de crianças e de seus órgãos, no contexto da violência sócio-econômica. *Estamira*, um documentário de Marcos Prado de 2005, produzido por José Padilha, apresenta um verdadeiro espetáculo (que considero obsceno) da miséria e da loucura, na pele de uma catadora de lixo no Rio de Janeiro. Mas o importante é observar de perto cada uma destas obras para se pensar uma teoria mais ampla do cinema brasileiro contemporâneo e analisar o

papel que a violência desempenha nele.

Por falta de espaço, proponho uma olhada mais detida em apenas dois filmes: o *Carandiru*, de Babenco, e o *Tropa de Elite*, de Padilha. Evidentemente não poderei aqui fazer nenhuma tipologia do cinema brasileiro atual a partir destas duas obras, mas apenas lançar algumas questões preliminares. *Carandiru* deve ser visto como mais uma obra na qual Babenco tentou explorar o lado marginalizado, banido, da sociedade brasileira. Depois de *Pixote, a lei do mais fraco* (1980), ele retorna aqui ao universo da pobreza e também dos condenados pela lei e presos (que ele também já explorara em 1977 no seu *Lúcio Flávio, o passageiro da agonia*). Assim como o livro de Drauzio Varella, que serviu de inspiração ao filme, este filme é episódico e narra diversas pequenas histórias dos prisioneiros. É como se o espectador vislumbresse a partir da figura do Varella, representada pelo ator Luiz Carlos Vasconcellos, diversas janelas que vão se abrindo com a confissão de cada um dos prisioneiros com quem ele conversa. Trata-se de um filme que não está apenas confinado à prisão, mas que procura mostrar a história e causas da ida do prisioneiro para o Carandiru em São Paulo, que já foi o maior complexo carcerário da América Latina, chegando a abrigar cerca de 7000 prisioneiros. Cada prisioneiro merece uma história, cada um é uma espécie de “romance ambulante”, idéia que também pode ser depreendida do livro de Varella. Como no livro também, existe um tom meio anedótico nas narrativas e algo que às vezes beira o pastelão, nas interpretações, como no caso do romance de Sem-Chance com Lady Di (representada por Rodrigo Santoro). As cenas internas tendem mais para a narrativa do cotidiano na prisão que varia entre o ameno e muita violência. A apresentação desta violência muitas vezes é direta, como na cena em que um prisioneiro é assassinado com uma enorme panela de água fervente que lhe é derramada no rosto. Apenas nos 25 minutos finais do filme vê-se a apresentação dos conflitos e do massacre ocorrido no dia 2 de outubro de 1991, no qual, segundo estimativas oficiais, 111 prisioneiros foram assassinados, sendo que estes se encontravam desarmados e já haviam se rendido. Este evento, que comoveu a opinião pública, está no epicentro de boa parte das publicações surgidas de dentro das prisões paulistas desde o final do anos 1990.¹

Quando a narrativa do massacre inicia ocorre uma mudança na estrutura do filme: a apresentação dos fatos é interrompida por flashes com o depoimento posterior dos sobreviventes. Tudo é apresentado como que do

ponto de vista destes prisioneiros que sobreviveram, como Varella também optou por fazer em seu livro (que, de resto, também reserva poucas páginas finais para o massacre). Outros flashes do jornal na televisão pontuam também esta narrativa. A auto-encenação midiática neste tipo de filme, que se dá muitas vezes pela aparição da televisão ou da fotografia (como em *Cidade de Deus*) é um traço recorrente nestas obras que tratam da violência e que partem para seus objetos já como fatos “pré-formatados” pela mídia. As cenas do massacre são enfáticas no sentido de apresentá-lo como uma execução covarde e injustificável. Trata-se da violência teoricamente monopolizada pelo Estado sendo aplicada contra a população. Este é o ponto que considero fundamental: pois é aqui que vemos *como* o dispositivo trágico é aplicado neste filme. Aqueles que deveriam ser reeducados para a reintegração na sociedade são aqui eliminados, como *homo sacer*, escória, lixo de uma sociedade que parece também precisar destes sacrificados para se auto-afirmar. A mídia de um modo geral tende a repetir (traumaticamente, como uma vítima traumatizada e traumatizando os telespectadores) a cena da violência. Ela é reiteração e no seu modo obtuso de operar, tende a mostrar a violência policial como a resposta correta à violência vinda de fora da lei. A violência é vista nela como reação correta à anomia e à abjeção que se projetam nas camadas marginais. Já a catarse cinematográfica encenada por Babenco aparece como uma tentativa de se fazer uma *contra-catarse*. Se a mídia realiza diariamente a catarse como rito sacrificial, no qual a “população” e a “nação” se constroem pela eliminação do homo sacer, esta obra de Babenco cria um dispositivo de reidentificação com esta “escória” sacrificada e tenta a resgatar do seu banimento. Podemos ver paralelos desta utilização do dispositivo trágico em *Central do Brasil* e em *Estamira*. A questão que devemos colocar – em termos estéticos e políticos – é em que medida esta tentativa de *contra-catarse* não é apenas um dispositivo compensatório, que se encaixa no sistema sacrificial e marginalizador, ao invés de ir contra ele. *O cinema de autocomiseração* representa um filão da produção nacional e internacional, que, com sua revolta politicamente correta, não deixa de ser contraditório na medida em que se encaixa tão confortavelmente na indústria cultural e no sistema de um modo mais amplo. A falta de distanciamento e a busca da empatia fácil são as marcas destas produções. Este filme retém da tradição da tragédia apenas o espetáculo da dor e o gesto de empatia e piedade, esvaziando todo o jogo complexo em torno da ansiosa e nunca

Violência e cinema: reflexões sobre o dispositivo trágico no cinema brasileiro hoje

atingida justiça (posta como horizonte impossível, mas que é sempre o pano de fundo do trágico e de seus sucedâneos). Em *Carandiru* pode-se destacar também uma construção do presidiário como uma pessoa de certo modo inocente e primária. O elemento pastelão acaba por introduzir uma série de preconceitos que tendem mais a reforçar a marginalização do que a ajudar a tentativa de contra-catar-se.

O documentário de Paulo Sacramento *Prisioneiro da Grade de Ferro (Auto-retratos)*, com uma estética, esta sim, muito mais despojada e sem as sofisticadas de *Carandiru* (que de modo algum se confunde com o tom documental visado por outros filmes de ficção), também poderia ser visto do mesmo modo, do ponto de vista da análise do dispositivo trágico. A diferença é que sua estratégia narrativa, como a entrega de câmaras aos próprios prisioneiros do *Carandiru*, através das quais eles fazem seus testemunhos e apelos, tende a gerar mais empatia em um público já calejado pelas estratégias de convencimento do cinema de grande público. Ao abrir mão da construção ficcional, também uma série de estereótipos e preconceitos foram deixados de lado nesta obra de Sacramento.

Vejamos agora o que se passa com o *Tropa de Elite*, de José Padilha. Este filme foi montado de tal forma que a narrativa toda é feita a partir do capitão Nascimento (Wagner Moura), membro de uma tropa de elite da polícia, o BOPE. (É interessante que em *Ônibus 174* toda trama se passa em torno de outro Nascimento, Sandro, o raptor do ônibus que teve sua ação interrompida pelo BOPE e terminou assassinado – acidentalmente, segundo a versão oficial – pela polícia.) Com uso e abuso da narrativa em *off*, o espectador é levado a observar do ponto de vista deste policial a violência nos morros do Rio de Janeiro em 1997, época em que o Papa fez uma visita àquela cidade. Nascimento tem por missão tentar conter os tiroteios no morro, ao mesmo tempo em que procura um substituto para ele mesmo, já que está sofrendo de estresse, está em vias de ter seu primeiro filho e sofre pressão da esposa para se dedicar mais ao lar. Se em *Carandiru* praticamente não se vêem os policiais, a não ser nas cenas finais do massacre, aqui a câmara cola em Nascimento e passamos a raciocinar com suas palavras. Para ele o morro (local onde se localizam as favelas) é apenas um antro de “malandros” e esta população toda deve ser tratada com violência. Ao invés do carrasco sanguinário do filme de Babenco, este policial, figura identificatória chave na estrutura dramática do filme, é um ser humano em crise e que ama sua esposa e sua filha que nasce em meio a uma de suas

incursões no morro. Ao percebermos sua emoção ao ver a filha recém-nascida identificamo-nos com ele como sendo uma pessoa como nós e digna de amor. Ao invés da encenação do monopólio da violência como parte de uma estrutura de poder na qual a polícia atua como um braço do Estado não apenas para manter o seu poder, mas para sacrificar os marginalizados de modo bárbaro, abjetando-os, agora vemos uma cena na qual os “malandros” como que “merecem” a violência de um policial extremamente competente, *exemplar*, e que *se sacrifica*, ele mesmo, por este trabalho. Deste modo Padilha introduz a complexidade na estrutura trágica do filme. Como em certos filmes de *western*, Nascimento é um baluarte da “moral” que se opõe tanto aos corruptos decadentes da tropa convencional de polícia, como também aos malandros do morro. Ele é o educador, ortopedista da sociedade, que vai endireitá-la, mesmo que isto lhe custe o casamento – ou a vida. Ele está disposto a ser um “mártir”, testemunhar sua “honestidade” e a “verdade”, como na tradição da ordália e do martírio. Ao longo do filme somos apresentados a outros dois discípulos do capitão Nascimento, André Matias (André Ramiro) e Neto (Caio Junqueira). Acompanhamos a luta deles dentro da PM, combatendo os oficiais corruptos e depois a cruel formação e ritual de entrada no BOPE, um verdadeiro ritual iniciático, cheio de violência (em cenas que citam muitas semelhantes de filmes de guerra norte-americanos, com seus sargentos violentos e vulgares). Neste treinamento a violência que é imposta aos recrutas dentro de um ritual de desumanização, serve tanto de filtro para os policiais corruptos e “sem caráter”, como é também uma escola de desidentificação com a dor do outro. O BOPE é apresentado assim como um local totalmente externo ao “sistema”, sem nenhum tipo de corrupção: o que dificilmente corresponde à realidade.

Outros personagens centrais do filme são membros da classe média: Maria (Fernanda Machado), a bela estudante da PUC e ativa na ONG no Morro da Babilônia, que se torna namorada de Matias; e Edu (Paulo Vilela), seu colega na faculdade e na ONG, típico garotão de classe média, que trafica droga entre os estudantes. Em uma cena na sala de aula na PUC assistimos a uma discussão onde os alunos e o professor (claros representantes da classe média) são postos em xeque, com suas leituras de Foucault e Deleuze. O discurso politicamente correto de crítica das instituições totais de poder é desnudado como um aperitivo para aliviar a consciência de intelectuais e é apresentado como sendo totalmente insuficiente e até

absurdo diante da força bruta da violência. Este ponto também serviu para provocar muita crítica: a classe média intelectual não gostou de se ver, talvez pela primeira vez, espelhada deste modo caricato. Ao incluir a classe média, Padilha escapou da crítica feita ao filme *Cidade de Deus* de Meirelles, que mostrava a favela como um espaço fechado em si mesmo, sem ser parte de um sistema mais complexo. As cenas de tortura do filme de Padilha também foram criticadas. Nos interrogatórios dos moradores do morro, os policiais utilizam sacos plásticos para sufocar os interrogados, que também são espancados. São de fato cenas feitas com muito “realismo”, que podem ser lidas tanto como denúncia, ou ainda também como um certo gozo, do telespectador diante do espetáculo da dor. Mas no cinema que apresenta a violência é impossível escapar deste tipo de ambigüidade: ela lhe é estrutural. Mas é evidente que existem casos radicais de voyeurismo.² Na última cena do filme, estamos tão identificados positivamente com Matias, provável substituto de Nascimento, que temos a descarga final de uma catarse (gozo) prazerosa quando ele faz explodir a cara do traficante Baiano (Fábio Lago), que se debatia a seus pés (cena, aliás, que lembra a famosa cena final do filme de Clint Eastwood de 1992, *Unforgiven* – um *western* sobre o fim deste gênero –, quando o protagonista estoura a cara do “malvado” Little Bill Daggett). Esta cena é paradigmática no filme de Padilha. Baiano (e seu nome já o coloca *pars pro toto* como representante de uma situação social) é desfigurado, tem a face estourada, o que ele implorara para não ser feito, para mantê-lo reconhecível em seu enterro. Desfigurando-o, Matias mata-o duas vezes. Apagar a face é também uma alegoria da destruição do outro e da outridade: a face, nosso ponto mais visível, vulnerável e frágil, torna-se apenas um alvo. A “outridade” de Baiano com relação a Matias é, no entanto, frágil. Ambos têm a mesma origem social. Talvez para acentuar esta frágil diferença, as cores de pele dos atores revertem a situação tradicional no Brasil: é o negro (Matias) que está por cima do branco e que o mata para se “livrar do mal”. Baiano já havia sido devidamente “demonizado” ao longo do filme. Em uma cena bem estudada ele matara a sangue frio dois membros de classe média, pertencentes à ONG, colocando um deles dentro de uma pilha de pneus e queimando-o vivo. Esta cena também é das mais fortes e violentas do filme. Na passagem final, Baiano, imobilizado no chão, vê Matias apontar-lhe a enorme escopeta. Atrás de Matias vemos o sol que ora ofusca os olhos de Baiano (e do espectador), ora é ocultado pela imagem de Matias. A câmara alterna

entre um ponto de vista e outro para no fim mostrar um branco total, após o tiro. A “redenção sacrificial” foi alcançada. O espectador (vale dizer: a classe média que vai aos cinemas no Brasil) sai mais “leve” da sala de espetáculo.³

A polêmica desencadeada em torno deste filme atribuiu muitas vezes uma postura fascista ao seu diretor, José Padilha. Justamente este ponto de vista de Nascimento e do BOPE, que o filme assume na sua narrativa, teria suscitado esta acusação. O diretor se defende dizendo que mostrou a realidade. A questão, no entanto, é que não se mostra realidade alguma, mas apenas se *constrói* a realidade. E, em segundo lugar, o dispositivo trágico funciona neste filme no mesmo sentido de seu emprego na grande mídia, ou seja, de júbilo diante da cena do sacrifício do *homo sacer*. Mas dizer isto não significa concordar com o qualificativo de fascista, aplicado ao diretor ou ao filme. O filme tem qualidades estéticas, de resto, que não podem ser ofuscadas por este debate. São justamente estas qualidades, sua capacidade de contaminar o ficcional com o documental, que fazem com que este filme seja discutido mais como um retrato de uma situação social, e menos como uma construção artística. É verdade que o diretor mesmo e muitos dos defensores do filme assumem este caráter de “retrato” da obra, mas isto pouco importa. É importante, porém, que do ponto de vista da recepção, o filme encontrou um amplo público que viu nele a reafirmação de um tipo de pensamento que, este sim, é fascista, na medida em que prega não só a criminalização da pobreza, mas também a execução dos marginalizados. Esta recepção deve ser vista como uma extensão ou continuação do filme. Se em filmes como *Carandiru* faltava uma identificação positiva com a autoridade, aqui vemos um *bastião da lei protegido em uma redoma de identificação positiva*. Nascimento é apresentado como vítima do sistema, mas também como alguém que sabe lutar e tenta endireitá-lo. Neste sentido ele é uma espécie de justiceiro em crise. Em um local apresentado como anômico, a lei é a do mais forte. Ele além de sua força representa alguém de caráter imaculado, capaz de pôr ordem no caos. O teatro da violência serve aqui para reforçar o superego da sociedade, isto é, suas instâncias policiais, mesmo que as aproximando de um modelo de super-violência.

Ver o que um filme pode fazer a partir de uma montagem que elegeu um membro do BOPE para que nos identifiquemos com ele não é pouca coisa e pode nos abrir muitos aspectos na teoria da violência no cinema.

Violência e cinema: reflexões sobre o dispositivo trágico no cinema brasileiro hoje

Isto de um modo geral e não apenas pensando-se no cinema brasileiro. Vale a pena levar mais adiante a comparação deste filme com o modelo do *western* e com a tragédia. Os “pistoleiros sem nome” encarnados por Clint Eastwood têm muito em comum com o capitão Nascimento, apesar de este último apresentar crises existenciais e ter uma vida em família, atributos raros dentro do padrão do herói do *western*. O paralelo se dá na função de heróis que encarnam a força e a violência, a competência necessária para lidar com o mal e com a anomia do ambiente ao redor. Existe um *castigo* dos violentos “fora-da-lei”, não importando se este castigo para ser executado exigiu também a violência extrema e mais uma dúzia de mortes. Este modelo utiliza do dispositivo trágico a idéia de uma justiça sistêmica, ou seja, quem fez o mal tem que pagar. Trata-se do círculo da compaixão alimentando a vingança. O sistema corretivo é baseado no modelo pré-institucional da justiça de sangue: o olho por olho. Se na tragédia clássica, como Walter Benjamin apontou, existe a representação da passagem deste modelo antigo de justiça, para o modelo do tribunal, esta passagem não se dá sem ambigüidades, já que as Fúrias, como lemos na *Orestéia* de Ésquilo, são incorporadas ao novo sistema jurídico. A justiça instituída por Palas Atena nasce de um voto, como a deusa afirma na tragédia, no partido dos homens.⁴ Ela é violenta, masculina e falocêntrica. Está do lado de Apolo e Zeus, o deus solar: lembremos do sol ofuscante no final de *Tropa de Elite*. O mesmo se dá no *western* onde os heróis ostentam não só seus revólveres e espingardas, mas também as mulheres são vistas como troféus sexuais. Já a masculinidade do capitão Nascimento está em crise junto com a sua existência, mas mesmo assim ele permanece um representante do partido dos homens e da (sua) justiça feita pela violência. Mas a Justiça dos deuses, que paira como horizonte na tragédia clássica, deixou a cena trágica na modernidade e muito menos aparece nestas representações da violência no cinema. Mas na modernidade, seja nas tragédias modernas desde Shakespeare, seja no *western*, permanece a representação trágica da vida como eterno ciclo de vinganças, de cobrança e acerto de contas com relação ao mal passado. Também o par medo e compaixão e a sua catarse, do modelo de tragédia aristotélica, é explorado tanto no *western* como neste filme. A diferença é que, se na tragédia o homem é apresentado como a-histórico, aqui em *Tropa de Elite* o histórico é insistentemente apresentado. O teor documental da obra é evidente, apesar de toda sua artificialidade, enquanto produto da indústria cinematográfica.

Tropa de Elite permite uma retomada crítica do que tem sido escrito sobre o neo-realismo do cinema brasileiro. A idéia de se atribuir um “narcisismo às avessas” ao cinema brasileiro dos últimos dez anos, defendida por Fernão Pessoa Ramos (2003), apesar de ser uma tese interessante e em grande parte correta, é limitada porque atribui a esta produção uma característica que não lhe é exclusiva nem poderia diferenciá-la tipologicamente. Antes de falar em um narcisismo às avessas ou de um “naturalismo cruel”, outra expressão de Ramos, devemos observar as nuances da produção em questão. Existe uma produção cinematográfica que não tem a esquerda como seu público-alvo e que deve ser levada em conta. O naturalismo não é um apanágio exclusivo da nova produção brasileira, mas é verdade que ele foi e está sendo reativado em um contexto onde a apresentação da violência tende a ganhar muito com ele.⁵ Por fim, o narcisismo às avessas pode ser visto em muitas obras não brasileiras, especialmente nos Estados Unidos, com seus Michael Moores, *South Parks* e em filmes como *Swordfish* (Dominic Sena, 2001). A questão no caso brasileiro é como representar a catarse em meio a um descrédito geral nas leis e em seus representantes. Daí o modelo do *western* – mesmo que modificado e adaptado ao local e época – aparecer como atraente. Se na tragédia o sol da justiça é essencial, no caso brasileiro parece que este sol se transformou mesmo na luz cega da violência – o brilho do final do filme de José Padilha. A impressão geral que se tem nesta sociedade, a julgar sobretudo pelo que afirma a grande imprensa, telejornais e rádio, é que o abjeto/*homo sacer* precisa ser ritualmente expelido para que se possa garantir a integridade da sociedade. O estado de exceção – que para Benjamin habita toda e qualquer estrutura de poder, como lemos em seu “Zur Kritik der Gewalt” ([1921] 1974) – manifesta-se na periferia de modo mais explícito. Este estado necessita de inimigos para justificar a exceção e se manter coeso. O inimigo interno (de modo geral, no terceiro mundo, os pobres e marginalizados, que são empurrados para os morros e favelas) é apresentado como o bode expiatório, matéria sacrificial, para o rito de catarse e manutenção do estado. O cinema entra nesta cena biopolítica com um papel a cumprir, quer isto esteja consciente ou não aos seus produtores.

Concluindo, vimos que numa sociedade marcada pela forte divisão de classes e pela violência exercida sobre os mais pobres, que são sistematicamente excluídos da cidadania, o cinema tem um papel simbólico-político importante a cumprir. Mas isto não implica que possamos reduzir a produção do

cinema brasileiro a um denominador comum, como uma nova “estética da fome”, ao neo-neo-realismo, etc. O que me parece mais interessante é confrontar uma análise detalhada da produção recente brasileira – incluindo também diretores que não colocam sempre a violência no centro de sua produção, como um Jorge Furtado – com o que vem acontecendo na cena internacional no cinema e nas demais artes. Parece-me que o que se extrairá deste panorama mais amplo poderá nos ensinar muito sobre o que se passa hoje com o dispositivo mimético-trágico. Este parece estar sendo muito bem utilizado não apenas por políticos belicistas (do primeiro e terceiro mundos, calcados na dupla compaixão-vingança), como também pelos discursos “minonitaristas” (que criam novos mitos, relíquias mnemônicas e martirólogos de origem) e ecologistas com sua compaixão – às vezes cega – pela “natureza”. A questão é se podemos ainda agir de modo minimante “razoável” em meio a tanto terror e compaixão... Mas com Auschwitz aprendemos que a razão também é ambígua e sua terrível dialética não é menos mortífera que o cegamento provocado pelas paixões.

NOTAS

¹ Cf. André Du Rap, 2002; Joceniir, 2001; *Letras de Liberdade* 2000; Mendes 2001; Negrini 2002; Prado, 2003; Ramos, 2002; Rodrigues, 2002 e o próprio Varella 1999. Com relação a esta literatura dos cárceres paulistas cf meu trabalho Seligmann-Silva 2006.

² No início dos anos 1960, Jacques Rivette, em um artigo chamado “De l’abjection”, fez uma crítica a um travelling do filme *Kapò* de Gillo Pontecorvo que enquadrava a personagem Riva se suicidando na cerca do Campo de Concentração. “Voyez cependant, dans *Kapò* – escreveu Rivette –, le plan où Riva se suicide, en se jetant sur les barbelés électrifiés: l’homme qui décide, à ce moment, de faire un travelling avant pour recadrer le cadavre en contre-plongée, en prenant soin d’inscrire exactement la main levée dans un angle de son cadrage final, cet homme n’a droit qu’au plus profond mépris.” (Apud Daney, 1992: 5) O que é questionado aqui é uma determinada estetização da catástrofe. “Pas de fiction après [le film *Nuit et Brouillard* de] Resnais”, comentou Serge Daney, inspirado nesse artigo de Rivette e reciclando o famoso dictum de Adorno de 1949. *Nuit et Brouillard* está na origem de uma nova ética da representação da dor, que tem o filme *Shoah*, de Claude Lanzmann como seu maior sucedâneo. Na verdade, este debate sobre a “imoralidade” da representação da dor remonta, como vimos, à Antiguidade.

³ É interessante analisar o espectador deste filme. Segundo algumas estimativas, mais de 10 milhões de pessoas assistiram ao filme de modo ilegal, quer via Internet,

quer em cópias piratas de DVD. O filme foi um dos líderes de bilheteria de 2007 no Brasil. Existe, portanto, uma classe média baixa que gostou muito do filme e se identificou positivamente com o seu “herói”, capitão Nascimento.

⁴ “Serei a última a pronunciar o voto e o somarei aos favoráveis a Orestes. Nasci sem ter passado por ventre materno; meu ânimo sempre foi a favor dos homens, à exceção do casamento; apóio o pai. Logo, não tenho preocupação maior com a esposa que matou seu marido, o guardião [patros] do lar” (*Eumênide* 974ss. [734ss.]). Cf. M. Seligmann-Silva, 2005b.

⁵ Uma confrontação entre o *Tropa de Elite* de Padilha, de 2007, e o *El Bonarense* (*Do outro lado da lei*, na feliz tradução brasileira) de Pablo Trapero, de 2002, também viria a propósito, no intento de se pensar de modo mais global a estética contemporânea dita “neo-realista”. Neste filme de Trapero, Zapa, um rapaz humilde, na qualidade de chaveiro acaba sendo envolvendo em um assalto e é preso. Um tio tira-o da prisão e apadrinha sua entrada na polícia – que é apresentada como violenta e corrupta. O filme segue o ponto de vista de Zapa, mas com uma narração heterodiegética, em “terceira pessoa”. Mas o nível de corrupção e de violência é incomparável ao de *Tropa de Elite*. Zapa também não tem nada a ver com o Capitão Nascimento: é tímido e se deixa envolver na corrupção. Ele é uma espécie de inocente que é corrompido pela sociedade ao mesmo tempo “má” e “anômica”. Zapa está diante da lei e aquém da lei, como a sua sociedade: e como na parábola kafkiana “Vor dem Gesetz”, “Diante da lei”, ou “Antes da lei”. (Cf. Derrida 1985) O filme, apesar de se utilizar do dispositivo trágico de um modo bem distinto do filme de Padilha, revela novamente a impossibilidade de se separar os órgãos da justiça da violência e do temor. Como diz Palas Atena no julgamento de Orestes: “se nada tiver a temer, que homem cumprirá aqui seus deveres?” (*Eumênides* 900-30).

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS:

- André Du Rap. Sobrevivente *André du Rap* (*do Massacre do Carandiru*). São Paulo: Labortexto Editorial, 2002.
- Aristóteles. *Poética*. trad. Eudoro de Sousa. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 7^{ff} ed, 2003.
- Benjamin, Walter. “Zur Kritik der Gewalt”, *Gesammelte Schriften*. org. por R. Tiedemann e H. Schweppenhäuser. Frankfurt a.M.: Suhrkamp, vol. II: *Aufsätze, Essays, Vorträge*, pp. 179-203, 1974.
- _____. *Gesammelte Schriften*. org. por R. Tiedemann und H. Schweppenhäuser, Frankfurt a.M.: Suhrkamp, vol. VII: *Nachträge*, 1989.
- _____. *Obras escolhidas*, v. I, *Magia e técnica, arte e política*. trad. S.P. Rouanet. São

Violência e cinema: reflexões sobre o dispositivo trágico no cinema brasileiro hoje

Paulo: Brasiliense, 1985.

Daney, Serge. "Le travelling de Kapo". In : *Trafic*. no 4, automne/1992, pp. 5-19, 1992.

Derrida, Jacques. "Préjugés. Devant la loi". In: J.F. Lyotard e outros, *La Faculté de Juger*. Paris: Les Éditions de Minuit, pp. 87-139, 1985.

Ésquilo. *Oréstia. Agamêmnon, Coéforas, Eumênides*. trad. Mário da Gama Kury, Rio de Janeiro, Jorge Zahar, 6^{ff} ed, 2003.

Jocenir. *Diário de um detento: o livro*. 2da. ed. São Paulo: Labortexto Editorial, 2001.

Letras de Liberdade. Autores diversos. São Paulo: WB Editores Ltda, 2000.

Mendes, Luiz Alberto. *Memórias de um sobrevivente*. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.

Negrini, Pedro Paulo. *Enjaulado: o amargo relato de um condenado pelo sistema penal*. Rio de Janeiro: Gryphus, 2002.

Prado, Antonio Carlos. *Cela forte mulher*. São Paulo: Labortexto editorial, 2003.

Ramos, Hosmany. *Pavilhão 9: Paixão e morte no Carandiru*. 3^{ff} ed. São Paulo: Geração Editorial, 2002.

Ramos, Fernão Pessoa. "Narcisismo às avessas". In: *Mais!*, Folha de S.Paulo, 03.08.2003.

Rodrigues, Humberto. *Vidas do Carandiru: histórias reais*. São Paulo: Geração Editorial, 2002.

Santo Agostinho. *Confissões*. trad. J. Oliveira Santos e A. Ambrósio de Pina, Petrópolis: Vozes, 1987.

Seligmann-Silva, Márcio. *O local da diferença. Ensaio sobre memória, arte, literatura e tradução*. São Paulo: Editora 34, 2005a.

_____. "Testemunho e a Política da Memória: O Tempo depois das Catástrofes". In: *Projeto História*, Revista do Programa de Estudos Pós-Graduados em História e do Departamento de História da PUC-SP, no. 30, "Guerra, Império e Revolução", pp. 31-78, jun. 2005b.

[http://www.pucsp.br/projetohistoria/downloads/volume30/04-Artg-\(Marcio\).pdf](http://www.pucsp.br/projetohistoria/downloads/volume30/04-Artg-(Marcio).pdf)

_____. "Novos escritos dos cárceres: uma análise de caso. Luiz Alberto Mendes, 'Memórias de um Sobrevivente'". In: *Estudos de Literatura Brasileira Contemporânea*, N 27, Brasília, janeiro/junho de 2006.

Varella, Drauzio. *Estação Carandiru*. São Paulo: Companhia das Letras, 1999.

RESUMO:

O texto apresenta uma discussão sobre a representação da violência no cinema feito no Brasil nos últimos anos. Enfocando sobretudo *Carandiru*, de Hector Babenco (2003), e *Tropa de Elite*, de José Padilha (2007), o ensaio desenvolve uma

discussão sobre a utilização do dispositivo trágico (sobretudo dos conceitos de medo, piedade e catarse) nestas obras. Ele discute também o significado de obras calcadas em um discurso politicamente correto (o caso do *Carandiru*) e as confronta com a proposta de Padilha de narrar seu filme a partir do capitão Nascimento, um membro de um batalhão das forças de "elite" da polícia. Tratando do modelo do *western* o artigo pensa em outros gêneros nos quais a anomia da sociedade é abordada cinematograficamente criando figuras fortes e violentas como meio de barrar esta anomia.

PALAVRAS-CHAVE

Cinema brasileiro, cinema e violência, representação da dor, dispositivo trágico, compaixão, anomia.

ABSTRACT

The text presents a discussion on the representation of violence in contemporary Brazilian cinema. Focusing specially the films *Carandiru*, directed by Hector Babenco (2003), and *Tropa de Elite* (The Elite Squad), directed by José Padilha (2007), the essay evaluates in those works the utilization of the tragic device (with emphasis in the concepts of fear, pity and catharsis). It also analyzes the meaning of works based on a politically correct discourse (like *Carandiru*) and compares them with Padilha's proposal to construct a film guided by a protagonist who is member of a "elit" police troop. Recalling narrative models of the western, the article reflects on other genres that deal in the cinema with anomie in the society.

KEYWORDS

Brazilian film, film and violence, representation of pain, tragic device, compassion, anomie.



Ritmo y contrapunto, sobre Pulqui, un instante en la patria de la felicidad

Mario Cámara

“Por qué no vienes hasta mí
Por qué eres tan distante,
Por qué no vienes hasta mí,
Por qué no puedo amarte...”

Charly García

Cuando tenía cinco años mi abuela Dora me hablaba siempre de los “contreras”. Mientras cocinaba algunas de mis comidas favoritas –lentejas, por ejemplo- yo escuchaba sus historias sobre la vida de mi abuelo. En su trayectoria había un antes y un después del peronismo, y también un antes y un después del golpe del 55. Así, se sucedían las historias sobre su marido, mi abuelo: la casa baleada, los muebles incendiados, la fuga a caballo. Para mi, la narración del peronismo era sencilla, se limitaba a un nosotros, los peronistas; y a un ellos, los “contreras”. En su apogeo y en su desgracia, encarnado en la figura de mi abuelo y con la narración doméstica de mi abuela, el peronismo tenía un aire de fábula que se dejaba contar. Desde aquel presente, en que mi abuela me cocinaba en 1977, los momentos gloriosos del peronismo –los regalos, la bondad de Evita, la gesta de los pobres- y los momentos inmediatamente posteriores –una casi infinita serie de desgracias que culminarían con la muerte de mi abuelo- se me antojaban ubicados en un territorio fantástico, alejado e inaccesible.

Hace unas semanas pude ver en DVD el documental de Alejandro Fernández Mouján, *Pulqui, un instante en el país de la felicidad* (2007), y pensé que su historia: el proyecto de reconstrucción del avión peronista Pulqui II emprendido por el artista plástico Daniel Santoro, ponía en primer plano esa estructura narrativa que tanto me había cautivado en mi infancia. El material extra del DVD que, entre otras cosas, trae una larga entrevista a Santoro, me reveló una figura cautivante, reflexiva ante su propio objeto

y alejada de todo sentimentalismo. Sorprendentemente, la mirada sobre el peronismo que Santoro exponía, aunque exploratoria de aquel universo mantenía distancia con el “mito” o lo “fabular”.

En relación a la serie peronista de Santoro, Fabián Lebenglik, en un breve artículo publicado en el diario *Página 12* en 2001, había sostenido que su pintura “es una extraordinaria y ultrabarroca puesta en imágenes de una ficción política que tuvo visos de realidad y visos de ficción”. En este sentido, comencé a pensar su pintura como una suerte de despliegue de motivos que permiten constituir el “mito peronista”. Su estética “ultrabarroca”, tal como la define Lebenglik, atravesada por una serie de filtros –la cabala, lo chino y el humor, entre otros- funcionaba como una mediación que producía un distanciamiento con aquellas imágenes –enormes figuras de Perón y Evita, Evita castigando a un niño gorila, niños alzando vuelo calzados en bellos guardapolvos blancos- y permitía en realidad colocar el mito en una suerte de estado de suspensión, disponible para la mirada del espectador.

Pero si el documental parecía haberme despertado reminiscencias de las narraciones de mi abuela, la pregunta que me acechaba era por qué un documental que acompañaba un proyecto de Santoro –luego de todo lo que he señalado- me generaba “un efecto peronista”. El efecto, pude comprobar después, se hacía extensivo a otras personas y otras lecturas. En una breve reseña de la revista de cine *El Amante*, Gustavo Noriega escribía “No hace falta ser peronista para conmoverse ante esta pequeña joya pero una rápida conversión de una hora y media no viene nada mal”. En los párrafos siguientes intentaré dar una respuesta que de cuenta del momento en que el documental de Fernández Mouján produce ese efecto peronista.

En primer lugar creo que la trama del film es engañosamente sencilla. Recordemos que el documental cuenta –y sigue- el proyecto de Daniel Santoro, quien ha decidido reconstruir a escala el avión “Pulqui II”, producido durante el primer gobierno peronista. Por lo que he podido averiguar, el Pulqui II

—que significa flecha en araucano— había sido desarrollado por un ingeniero alemán llamado Kart Tank. El avión, del que se construyeron cinco modelos, podía volar a 1200 kilómetros por hora y, de haber perdurado —se construyeron sólo cinco—, habría sido uno de los aviones caza más veloces del mundo. El vuelo inaugural se produjo el 8 de febrero de 1951. Las cinco naves, sin embargo, sólo volaron unas pocas veces, y uno de esos vuelos concluyó en tragedia. Daniel Santoro se propone no sólo reconstruir el Pulqui, sino hacerlo volar de nuevo. Para ello acude al taller de su amigo Miguel Biancussi, ubicado en la zona de Valentín Alsina. Santoro define a Biancussi además de como amigo, como peronista.

El film establece de este modo dos espacialidades: por un lado el mundo imaginario de Santoro, que aparece intermitente a lo largo de todo el documental; por el otro, el mundo “realista” de Biancussi: el suburbio empobrecido de Valentín Alsina y, dentro del barrio, el taller que, como una frágil fortaleza, resiste y permanece abierto. Atravesar las puertas de ese taller, también significa atravesar otro límite: de la imaginación —Santoro a la labor —Biancussi—. En la charla inicial que Fernandez Moujan registra entre Santoro y Biancussi, somos testigos de las dudas del amigo de Santoro; dudas que surgen de un compromiso casi instantáneo con el proyecto a realizar. El documental va registrando el lento crecimiento de ese nuevo Pulqui II, las celebraciones por el progreso del trabajo y el festejo final por la conclusión del modelo. Dicho registro da cuenta del trabajo artesanal de Biancussi y su equipo, de las decisiones que van tomando para darle forma al proyecto, pero también del entusiasmo y del afecto que va despertando en todos ese objeto volador identificado.

La decisión final de Santoro es hacerlo volar en la pista de despegue en miniatura de La Ciudad de los Niños, ubicada sobre la ruta de acceso a la ciudad de La Plata. Dicha elección, coherente con la estética de Santoro, me pareció notable pues persigue poner de relieve el carácter fabular de

los relatos —y de los íconos— peronistas, tal como lo hace con sus pinturas. Mis padres me habían llevado allí cuando era pequeño y mantengo conmigo una serie de fotografías en las que poso en distintas zonas de aquella ciudad soñada, hoy, sin embargo, más próxima a la ruina que al sueño. Para enfatizar aún más la puesta en imágenes de los elementos míticos, una serie imágenes provenientes directamente del imaginario peronista, plasmados en las pinturas de Santoro, intersectan este tramo del documental: una Eva, en cuya cabeza se dibuja un aura que la santifica, aparece consolando a una niña peronista de impecable guardapolvo blanco; la imagen, ambientada en un bosque —¿reminiscencia de los bosques de Ezeiza?—, puntúa y adjetiva el film.

Antes de llegar a la Ciudad de los Niños, con el Pulqui concluido, asistimos a la trabajosa travesía de su traslado, no sin tropiezos —no sin épica quizá deberíamos decir—, desde Valentín Alsina. En esa escena se produce un cruce simbólico, el del Puente Alsina, por donde las muchedumbres peronistas marcharon el 17 de octubre de 1945 hacia Plaza de Mayo para reclamar por la libertad de Perón. Llegados a la Ciudad de los Niños surgen nuevos inconvenientes, la pista es demasiado pequeña por ejemplo. Sin embargo, el avión arrastrado por una camioneta, finalmente se eleva unos metros y consigue “volar” antes de estrellarse —y magullarse— contra el suelo.

En el material extra que trae el DVD, Santoro señalaba que el peronismo fue algo que funcionó de un modo un poco inexplicable durante un tiempo y que luego no se pudo poner en funcionamiento nunca más. La escena final, con el Pulqui alzando vuelo y estrellándose contra el piso, reproduce de un modo condensado y alegórico la aserción de Santoro. El peronismo, como el Pulqui, pudo volar — y a 1000km por hora— sin que supiéramos bien porqué. Este último enunciado es aplicable a la zona del film que se concentra en el proyecto-Santoro. El Pulqui es objeto material y metáfora de un movimiento popular que se estrelló. Santoro no indaga en las causas

Ritmo y contrapunto, sobre *Pulqui, un instante en la patria de la felicidad*

históricas de la debacle. Como ha escrito Anahí Ballent, la figura que le cabe es la de un “arqueólogo”. “La suya es una empresa que opera con cierto grado de sistematicidad, avanzando como por etapas sobre distintos sectores de la obra peronista y de las formas de su difusión”.¹ Para comprobarlo, allí están excavados la Eva Santa, el niño peronista purificado en el blanco perfecto de su guardapolvo, la ciudad de los Niños, el Pulqui a escala hecho de metal y cartón. La historia cierra perfecta, al igual que sus pinturas. Sin embargo, y a riesgo de ser reiterativo, el documental de Fernández Mouján produce empatía y no distanciamiento; o produce empatía junto con el distanciamiento que instala la experiencia Santoro.

Entonces ¿en qué momento de ese proyecto, casi matemático, uno se “vuelve peronista”? Creo que en el final del documental hay una escena clave. En la caja trasera y descubierta de la camioneta que arrastra el Pulqui rumbo a su breve vuelo y estruendosa destrucción, se encuentran Santoro y Biancussi. A medida que la camioneta gana velocidad, podemos observar las infinitas variantes del rostro de Biancussi: la ansiedad que vuelve tensas sus facciones, la sonrisa que deja ver su dentadura manchada de tabaco y, finalmente la desazón por el fracaso y el llanto dibujado al borde de los ojos mientras se deja abrazar por un entusiasta Santoro. Recorriendo el documental en sentido inverso, las señales se multiplican. El casi llanto final de Biancussi revela una trama retrospectiva en la que vemos emerger una ética del trabajo colectivo, que se va construyendo en ese taller de Valentín Alsina y va tejiendo una relación amorosa entre el artesano y su objeto, entre Biancussi y el Pulqui. Por lo tanto, vamos a decirlo de una vez, si una de las tramas del documental es el metadiscorso de Santoro sobre el carácter fabular del peronismo; la otra trama, más contemporánea, se hace ante nuestros ojos. *Pulqui, un instante en la patria de la felicidad* es también la historia de Biancussi, de sus dos hijos que lo ayudan, y del resto de los empleados del taller que colaboran con él. Es aquí donde el documental de Fernández Mouján se despegas del simple registro del “proyecto Santoro” y construye, como ha apuntado Ana Amado, una “sutil emancipación”, pasando del registro al acontecimiento. Si en la primera trama tenemos todos los elementos analíticos para pensar la estructura fabular del peronismo, en la segunda trama, que aparece de modo intermitente, observaremos el carácter performativo de los mitos.

El DVD de *Pulqui* también trae, como material extra, una larga entrevista a Biancussi. Allí cuenta su vivencia y la de su familia durante periodo

peronista y la referencia más concreta son las largas filas de trabajadores que se dirigían a las fábricas –hoy desmanteladas- ubicadas en Valentín Alsina. Esta segunda trama forma parte de una de las modalidades más interesantes que se han venido desarrollando en los documentales contemporáneos. Se trata de una modalidad que consiste en producir una experiencia frente a las cámaras. Un documental de búsqueda, según la categorización de Jean Claude Bernadet, que se aleja de las previsiones de un guión determinado. Emilio Bernini observa este desplazamiento a partir de la presencia del director frente a la cámara. Ya no se trataría de documentar el mundo, sino de presentar una subjetividad.² Podríamos citar, entre tantos ejemplos, el documental *Route 181: Fragments of a Journey in Palestine-Israel* (2004) de Eyal Sivan, en donde el director recorre la frontera caliente entre Israel y Palestina. El film no sólo es un simple registro del clima de tensión y odio entre judíos y palestinos, sino también la experiencia de quien recorre esa frontera. El film de Nicolás Prividera *M* (2007), sería otro ejemplo. Recordemos: el film sigue los rastros de la desaparición de la madre de Prividera y también sigue a Prividera siguiendo esos rastros. Se produce allí una búsqueda y la experiencia de una búsqueda.

El film de Fernández Mouján sin embargo no coloca ante la cámara la figura del director. Si el seguimiento del proyecto de Santoro parece responder a los moldes del documental moderno, es decir al objetivo de documentar un mundo, el seguimiento de Biancussi instaura su narración en el documental de búsqueda y en el registro de una experiencia que aparece ante la cámara. En este sentido, mientras es posible, para quien conoce la obra de Santoro, prever el resultado de su proyecto, no es posible prever la experiencia Biancussi. En esta segunda experiencia, como señala Ana Amado, se pone en escena “la fuerza cultural del propio peronismo, que permanentemente reabre cuestiones y siempre desafía en busca de una legitimidad que la cultura y el arte oficial antes y ahora trabajosamente le conceden”.³

Aún resta, sin embargo, otra reflexión, ¿nos encontramos frente a un documental alegórico, que muestra en una microhistoria lo que sería una “patria peronista”? ¿Esa labor practicada por Biancussi representa la cultura peronista del trabajo? ¿La resistencia del peronismo? La respuesta no es sencilla. En primer lugar, las imágenes que asedian ese taller son desoladoras. Las fábricas ya no son imágenes de ensueño, sino de catástrofe; la barriada que rodea el taller está notablemente empobrecida.

El momento en que la camioneta cruza el puente Alsina muestra la compañía de algunos camiones que transportan cartoneros y no obreros. Quizá la banda de sonido que acompaña el documental pueda acercarnos alguna respuesta. Una marcha peronista que suena a través de un piano, ejecutada con unas pocas notas. La marcha –casi desmantelada- nunca trasciende las imágenes, aparece más bien como un ritmo de fondo.

Podríamos decir, usando una terminología musical, que si el documental –o mejor aún la experiencia Santoro- es el ritmo, o sea aquello que percibimos como la forma del film, la banda de sonido constituye un sonido contrapuntístico. Pero ese sonido, aplacado, al borde de la desaparición, no deja de reaparecer. No se trataría de la “sinfonía de un sentimiento”, para usar el título del magistral documental que Leonardo Favio le dedicó al peronismo; sino más bien, usando palabras de Jacques Derrida, del sonido de un débil pero persistente e irregular mesianismo.

Probablemente, ese proyecto que lleva adelante Biancussi, constituya la reactivación del mito o su potencia actuante. Probablemente, al igual que otros tantos emprendimientos que surgieron en la Argentina después de la crisis del 2001, el taller de Biancussi –que no es una fábrica ni mucho menos-, nos muestre los modos en que es posible poner a funcionar un mito; pero también nos muestre el carácter minoritario, las limitaciones y la precariedad de tales emprendimientos. El dibujo del llanto en su rostro cuando el Pulqui se desploma es por demás elocuente.

NOTAS:

¹ Ballent, Anahí. “La traición de las imágenes” in *Punto de Vista* N 87, Buenos Aires, abril 2007, p. 8.

² Bernini, Emilio. “Tres ideas de lo documental. La mirada sobre el otro” in *Kilometro* 111 N 7, Buenos Aires, septiembre 2007, p. 89.

³ Amado, Ana. “En la patria de la felicidad. Documental y retroperonismo” in *Pensamiento de los confines* N 20, Buenos Aires, junio 2007, p. 138.

BIBLIOGRAFÍA

Amado, Ana. “En la patria de la felicidad. Documental y retroperonismo” in *Pensamiento de los confines* N 20, Buenos Aires, junio 2007.

Ballent, Anahí. “La traición de las imágenes” in *Punto de Vista* N 87, Buenos Aires, abril 2007.

Bernini, Emilio. “Tres ideas de lo documental. La mirada sobre el otro” in *Kilometro*

111 N 7, Buenos Aires, septiembre 2007.

Dieleke, Edgardo; Fernandez Bravo, Alvaro. “Documentales argentinos y brasileños: un mapa en fragmentos” in *Grumo, pensamiento e cultura* N 6.1, Buenos Aires-Río de Janeiro, noviembre 2007.

RESUMEN:

Este artículo trabaja con el film documental *Pulqui, un instante en la patria de la felicidad* de Alejandro Fernandez Mouján. La hipótesis que lo articula postula que el film presenta una duplicidad en su trama a partir de los personajes que la integran. Por un lado, el proyecto artístico del artista plástico Daniel Santoro; por el otro, el proyecto Miguel Biancussi. Uno de los conceptos con lo que se trabaja para dar cuenta de esa duplicidad es el de “acontecimiento”, teniendo en cuenta las nuevas configuraciones narrativas del documental contemporáneo.

PALABRAS CLAVE:

documental – acontecimiento – peronismo - utopía política –

ABSTRACT:

This article tackles with the documentary film *Pulqui, un instante en la patria de la felicidad* by Alejandro Fernandez Mouján. This film presents a double story through the two main characters. First, Santoro's artistic project; second the event Biancussi. One of the main concepts is to give an account of this “events” into the new ways of documentary films

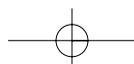
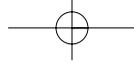
KEYS WORDS:

documentary – peronismo – event – political utopia

Selecciones Afectivas: Poesía Latino-europea.

Organización y presentación: Rery Maldonado





Selecciones Afectivas: Poesía Latino-europea

Todo comenzó cuando nos conocimos en el Goldene Hahn, Marianen Platz en Berlín Kreuzberg. Invierno de 2007, una noche Katchenke¹, básicamente latina. Rother es normalmente el anfitrión, el mago maestro de ceremonias de la literatura en español del SO36. El sector noroeste de la provincia. En esa ocasión el invitado de honor era El Profesor, que acababa de llegar de Buenos Aires con una beca de investigación. Con él llegaron varios libros y una revista, era un camello. Un típico dealer de libros latinoamericano, que venía a quedarse tres meses.

Comenzamos a hablar, nos identificarnos y después de intercambiar figuritas, empezamos a discutir sobre el estar aquí y el estar allá y el estar en todos lados a un tiempo. Cosa que pasa con frecuencia, cuando una viene del otro lado del charco y que se ha agudizado en el tono, desde que la Comunidad Europea se puso intransigente con su política de migración. Por otro lado los tres tenemos un ordenador y los tres nos sentimos – al igual que todos los poetas que integran esta separata, así como todos los que la integrarían si tuviéramos más espacio o aquellos que hubiéramos podido contactar de haber sabido donde estaban o los que se encontraron en Teruel este septiembre² - de viaje y retransmitiendo con el Sur.

Pertenecemos a la generación de los que han preferido hacerse gamba³ y ha optado por volverse adulta buscando en Google. Nosotros nos enchufamos a la red y nuestro mundo virtual es seguramente casi tan real o mucho más real que ese que se abre cuando salimos de nuestras casas, a la mañana.

On-line somos iguales en la medida de nuestra curiosidad. Fuera no, por lo menos no para la fracción de la diáspora que vive aquí. Aquí somos Latinos, afuera espera el Borderline o en el mejor de los casos la tienda de Bisutería, la oficina de traducción, los amigos que están igual y los otros que ni se enteran de la experiencia del Síndrome de Ulises. Casi nadie consigue el Crossover, quedarse en el oder seide, ¿you now? – cómo diría Cantínflas – a sus anchas, es tan difícil. El intento te puede causar un cáncer a lo largo de una vida de vigilante de museo, en solitario, con tus poemitas a cuestas. A quién puede sorprenderle que Arturo Belano se haya convertido en nuestro James Dean.

De alguna manera, nosotros también estamos aquí porque somos detectives de homicidios. Si en algo coincidimos como generación, indistintamente de nuestro lugar de residencia, es en el anhelo individual

de poder “volver solo, de noche, a la escena del crimen, y no asustarse de los fantasmas”⁴, algo que no es de extrañar si tenemos en cuenta nuestra historia colectiva más reciente.

Escribe Timo Berger en su Laudatium para la entrega del Premio Anna Seghers 2007 otorgado al escritor argentino Fabián Casas: “Tanto en sus textos poéticos como en los narrativos, Casas consigue construir metáforas a partir de escenas sueltas, capaces de capturar y transmitir el sentimiento de toda una generación. Esa generación a la que le toco en suerte ser hija de la dictadura militar (1976- 1983) y que después de la ‘guerra sucia’ de la Junta contra la propia población, empezó a preguntar: ¿Que sucedió? Y: ¿que ha quedado de los grandes planes y sueños de la izquierda brutalmente masacrada?”. El poeta alemán se refiere específicamente a la Argentina, pero es evidente que esa tipificación generacional es aplicable a prácticamente todo el continente. Por eso no es raro que Fabián Casas a la fecha haya ganado casi todos los premios de poesía “alternativos”, por llamarlos de alguna manera, en América Latina.

Es innegable que ese “¿Qué sucedió?” es un cuestionamiento decisivo y latente en los nacidos entre 1970 y 1980 – años más, años menos –, con carácter casi de inevitable o de descreimiento existencial. Tal vez porque fue aprovechado desde las esferas de poder, a través de los medios de comunicación privados y de los partidos políticos en la campaña de reeducación en el sistema. Una vez superada la necesidad global de los gobiernos dictatoriales, tanto en América Latina como en Europa.

Es como si el existencialismo práctico llegara a este lado del mundo, con los movimientos civiles. La reacción natural de la sociedad ante la presunta ignorancia doméstica de la violencia vivida, que tuvo como consecuencia una transición democrática tráfuga e irresponsable, ajena a la cultura de nuestros países y organizada según las leyes de un mercado “libre”, que no ha sabido en ninguna parte del mundo resolver las cuestiones vitales del individuo, mucho menos responder a su curiosidad.

No nos quedaba otra que dejarlo todo y lanzarnos nuevamente a los caminos⁵ para intentar entender qué fue lo que pasó. Por qué si como grupo humano llevamos sosteniendo una metáfora libertaria 200 años o más – con seguridad el contrabando de imprentas y textos es una de las

primeras desobediencias civiles latinoamericanas – ocurre que libros equivalentes a aquellos que en los 70 eran subversivos, a partir de los años 90 se hayan convertido en impagables.

Hoy en día en países como Bolivia, cualquier libro puede ser más caro que el salario mínimo, por no poder, no se pueden ni robar. No hay donde elegir. Cada vez hay más lectores potenciales, pero con “el mercado” en manos de las multinacionales del rubro, prácticamente ha dejado de circular el libre albedrío. Así que nuestra izquierda o es rica o vive de best sellers o está en el Norte y en cualquier caso tiene dealers, para la curiosidad las cosas se ponen cada vez más difíciles.

El tránsito, como utopía migratoria de movilidad, que prometía superar las fronteras físicas para asegurar una comunicación entre las partes, se ha convertido en el estado espiritual del sujeto. Parafraseando al poeta chileno Eduardo Fariña: en un fenómeno individual, sumergido en el colectivo real de la Diáspora ⁶, cada vez más criminalizado en Europa.

Hoy, quién sabe si peor que antes, la relación con los libros en nuestros países sigue siendo en muchos sentidos clandestina y esa censura mercantil del pensamiento es algo que se expande, como la marea negra, a todo Occidente. Los latinos curiosos somos los huérfanos no reconocidos de una cultura que lleva décadas viéndose a sí misma como una dictadura del entretenimiento. Dónde antes “únicamente la literatura podía poner al desnudo el mecanismo de la trasgresión de la ley (sin cuya trasgresión la ley no tendría finalidad) independientemente de un orden que hay que crear”, hoy la “coexistencia humana se ha instaurado sobre fundamentos nuevos. Estos son – como se puede demostrar sin dificultad – decididamente post-literarios, post-epistolográficos y en consecuencia post-humanísticos, a nadie puede sorprenderle que principios como: democracia, libertad, derecho, estén totalmente tergiversados en ambos hemisferios.

Así pues, allá y aquí, sin los dealers no tendríamos amigos y sin amigos sería imposible encontrar a nuestros semejantes. La gran mayoría de los libros de poesía en nuestro idioma están fuera de las redes de distribución o no pueden exportarse y para colmo, muchos de nuestros poetas se camuflan en otros sectores de servicios tratando de mantenerse a flote entre los límites de La Fortaleza. Las selecciones afectivas son, en última instancia y en nuestro idioma, las únicas puertas abiertas para el intercambio y la curiosidad.

Me gustaría agradecer a Rodrigo Galarza, Miguel Ildefonso, Rocío Cerón, Alejandra del Río, Paula Repetto, Marina Tapia, Luís Martínez de Letras.s5, Juan de Dios García del *Coloquio de los Perros*, a los chicos de “La Piedra en el Charco” en Zaragoza, a la *Latinal* en Berlín, a *Europalatina* en Francia, a *Ecos* en Bélgica y a todos los amigos que hicieron posible esta mini antología de la diáspora latina.

Rery Maldonado, Berlín, fines de agosto de 2008.

Selecciones Afectivas: Poesía Latino-europea

Diego Iturriza | Buenos Aires, Argentina 1970

A los 28 años se fue a México, donde vivió seis años trabajando como libretista y escritor de novelas por encargo. Eligió Berlín para vivir, porque necesitaba un tiempo fuera del castellano. Su primer libro se llama *Punta Rosita*.

3 POEMAS DE HAY EL TEMBLOR

EL CUELLO SE ME TUERCE como un pino, las copas animan mis ojos esta tarde, antes de que las luces empiecen lo suyo, su yo amargo. Al voltear mi carro siento la presión de estas noches de festejo, de risa, de sobradas ganas de brindar y poner cartas risueñas, ganadoras, alegres en la mesa. Peor soy el olvido de los otros, la venganza, el clamoroso resentimiento (even yours). Voy al asilo, a ver si te encuentro en los dedos cortados, en la demencia que te haría reír, en la lucha por torcer este sueño, esta tortuga incansable, sus úngulas tiesas que buscan lo firme, silenciosas como peces, como estrellas sin vestido. Te arranco todo, te reviento si quiero, si tengo ganas de sacarte, de bajarte de un hondazo (de eso también). Arrimo la bocha a la axila (un perfume fuerte me acecha, me llama, me pulsa la sartén, el vaso con hielo, el sueño, la nada: un solitario). Así mastico lo que ya fue, la somnolencia del día, lo terco, el aguerrido carozo; pero me lo pregunto, me lo pregunto. Dónde está mi auténtico, mi sincero cierto algo, mi estar mi ya no verte.

Sé que **ES TAL EL MATIZ DE LO QUE EXISTE** que... Sé que no puedo perdonarme más. Falta armonía —sobra envidia— faltas vos y tus ojos y la piedra ardiente abajo. Falta mi hijo/a que se murió, falta la razón de mi desasosiego, mi no calma, mi atención como desaforada a los soplillos. Ahora está partida en prismas hartos, vuelta a cubrirse mi almohada. Sueño feo, anhelo arruco y bajo, uñas o brazos, cebras del norte. Las costillas tienen lo más padre (esa cereza), arrimo mi débil memoria al pasado; ese cariño obeso es torpe y vuela (vela agostada). Es el corazón del fuego, allí donde se besan esos... jah. Te da risa la verdad, la simpleza te agravia en su potencia. Seco seco la mente.

LAS GRUESAS INACABABLES ARTIMAÑAS desenvueltas en palanganas sin aguas, sin pises, sin hojas nervadas (terrosos arados), sin nudos. Dice derribarás un árbol, dos, tres o cuatro pero la hoja no: siempre hay una hoja que se salva y vuela, bajo el sol: la flor disuelta y gravada hecha plumas amarillas, tallo verde, agua gruesa de ova o de verdín. Los anillos en las patas —lo que define al pavo— y la tierra roña envuelven el chiquero. Ahí los vientos son siempre fétidos, arden en verano y uñan las motas de hollín. Valor en la pluma, en el gorro de la flecha. Huracán de palomas, motivo de estéril espera. Ahora el desierto me voltea los ojos, ahora hay noticias vagas, porque otra vez vino con mirada aterradora, en la gratuidad del desconche, voraz como rata, impúdica bestia. No la detendrá el amor, ni la mente, ni vos. Devorará y matará menos a mí, que soy su testigo imborrable, la voz gastada que cuenta, numera, altera y sueña. Pero ahí está de nuevo, la conozco de sobra. No puede enseñarme más, sólo quebrarme y hacerme llorar otra vez.

Rery Maldonado | Tarija, Bolivia 1976

Vive en Berlín desde 1997 y desde entonces prácticamente no ha salido de la provincia de Kreuzberg. Colabora con distintos medios de comunicación, organiza lecturas y ejerce oficios varios. Ha publicado: “Andar por casa”.

CHAOS- FORSCHUNG

las aguafuertes de Bernard Schultze
en el 68 se ven como los dibujos
que hacían los changos en el
colegio de curas el 90

en el verde, en el rojo y en el azul
de las lapiceras pylot
compradas por sus viejos con otros fines
se despereza un mundo
de minotauros, cibors, migofs
que alertan las pupilas
aun escondidas
y afilan los colmillos

los músculos adquieren
la masa de los sueños en un
colash de deseos simbólicos
y pesadillas

formando sobre el cuerpo
el mapamundi de los pelos
recién inaugurados

basta mirar con atención para
entender en un rincón una vagina
y en el conjunto la utopía
de un mundo libre
ajeno a la mirada estricta del controlador
del gran hermano

BABILONIA

híbrida oriental
occidental
un poco asiática
todas las tierras
forman los grumos
de su cuerpo expuesto

involuntariamente impúdica
masculla palabras
mientras nos mira
conmovida

de piernas abiertas

adornada con encajes
y desnuda
sobre una alfombra persa

aparenta estar rendida

flores momias
arrebatan sus colores
y a su espalda ya está dispuesto
un féretro

el agujero
o el cajón

Selecciones Afectivas: Poesía Latino-europea

en ese cíclico tropezón
ante el que enmudece

hoy
a punta de palo de caravinieri
y ante la opinión pública

NIGHT WINDOWS

el conductor va con la puerta
abierta de su vagón
para que corra el aire

la máquina se desliza pesadamente
sobre los rieles antiguos

abandona el subsuelo
para colgarse a los hierros
que la llevan como una oruga
a un palmo de la
intimidad colorida de la gente

comienza junio
la noche por fin es oscura
por todos lados se abren
bocas de fuego
a la caza de brisa

una mujer
en una habitación
detrás de una ventana
permite una instantánea de su cuerpo

vestida en rojo
dándonos la espalda

la vemos desde el ruido

Eduardo Fariña | Santiago, Chile 1982

Vive en Zaragoza desde 2004. Colabora con distintas revistas, tanto en España como en Latinoamérica, y es parte del comité organizador del encuentro de poetas hispanoamericanos La Piedra en el Charco (www.lapiedraenelcharco.blogspot.com). Actualmente su libro *Cuestión de Temperatura* (Ed. Eclipsados, Zaragoza, 2008) está en imprenta.

LO (+) RADICAL

*¡el cambio climático ya está aquí babies!*²
dicen a menudo en la radio y bastante se publica
de esto quién logre sobrevivir a todas
las escuelas y pasearse por los Ismos

sin problemas enhorabuena ya que
cimbriarse en la lengua materna
y adoptar varias permite tecnológica
cuestión y/o ritmos de Rock Pop o electrónica
manera de que lo + radical en temperatura

SED COTIDIANA¹

una historia por sí misma es el detalle
 esa sed y/o su intestina manera de seducirnos
 así quién no fuma en compañía de fumadores
 lo hace dos veces
 escribir es leer dos veces
 y adentro de la tragedia
 actuar abre el cauce de los tres puntos

alternatividad de las cosas
 en un bar con una cerveza
 y/o recostado en la cama sudando
 y claro con el mismo periódico
 así dando golpes alguna patada
 para ver cuantas cucarachas salen por el orificio.

impecable trayectoria narrativa de esa gota de sudor
 que busca entre la multitud del mar su alma gemela
 pareciera que una buena historia además de algo semejante
 nunca quisiera dejar de ser un poema.

PASTILLAS PARA NADA

es como si 50 teléfonos móviles
 sonaran en el interior del estómago
 otra visita al medico de cabecera
 necesitamos pastillas a montones
 porque tenemos pastillas para todo
 como si me encontrase lo
 bastante sano para
 buscar un problema que sacase
 a la vida por un buen rato del
 estacionamiento no a las aspirinas
 frívolas hay un síntoma que no
 se puede sobornar con lo inmediato
 veo los coches pasar por mi lado

y sé que no es más que un desierto
 la jamás dice que es hora de
 buscar significantes como
 si follarse a una adverbio
 no sirviera de nada
 salvo estás con el alcohol
 hasta la medula y no
 bastarán pastillas para
 nada la nada y/o el porqué
 fueran simples proximidades.

LO (+) RADICAL

*¡el cambio climático ya está aquí babies!*²
 dicen a menudo en la radio y bastante se publica
 de esto quién logre sobrevivir a todas
 las escuelas y pasearse por los Ismos
 sin problemas enhorabuena ya que
 cimbriarse en la lengua materna
 y adoptar varias permite tecnológica
 cuestión y/o ritmos de Rock Pop o electrónica
 manera de que lo + radical en temperatura
 será adopción de sólida y radical cuestión.

Notas

¹ Este texto cuenta con una versión audiovisual (videopoema), realizada por Nacho Comeras en Septiembre de 2006 para un evento realizado en un bar de Zaragoza. Disponible en: <http://www.youtube.com/watch?v=Q21Mj-cdX4E>.

² No se tiene el registro de la emisora ni el contexto específico. Aquí la idea de cambio climático viene a representar una situación casi inevitable, que se podría controlar y ayudar tecnológicamente, que tendría impedimentos no sólo en la falta de una conciencia crítica de conservación en el individuo y la indiferencia de los grupos económicos poderosos sino también en un alarmismo apocalíptico de ciertas asociaciones. Un lector atento habrá observado que la situación crítica ecológica del planeta es bastante similar en muchos aspectos a la situación de la poesía en el mundo globalizado.

Selecciones Afectivas: Poesía Latino-europea

Sayak Valencia | Tijuana, México 1980

Vive en Madrid desde hace cuatro años. Hace un doctorado en literatura y ha sido parte de la Red Arte Joven de Madrid en 2007 en el área de poesía, ha participado de lecturas y performances. Su libro *El reverso exacto del texto* fue publicado en Madrid por Centauria Nigria Ediciones en 2007.

4 POEMAS DE LOS NOMBRES DE LA T (Subtexto)

TI

(Los días en los que estuvimos aquí)

Tijuana,
quiero decir que todas las mañanas,
pueden ser como la Única Mañana,
llenas de Luz.

*(La luz de un Dios que no existe
sobre la montaña que tampoco)*

La luz afuera y adentro,
la piel y mi lengua que no alcanzó a conocerte,
mi cuerpo embonadamente encandilado y adscrito a ti,
tu cama que sigue sucediendo
mientras el temblor espera y nunca deviene.

La luz y esta aflicción de querer
y no poder prometer ni siquiera un mapa.

Y sin embargo, el tibio labio aquí,
en la coordenada arbitraria que esto sea.¹

¹ Subtexto

Tijuana (o debería decir, Ninfa Farmacea),

78 ~

no me advertiste de tu crueldad que conmueve,
urde, redime.

Tan descentrada y violenta no dijiste tampoco
que no debía encariñarme a Los Nombres de la T,
y que nunca te llamarías *Lichtung* aunque lo seas.

T2

Tewana, amo sobre todo el olor de tus pestañas.²

² Subtexto

Me estoy yendo de ti
para girar de ida y vuelta.

Bajar latitudes para encontrarte
nuevamente horrenda,
lumínica, incontestable.

Me voy para que en *spanglish*
me pidas que vuelva.

Quiero el escalofrío del *Welcome*,
su vértigo y el vestigio de que
cada vez que lo pronuncias
es una anti-bienvenida.

T5

No quedan retinas suficientes
para que tu imagen ya no escape.⁵

⁵ Subtexto

En el juego
voy a cambiarte el nombre.

En el inicio del discurso.
ya no quiero ver tus cruces.

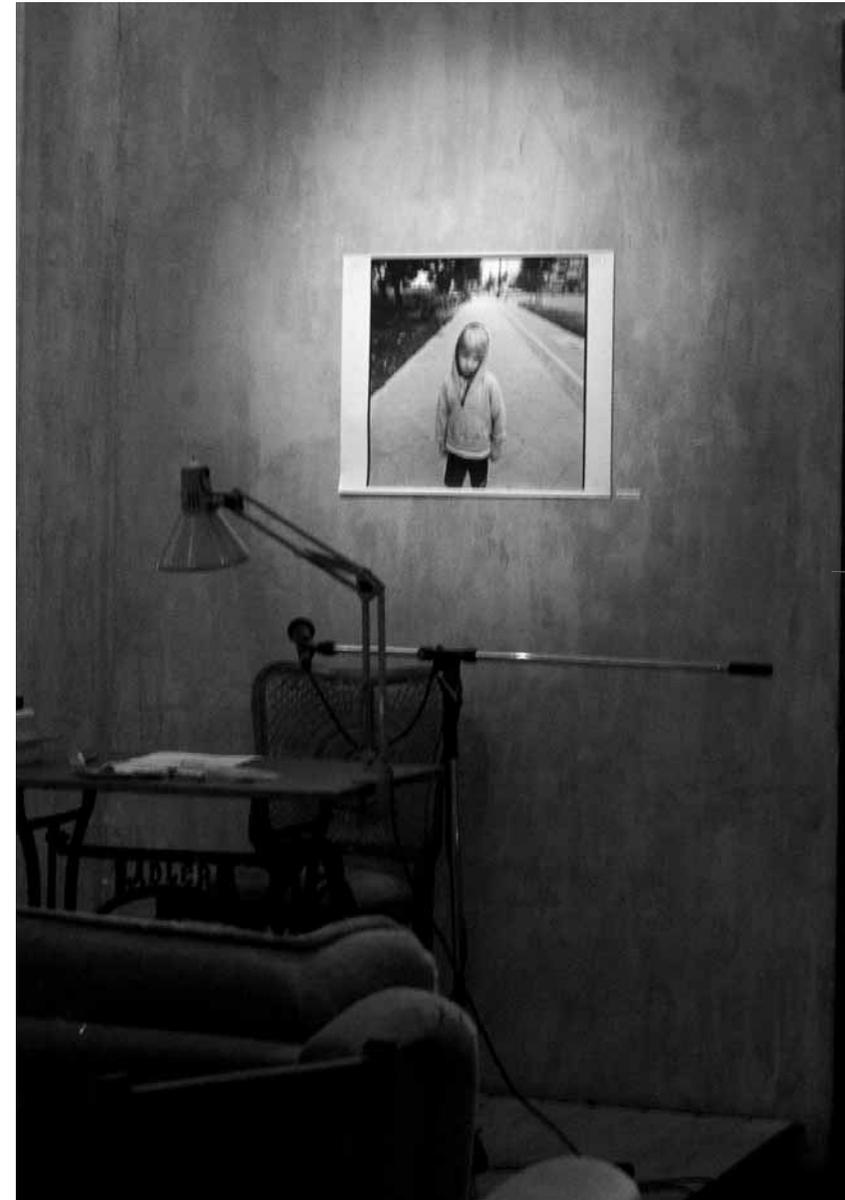
No más fal(l)os,
ni tachaduras en el centro de la boca.

T8

Renuncio, Ticuan,
en tu sinapsis
no se formarán mis palabras.⁸

⁸ Subtexto

Volveré a pronunciarte en la lengua de otros.
Volveré a oír que tu marca,
tu sello, tu tatuaje,
es mi casa.



Selecciones Afectivas: Poesía Latino-europea

Laura Giordani | Córdoba, Argentina 1977

Vive en Madrid. Participa en grupos y publicaciones tanto en España como en Latinoamérica. Ha publicado varios libros, entre los que se destacan *Cartografía de lo blando* (2005) y *Noche sin clausura* (2007).

A CIEGAS

¿Hacia dónde se dirige laboriosa esta sangre?

Una voz remota la nombra cada día,
la inclina ante el panal roto del poniente
y la impele con la promesa de alguna espuma
ascendente en la mañana.

Mi sangre avanza hacia no se dónde.

Yo, a cierta distancia, le sigo los pasos.

ADULTEZ

¿Qué cielo nuevo
es éste de estrellas sin punta
y luces fatigadas?

Orografía del tedio bajo los pies,
en las manos, amnesia
del agua que una vez fue salto
y se resigna en ríos
lentos, ensimismados,
sin ribera propicia
para dejar dormir su arena.

Esparto en la boca
al pronunciar
los nombres de antes,

80 ~

en los tímpanos sólo
la afonía de los pájaros
y pasos de niña
que se alejan.

POEMA DE LA SED

Sobrevino la sed
en las cuencas y los cráneos,
sed que se desplaza y agiganta
una vez que se nombra.
Y ya no hay lluvia suficiente
para entretener esta sed
de pradera en llamas,
sed desguarecida de su agua,
cal de tumba al mediodía,
pájaro que se nos seca en el vientre.

Sed de tanta evaporación de nuestro rostro
en todos los espejos

EL SALTO

Porque el agua se me fuga
y yo - pura sed- soy un zahorí
que remata sus varas.

Porque las palabras regresan de un viejo abuso
y ya no tienen fuerzas para escalar los labios.

Tendré que invocar una caída
en el umbral mismo del verbo
con la fe de todas las manzanas.

Saltar muy dentro, libre
al fondo de las cosas,
deshabitar la memoria,
su ciudadela adoquinada, su lacre,
los arquetipos rotos en las esquinas
ofreciéndome su cuerpo.

Dejar de buscar advientos en el pan de ayer,
las migas con que solía despilfarrar el hambre,
sacudir las cortezas que ya ni pueden recordar
su savia.

Porque no bastará con la poesía;
habrá que tener además
los huesos livianos de los pájaros.



Selecciones Afectivas: Poesía Latino-europea

Martín Bakero Carrasco | Valdivia, Chile 1974

Vive en Paris. Colabora con distintos medios de comunicación tanto en Francia como en Latinoamérica. Ha participado de varios encuentros de poetas y lecturas. Su poesía es fundamentalmente sonora. Su libro más reciente titula *Viceversa*.

un no sé
que no sé que
un que yo no sé
un sé que sé yo
un no que sé yo
un que no sé yo
un yo sé que no
un sello que yo sé
un sé yo que no sé

el alma gama
el amalgama
alma
mala
ámala mala
lama
alamamala
la ama
alámala
la llama
amalgama
alma gama
ama mala
alma maga
haga lama
hágala llama
haga maga
hágala
la gama hágala
la llama gala
confuso

confundo
enfundo
mi cristal
ella no es más
que aquello detrás
del hueso
fantasma
que vino
a llenar el vacío
y cuando se ha ido
queda el murmullo
la resaca
la huella
el trazo
de lejos
que absorbe
el reflejo
de órganos
los flecos
de su recuerdo
el pliegue de pasos
que pisan posan peces
pisas pesadas de paso
de un pasado de princesa palatina
calama calmada
cesa acosada
sé libre
sed libre
enlíbrate
enlíbrense

cada casa cada rata
a cada casa cada cara
cada casa saca dar ata
aca da cara casa rata
rata data ara saca
casa tara rasa sara
ocaso atar ata da cada
caso toda atar darar arar
dada rara tara rota
asco cosa da catar ata
cascada catarata

das miel
miel que das
quedas miel
quedar miel
miel que dar
dar para paladar
rodar la palabra radar
horadar joh ! radar
arroz dar ratos azotar
rosas sarros arrasar
arodaratar a ratos
ratadora oratarar
oro otro dato
rara palabra paladar
orar datos para paladrar
atorar palos dorados para palabrar
arotas palos ratos arar torá dar o tarar
arada arar dar palabra orar por horadear dear hora dear are
parapalabra parapaladar

máscaras
quemaduras
que maduras
más caras
ahorra el oro
ahora el oro
hora el oro
ora y oro
laura
el aura devoro
el oro de ver el aura
quevedo
que bebo
que veo
diabla
di habla

Selecciones Afectivas: Poesía Latino-europea

Diego Palmath | Lima, Perú 1977

Vive en Zaragoza. Ha participado y organizado muchas lecturas y moderaciones. Es miembro organizador del encuentro de escritores en español “La piedra en el Charco” y editor de “La Caja Nocturna” revista y fanzine blog literario de Zaragoza.

COMBI'

En cualquier sitio
 Para llena sube baja
 Cuida la espalda los pantalones
 Las tetas que rebotan los baches que incomodan
 En ámbar. Cruza calla calle
 En Lima no hay Metro
 se fue a Santiago
 - Toma la combi pues, com-pa-dri-to
 La ventana soporta mi reflejo
 es un holograma casi perfecto
 el cielo es un pulmón cancerígeno
 llora vallejitos degollados
 que gritan antes de reventar
 el pavimento.

Ruedas

Motores

Gases

¿En Lima no hay Metro?

Mejor!!!

Sólo la vértebra de la perra
 Los huesos hambrientos
 de un dinosaurio incompleto
 El circo se abre mohoso y pobre
 En un callejón algo inflamado
 danza un viejo payaso
 Un piojo pare un enano
 Mezcalina Sanpedro Ayahuasca

La rueda entrega el dibujo
 Se clava la espina en el ojo
 La ciudad-cicuta sangra edificios populares
 y ministerios caducos.
 Sí sobrevuela en falso
 Un bache un charco
 un niño un semáforo muerto en rojo.

8.6 GÉMULA DE MI IMAGEN

“Vosotros sois los que están presos”

Leopoldo María Panero

No grites tanto boca
 estás dentro de un orfanato
 Recuerda que la mitad de las estrellas
 están todas rotas
 Procura el nado diurno
 en la noche hay basura
 Intenta odiar a Dios

Sobretodaslas cosas

Camina de puntillas
 Que la realidad está vigilada
 Aprovecha el desamparo
 Las puertas cerradas
 Los laberintos equivocados
 Así de cruel es el mundo
 La magia está en los niños muertos

En la bolsa y en las apuestas
Aprende a vivir en este descampado
Que las fronteras ya no importan
Si no puedes dormir
Construye un túnel desde tu celda

Notas

¹ Automóvil que se usa como medio de transporte público en Perú, el nombre originalmente viene del modelo alemán Volkswagen Combi.



ESTAMPAS





A efêmera memória: Clarice Lispector

Evando Nascimento

Dans le monde *réellement renversé*, le vrai est un moment du faux.
[No mundo *realmente invertido*, o verdadeiro é um momento do falso.]
Guy Débord, *La Société du spectacle*

Adoro orquídeas. Já nascem artificiais, já nascem arte.
Clarice Lispector, *Água viva*

O personagem Macabéa de *A Hora da estrela* desconhecia o significado de “efeméride”, e se apaixonava por essa “palavra difícil”, que se escreve originalmente no plural. Bem consultado o dicionário *Aurélio*, um dos sentidos do termo é o de “Registro dos acontecimentos realizados no mesmo dia do ano em épocas diferentes”. As efemérides descrevem a memória de eventos importantes, usados como pretexto para se festejarem datas. Em 2007, comemoraram-se trinta anos da morte de Clarice Lispector. Já neste ano de 2008 são festejados os cem anos do nascimento de João Guimarães Rosa e o mesmo período desde o falecimento de Machado de Assis. Normalmente nessas datas realizam-se colóquios, exposições, publicações e outros fatos e artefatos rememorativos. No caso de Clarice, um dos mais relevantes foi, sem dúvida, a realização da exposição “Clarice Lispector – A Hora da Estrela”, no Museu da Língua Portuguesa, da bela e reformada Estação da Luz, em S. Paulo, exatamente defronte à Pinacoteca do Estado.

Há que se louvar iniciativas desse tipo, sobretudo num país de memória reconhecidamente insuficiente. Só para dar um exemplo, contamos muito pouco com casas de escritores, que reconstituam o espaço de moradia do artista, com uma mostra representativa dos objetos de que se serviu sobretudo para bem executar seu ofício. A própria Clarice Lispector que, segundo consta, residiu no bairro do Leme no Rio de Janeiro não dispõe de

uma instituição dessa natureza, já que seu arquivo se encontra na Casa de Rui Barbosa, este sim dotado de um teto todo seu, com arquivos pessoais e de outros escritores, situado em Botafogo.

O problema das efemérides notáveis e de todo o aparato que as cerca é simplesmente o motivo de muitas vezes não se desdobrarem em suplementos de memória, em novos registros e signos, que são a garantia da super-vivência da obra, qual seja, a capacidade de engendrar novas criações. No Brasil, mas talvez não constituamos exceção, a produção ligada a eventos comemorativos costuma resumir-se a si mesma, como no caso de Guimarães Rosa em 2006, em que emergiu uma quantidade vultosa de novíssima fortuna crítica, reedições, publicações de luxo, colóquios, dossiês jornalísticos, como também uma exposição no mesmo Museu da Língua Portuguesa, em torno dos cinquenta anos de publicação de *Grande Sertão: veredas*. Evidentemente isso tudo conquista novos leitores, reitera a necessidade de uma retomada urgente da obra, abrindo a possibilidade da redescoberta de inéditos. Todavia, para que esse “surto” de memória não passe de um gesto inócuo de comemoração pontual, seria preciso prever a regularidade de um retorno aos arquivos, a formação contínua de leitores aptos a atravessar as veredas indizíveis da obra, como também a criação, permanentemente, de outros livros, filmes (documentais ou ficcionais) e seminários especializados. A fim de que a efeméride não cumpra o destino de sua etimologia, quer dizer, ter a duração de alguns dias, ser efêmera, voltada à destruição – esse mal de arquivo de que ainda falarei –, seria preciso instituí-la como marco inaugural de uma nova relação com o arquivo. Tal outra disposição passaria sem dúvida por um ir além da espetacularização da memória, tornando o ato de reativar as obras e os documentos não o pretexto para mais um produto a ser consumido durante certo lapso de tempo, mas a possibilidade mesma de driblar ou postergar o momento inevitável da incineração, próprio a tudo o que humanamente foi concebido numa data.

Nada tenho a opor ao consumismo cultural, desde que traga conseqüências que ultrapassem a “sociedade do espetáculo”, como há quatro décadas definiu Guy Débord, num manifesto que ainda hoje é pleno de conseqüências. Andreas Huyssen concebeu nossa época como inflacionada pela indústria da memória.¹ Tentando ir além da crítica de Adorno à indústria cultural, Huyssen propõe explicar a síndrome da memória dentro do que eu chamaria, com e para além de Benjamin, a “era da hiper-reprodutibilidade técnica”, como fase avançada do capitalismo econômico e cultural. O diferencial de Huyssen está justamente em se interessar pela evidência de que os processos digitais afetam a natureza mesma do artefato cultural. O advento de uma memória virtual efetiva, que leve às últimas conseqüências a virtualidade de qualquer processo mnemônico, parece-me decisivo para a idéia mesma de uma super-vivência cultural, que não constitua apenas o dado residual de uma memória enlutada, ferida, embrutecida pelos processo de apagamento e recalque. Isso é tanto mais relevante porque a memória nada mais é do que o vestígio complexo de eventos passados, imprimindo suas marcas no presente mas se abrindo como promessa ao que está ainda e sempre por vir.

Jacques Derrida, em *Mal de arquivo* (livro que primeiro constituiu uma conferência realizada no Museu de Freud em Londres, dentro de um ciclo organizado por uma das maiores arquivistas e historiadoras da psicanálise, Elisabeth Roudinesco, e pelo também psicanalista René Major) retoma explicitamente um ensaio que marcou época nos anos 1960, “Freud e a cena da escritura”.² Naquele ensaio de 66 (que também foi uma conferência proferida num espaço psicanalítico, a convite de André Green), tratava-se de redimensionar a memória não apenas como função de uma instância viva, espontânea, presente a si mesma, mas também como o lugar de uma inscrição que faria transbordar os limites entre o vivo e o morto, o espontâneo e o mecânico, o natural e o artificial, o masculino e o feminino, etc. Esta série opositiva por definição não tem fim, e se deixa determinar por um de seus elementos, o dentro e o fora; o primeiro (o dentro, o essencial) se opondo e submetendo hierarquicamente o segundo (o fora, o rebaixado e excluído). Todo um trecho final do ensaio dos anos 60 é citado pelo livro *Mal de arquivo*, escrito praticamente trinta anos depois, em 1995. Refiro esses dois textos menos para demonstrar uma coerência teleológica do pensamento derridiano, e mais para expor o que a meu ver de fato conta hoje no espaço *agônico* e muitas vezes *agonizante* da memória – a memória é, segundo penso, uma função afetiva e agônica, libidinal e letal, indecidivelmente. Em resumo,

interessa ver a memória menos como o lugar de uma plenitude natural ou, se quiserem, de uma pregnância, do que como a possibilidade de trilhamento, para que os rastros e os vestígios não sobrecarreguem e recodifiquem o trauma, mas minimamente o desmobilizem. A memória que me interessa, aquilo que chamaria de *memória ativa* (mas não “viva” nem “espontânea” exclusivamente) não se daria como o lugar neutro nem apenas combativo de uma recordação feliz (a boa memória) ou traumática (a má memória), mas como a possibilidade de re-significação do vivido, como potencialização máxima para a *super-vivência*, em vez de “sobrevivência” ou de “sobrevida”, visto que estas ainda seriam formas iterativas do negativo.

O mal de arquivo, ao contrário do que se possa entender literalmente com a expressão, não é um mal em si, ele é antes o resultado de uma relação suplementar entre uma *pulsão de conservação*, ou uma pulsão arquivar (erótica por excelência), e uma *pulsão destruidora* de arquivo. “Não haveria certamente desejo de arquivo sem a finitude radical, sem a possibilidade de um esquecimento que não se limita ao recalque. Sobretudo, e eis aí o mais grave, além ou aquém desse simples limite que se chama de finitude, não haveria mal de arquivo sem a ameaça desta pulsão de morte, de agressão ou de destruição. Ora, esta ameaça é *in-finita*: ela varre a lógica da finitude e os simples limites factuais, a estética transcendental, ou seja, as condições espaço-temporais da conservação. Digamos melhor: ela abusa. Um tal abuso abre a dimensão ético-política do problema. Não há um mal de arquivo, um limite ou um sofrimento da memória entre vários outros: implicando o in-finito, o mal de arquivo tangencia o mal radical”³

Um outro lugar-comum sobre o arquivo é o de vinculá-lo ao passado, mas, pelo fato mesmo de poder ser alterado pelo arquivista, por meio de interpretação, qualquer arquivo se encontra voltado para o porvir. “O arquivista produz arquivo, e é por isso que o arquivo não se fecha jamais. Abre-se a partir do porvir”.⁴ E é em razão disso que somos tomados por essa outra forma do mal de arquivo que é a febre de arquivo, o desejo arquivante, consignado na expressão francesa “*être en mal de*”. Um mal que não é um mal, pois é visto ilusoriamente como um bem maior, o desejo total de retorno à origem e de preservação acabada. “É arder de paixão. [...] uma nostalgia do retorno ao lugar mais arcaico do começo absoluto”.⁵

Só que eu distinguiria, com e para além de Derrida, duas formas desse *desejo absoluto de arquivo*, ou melhor, desse desejo de arquivo absoluto, quer dizer, dessa compulsão arquivante que tudo busca preservar, sem nenhuma

A efêmera memória: Clarice Lispector

perda. Uma seria ao modo wagneriano, na leitura de Andreas Huyssen, em *Seduzidos pela memória*, como desejo de obra de arte total, em que impera uma vontade de totalização: “Wagner emprega uma imagem mítica e universalizante da arquitetura como base de suas próprias reivindicações de uma monumentalidade estética adequada a uma nova cultura emergente, a do drama musical apresentado pelo novo *Gesamtkunstwerk* [obra de arte total]. A própria noção de *Gesamtkunstwerk*, a meu ver, é fundamentalmente arquitetônica”.⁶ No entanto, Huyssen observa ainda que o desejo wagneriano pelo monumental se afirma pelas ruínas, pois somente estas seriam dotadas de permanência, segundo um preceito bastante romântico.

Outra seria a pulsão arquivante, a febre de arquivo, como dobra e desdobramento, sem que, constitutivamente, haja o desejo de totalização, qual seja, o fechamento num todo exaustivo ainda que arruinado. Não haveria principalmente a vontade alucinatória de retorno à origem como lugar fixo e absoluto de uma presença original. Nesse último caso, temos a aventura de uma vertente das vanguardas no século XX, agora em sua versão disseminada no século XXI por Cildo Meireles e Cristian Boltanski, entre outros. Fez parte de um dos gestos mais essenciais de Kurt Schwitters, ainda na primeira metade do século XX, a paixão do *lixo*, a possibilidade de recolher os detritos, o inaproveitável, não por um desejo de reciclagem como nova etapa do processo industrial. Não há em Schwitters nem criacionismo absoluto nem coleta seletiva estrito senso, mas sim uma vontade de inseminar a partir das sobras, de corroer o valor da obra de arte pelo que jamais deveria estruturá-la, o seu outro negativo, agora tornado princípio formativo e deformador – o que Jean-Luc Nancy chamaria de inoperância, *désœuvrement*. Do mesmo modo atuaria Warhol com suas *cápsulas do tempo*, incorporando tudo o que a memória efêmera pôde guardar. “*What you should do is get a box for a month, and drop everything in it and at the end of the month lock it up. Then date it and send it over to Jersey*” (“O que você deveria fazer é pegar a caixa durante um mês e nela despejar tudo; ao final de um mês fechá-la. Em seguida, datar e enviá-la para Jersey”), diz Warhol em sua *The Philosophy of Andy Warhol: From A to B and back again*. Depois de sua morte, foram catalogadas seiscentas cápsulas do tempo, contendo todo tipo de material, inclusive orgânico: recortes de jornais, cartões, pares de sapato, álbuns de disco, desenhos, restos de bolo, fotografias, etc. Tal como seus filmes, que incidem durante horas sobre um único objeto, ou sujeito, há aqui uma pulsão coletora que não quer desperdiçar nada,

sobretudo o mais efêmero, em contraste gritante com as gravuras do próprio Warhol, que, estas, são absolutamente depuradas e seriais. À desordem voluntária das caixas de papelão se contrapõe a organização serializada das serigrafias, numa espécie de *double bind artístico*, em que se combinam de uma só vez a inclinação do heteróclito e o desejo de assepsia estética.

Com as cápsulas do tempo, tem-se um sobrelance de infinidade (*quase* tudo pode ser recolhido, classificado e armazenado), a partir mesmo da finitude, do precário e do efêmero. Como se essa arte celebrasse o tempo e a perda, o devir e a corrosão, não enquanto formas de uma totalidade impossível nem idealizada, mas de uma precariedade absoluta, a ser preservada em seu valor perecível; um mal de arquivo assumido como potência e não apenas como aniquilamento. A paixão arquivante nesse caso se faz por um gesto de suplementação por assim dizer *desnatural*, pois não visa a recuperar natureza alguma, paisagem nenhuma da infância, nenhum país, tempo ou paraíso perdido – mas deseja marcar que a potência *anarquívica* ou *arquiviolítica* comanda, no final da linha de produção, o ato mesmo que funda o arquivo. Pois a mesma força que destrói se disfarça naquela que erige, irredutivelmente. O que chamamos *lixo*, em nossas sociedades industriais e pós-industriais, é o lugar de um arquivo necessário e deficiente, aberto às possibilidades de reconfiguração pelo arquivista, mas também habitado pela força que o desestrutura e impede o seu devir-obra. Um arquivo espectral, como todos, pois se instala nos fundos da casa e nos depósitos de lixo, podendo eventualmente retornar como um fantasma ao espaço nobre da galeria, como o fizeram Hélio Oiticica e Cristian Boltanski. Isso ocorre através de um processo que é tanto subjetivo (pois tudo parte de um eu que enuncia e performa) quanto dessubjetivante (pois se trata sempre de instaurar aquilo que problematiza o lugar de um eu auto-identificado e pleno, transformado em espaço mutante de enunciação). Essa estética de um arquivo voltado para a ereção e para a destruição consiste também numa política desmobilizadora de um conceito tradicional de arquivo como forma engessada do passado. O arquivo dessas supostas obras de arte se encontra aberto ao porvir, porque ainda nem talvez jamais conseguirá configuração definitiva.

Como diz Gérard Titus-Carmel, a propósito do quadro *A Indolente* (*L'Indolente*), de Pierre Bonnard: “Por meio de sábios enquadramentos, mas também por meio dessa graça delicada e inquieta que é seu timbre particular, Bonnard dá aos gestos simples essa espessura de memória que transmuta, num só lance, uma cena banal de repouso como mediação:

sabe-se que há, de certo modo, mais gravidade e interrogação nos movimentos furtivos de um corpo surpreendido do que em muitas representações grandiosas do enigma do mundo”.⁷ Indagaria se a memória que mais interessa hoje, aquela que opera desde dentro um corpus textual, desoperacionalizando certos horizontes de expectativas, certos mecanismos de senso comum, não seria também aquela que indefine justamente os gêneros, abrindo-se para toda uma gama de possibilidades, enxertos de toda ordem, hibridizações, constitutivas de uma outra “máquina de gêneros”, a um só tempo natural e artificial, arquivística por excelência.

Uma questão correlata à do arquivo é sem dúvida a da obra completa de um autor. Quando um escritor ou uma escritora falece, mesmo nos casos em que um ou outra deixa organizado o seu acervo pessoal, sempre se coloca a questão do que deve permanecer para sempre inédito, seguindo-se ou não determinação expressa do autor, e o que merece publicação, a despeito da vontade contrária de quem voluntariamente assinou o escrito. No caso de Clarice Lispector, isso se torna mais complexo pelo fato de ela ter praticado diversos gêneros, sem que haja estritamente uma definição única e definitiva para a sua literatura. Tornou-se ponto pacífico para a crítica especializada que uma das originalidades da escrita clariciana reside em dificultar a tarefa de classificação. Isso ocorre não apenas nos textos-limite de “O Ovo e a galinha”, “O Relatório da coisa” e “Onde estivestes de noite”, como também naqueles que – desde o seminal *Perto do coração selvagem*, passando por *O Lustre e Cidade sitiada*, *A Maçã no escuro*, mas sobretudo *A Paixão segundo GH e Água viva* – por assim dizer fundam seu próprio gênero, por meio do enxerto de inúmeros outros, os quais ali se encontram ao mesmo tempo hospitaleiramente acolhidos e estranhados, desde dentro.

Pode-se dizer que a ficção clariciana participa de diversos gêneros literários e discursivos, sem pertencer propriamente a nenhum deles. Pertencer seria encontrar no romance, no conto ou na crônica, formas aparentes de sua produção, a essência fixada, ignorando-se assim a potência de uma escrita em jatos e formações não figurativas, que se limitam com o *informe*. Basta que tomemos como exemplo a crônica, entre as produções do legado que particularmente mais interessam hoje. É dito e reiterado ao longo da produção

de sete anos no *Jornal do Brasil* que não são realmente crônicas, chegando a escritora a buscar o auxílio do “inventor do gênero” e seu amigo pessoal, o cronista Rubem Braga. Em vão, a auto-avaliação é cabal e sincera quanto ao fato de não se tratar de crônica mesmo. O que em aparência poderia ser lido como um atestado de incompetência, por não se deter a mestria daquilo que se pratica, transforma-se numa transgressão *possante* da “lei do gênero”. Há decerto algum cálculo nessa produção que se inscreve sob a sentença “Inútil querer me classificar: eu simplesmente escapulo não deixando, gênero não me pega mais”,⁸ e assim se libera de saída de qualquer gênero fixo. Há um cálculo junto ao incalculável, a algo que excede a norma genérica, gerativa e regeneradora. Não ocorre com isso uma destruição dos gêneros mas sua máxima potencialização, tanto quanto um tornar impotente o enquadramento absoluto. Os gêneros existem para serem jogados, “driblados”, diria Barthes, assumidos em parte e descartados num outro momento. Conto, romance, crônica, autobiografia, drama, ensaio, poesia, entrevista, correspondência, filosofia, tudo isso e mais, são transmutados caleidoscopicamente por um texto que não se deixa fixar, nem mesmo nesse último modo da estabilidade que seria o *transgênero* ou a *androgínia*. Dessa escrita em espiral, sem um ponto de chegada definitivo, pode-se talvez dizer o mesmo que Derrida declarou a respeito da literatura de Hélène Cixous, leitora especial de CL na França: “O enxerto, a hibridação, a migração, a mutação genética multiplica e anula de uma só vez a diferença do gênero e do *gender*, as diferenças literárias e as diferenças sexuais”.⁹

Multiplica porque os encena a todos, um por um, mas os descarta logo em seguida como entidades genéricas e definitivas. A diferença dos gêneros discursivos se torna assim relevante, sendo preciso sempre contar com ela, e derrisória, pois em última instância se presta à paráfrase e à paródia, sem que se possa levá-la a sério demais. Isso tudo dificulta o modo de relacionamento com uma escrita que, por arbítrio ou necessidade econômica, exercitou essa forma liminar do não-literário que é o *correio feminino*. Algo assim como se hoje Lygia Fagundes Telles ou Nélida Piñon aceitassem escrever uma coluna para as revistas *Nova*, *Capricho* ou mesmo *Contigo*, dando conselhos sobre como “ser mulher”. Trata-se de uma produção numericamente impressionante no conjunto dos textos assinados CL. Foi publicada em momentos distintos da vida da autora, em periódicos como *Diário da Noite*, *Comício*, *Nossa Conversa* e *Correio da Manhã*, sob os pseudônimos de Tereza Quadros e Helen Palmer, e como *ghost writer* da modelo e atriz Ilka Soares. A bela edição da seleta

A efêmera memória: Clarice Lispector

de alguns textos, lançada pela editora Rocco no ano passado, reproduz os clichês do gênero (escrita feminina) e do *gender* (coisa de mulher).

Leiamos um trecho para refletir sobre a questão da diferença sexual e discursiva, tanto quanto sobre o modo como ambas se imbricam numa escrita feita, em outros lugares, para frustrar as expectativas genéricas. Sob o título “Sedução e feminilidade”, a coluna publicada originalmente no *Correio da Manhã*, em 30 de dezembro de 1959, principia da seguinte forma: “A sedução da mulher começa com a sua aparência física. Uma pele bem cuidada, olhos bonitos, brilhantes, cabelos sedosos, corpo elegante, atraem os olhares e a admiração masculina. Para que esses olhares e essa admiração, porém, não se desviem decepcionados, é preciso que outros fatores, muito importantes, influenciem favoravelmente, formando o que poderíamos chamar a ‘personalidade cativante’ da mulher”.¹⁰ Reproduz-se assim no final dos anos 50, o horizonte de expectativas da leitora pré-feminista, aquela que por nenhum motivo gostaria de desagradar os caprichos do macho, ao contrário dessas “mulheres modernas” que, cito textualmente, “adotam atitudes masculinizadas, palavreado grosseiro, liberdade exagerada de linguagem ou de maneiras”.¹¹ Tudo deve ser feito em prol dessa *feminilidade*, uma essência feminina “cativante” – o adjetivo diz tudo em sua proximidade semântica com relação a cativo. Eis o jogo de sedução que aprisiona a própria caçadora nas malhas de uma letra patriarcal e quimérica, pré-revolução sexual dos anos 60.

Tem-se aí descrito e prescrito o protótipo do corpo fetichizado, hiper-cativado ou escravizado da mulher, que hoje se vê obrigada a se modelar por novos e terríveis parâmetros: silicone, plástica desde os vinte anos ou antes, botox, lipoaspiração, etc. Nada disso é um mal em si, mas se torna uma forma de auto-destruição quando vinculado a uma escravização permanente, a um dogma de mais-beleza. O corpo reificado, doutrinado, docilizado de uma paciente feminina, entregue às delícias do consumo irrefletido.

Como conciliar na mesma obra, no mesmo corpus autoral, essa escrita cativante e cativa, presa nos jogos feminis e ancestrais, com aquela que põe em xeque a diferença ontológica entre o masculino e o feminino, em textos como “O Búfalo”, *A Paixão segundo GH*, “O Ovo e a galinha”, “Uma galinha”, “Imitação da rosa”, dentre outros, mas sobretudo em “Amor”? Nesta história, lembremos, Ana, a dona de casa, desde as primeiras linhas se encontra prisioneira na rede de compras, até o momento em que vai se perder num Jardim Botânico entre fascinante e tenebroso, demasiadamente orgânico – vital. Ou esse desafio por excelência à lei dos gêneros e dos *genders* que

é “A Menor Mulher do mundo”, história de uma pigméia, descrita como o menor ser humano existente. Ela reverte as expectativas do explorador francês Marcel Prêtre, passando da condição de objeto de taxonomia a sujeito desejante, ativo, erótico, nada submisso à vontade classificatória do macho branco ocidental.

A literatura menor de Clarice tanto encena os jogos marcados de diferença sexual, levando-os ao cúmulo da clichêização, quanto frustra e embaralha as cartas, ali onde se esperam um eterno feminino e um igualmente eterno masculino, fixados para sempre no céu das idéias platônicas. Os componentes sexuais e discursivos são assim o ponto inicial para se jogar uma outra partida, atingindo-se essa marca informe e indefinível que se chamará o “it”, de *Água viva*. Um “it” que não é simplesmente o neutro, nem o masculino nem o feminino, nem o humano nem o animal, nem o literário nem o não-literário, nem o pictórico nem o musical apenas – um pouco disso tudo e mais além. Uma configuração que encena a potência outra da ficção menor de CL, limítrofe de uma alteridade genérica e discursiva, que impede a fixação da obra num só gênero ou numa só forma arquetípica: “eu nascendo das escuridões, impessoal, eu que sou it”,¹² ou “Nesse âmagô tenho a estranha impressão de que não pertença ao gênero humano. (...) Comprazo-me com a harmonia difícil dos ásperos contrários”.¹³ Inumana e além do gênero, inaprisionável e imprópria.

Chamar também esses textos de *inclassificáveis* é perdê-los de saída, pois poucos rótulos se desgastaram tanto na modernidade quanto esse. Se quer assassinar um texto em definitivo, classifique-o como inclassificável, desclassifique-o, pois. Nem a categoria blanchotiana de obra-limite me parece hoje satisfatória, já que guarda ainda o valor idealizado de “obra”, mesmo levada ao limite. Cabe assumir o risco da perda total. Se a expressão não fosse negativa, valeria então para os escritos assinados CL: perda total. Aqui se perde, um dispêndio sem restituição, e com o risco de desaparecimento total de todo rastro. Mas estejamos alertas ao trabalho do negativo, evitando o hegelianismo abstrato.

Com isso, é o fantasma da obra completa, como um todo coeso e indiviso, que se vê inviabilizado. Como diz Foucault em *O que é um autor?*, “A teoria da obra não existe”,¹⁴ reverberando as páginas célebres de *Arqueologia do saber*, em que indagava o que fazer com os recibos de lavanderia, os bilhetes de amor, as conversas relatadas, as anotações aparentemente anódinas de um Nietzsche, por exemplo, entregues ao saber competente dos arquivistas.¹⁵ Derrida escreveu um livro inteiro para comentar o caráter

derrisório mas também altamente significativo da frase encontrada entre os manuscritos de Nietzsche, “Esqueci meu guarda-chuva”, e que os organizadores da obra completa incluíram entre os fragmentos inéditos.¹⁶ O que fazer com tais textos: devem ser considerados como obra ou não-obra? Publicáveis ou impúblicáveis? Provavelmente não há resposta simples para tal questão. O que para Foucault parecia uma negatividade que impunha a necessidade de uma formulação (“A teoria da obra não existe”) pode ser visto hoje como um bem – ou talvez um bem e um mal de arquivo.

A ironia de Foucault está em que ele próprio jamais elaborou essa teoria, e não porque não tenha tido tempo para isso, mas simplesmente por que ela é inviável. O mal do arquivo é também seu bem: apesar das interdições, em princípio tudo o que um artista ou escritor lega poderia ser aproveitado como fazendo parte do arquivo, performando assim a pulsão coletora que configura todo legado e constituindo a idealidade da Obra. Muito do que é deixado poderá ser um dia publicado, já que a escolha cabe aos arcontes, os ciosos arquivistas; e como esses se sucedem através das gerações, sempre algum poderá resolver trazer à luz o que épocas anteriores consideraram *impúblicável*. Esse é o momento luminoso e trágico da decisão arquivística.

A estética do arquivo depende de uma política (é preciso que o poder do arquivista seja liberatório e não restritivo) e de uma ética, pois a alteridade inscrita como o segredo mesmo do arquivo depende dessa organização e de-liberação dos arcontes. Quanto maior o desejo de reter as formas impúblicáveis do arquivo (por qualquer mecanismo de censura ou repressão) maior o risco da destruição, que informa a estrutura arquivística. Quanto maior a possibilidade de acesso, maiores as chances de compartilhamento e, portanto, de hiper-reprodutibilidade infinita do arquivo. O mundo digital nada mais fez do que elevar à máxima potência essa necessidade inerente a todo arquivo – o reproduzir-se para continuar existindo pelo tempo mais longo possível; e isso a Web, com seus arquivos virtuais, está ajudando a viabilizar como nunca antes na história das técnicas de arquivamento. Na contramão desses procedimentos, encontram-se os arquivos da ditadura militar no Brasil, que só recentemente começaram a ser disponibilizados, mas não sem restrições e sem que se começasse a destruir parte dos documentos. Haverá sempre “guardiões do mal”, dispostos a acelerar a destruição do que já é desde sempre habitado por aquilo que o corrói. Enquanto tais arquivos não forem plenamente identificados e discutidos, viveremos um eterno retorno do recalado, com alguns surtos de memória,

logo em seguida novamente repelidos para o esquecimento. Situação semelhante à da França, que até hoje não soube bem o que fazer com sua memória de república colaboracionista em relação ao nazismo. Quando esse passado deliberadamente recalado retorna, o mal-estar é grande, como no momento em que se soube nos anos 90, já no final da vida do presidente François Mitterrand, que também ele tinha sido “*colabô*”.

Afinal, a memória é por definição impossível e necessária, não por recuperar uma identidade (individual ou nacional) que nunca existiu em sua pureza, mas por fazer emergir o dado particular da existência, a irrepresentável singularidade, reproduzível apenas com a ajuda de documentos arquivais, que são necessariamente rastros e vestígios divisíveis, divididos e, portanto, compartilháveis.

Rio de Janeiro, julho de 2008

NOTAS:

¹ HUYSSSEN, Andreas. *Seduzidos pela memória*. Tradução Sergio Alcides. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2000.

² DERRIDA, Jacques. *Mal de arquivo: uma impressão freudiana*. Tradução Claudia de Moraes Rego. Rio de Janeiro: Relume-Dumará, 2001. [*Mal d'archive: une impression freudienne*. Paris: Galilée, 1995.]

³ DERRIDA, Jacques. *Mal de arquivo*, op. cit., p. 32, da tradução, ligeiramente modificada. [p. 38-39].

⁴ Ibid., p. 88. [p. 109].

⁵ Ibid., p. 118. [p. 142].

⁶ HUYSSSEN, Andreas. *Seduzidos pela memória*, op. cit., p. 57.

⁷ TITUS-CARMEL, Gérard. *L'Indolente d'Orsay*. Paris: L'Échoppe, 1990, p. 36-37, tradução minha.

⁸ LISPECTOR, Clarice. *Água viva*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira: 1980, p. 13.

⁹ DERRIDA, Jacques. *Gêneses, genealogias, gêneros e o gênio*. Tradução Eliane Lisboa. Porto Alegre: Sulina, 2005, p. 23, tradução ligeiramente modificada [*Gênèses, généalogies, genres et le génie: les secrets de l'archive*. Paris: Galilée, 2003, p. 28-29.]

¹⁰ LISPECTOR, Clarice. *Correio feminino*. Rio de Janeiro: 2006, p. 95.

¹¹ Idem.

¹² LISPECTOR, Clarice. *Água viva*, op. cit, p. 75.

¹³ Ibid., p. 29.

¹⁴ FOUCAULT, Michel. *O que é um autor?*. Tradução Antonio F. Cascais e Eduardo Cordeiro. Lisboa: Vega 2000, p. 38.

¹⁵ Cf. FOUCAULT, Michel. *A arqueologia do saber*. Tradução Luiz Felipe Baeta Neves. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1986.

¹⁶ Cf. DERRIDA, Jacques. *Eperons, les styles de Nietzsche*. Paris: Flammarion, 1978.

...la muerte consiste en volverse agua: la narrativa de Julieta Campos.

Margo Glantz

1.

Parecería obvio, lo es, decir que, en la narrativa de Campos, nacida en Cuba en 1932 y fallecida en México en 2007, la isla y su capital son omnipresentes, de manera directa o indirecta. Cuba y La Habana parecen obsesionar por igual a todos los cubanos, así vivan en la isla o en el exilio (Julieta, desde 1955), su presencia es avasalladora, omnipotente, simple lugar común y sin embargo lo subrayo.

2.

En *Muerte por Agua*, la primera novela de Julieta Campos, publicada en 1965, la Habana es una ciudad mítica, el teatro de un nuevo diluvio universal, una ciudad rodeada por el mar e inundada por la lluvia, en medio, aislada como pleonasma, una casa que la humedad permea, disolviéndola poco a poco, así como a los personajes que la habitan: “Pero de repente todo es inútil, dice uno de ellos. Tiene la intuición muy clara de que ya no necesita defenderse, rechazar nada, que ha dejado de estar expuesta y no hay nada que temer. Puede deslizarse a esa indolencia vaga, blanda como no sabe qué, como una ensenada, y esperar. Es como tocar la lama resbalosa de unos escalones mojados cuando se mete uno en una poceta de rocas o acariciar la superficie arrugada de un árbol que hubiera crecido debajo del agua”.

Tomo prestadas las palabras de Julieta, a propósito de Nathalie Sarraute: “En rigor sus novelas son diálogos prolongados, en alta voz a ratos y casi siempre en silencio – porque suele decirse menos de lo que se siente (uno de los elementos fundamentales en esta novela). Pero anda más lejos de la conciencia cerrada sobre sí misma. El contacto del personaje con los demás es ininterrumpido y todo movimiento interior es una respuesta al mundo de fuera”.

En la casa los personajes languidecen, se carcomen como se carcomen los herrajes de las casas cerca del mar y La Habana toda, antes y ahora:

“La lluvia se desplazaba o se extendía a los alrededores de la ciudad, hacia el Sur, hacia el Oeste... A veces en medio de la vegetación se abría una piscina, cubierta de hojas secas, de pencas desprendidas de las palmas, de insectos muertos, del polvo acumulado durante años... Esas casas, esos jardines tenían habitualmente un aspecto lastimoso, casi patético. Pero cuando llovía parecían recuperar su propio escenario, como si estuvieran hechos de la misma sustancia, potencialmente diluibles, susceptibles de fundirse, como si sólo entonces encontraran su verdadera naturaleza”.

¿La vuelta al origen, el caos primordial, me pregunto?

3.

A Julieta le gustaba dibujar lo evanescente, por ello privilegió al agua como tema principal de sus relatos, pero también a los gatos: “Los gatos eran para ella, según lo dice en su introducción a *Celina y los gatos*... esos seres suaves, ondulantes, crueles y tiernos, siempre imprevisibles, solitarios y nocturnos que introducen en nuestro mundo cotidiano el ámbito de lo desconocido”. Y son los animales los que dividen a la pareja, los que erosionan la relación casi incestuosa entre los amantes. Celina la sustituye, la traslada: “Los gatos vivían en las sillas, en la alfombra, en la cama de Celina... se encontraba de una manera primitiva, infantil y extraña en los gatos, se identificaba con ellos. Se dejaba seducir por algo que los gatos corporizaban, volvían sólido y completamente presente... Celina me era infiel con los gatos”.

En el cuento se anticipa ya el predominio de lo visual, condensado en una visión panorámica, desde un mirador privilegiado: “En este departamento de un sexto piso con vista al mar... y a la avenida, que tanto me gusta, con doble fila de palmeras en el centro...”, una mirada bifurcada cuya duplicidad abarca lo natural y lo artificial, en las ciudades tropicales casi indisolubles. El narrador contempla tanto a la ciudad como al mar, mientras Celina se encierra en una habitación especialmente decorada con objetos exquisitos y

antiguados, luego invadida y dominada por los gatos y por Lidia, personaje misterioso, quien protector de la joven se vuelve cómplice de los felinos.

Diríase que dentro de esa habitación, semejante en apariencia a las habitaciones inglesas descritas por Henry James o Virginia Woolf, se ofician extraños rituales cuya ejecución destruye la evocación, es decir, cancela cualquier semejanza con interiores victorianos y prepara en cambio salvajes ceremonias reminiscentes de la santería o del vudú: “Una gran alfombra negra, con guirnaldas de flores enormes, rosas rojas y follaje verde, con un fleco blanco alrededor, cubría casi todo el suelo... Tuve la impresión de contemplar la representación de una pieza mala y sofisticada, pero sin embargo trágica... Estoy seguro que los mismos muebles, en otra parte, me habrían producido un efecto muy distinto... La ventana también tenía unos visillos blancos, pero aquel día, y yo creo que siempre, las gruesas cortinas verdes estaban casi cerradas sobre los visillos y la luz del sol, por muy fuerte que estuviera, se convertía en una penumbra verde, que se iba haciendo sombría a medida que pasaba el día y caía la tarde”.

Esta descripción anula el encierro, resalta la intimidad entre lo animal y lo humano y por ello mismo acerca la habitación de Celina a la naturaleza tropical, implícitamente destructiva y salvaje, antes descrita en *Muerte por agua*. La atmósfera que Julieta va esbozando nos prepara para el final: el suicidio de la protagonista, en cierto modo propiciado por el narrador, quien le envía anónimos, pero en realidad la intención de Celina es desde el principio ésa, borrar cualquier frontera: “Celina no hizo más que descubrir en los gatos algo de ella misma, que le fascinaba...”

En la introducción a este libro ya se advierte uno de los elementos reiterativos en la obra de Julieta, la acumulación de referencias culturales, casi un inventario, que se van entrecruzando para sostener el tenue tramado del relato, implícitas en *Muerte por agua* y explícitas en el libro que analizo”, ya definidas, aunque esbozando distintas técnicas narrativas en cada una,

en las novelas *Tenía los cabellos rojizos y se llamaba Sabina* (1974) y *El miedo de perder a Eurídice* (1979).

4.

A menudo se dice que Julieta fue seguidora de los autores del *Nouveau Roman* que agrupa a autores como Alain Robbe-Grillet, Nathalie Sarraute o Michel Butor, autores entre sí muy diferentes y a quienes ella les dedicó un largo ensayo en su libro *La imagen en el espejo* de 1965: “Si la nueva novela es más bien, como dice Sartre una antinovela, una novela escrita sobre otra que no puede hacerse, es porque los novelistas no descubren ya en la existencia de su tiempo, una coherencia capaz de constituir la estructura del relato. Esta novela, que reflexiona sobre sí misma, es un punto límite que no permite ir más allá, sin reconstruir primero la imagen del mundo”. Pero si tomamos en cuenta las palabras que Roland Barthes le dedicó a Robbe-Grillet en uno de sus ensayos críticos en 1954, esta cercanía se anula completamente. Leamos: “Por medio de esta utilización tiránica de la vista, Robbe-Grillet se propone sin duda asesinar al objeto clásico”, explica, refiriéndose a una novela cuyo tema explícito sería el asesinato, *Le voyeur*.

La tarea es difícil, pues, sin acabar de darnos cuenta, vivimos literalmente en una familiaridad del mundo que es de orden orgánico y no visual. La primera operación en este hábil asesinato, consiste en aislar los objetos, en retirarlos de su función y de nuestra biología. RG no les deja más que vínculos *superficiales* de situación y de espacio, les arrebató toda posibilidad de metáfora, les corta de esa red de formas o de estados analógicos que siempre ha sido considerada como el campo privilegiado del poeta...”. Y en efecto, en Julieta, sucede todo lo contrario, creo que lo he esbozado someramente en el inciso anterior, los objetos son inseparables de la protagonista, se rodea de ellos para crear una atmósfera propicia y cumplir con la ceremonia, es decir, sin esos objetos que mimetizan a la selva y acaba

...la muerte consiste en volverse agua: la narrativa de Julieta Campos

convirtiéndose en ella metafóricamente, el ritual no hubiera podido cumplirse.

Julieta agrega: “Robbe-Grillet rechaza cualquier sentimiento trágico de la vida: no hay unidad coherente en el mundo, entre el mundo y el hombre... La realidad está vacía en el mundo de RG”. Sin comentarios.

Veamos ahora lo que Julieta piensa de N. Sarraute: “Su arte, como antes el de Proust, Virginia Woolf, Katherine Mansfield o Elizabeth Bowen, profundiza las experiencias menos definibles, las más susceptibles de escaparse si no se fijan en palabras y que son la materia móvil y dinámica de la existencia”. Quizá podamos concluir después de leer este párrafo y de haber mencionado algunas constantes en la narrativa de Julieta, que con quien ella se identifica es con la autora de *Tropismes*, según ella, continuadora de los escritores antes mencionados y preocupada por explorar algunas parcelas de la realidad no visitadas por sus antecesores.

5.

Tenía los cabellos rojizos y se llamaba Sabina tiene como protagonista a una mujer, tal vez la narradora, quien, el último día de sus vacaciones en Acapulco, desde la terraza de un cuarto de hotel, frente a un promontorio marino, empieza a unas hipotéticas cuatro en punto de la tarde, inamovibles, gracias a la escritura, y deslumbrada por un sol enceguedor, a imaginar una novela que se consumirá en diversos intentos por escribirla y probablemente será escrita por la misma mujer ya sentada ante su escritorio de maple utilizando una pluma repleta de tinta verde sobre un ancho cuaderno a rayas: “La mujer que está en el cuadro mientras yo pretendo que está en el mirador, hace como si fuera mi personaje”.

Con gran habilidad, Julieta va esbozando posibilidades narrativas, distintas estructuras, argumentos diversos, protagonistas posibles: un yo femenino – el más constante – y un probable narrador masculino, nunca demasiado perfilado. Al hacerlo, evoca numerosas tramas ya compuestas y distintos mundos literarios, fragmentos de narraciones clásicas como pretexto o como modelo, la existencia o no de una escritura femenina distinta a la masculina: “una escritora no es un escritor”, repite con ironía; la diferencia entre la literatura latinoamericana y la europea, la función del escritor y su compromiso con el mundo, la muerte del héroe, la difuminación del narrador y del protagonista o protagonistas; su cercanía o distanciamiento con el *boom*, con la nueva novela, con la de aventuras, la policiaca, la necesidad de hablar de sus libros más preciados o de aquellos a los que

hubiera querido dedicarles ensayos muy elaborados. Se dibujan además hábil y tenuemente una teoría de la literatura, una poética novelística, la revisión de géneros, de léxicos, de erudiciones, de sabiduría marina; la historia de la literatura, la tan temida muerte de la novela, la crítica de cierta novela que anticipa a la de consumo o a la novela de las gabitas latinoamericanas, ojalá en vía de desaparición.

Además la utilización de varios puntos de vista narrativos, aunque la narradora esté anclada a su promontorio sobre el mar y su mirada fija en el paisaje marino, mientras por su mente desfilan todas las perspectivas teóricas y prácticas que un escritor tiene frente a sí antes de escribir sus textos, al tiempo que ella la va escribiendo, escribiéndola sin que el lector se fatigue y sin perder nunca el hilo narrativo que nos devuelve repetitivamente al personaje que mira e imagina. Una verdadera proeza. Concluyo con una cita: “No sé si soy, en este momento, el personaje que proyecta una novela, el personaje que la está escribiendo o un personaje fascinado por la luz de las cuatro de la tarde que sólo mira, sabiendo a la vez que es mirado por alguien que pretende apoderarse también de su alma y sabiendo, también que ella misma no está hecha para escribir sino únicamente para mirar.” Creo que en este párrafo se advierte una cercanía mayor con ciertos textos de escritores mexicanos, como Salvador Elizondo, o se puede encontrar un parentesco con algunos procedimientos narrativos de Sergio Pitlor que con Butor o Robbe-Grillet.

Julieta Campos (1932-2007)

Se trasladó a México en los años 1950. Novelista, ensayista y crítica literaria. Publicó, entre otros textos, Muerte por agua (1965, novela); Colina o los patos (1968, novela); Tiene los ojos rojizos y se llama Sabina (1974, novela); El miedo a perder a Eurídice (1979, novela); Un herosimo secreto (1988, novela).



Poesías de Francisco Alvim.

Selección Francisco Alvim y María Lucía Verdi.

Traducción María Lucía Verdi. Colaboración Amalia Sato.

Traduzir os textos de Francisco Alvim para o espanhol é experimentar reiteradamente a sutil dificuldade de sua poesia. É buscar a equivalência em espanhol (da Argentina) de uma sensibilidade capaz de reproduzir as grandes delicadezas e os grandes horrores da realidade e da cultura brasileiras e a partir das dificuldades, das impossibilidades, encontrar o quanto são peculiares e distintas essas culturas.

Por um lado, um lirismo que parte da grande tradição lírica brasileira do século XX e que incorpora à linguagem poética termos que provêm da vivência no interior do país, substantivos que não possuem equivalência exata, verbos que correspondem a situações que ficaram esquecidas/recalcadas no imaginário popular argentino, como a escravidão. O lirismo de quem vivenciou profundamente a geografia de Minas Gerais e do Rio de Janeiro, os lagos, as montanhas, o ambiente de fazenda, o mar que o poeta mineiro diz preferir ouvir no búzio (como no poema Ulisses).

Por outro lado, uma poesia social construída em um ritmo oral, que compõe de modo sintético e elíptico, cenas de um duro e por vezes trágico cotidiano. Na poesia social de Alvim, se escutam os gritos velados, os sussurros maldosos de uma sociedade que por tempo demais foi escravagista e continua, embora negue, mantendo a estrutura exposta no contraponto casa grande-senzala, no complexo diálogo que elas estabeleceram. O espírito modernista dos anos vinte, a piada irônica, doída, por vezes corrosiva, corporifica-se em pequenas frases, quase pontuações que comentam ácida ou melancolicamente o mundo, como um Machado de Assis atualizado, minimalista.

Outra dificuldade reside no fato de a poesia de Alvim concentrar uma memória de experiências muito diversas e contrastantes – das lides e refinamentos diplomáticos à dolorosa esquizofrenia de dever e não poder servir a um regime militar - vividas em muitos espaços, o que provoca no poema belas elipses, associações inusitadas, que apelam à imaginação do leitor, do irmão do poeta. A memória (proustiana), o olhar (“alephico”), a riqueza (barroca) de percepção, e a linguagem, fazem da poesia de Francisco Alvim uma das maiores vozes da poesia brasileira de hoje. É uma alegria para mim, poder apresentá-la aos leitores de Grumo, juntamente com Amália Sato.

Maria Lúcia Verdi

PELEA

Yo voy a aguantar
Yo soy más fuerte porque
sé que él es más débil

Entonces él entró en el baño
se bañó
y salió de nuevo a la calle

No te metas en mi vida
Mientras me decís que no lo haga,
yo lo hago

Cuanto más vos me lo decís
más yo lo hago

Salgo de aquí todos los días
a las once de la noche

No le voy a pegar
si yo le doy un bife
él se cae

No es justo que una viva
eternamente sacrificándose
hace unos tres años que estoy en ésta
dos empleos
ya me operé del corazón

Debía ser un ejemplo un estímulo
Ya vi que no lo soy
soy la derrota

Uno de los dos tiene que quedarse
¿Quién va a cuidar de los chicos?
Si él se enferma
yo me mejoro

Dios me va a ayudar
Me va a dar coraje

El pueblo ya dice
el hombre de la casa soy yo

No dejés que él lo sepa
El va a volverse loco
Yo no dije nada

OBLIGACIÓN

No es cuestión de querer
sino de tener que ser

OBLIGACIÓN

Lo que uno tiene que hacer es acostumbrarse

Poesías de Francisco Alvim

ORDEÑE

Los dedos flácidos
acompañan torpes
el embate de la frente
Ordeñan esta idea
y también aquella otra
exprimen bien la teta
Lejos el teléfono
despierta un ladrido –
bastante por fin
para que la córnea se escurra
sobre la funda

GRIETA

Estoy viviendo mis grandes días
El Imperio habrá en verdad sido
una hacienda modesta y ordenada pero sin pueblo
Acá, chupando este carozo de mango
sobre el mármol de la pileta de la cocina,
me acuerdo de aquel árbol al lado del corral
y de sus mangos-rosa
Para llegar hasta allá
había que cruzar un patio de piedras
entre el corral y la casa– en cuyas grietas un día.
alguien vio desaparecer una urutu cruzero*

ESCENA ÍNTIMA

El olor dulzón
de laguna submergida
refluye en el vítreo orgasmo
que brota del azulejo

Pozo donde se ahogaron
intolerables deseos
(verdes hojas irónicas
desde la bisagra observan)

Afuera un bello destino
anochece lo real
Alguien sueña con oro
sentado en el inodoro

EN ESTA CARNICERIA

quiero ser carne de segunda

LOS DOS EN LA COCINA

De la grasa en el techo de la cocina
colgaba una liana vieja
¿Que liana es aquélla, tío mío?
La que sostenía calabazas con sebo de buey
Los negros
antes de ir a trabajar la tierra
se untaban

Evitaban los sabañones
el reumatismo

LA MANO QUE ESCRIBE

El tronco desnudo
se tuerce y grita
en la flora oblicua

El aire respira
la turbia brisa
En la carne oscura
el dolor que irrumpe

Látigo y nalga
un cuerpo ciego
emparedado
en la propia historia

Aquí ahora
tantas miradas
presas en el lirio
de la picota

Hace eco vivo
el mediodía
el oro falso
de la vida falsa

Heces y meos
Sudor y sangre
Carne tan nuestra

La mano apócrifa

PERO

es limpita.

CIELO

Un cielo, que no existe
o tal vez exista en la Francia de Poussin
refractado en los interiores de Chardin
tal vez en Turner
tal vez en Guignard
seguramente en Dante
al llegar a la playa del Purgatorio
La felicidad que la luz trae
suelta, desnuda en este cielo
o pensada

MADRE MUERTA

Tía, bautízanos
que nosotros
queremos tirarnos abajo del tren

LUZ

Encima de la cómoda
una lata, dos jarras, algunos objetos
entre ellos tres antiguas estampas
En la mesa dos manteles doblados
uno verde, otro azul
una sábana también doblada libros llavero
Bajo el brazo izquierdo
Un cuaderno de tapa negra
Enfrente una cama
cuya cabecera se abrió en una gran grieta
En la pared algunos cuadros

Un reloj, un vaso

Poesías de Francisco Alvim

LA POESÍA

Hubo un tiempo
en que Schmidt y Vinícius
dividían las preferencias
como mayor poeta de Brasil
Cuando, por unanimidad o casi,
en este juego tonto,
de quererlo medir todo,
Drummond fue el elegido,
él comentó:
¿alguien ya me midió
con cinta métrica
para saber si de hecho soy
el mayor poeta?

Tenía razón.
Pues la poesía
cuando ocurre
tiene la perfección
del metro –
ni el más
ni el menos

- sólo que de metro ninguno
- un metro nadie
- un metro de nada

GROTTÉSCA

¿Esto es envidia, chico?

Entonces ¿por qué esta palabra
estúpida esta cara de
paralelepípedo?

Se da vuelta
se aleja

(Paso de desprecio)

Hiciste bien

¿Te parece?
Para un tipo como éste
es poco
Si fuera mi padre
lo despachaba
con una trompada
Si mi abuelo

NADA, PERO NADA

no tiene la menor importancia

Ni antes
Ni después
Ni durante

AFRODITA

Concha nacarada

Neblina
en mar de ópalo

La rosa del horizonte
La onda ladrillada

En los cabellos
coral y alga

Azul sonoro
de la hora que pasa
y que para

ENCUENTRO

Hace mucho tiempo que yo no reía
así
de verdad

DEBE Y HABER

El día
espejo de una voz enmudecida
por falta de palabras
pronunciadas impronunciadas
grafiadas no grafiadas
en mil pedazos (de disgusto) se apaga

CHARLA

O vôo de um rosto
num céu turvo de inverno
turvas nuvens sono turvo
contra um muro

Presidente

(un hombre cortés y distante)
disculpe la indiscreción
porque Vuestra Excelencia
(en un almuerzo de Embajada)
respondiendo unicamente al sagrado derecho de defender su gobierno
no tomó las medidas que se imponían
para desbaratar la conspiración de todos (menos de él) conocida
Mi estimado Profesor el 7 de setiembre de
1930
(nunca hablaba de política)
el Estado Mayor de las Fuerzas Armadas
me ofreció un banquete
tras el cual la oficialidad reunida –
la alta oficialidad de mi país
levantó un brindis
de irrestricta solidaridad al Gobierno
y de fidelidad al Presidente
Un mes después, fue lo que se vio
¿Crear quién habría de?

ULISES

El búzio al oído
oigo el mar
El mar: apenas
cuadra y media de donde vivo
Prefiero oirlo en el búzio

(calmo, calmo)
En el cuarto
(la vida que para)
oigo el mar

*culebra brasileña muy venenosa

Metabolismo en Chico Alvim: lugares comunes y singularidad

Carolina Puente

Sin decir nada sobre los poemas todavía, el primer atractivo de una producción como la de Chico Alvim reside en el tiempo recorrido: no por la cantidad de años en sí, sino por el momento “crucial” en que publicó su primer libro, que lleva a preguntarse “¿y después...qué?”. El pionero *Sol dos cegos* (1968) es importante en tres aspectos generales, aunque de suficiente peso: 1968 fue el año en que el gobierno de facto brasileño firmó el Acto Institucional N°5, a través del que se endurecieron aún más las políticas represivas contra la sociedad civil. *Sol dos cegos* era un libro de edición de autor que inauguraba (junto con otros primeros libros de poetas jóvenes, como *Muito prazer*, Ricardo (1971) de Chacal, *Travessa Bertalha*, de Charles) un modo de producción literaria alternativo -independiente y artesanal- que se multiplicaría a lo largo de la década del '70 (en diferentes ciudades grandes de Brasil, además de su “capital cultural”, Río de Janeiro).¹ Por último, la producción de Alvim – así como la de otros poetas: Ana Cristina Cesar, Cacaso, Chacal, Olavo Fontes... – formaría parte de la “nueva poesía joven” bajo dictadura, nombrada por la crítica como “poesía marginal” y legitimada definitivamente en las décadas subsiguientes como un eslabón más de la tradición poética brasileña. El tiempo transcurrido de Alvim permite una mirada a contrapelo de su poesía (propuesta, incluso, por el orden en que aparecen recopilados todos sus libros en la reciente edición *Poemas* (2004), que invita a enfocar los puntos de anclaje de su estética y, con ellos, a revisar algunos rasgos de aquel momento inaugural. Esto es: particularizar la propuesta de Alvim en el marco general de un giro estético-histórico en los años '70, con el que se identifica a la “poesía marginal”.

Giro: corte con el pasado muy poco asimilable a un tipo de ruptura vanguardista. La poesía de Alvim podría entenderse como una caja de resonancia de los “mejores ecos” de la tradición poética brasileña del último siglo: las vanguardias del '20 (el llamado “modernismo brasileño”), el “alto modernismo” de João Cabral de Melo Neto, la “poesía marginal”. Tal

fusión de elementos heterogéneos hace peligrar la obra de acuerdo al oído con que se la escuche. Si se lo hiciera con la obsesión de reconocer los viejos sonidos de la historia, no se necesitaría más que repetir las clasificaciones de las notas que ya están dadas: se analizarían los ecos en su carácter de fragmentos aislados, sacándolos de la caja. Ahora bien, si se quisiera entender cómo funciona esa caja de resonancia, qué nueva música deriva del ensamble de esos ecos que suenan al unísono, la lectura debería encararse de otra manera. Dicho en los términos usados por Rafael Cippolini, este segundo enfoque permitiría preguntarse e intentar responder cómo la poesía de Chico Alvim “metaboliza y disemina los protocolos iniciales” (aquí, se puede dar a “iniciales” una doble referencia: por un lado, la poesía moderna brasileña; por otro, los comienzos de Alvim como poeta, ligados a la “línea marginal”). La acción respecto del manejo de las tradiciones poéticas brasileñas sería la de “deshacer el bordado y exhibir las singularidades de los finos hilos con que se teje la historia.”² Mutaciones, contagios y trasvasamientos son las características del arte contemporáneo que señala Cippolini para definir el estado de los géneros en los últimos cuarenta años. Estos mismos movimientos pueden aplicarse a los materiales y procedimientos que suelen nombrarse como “influencias” en la obra de Alvim. Pero cómo los metaboliza es mi pregunta. Es decir, qué cortes produce sobre qué cadenas de la tradición y qué reconexiones con qué otras cadenas que, a su vez, producen otros cortes, y así sucesivamente, resultando en un nuevo organismo creativo. Me interesa marcar algunos rasgos de un ensamble en particular, donde resuenan ecos estéticos como los “poemas-piadas” del modernismo brasileño (brevísimos, paródicos); el “contenido social”, ligado al dibujo de la cultura nacional, de la poesía constructivista de João Cabral de Melo Neto³; el coloquialismo y la expresión subjetiva del “yo” de los “poetas marginales” en los '70 (que les valió el rótulo de “anticabralinos”); la presencia de la naturaleza de impronta lírica y romántica (ligada a la mujer,

al amor, a la nostalgia, a una especie de “locus amoebus”).

*

La llamada “poesía marginal” señala mucho más un nuevo modo de producción literaria por parte de los poetas jóvenes, que un movimiento estético direccionado, conducido y programático. Estos nuevos poetas, estudiantes universitarios en su mayoría⁴, insertos en un modelo institucional y una vida universitaria en crisis controlados por las estrategias de una dictadura militar (tanto más “dura” entre 1968 y 1975), gestaron espacios y prácticas alternativas (anti-hegemónicas) para su producción poética. Durante los primeros años de la década, experimentos aislados e individuales de libros mimeografiados inauguraban una forma independiente y artesanal no sólo de producción sino también de circulación (venta en mano, en bares, librerías, vía pública). Pronto, muchos de estos nuevos poetas comenzarían a nuclearse para lanzar proyectos editoriales cooperativos (libros o revistas), de corta e irregular duración. Tras su primer libro de autor en 1968, Chico Alvim participó de la Colección Frenesi, ámbito donde publicó *Passatempo*, de la Colección Capricho, que reunía 8 poetas, en cuyo marco publicó *Festa y Lago, montanha*. En el detallado trabajo antropológico acerca de estos grupos, Messeder Pereira llama la atención sobre la implicancia de este modo de producción alternativo para el propio trabajo del artista, cuyos planos intelectual y manual aparecían yuxtapuestos.⁵ A esto, se podría agregar la disolución de otro par de opuestos que escindiría el plano en individual/colectivo. Puesto que agruparse para el lanzamiento sincronizado de libros implicaba, también, reunirse en casas particulares o “fazendas” para compartir y debatir las lecturas, la escritura, las ideas, organizar encuentros de poesía...

Decía, más arriba, que sería erróneo considerar la “poesía marginal” como una corriente cerrada sobre sí misma, porque las estéticas de estos poetas son muy distintas en cada caso y las analogías que se pueden

hacer no son suficientes para constituir un sistema de códigos específico. Aún así, la recuperación del “yo” y el coloquialismo, común a casi todos estos poetas, fueron los dos rasgos que autorizaron a considerar a los “marginales” en conjunto, como una “estética bajo dictadura”, “bajo el *sofoco*”. De acuerdo a este punto de vista, la presencia del “yo”, del cuerpo, de los cuartos o habitaciones, expresarían un reparo, una trinchera, un espacio privado a resguardar. Resulta llamativo que, a la hora de pensar la recuperación del “yo”, esta lectura haya dejado de lado la práctica “micro”, el modo de producción alternativo, que implicaba una transformación del trabajo, de la posición del artista en relación a la obra y en relación al público. Desde este otro enfoque, se entendería mejor por qué gran cantidad de poemas alternativos (mejor que “marginales”; de Chico Alvim, Ana Cristina Cesar, Chacal, Waly Salomão, Torquato Neto...) obliga a pensar en el “yo” no como un “uno”, individual, íntimo, en su mundo privado; sino como un “yo” múltiple, polifónico, mucho más cercano a lo que Deleuze y Guattari llamaron “agenciamiento de enunciación colectiva”. Porque lo común a estos poetas no fue tanto una homogénea recuperación de la subjetividad, sino una constante y heterogénea interrogación sobre los modos (posibles) de subjetivación (y de enunciación) – más/ menos irónica, más/ menos “desencantada”, más/ menos deseante.

*

Muchísimos poemas de Alvim, en especial aquellos brevísimos que podrían asociarse a los “poemas-piadas” de Oswald de Andrade, se caracterizan por “ceder la voz a otros”,⁶ que participan de escenas mínimas y cotidianas de interacción social. Muchas voces y espacios son anónimos. Otros tantos dan cuenta de la cotidianidad en espacios configuradores de sujetos definidos: “diplomáticos”, “funcionarios de estado”, “trabajadores”,

Metabolismo en Chico Alvim: lugares comunes y singularidad

mujeres bajo la ley del hombre (“amas de casa”, “prostitutas”), “campesinos”, “patrones”, “esposos”, “padres”, “pequeños-burgueses”... Pero aún cuando los poemas particularizan el cargo, la función social, el género, la clase, de quien habla; aún cuando las escenas remiten a un espacio en particular (de trabajo, de familia, de pareja, de evento diplomático...), sus enunciados caen una y otra vez en los lugares comunes del lenguaje. Sirvan de ejemplo, “Obrigaçãõ”: “a gente ter que se acostumar”; “Pero”: “é limpilha”; “Pior”: “do que vício/ do que doença crônica”; “Pirâmide do dilúvio”: “Achatar em cima?/ Não adianta/ O que pesa é a base”.

Tanto el ensayo mencionado de Cacaso como otro muy interesante del crítico Roberto Schwarz⁷ profundizan en la descripción e interpretación de las ideas que encierran estos enunciados comunes, paño de miserias humanas: racismo, prejuicios de clase, violencia, alienación, corrupción, hábitos naturalizados, “malandragem”, conflictos sociales brasileños... Ahora bien, considerar el modo en que estas sustancias de contenido se formalizan abre hacia otra cuestión: la charla, anclada en los lugares comunes del lenguaje, a pesar de (o más acá de) las diferencias de identidad entre espacios-sujetos. Las voces de Alvim producen frases hechas que podría decir cualquiera (o todos), rasgo potenciado cuando los otros que hablan son anónimos. Aún en poemas como el citado “Pero”, sería discutible adjudicar tal comentario a un burgués: hacer tal interpretación produciría, paradójicamente, un prejuicio de clase similar al que denuncia el poema.

La forma del lugar común señala ideas (muchas provenientes de la filosofía, de la máxima) asignables a cualquier hablante, aplicables a cualquier sujeto de enunciado y a cualquier objeto de referencia. Este triple rasgo difuso explorado en Alvim cristaliza un espacio del lenguaje (y de interacción social) universal, genérico e indiferenciado;⁸ previo a las marcas de singularidad, de individuación de esos otros: “A mesma pergunta /— com pequenas variações na sintaxe e na prosódia”, se lee en el poema “Em Minas”. La activación del lenguaje en este piso común a todos, preindividual, refleja y corroe la repetición cotidiana (en espacios-sujetos de identidades diversas) de un mismo funcionamiento social, un mismo modo de interacción naturalizado, basado en el ejercicio de poder (jerarquía o sumisión) y en el desprecio (desconocimiento o negación) del otro.

Los poemas líricos, que dejan resonar o metabolizan la naturaleza de impronta romántica y alegórica, parecerían contraponer todo lo dicho hasta acá. En ellos, la naturaleza se expresa como figura sensorial: el cielo, las

nubes, el agua, las praderas (o desiertos), las chimeneas de los caseríos, son grandes condensadores de luces y sombras, colores, movimientos, sonidos, olores, fluidez, superficies blandas o “suaves”, en un espacio exterior y abierto (opuesto muchas veces a un interior desde el que se mira) y en un tiempo no marcado. He aquí el metabolismo: no se trata de referir la naturaleza como ambiente a habitar (real o alegórico), paisaje cerrado y terminado; sino de producir sensaciones con ella, hacer presente los órganos sensoriales (vs. los actos de lenguaje), el “cuerpo vibrátil”⁹ (vs. la mente y sus representaciones). Como contrapunto de los lugares comunes -del lenguaje y del pensamiento-, socialmente compartidos y preindividuales, los poemas líricos podrían leerse como propuesta de un posible modo de individuación o singularización de un “yo”, cuya contracara es la inhibición o laceración de ese cuerpo vivo (tópico característico en los primeros poemarios de Alvim, escritos durante la dictadura, Sol do cegos y Passatempo). En este sentido, entre la transcurrida estética de Chico Alvim y la tan breve de Ana Cristina Cesar se podría establecer otra simpatía distinta a la que habitualmente se señala (estéticas “altas”, por reflexivas e intelectuales-académicas). Porque en Ana Cristina la naturaleza romántica también aparece metabolizada y transformada en medio de producción de singularidad o individuación del “yo”. También en sus poemas se presenta como un polo de singularización y de deseo, aunque el contrapunto “común a todos” se compone de otros materiales muy distintos a los de Alvim: discursos normativos (familia, educación, sexualidad, feminidad...) que configuran un polo “malo” de subjetivación disciplinaria-disciplinada.

*

Giros en Alvim. Cortes y conexiones. Ensamble. Poemas breves que metabolizan las “*piadas*” modernistas, el coloquialismo y el experimento con la posición de enunciación/subjetivación. Poemas polifónicos cuyo “contenido social” no está puesto en la cultura nacional ni en los conflictos de clase, sino en la activación y desactivación de un sustrato de lenguaje (y de pensamiento) común a todos, preindividual, que señala la repetición genérica de determinado funcionamiento social, independientemente de espacios, sujetos y referencias específicos. Poemas líricos que metabolizan el paisajismo, el bucolismo, el romanticismo, para producir un modo de singularización de un “yo” anclado en su cuerpo vibrátil, en sensaciones

autónomas de los actos y lugares comunes del lenguaje. La obra poética de Alvim puede mirarse, entonces, como un nuevo organismo productor de una polarización que parece interrogar y revisar la posición y los límites del individuo y su interacción con el otro.

NOTAS:

- ¹ Exceptuando *O corpo fora* (1988) y *Elefante* (2000), Alvim publicó de forma independiente el resto de sus libros: *Passatempo* (1974), *Dia sim, Dia não* (1978), *Lago, montaha y Festa* (1981).
- ² Cippolini, Rafael. *Contagiosa paranoia*. p. 18
- ³ Ítalo Moriconi define la preocupación nacional en *Morte e Vida Severina*: “Cabral busca construir uma consciência nacional a partir justamente do limite que a realidade impõe (...) aborda a nação a partir das margens, de quem está marginalizado: a região Nordeste, e, dentro dela, o drama dos retirantes.” En Moriconi, I. *Como e por que ler. A poesia brasileira do século XX*. pp. 75-76
- ⁴ Curiosamente, no es el caso de Alvim, diplomático cultural en Itamarati desde 1962, donde conoció a Carlos Saldanha, quien publicaba de forma independiente libros de poesía y dibujos de forma individual antes de los '70.
- ⁵ Messeder Pereira, Carlos A. 1981. *Retrato de época. Poesia marginal. Anos 70*. RJ. MEC/FUNARTE.
- ⁶ Cacaso, “O poeta dos Outros”, en *Não quero prosa*.
- ⁷ Schwarz, Roberto. “O país do elefante”, en *Mais! Folha de São Paulo*, São Paulo, 10 de marzo de 2002.
- ⁸ Tres características con las que Paolo Virno define el “intelecto público” en *Gramática de la multitud*. En los seminarios que dan nombre al libro, Virno aborda el análisis de lugares comunes del lenguaje, aunque siguiendo la definición de Aristóteles, que diferencia entre estructuras “de fondo” y contenidos particulares: opuestos a los “lugares especiales” (la retórica), los “lugares comunes” comprenden el conjunto de estructuras lógico-lingüísticas (la relación más/menos, la reciprocidad, la oposición, la negación). Según Virno, son estas estructuras “de fondo” las que hoy funcionan en primer plano y componen un “intelecto público” genérico y preindividual.
- ⁹ Apoyándose en la neurociencia, Suely Rolnik usa este concepto de “cuerpo vibrátil” para pensar la “subjetividad flexible” en el capitalismo llamado “cultural” o “cognitivo”. El “cuerpo vibrátil” sería un tipo de relación del individuo con el mundo, fundada en las sensaciones y los órganos de los sentidos que harían de éste un “campo de fuerzas que nos afectan”. Su contrapunto sería la relación con el mundo fundada en las percepciones, que nos permitirían “aprehender el mundo en

sus formas para luego proyectar sobre ellas las representaciones de las que disponemos, de manera de atribuirles sentido”. Esta segunda capacidad se organiza de acuerdo al tiempo, la historia del sujeto y el lenguaje, aspectos que desconoce el “cuerpo vibrátil”. En “Geopolítica del rufián” en Guattari-Rolnik. *Micropolítica. Cartografías del deseo*.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS:

- Alvim, Francisco. *Poemas* [1968-2000]. Rio de Janeiro: 7 Letras/CosacNaify, 2004.
- Bosi, Viviana. “As faces da musa em Francisco Alvim”. In: Pedrosa-Barros Camargo (org.). *Poéticas do olhar e outras leituras de poesia*. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2006.
- Cacaso. “O poeta dos Outros”. In: *Não quero prosa*. Rio de Janeiro: Editora UFRJ-UNICAMP, 1997.
- Cippolini, Rafael. *Contagiosa paranoia*. Buenos Aires: Interzona, 2007.
- Messeder Pereira, Carlos A. *Retrato de época. Poesia marginal. Anos 70*. RJ. MEC/FUNARTE, 1981.
- Moriconi, Ítalo. *Como e por que ler. A poesia brasileira do século XX*. Rio de Janeiro: Objectiva, 2002.
- Rolnik, Suely. “Geopolítica del rufián”. In: Guattari-Rolnik. *Micropolítica. Cartografías del deseo*. Buenos Aires: Tinta Limón, 2005.
- Schwarz, Roberto. “O país do elefante”. In: *Mais! Folha de São Paulo*, São Paulo, 10 de marzo de 2002.
- Virno, Paolo. *Gramática de la multitud. Para un análisis de las formas de vida contemporáneas*. Disponible en www.oei.org.ar, 2002.
- _____. *Ambivalencia de la multitud, entre la innovación y la negatividad*. Buenos Aires: Tinta Limón, 2006.

DISCOGRAFÍA





Paralelismos 70's: Módulo 1000 & Color Humano

Alan Courtis

A partir de mediados de los años 60 y en momentos de gran convulsión social, hacía su aparición masiva en todo el mundo, una palabra hasta entonces desconocida llamada psicodelia. Se trataba de un neologismo acuñado en 1957 por el psicólogo británico Humphry Osmond, con los vocablos griegos XXXX, "alma" y XXXX, "manifestar", que significaba originalmente: "que manifiesta el alma". Osmond – quien inició a Aldous Huxley en el mundo de los enteógenos – no sospechaba el alcance de la palabra que lanzaba al mundo, ni que llegaría a emplearse para aludir a todo un género de arte, música y hasta casi para definir a una generación.

Por esos años y en la primera mitad de los 70's la psicodelia se expandió exponencialmente consolidada en el marco de la cultura rock. Era una de las marcas distintivas de la indisimulable brecha generacional que se abrió en el seno del conflictivo capitalismo pos-industrial. Lo psicodélico avanzó asentado sobre "novedades" tecnológicas como la amplificación, la grabación y el uso masivo del tocadiscos – el célebre Winco –, pero se expandió a reivindicaciones éticas y estéticas tales como: la oposición a la guerra, el amor libre, la vida comunal, el uso del pelo largo y la exploración con sustancias psicoactivas. Los planteos contraculturales de aquella juventud, si bien no alcanzaron a destronar completamente el status-quo, al menos lo sacudieron en buena medida y lograron instalar cambios que perduran hasta hoy en día.

El fenómeno comenzó en el primer mundo – Europa y EEUU –, pero rápidamente se expandió en el resto del globo con efectos disímiles. En Latinoamérica tuvo gran impacto en países de todo el continente, hilvanando cruces con las culturas locales. En este contexto podemos ubicar la experiencia de dos grupos musicales tan particulares como **Módulo 1000** y **Color Humano**. Ambos desarrollaron su obra en los primeros años de los 70's y se apropiaron de lo psicodélico reformulándolo con características propias de estas latitudes.

Módulo 1000 se formó hacia 1969 en Río de Janeiro con: Eduardo Leal (bajo), Daniel Cardona Romani (Guitarra), el vibrafonista Paulo Willcox y

Candinho en batería. Willcox abandonó la banda pronto y luego se incorporó Luiz Paulo Simas (órgano, piano y voz). Con este nombre inspirado en los módulos espaciales, comenzaron tocando covers de bandas extranjeras (Beatles, Stones, Hendrix, y luego Led Zeppelin y Black Sabbath) en el circuito carioca, ganando buen reconocimiento. Esta experiencia les permitió conseguir un contrato para tocar todas las noches en un club de São Paulo. Ya hacia 1970 decidieron dejar de tocar temas ajenos para componer y grabar su propio material, que terminó apareciendo en un disco – hoy de culto – titulado "Não fale com paredes" (No hables con paredes). El álbum, editado por el sello independiente Top Tape en 1971, ofrecía una mezcla de hard-rock de guitarras distorsionadas, órganos circundantes y voces enrarecidas en estudio. La música generaba una atmósfera densa y oscura difícil de encontrar en otros grupos brasileños del momento. Tenía una tapa austera y futurista a base de tipografía espacial, que contrastaba con la gráfica decididamente psicodélica del sobre interno. Si bien tuvieron suerte de poder encontrar una compañía independiente que les produjera ese álbum, finalmente la discográfica no quedó satisfecha con el resultado, por lo que no apoyó el lanzamiento. Estos problemas sumados a tensiones y falta de perspectivas generaron un desgaste, que llevó a la disolución de la banda a mediados de 1973.

Color Humano surgió en 1971 en Buenos Aires, liderada por el guitarrista Edelmiro Molinari con Rinaldo Rafanelli en bajo y David Lebón en batería, quien luego le dejaría el puesto a Oscar Moro. El nombre provenía del tema homónimo que Edelmiro había compuesto para el primer disco de Almendra (su banda anterior con Luis Alberto Spinetta, Emilio del Güercio y Rodolfo García), uno de los pilares de la primera fase del Rock Argentino. El debut de **Color Humano** fue en abril de 1972 en el Teatro Atlantic y en diciembre de ese año grabaron su primer disco en los estudios Phonalex. El grupo encarnaba la potencia del power-trío – a la Jimmy Hendrix Experience – pero con un sonido único moldeado en base a largos pasajes instrumentales

y letras de marcada poética. Participaron en el Festival B.A. Rock III, que dio lugar a la película *Rock hasta que se ponga el Sol*, donde se los puede ver tocando “Larga Vida al Sol” y un pionero video-clip en exteriores del tema “Cosas Rústicas”. En 1973 grabaron su segunda placa en principio doble, pero que luego el sello Microfón terminó editando como dos discos separados. Con coloridas tapas los álbumes fueron titulados “II” y “III” (este último recién salió en 1974 debido a la escasez de vinilo generada por la crisis del petróleo). A fines de 1973 se presentaron en el Teatro Astral de Buenos Aires, con gran convocatoria, pero un año más tarde, la banda se disolvió y Edelmiro emigró a Los Ángeles.

Esas son, en resumen, las historias de las dos bandas y a partir de ellas intentaremos trazar paralelismos que nos permitan ver las similitudes que atravesaron estos proyectos artísticos. Como dato contextual es imprescindible tener en cuenta que ambos grupos realizaron su obra bajo gobiernos dictatoriales. En el caso del Brasil, el golpe que depuso a João Goulart en 1964 duró hasta 1985, es decir más de veinte años de una dictadura militar que, si bien algo más “permissiva” que la chilena o la argentina, no dejaba de ser una dictadura al fin. En nuestro país la llamada Revolución Argentina de Onganía derrocó en 1966 a Illia y se quedó en el poder con Levingston y Lanusse hasta la vuelta de Perón en el '73. La democracia duró pocos años y terminó desembocando en la feroz dictadura del '76.

La hostilidad del contexto no es un dato menor sino algo que condiciona toda la producción de la época. Fue una de las razones por las que la psicodelia latinoamericana tuvo condiciones de producción muy distintas de las que había en el “primer mundo”. La misma decisión de ser un “rockero” por esos días era una elección de peso que ponía a quienes la tomaran bajo una perpetua amenaza de calabozo. De hecho la policía invadió un concierto de **Módulo 1000** y detuvo a la banda por el mero hecho de cantar un tema en latín con presunto “mensaje subversivo”. En realidad la inofensiva letra sólo decía: *Ipsa fato/Ipsa fato/Turpe est sine crine capuz* (Es un hecho/Es un hecho/Es horrible una cabeza sin pelo). Pero el que era en verdad combativo era el título del disco: “Nãõ fale com paredes”, ya que según los autores “hablar con la censura, con la dictadura, era hablar con paredes”. **Color Humano** tampoco se quedaba atrás a la hora de la crítica como por ejemplo en “Hombre de las Cumbres” (hombre de las cumbres ven al sur/la casa del poder está temblando) o en la denuncia contra la violencia de “Hace casi 2000 años” (No puede ser/que con agua se lave la sangre).

Respecto a la composición no es casual que ambas bandas hayan optado por cantar en sus idiomas originales. Por esos días, crear algo en base al rock anglosajón pero adaptado al propio lenguaje era todo un desafío. Las diferencias fonéticas y rítmicas respecto del inglés eran grandes y a la carencia de referentes lo hacían aún más difícil, por lo que cada grupo encontró caminos distintos para llevarlo adelante. En el caso de **Color Humano** tuvo lugar a través de la particular forma de cantar de Molinari: una voz grave con cadencia algo itálica, emotiva en los agudos y que por momentos tendía a tornarse recitada. Luiz Paulo Simas en cambio tenía una voz dúctil para pronunciar el portugués, que podía acercarse al grito cuando los potentes riffs lo requerían, o volverse melodiosa en los pasajes tranquilos. Sobre la escritura tampoco podemos olvidar que Molinari – junto con Spinetta y Del Güercio – fue fundamental en los comienzos del Rock Argentino para elevar las canciones al grado de obras poéticas y en **Color Humano** continuaba con esta labor. En **Módulo 1000**, las letras eran más sintéticas –en algunos casos se limitaban a la repetición de una frase o de pocas líneas – y por momento crípticas, pero que lograban generar una estética propia. En ambos casos la escritura se complementó con arreglos musicales de notoria complejidad, incluyendo compases irregulares, escalas exóticas y armonías alteradas, que sin perder fuerza, los llevaban por momentos al terreno de la llamada música progresiva.

Siguiendo con los paralelismos en ambas bandas se dieron procesos de hibridación entre la psicodelia inglesa/norteamericana y elementos musicales autóctonos. Es el caso de la sección media de “Sílbase Oh Cabeza” de **Color Humano** donde podemos escuchar rítmicas de reminiscencia folklórica argentina o de “Big Mama” e “Isto não quer dizer nada”, donde **Módulo 1000** trabaja con elementos tanto samba como de bossa-nova. La experimentalidad sonora es otro de los puntos en común de los dos proyectos. A nivel formal ambos se encargaron de llevar el formato canción bien lejos de las estructuras convencionales y temas como “Humanoides” o “Metró mental” son buenos ejemplos de esto. También los dos desarrollaban una importante exploración a nivel instrumental. Molinari llevaba su guitarra a los extremos de lo reconocible, extrayéndole armónicos y sonidos poco usuales como en los notables solos de “Las historias que tengo” y “Va a salir un lugar”; y en la banda brasileña esta experimentación se daba tanto en el procesamiento de las voces (“Turpe est sine crine capuz”), en los teclados (“Espêlho”) y en el tratamiento de las guitarras (“Animalia”). De cualquier manera este

Paralelismos 70's: Módulo 1000 & Color humano

trabajo experimental se apoyaba en la gran solvencia instrumental de los dos proyectos. La base Rafanelli-Lebón/Moro se presentaba muy sólida y la banda brasileña tenía la capacidad de cambiar de ritmos y climas con suma naturalidad, lo que resguardaba la musicalidad de las experimentaciones.

Otra coincidencia no menos destacable es la fugacidad de ambas bandas, que hicieron sus carreras en alrededor de cuatro años. Es comprensible que la inestabilidad de los contextos haya tenido influencia en este punto. Por otra parte, en ambos casos – y oponiéndose a esa fugacidad – se da en la actualidad una reconocimiento en el mercado internacional de coleccionistas, que colocan a ambos proyectos en la categoría de “bandas de culto”. Es interesante comprobar que hoy en día, por los vinilos originales de los dos grupos, lleguen a pagarse varios cientos de dólares en disquerías especializadas y sitios de internet. Más allá de lo meramente económico, esto supone una revalorización de ambos grupos, que da cuenta la calidad de la propuesta de ambas bandas aún fuera de las fronteras de sus respectivos países.

Excede las posibilidades de este artículo el poder definir completamente cómo tuvo lugar la psicodelia en Latinoamérica. Esto daría para un trabajo más extenso ya que en cada país se vivió de una forma particular acorde tanto con la historia local, la de los artistas que la llevaron adelante, la crítica y el público. Las duras realidades socio-políticas de ambos países harían que las utopías de una generación se enfrentaran con grandes escollos, que

muchas veces resultaron insalvables. ¿Qué hubiera pasado con estos proyectos de haber existido en contextos menos hostiles? Es difícil saberlo. De cualquier manera y volviendo a nuestra reflexión inicial, no hay duda que los discos de **Módulo 1000** y **Color Humano** mantienen hasta el día de hoy su intensidad vigente. Tal vez por eso, pasaron de ser meras grabaciones a convertirse en documentos que aún hoy “manifiestan el alma” de una época.

Discografía:

MODULO 1000. *Não fale com paredes* (1971). Top Tape. Brasil.
(hay reedición en CD y LP por el sello alemán World in Sound)
COLOR HUMANO. *Color Humano* (1972). Microfón. Argentina.
COLOR HUMANO. II (1973) Microfón. Argentina.
COLOR HUMANO. III (1974) Microfón. Argentina.
(todos re-editados en CD por Sony Music)



Letras de MODULO 1000:

Metrô mental

Quero sentir
 O calor e a profundidade
 Temos que saber
 Onde você quer chegar
 Vamos seguir
 O seu metrô mental
 Para descobrir
 Qual o caminho de volta.

Olho por Olho, Dente por dente

Olho por olho,
 Dente por dente.
 Olho por olho,
 Dente por dente.

Quanto maior o pulo,
 Maior a queda.
 Quanto maior o pulo,
 Maior a queda.

Subte mental

Quiero sentir
 El calor y la profundidad
 Tenemos que saber
 Adonde vos querés llegar
 Vamos a seguir
 A tu subte mental
 Para descubrir
 Qué es el camino de vuelta.

Ojo por ojo, Diente por diente

Ojo por Ojo,
 Diente por diente.
 Ojo por Ojo,
 Diente por diente.

Cuanto mayor es el salto,
 Mayor la caída
 Cuanto mayor es el salto,
 Mayor la caída.

Letras de COLOR HUMANO (por Edelmiro Molinari)

Larga vida al sol

Anda pesando
 mis sueños sin destino,
 mi barba envuelta dice:
 larga vida al sol...
 larga vida al sol...
 larga vida al sol...
 que te queda...
 que te queda...
 que te queda...
 Aumenta el sentido.

Nubes blancas...
 nubes blancas...
 nubes blancas...
 pican mis ojos,
 por eso dejo y quiero:
 larga vida al sol...
 larga vida al sol...
 larga vida al sol...
 que te queda...
 que te queda...
 que te queda...
 Larga vida.

Hace casi 2000 años

No puede ser
 que con agua se lave la sangre
 pero si lo estoy notando
 vale decir que ya no se irá
 el que nos ha tocado
 hace casi 2000 años
 que pienso, que pensamos lo mismo.
 Recién me doy cuenta
 que no hay que pensar.

RESEÑAS





Hélio Oiticica em velhas e novas versões.

Fios soltos: A arte de Hélio Oiticica, Paulo Braga (org.), São Paulo, Perspectiva, 2008.

Frederico Coelho

Editar um livro com doze artigos sobre Hélio Oiticica, uma detalhada cronologia, um bloco iconográfico e alguns documentos inéditos é, sem dúvida, o mérito inicial da organizadora Paula Braga. O lançamento de *Fios soltos: a arte de Hélio Oiticica* aponta para um novo momento na divulgação editorial dessa obra. Um momento em que novas publicações começam a preencher uma série de lacunas para pesquisadores e interessados em geral no trabalho extenso e diversificado do artista plástico carioca. Apesar de constantemente falado, analisado, debatido e louvado no âmbito acadêmico, a obra de Oiticica até hoje rendeu poucas publicações. Comparada às análises e livros sobre Glauber Rocha ou Caetano Veloso, isso para citar apenas dois de seus “pares” dos anos 60, a bibliografia disponível ainda é escassa. Fora alguns catálogos, temos poucos livros críticos (como os de Beatriz Scigliano, Paola Bernstein Jacques e Celso Favaretto, autores presentes em *Fios soltos*), um livro-biografema de Waly Salomão e fragmentos dos seus próprios textos (*Aspiro ao grande labirinto*, de 1987 e *Cartas com Lygia Clark*, de 1998).

O livro também traz outro mérito: é a primeira publicação atual que dialoga com e divulga, fora do âmbito das teses e dissertações, parte da impressionante massa de documentação produzida e guardada pelo artista ao longo de sua vida. Antes disso, apenas os documentos presentes em *Aspiro ao grande labirinto* de 1987, as *Cartas* de 1998 e algumas entrevistas esparsas circulavam como fontes originais impressas de Oiticica. Essa possibilidade se deve ao processo de organização e disponibilização que o Projeto HO e seus responsáveis passaram a promover com seu arquivo nos últimos anos. A quantidade e qualidade de seus inúmeros escritos, a variedade

de registros (ensaios, poemas, diálogos, artigos, contos, traduções, teorias, anotações e outros mais) e a infindável possibilidade de abordagens que esse arquivo apresenta para um pesquisador ganham aqui um trabalho que contribui para ampliar a circulação desse acervo. Em alguns dos artigos de *Fios soltos* são os textos, e não as obras plásticas de Oiticica, os protagonistas das análises.

Tal potência produtiva e textual de Oiticica, porém, é plena de armadilhas para seus pesquisadores. Seu excesso de categorias auto-explicativas, suas definições críticas acerca de seus próprios trabalhos, as descrições detalhadas do seu processo criativo (e as atualizações dos mesmos ao longo dos anos), fazem com que um texto sobre esse trabalho torne-se, às vezes, um texto *sob* esse trabalho. Analisar ou discorrer *sobre* tal obra e trajetória é muitas vezes trabalhar com a presença constante do corpo e da voz de Oiticica falando, gesticulando e escrevendo sobre si mesmo. A presença ostensiva e incontornável dessa espécie de *escrita de si* pode ser notada em alguns artigos de *Fios soltos* pelo excesso de aspas e pés-de-página citando constantemente o próprio Oiticica.

A abundância dessa auto-escrita, o excesso de citações auto-explicativas sobre si mesmo, devem ser trabalhadas com olhos abertos e certo distanciamento se não crítico, estratégico. Oiticica teve por hábito diário arquivar seus textos e escritos, definindo para os futuros pesquisadores os caminhos de análise que viriam a ser feitos nos anos seguintes a sua morte. Fazia cópias de cada folha, de cada carta escrita e recebida. Deixava os rastros estratégicos para desenhar o trajeto de suas ações públicas e privadas. É sempre bom lembrar que o auto-arquivista é alguém cioso de sua posteridade. Ele é um autor buscando não deixar brechas para futuros enganos,

interpretações e mal-entendidos. Trabalhar com os textos de Hélio é trabalhar com o espectro ora generoso, ora dominador desse arquivista.

Em um dos ensaios mais instigantes da coletânea, intitulado “O Hélio não tinha ginga”, o crítico inglês Michael Asbury chama a atenção para outra armadilha na análise da obra de Hélio Oiticica: a armadilha do “Mito”. Artista de trajetória pessoal marcante e heterodoxa (criado de forma diferenciada por uma família de hábitos vanguardistas – seja a vanguarda política de seu avô, seja a vanguarda estética de seu pai, seja a vanguarda comportamental de sua mãe, que o educou em casa com aulas particulares –, além de passista de escola de samba, usuário de drogas, homossexual, intelectual polêmico etc.), o “Mito Oiticica” muitas vezes se baseia de forma esquemática nos momentos de ruptura presentes na sua trajetória dos anos sessenta. Esse “Mito” definidor e repetitivo acaba por engolir a própria obra que deve ser analisada.

Asbury critica os trabalhos que reiteradamente enfocam o período em que Hélio vive no morro da Mangueira como o *período definitivo* de sua trajetória. Critica também os trabalhos que, pela presença do aspecto vivencial de suas experiências na favela e na escola de samba, enaltecem elementos como primitivismos, arquétipos, a questão do sagrado ou a crença inabalável em relatos que induzem a sacralizações do personagem. Trabalhos assim deixam toda uma longa e dinâmica trajetória artística em segundo plano. Optam por eleger o momento mangueirense como o momento que “explica” todos os pontos e projetos criados ou sugeridos por Oiticica até sua morte. A Mangueira torna-se assim espécie de “mito de origem”, incontornável e insuperável. Enfastiado com os consensos e louvações canônicas a esse “Mito”, Asbury invoca novas abordagens que invistam na “articulação de paradoxos” que marcou a carreira de Oiticica – como, por exemplo, as diferentes versões de Parangolés executadas primeiro no âmbito de Mangueira em 1964 e depois fotografadas nos pés do World Trade Center na Manhattan dos anos setenta. O crítico alerta para o fato, óbvio, porém pouco analisado, de que o Hélio dos anos sessenta não é o mesmo artista dos anos setenta. Suas declarações, anotadas desde seus quinze anos em diários e outros suportes, criam um mosaico de contradições, de revisões de idéias, ausência de linearidades, proposições de paradoxos. Mesmo assim, alguns críticos não se furtam em utilizar essas declarações de tempos diversos para reforçar argumentos que dão conta apenas de uma fase ou período de seu trabalho. Muitas vezes, um

recorte específico não permite que se dê conta de toda uma trajetória. Mais do que isso, um recorte específico (os anos sessenta) não permite que se apontem as idas e vindas de uma obra coerente, porém marcada pelo processo aberto do *work in progress* e pelas múltiplas propostas e resultados que esse processo implicava.

A prática da canonização e suas abordagens “a-históricas” (outra expressão de Asbury), não são, claro, exclusividades das análises sobre a obra de Oiticica. Em recente ensaio intitulado “Hagiografias”, Flora Süssekind liga o alerta geral: a crítica brasileira, ao lidar com os alguns dos principais personagens da nossa história cultural recente, compartilha da mesma prática de canonização. As “hagiografias” em questão, isto é, a descrição biográfica da vida de “santos”, ganham cores mais fortes em alguns campos – como na música popular e no cinema – mas quase sempre trazem os mesmos nomes sagrados. Artistas que morreram jovens, no auge de sua vida criativa, envoltos às vezes em excessos, às vezes em derrotas e crises que os levaram a mortes abruptas. A crítica carioca nos aponta alguns nomes que passaram – e passam – por esse processo até hoje, como Paulo Leminski, Cacaso, Ana Cristina César (personagens de seu artigo), Glauber Rocha, Torquato Neto, Leon Hirzsmann, Chico Science e, claro, Hélio Oiticica. Asbury e Flora Süssekind apontam, de forma distinta, para o mesmo processo: a crença sagrada no “mito” e a canonização estetizante do “santo”. Procedimentos comuns em vários trabalhos recentes, que achatam e simplificam trajetórias artísticas. São vidas que, nas palavras de Flora, estariam desde suas origens “impregnadas de intencionalidade” quando vistas a *posteriori*. Para Asbury, é fundamental que a crítica sobre a obra de Oiticica não se apegue a essa intencionalidade extraordinária, afirmando uma coerência muitas vezes contraditória com a própria biografia do artista em questão. Ao afirmar de forma provocativa que Hélio “não tinha ginga” e que seu talento para o samba pode ser mais um dos “mitos” desse personagem, ele propõe, de forma provocadora, uma espécie de dúvida criativa para os pesquisadores que se debruçam sobre o tema.

Em *Fios soltos*, uma coletânea de artigos escritos em diferentes períodos (o artigo de Favaretto data de 1989), para diferentes publicações (sete textos não são inéditos) e com diferentes fôlegos (textos para a coletânea, textos para catálogos), seus participantes trabalham algumas vezes, e de forma brilhante, fora dessas margens canônicas – como no próprio artigo de Asbury e em outros como Gonzalo Aguilar, Paula Braga e Beatriz

Hélio Oiticica em velhas e novas versões

Scigliano. Já os outros artigos ora apresentam temas já largamente analisados, ora acabam dialogando intimamente com o “Mito Oiticica” e suas camisas-de-força. Os textos de Celso Favaretto, Ricardo Basbaum, Jordan Crandall, David Sperling e Sabeth Buchmann se aproximam muito um dos outros pelos seus recortes limitados a breves comentários e pelas opções temáticas (a relação de Oiticica com Lygia Clark, seus textos dos anos sessenta, os Parangolés e sua relação com a arquitetura das favelas). Sem questionar a qualidade das análises, certamente elas ganhariam mais se outras pontes para além dos temas canônicos da obra de Oiticica fossem exploradas. Já o texto da pesquisadora Susana Vaz, se não tende para a abordagem canônica, pode ser lido pela lente do “mito sagrado” que Asbury sugere e Flora Süsskind corrobora. No artigo “HO|ME: Hélio Oiticica e Mircéa Eliade – Tendência para o concreto: mitologia radical de padrão iniciático”, ela parte dos textos e escritos de Oiticica sobre diferentes obras e períodos para reafirmar a presença não do “Mito Oiticica”, mas do Mito como força latente em todas suas obras. No diálogo Oiticica/Eliade, as análises do filósofo romeno sobre sagrado e profano, processos iniciáticos e referências de toda sorte a mitologias e simbologias, são articuladas com os textos e obras em que o artista carioca, de diferentes formas, assume a presença do mito como referência de trabalhos – mesmo que anos depois, como a própria autora indica, ele a revisse ou recusasse. A referência ao mito, porém, parece tornar-se regra. Apesar da abordagem altamente elaborada e bem executada, muitas vezes o artigo nos mostra uma leitura de Oiticica pelos olhos conceituais de Eliade e não necessariamente uma leitura dos textos e obras apresentados em suas especificidades. Ficamos com a impressão de que Hélio não era um santo, mas sua obra, de certa forma, era sagrada.

Outro exemplo dos pequenos descompassos entre as propostas presentes nos artigos da coletânea são os dois textos dedicados ao Programa *in Progress Cosmococa* – as Cosmococas (CCs) de Oiticica e Neville De Almeida. Os artigos de Kátia Maciel e Beatriz Scigliano Carneiro, ambos sobre o mesmo tema e lidos em seqüência, apresentam alguns desníveis em suas possibilidades, abordagens e resultados. O artigo da Kátia Maciel, feito para um catálogo e, portanto, escrito com outra função, se limita a descrever a relação das CCs com a linguagem cinematográfica de sua época e a explicar de forma breve cada uma das cinco CCs planejadas pela dupla (Oiticica ainda bolaria mais quatro CCs com outros

parceiros). Já o artigo seguinte, “Cosmococa – Programa *in Progress*: Heterotopia de guerra”, de Beatriz Scigliano, faz um amplo mergulho genético-conceitual na análise das mesmas obras. De forma inventiva e apurada, expandido e articulando suas leituras e conceitos com os escritos de Oiticica, Beatriz fornece ao leitor um artista “real”, que no seu diálogo com outro artista (Neville de Almeida) produz uma obra inédita no cenário estético do século XX. Oiticica, nesse artigo, não é sagrado nem mítico. Ele é um intelectual em expansão de idéias, atento aos inúmeros signos e possibilidades verbo-voco-visuais que o rodeavam naquele momento e espaço. Por centrar seu texto no período de Nova York (a *Babylon*), Beatriz Scigliano avança justamente no que Asbury reivindica, isto é, na reinvenção de uma trajetória saturada de análises homogêneas e restritivas.

É também focando suas análises no período de Oiticica em Nova York que Gonzalo Aguilar e Paula Braga fecham o livro de forma coesa, apontando para os novos horizontes que a obra desse artista nos arremessa se pensada de forma inovadora – como ele pensava qualquer trabalho próprio ou alheio que lhe interessava. No artigo de Gonzalo Aguilar seu foco é a relação produtiva e pessoal entre Hélio Oiticica e os poetas concretos. No desdobramento de suas pesquisas sobre a poesia concreta brasileira, Aguilar nos transporta para um universo estético e textual altamente elaborado que unia Oiticica, os irmãos Campos e, em menor grau, Décio Pignatari. A partir do conceito de *Traço Branco*, seu artigo “Na selva branca: o diálogo velado entre Hélio Oiticica e Augusto e Haroldo de Campos” organiza algumas informações esparsas em diferentes fontes relacionadas a esse tema. Analisado atentamente, O *Traço Branco* é a forma conceitual que Aguilar sugere para definir e amarrar essa relação pessoal-criativa construída a partir da presença obsessiva da cor branca e de seus desdobramentos em escritos e trabalhos de Oiticica, Haroldo e Augusto. A análise desse diálogo estético nos conduz a outra proposta instigante de Aguilar: o silêncio sobre esse tema por parte da crítica e dos pesquisadores. Ele problematiza o fato de a crítica brasileira em geral ignorar esse diálogo entre Oiticica e os irmãos Campos, seja por resistências em relacionar em um mesmo registro artes plásticas e poesia, seja por um suposto embate conceitual entre Rio de Janeiro e São Paulo. Mais do que apontar o silêncio da crítica, ele afirma (com razão) que não se pode entender a obra de Oiticica nos anos setenta sem darmos conta desse diálogo iniciado nos

anos cinqüenta, interrompido nos anos sessenta e retomado aos poucos durante o período tropicalista. O *Traço Branco*, assim, não permanece como um conceito estéril e passivo de uma análise formalista. Ele transforma-se em conceito crítico e dinâmico, ao mostrar que a trajetória estética e intelectual de Oiticica ainda guarda lacunas e silêncios devido ao menor destaque dado ao período em que seu trabalho não era mais ligado a Mangueira ou Cara de Cavalo, mas sim a Kurt Schwitters ou Sousândrade.

Fechando o livro, o artigo da organizadora de *Fios soltos*, “Conceitualismo e vivência”, reforça a postura renovadora nas abordagens sobre o trabalho de Oiticica. Assim como Asbury, Beatriz e Gonzalo, Paula Braga não se limita às narrativas convencionais e discorre sobre o que muitos pesquisadores comentam, mas não se debruçam de forma acurada: o forte e contraditório aspecto conceitual presente na obra do artista plástico. Aspecto complexo e escorregadio já que o próprio Oiticica fazia questão de desqualificar qualquer proposta “conceitual” nas artes de seu tempo. Porém, e aí reside a qualidade da análise de Paula Braga, ao situarmos tal discurso de Hélio no âmbito da história da arte conceitual dos anos sessenta, percebemos que Oiticica não renegava o conceito enquanto ferramenta criativa, mas sim reinventava para sua obra tal prática de conceituar um trabalho. Não havia espaço para mecanizações ou passividades criativas – o conceito como garantia de complexidade ou qualidade *a priori* do trabalho artístico. O que havia era uma nova forma de conceituar seus trabalhos, colocando cada conceito elaborado à prova durante sua prática. Daí as várias reconceitualizações que Oiticica fez ao longo dos anos. Para cada Parangolé, Bólido ou Penetrável, Oiticica aplicava uma nova forma conceitual de definição, de experimento e de reflexão. Mais uma vez, o apelo de Asbury e o sinal de alerta de Flora Süssekind ecoam: Paula Braga nos mostra que Oiticica era um pensador vivo, ligado ao “agora”, com idas e vindas em suas opiniões, construindo suas ações ao longo de sua trajetória – e não trabalhando como um escolhido para uma missão sagrada de unir morro e asfalto ou de representar os malditos de toda uma geração. Uma obra que precisa ser entendida a partir do dinamismo da experiência e não do didatismo da narrativa épica.

Trabalhar com a obra de Oiticica, como dito no começo dessa resenha, pode ser muitas vezes uma armadilha. Ao longo de *Fios soltos* encontramos artigos que optaram por continuar presos a tais armadilhas e artigos que não só as desarmaram como deslocaram completamente

seus espaços de perigo. Mesmo que muitas vezes, e isso é quase inevitável se tratando de Oiticica, o artista sirva como discurso crítico e fonte, ou seja, como teoria de análise e objeto analisado, *Fios soltos: a arte de Hélio Oiticica* nos permite vislumbrar novos olhares nesse manancial de documentos, obras, declarações, falhas, embates e invenções. Para lermos os artigos presentes nesse livro em sua heterogeneidade e diferenças de abordagens, temos que aplicar o mesmo olhar crítico que o mergulho nos textos e trabalhos de Oiticica demanda: no lugar da devoção sagrada ao (anti) herói ou da digestão rápida de lugares comuns, uma abertura criativa a novos conceitos e novas experimentações textuais a partir dos inúmeros fios soltos eletrificados que Hélio Oiticica nos deixou espalhados por aí.

Por uma Literatura Periferica. *Baroni: un viaje*, Sergio Chejfec, Buenos Aires, Alfaguara, 2007.

Paloma Vidal

Baroni: un viaje, narrativa mais recente de Sergio Chejfec, pode ser lida à luz da prososta feita pelo propio autor em seu livro de ensaios *El punto vacilante*: “a narrativa como *culto periférico*”. O livro gira em torno da venezuelana Rafaela Baroni, de quem o narrador adquiriu duas imagens de madeira, a de um santo médico e a de uma mulher na cruz. Ele escreve o relato em seu escritório, tendo diante de si as esculturas de Baroni; sem sair do lugar, refaz as viagens que o levaram a travar contato com essa mulher e com o seu trabalho, um percurso por cidades quase desertas, que seguem ainda o ritmo de uma cultura popular fortemente enraizada na religiosidade.

Por que Chejfec faz essa viagem? O que o atrai nessas figuras? O que procura nessas paisagens? Como sempre neste autor, tudo parece desde o início bastante indeterminado e assim seguirá até o final da narrativa. A radicalidade de seus textos reside precisamente na insistência nessa indeterminação. Onde outro cederia à tentação de precisar, de justificar, de esclarecer, ele mantém a tensão de um discurso que nunca se fecha. Como em seu livro anterior, chamado significativamente *Los incompletos*, há uma indefinição que atravessa toda a narrativa e que surge dentro da estrutura mesma da frase. No caso deste novo texto, aparece, por exemplo, em repetidas formulações do tipo “como talvez descreva mais adiante, embora não tenha certeza”, que vão minando o desenvolvimento da narrativa.

Essa indeterminação ganhará um novo viés em *Baroni: un viaje* por se tratar de um texto que extrai seu material de uma realidade concreta: o trabalho de Rafaela Baroni, nascida no estado de Trujillo, em 1935, região onde mora até hoje. Ao se debruçar sobre essa figura – misto de talhadora, devota, tecelã, curandeira, perfomer, vidente –, em última instância inclassificável dentro dos moldes das disciplinas tradicionais, Chejfec opta por se aprofundar na relação entre arte e vida, mas ao invés de afirmar uma causalidade entre produção e meio, ele explorará justamente o aspecto inescrutável dessa relação. Diz o narrador: “Evidentemente não podia extrair

nada claro, uma sucessão desconexa de premissas e episódios de natureza distinta complicava qualquer aproximação. Eu podia obviamente inventar, designar à mulher na cruz um passado possível, talvez bastante próximo do verdadeiro de Baroni. No entanto, qualquer descrição dos fatos seria entendível pela metade e em grande medida inteiramente indecifrável”.

Os objetos, assim como as atuações de Baroni, entre as quais constam as encenações de sua própria morte, permanecerão para o narrador tão eloqüentes quanto misteriosos, “significativos e ao mesmo tempo mudos”, ele dirá, insistindo em marcar as diferenças que os separam. “Para Baroni nem sempre havia uma verdadeira distância entre realidade e fantasia; e eu empenhava meu tempo, todos os dias, em discriminar o verdadeiro do falso, com o problema adicional de ficar sempre do lado do irresoluto”. Marcado definitivamente pela racionalidade, ele se distancia de Baroni; ao mesmo tempo, no entanto, é impelido em direção a ela por um “estado de comoção latente”, uma inclinação para o obscuro que o faz se sentir à margem do mundo com suas representações claras e distintas. Onde as pessoas vêem evidência e continuidade, para ele há só incerteza, e é precisamente esse desnorteamento em relação ao mundo que o atrai para o universo de Baroni.

A paisagem onde se dá o encontro entre o narrador e Baroni desperta nele uma reação tão ambígua quanto a relação entre os dois. Trata-se de um “território muito disponível”, mas por sua vez avesso a qualquer denominação. Um lugar único e indistinto, onde o narrador se sente confortável, mas não deixa de ser um estranho. Uma região de cidades vazias e montanhas imponentes, em que a natureza “parece instalada com força excessiva”, diluindo as diferenças e tornando a paisagem em última instância irrepresentável. Tal como acontecia em *Los incompletos*, em que a Argentina e a Rússia apareciam como territórios propícios à dissolução de todas as marcas, o que as tornava geografias contíguas, a Venezuela, nesta

região específica por onde o narrador viaja, é comparada a “um papel enrugado, com suas depressões, falhas e acidentes. Um papel amassado e logo, mas não completamente, como coloquei várias páginas atrás, composto” – isto é, um lugar que oferece certa resistência a uma homogeneização que ainda assim se impõe.

Se tudo neste texto parece corroborar uma representação que tende a zero, na superposição de indefinições temporais, espaciais e, conseqüentemente, subjetivas, vemos também que Baroni coloca em cena uma experiência que em alguns momentos extrai o narrador de sua incerteza. As suas figuras de madeira têm uma presença física inquestionável, capaz de irradiar vida e de convocar uma história: “Imaginava o passado da mulher na cruz, alguma infância fantasiada no meio do campo, uma juventude breve e sofrida, uma funesta e precoce idade adulta; justamente eu, incapaz de me descrever em qualquer circunstância com certa garantia de fiabilidade”. Evidentemente tal imaginação será instável e imediatamente depois de ter imaginado isso o narrador negará a possibilidade de se esclarecer o que quer que seja sobre a origem dessa figura.

Apesar dessa instabilidade, no entanto, vemos como a presença de Baroni e de suas imagens dão à viagem algum tipo de sentido. “Num ponto”, diz Chejfec em um de seus ensaios de *El punto vacilante*, “a literatura chegou a ser uma pergunta pelo sentido de nossas ações, não pelo significado delas”. É disso que se trata aqui. Se em *Los incompletos* assistimos ao esvaziamento completo da viagem,¹ neste novo livro há lugar para um assombro – indefinível por certo, quase inominável – que se aproxima de uma experiência infantil. Embora o próprio autor se refira a esta viagem como um “desencanto de qualquer aprendizagem provável ou em todo caso como neutralidade, como significado quase zero”, as imagens de Baroni, assim como ela própria, exercem sobre ele uma atração que transtornam essa neutralidade, fazendo-o sentir diante delas uma estranha “debilidade”.

É possível que essa experiência esteja relacionada com a morte, que atravessa toda a vida e a produção de Baroni, ou melhor, que torna a existência e a produção de Baroni inseparáveis. A morte e o milagre sempre rondaram a vida dessa mulher que ao longo dos anos perdeu a vista, foi internada num hospital psiquiátrico e teve alguns ataques de catalepsia. Sua arte está impregnada deles. O narrador de *Baroni: un viaje* nos mostra isso, mas não ensaia nenhuma explicação. Diante de um fenômeno em última instância inexplicável e inabarcável, ele se cala, como nesta cena presenciada numa das cidades que visita nessa viagem: “Viajavam de cidade em cidade, onde os rejeitavam, porque não tinham um atestado de óbito. O menino havia ficado doente e morrido, em aparência sem intervenção de ninguém. Nesse ponto, comecei a pensar e não soube muito bem como continuar. Eu, que acreditava discorrer de um modo mais ou menos constante, encontrava um avatar imprevisto interrompendo o fluxo, mesmo que acidentado, do pensamento”.

Baroni: un viaje é um ensaio sobre as possibilidades da arte para além das que lhe foram modernamente designadas. A pergunta sobre o que é ou o que não é arte é impensável neste contexto. Ela simplesmente não se coloca. Baroni e suas figuras estão aí e isso basta. Elas são auto-suficientes e ao mesmo tempo não podem ser pensadas fora dessa paisagem. Tangenciando o fascínio, o narrador conduzirá o relato de modo a nos deixar ver essa obra e esse lugar, calando-se sempre que necessário e postergando para um momento que nunca virá as explicações sobre suas escolhas, numa aposta na indefinição como tarefa própria da literatura, em especial de uma literatura periférica.

NOTAS:

¹ Ver “Los incompletos e o esvaziamento da viagem”, in www.confrariadovento.com

La Anteliada (o los enredos del entre-dos).

Crítica acéfala, Raúl Antelo, Bs.As., Editora Grumo, Colección Materiales, 2008. Max Gurian

Junto con las declaraciones universales y la entronización del hombre, la modernidad ilustrada ideó, para paliar las excrecencias inhumanas de la razón y barrer las deyecciones sépticas del cuerpo, uno de los primeros dispositivos de la reproductibilidad técnica y de la industria cultural: la guillotina. Predecesora del fort-da freudiano, el mecanismo montó un espectáculo en torno a una cuchilla y un canasto para crear la cabeza en sí, único principio rector, causa primera y última responsable, foco de atracción para la masa que recibía su cuota de espanto y satisfacción en un abrir y cerrar de ojos. A principios del siglo XX, sin embargo, hubo quienes propugnaron la decapitación del hombre no como condena y materialización de la ley sino, por el contrario, para abolir la equívoca unidad construida con tal instrumento y las inútiles dicotomías impuestas por su omnipresencia. En 1936 Georges Bataille, Roger Caillois, Pierre Klossowski y André Masson, entre otros, fundaron la revista *Acéphale* y con ella le imprimieron a la modernidad una vertiente nietzscheana de efectos imprevisibles. Contemporáneo de una mirada de redentores, ortopedistas y reductores de cabezas, Bataille ya había sido expulsado por André Breton del movimiento surrealista – el límite interno de lo racional –, configurando así una anomalía en la excepción, un umbral sin más allá – el margen externo del pensamiento metafísico de Occidente –.

Raúl Antelo ha reclamado el legado acéfalo para su labor intelectual y lo actualiza en el conjunto de ensayos que componen su último libro. *Crítica acéfala* traza una genealogía de los profanadores que, de un lado y del otro del Atlántico, dieron por tierra con el binarismo a la hora de disentir y esbozar una voz y un rostro propios. Con un gesto análogo al de sus precursores, Antelo se pregunta, una y otra vez, cómo repensar los objetos de estudio que han concentrado, durante décadas, los análisis de la institución literaria en todas sus aristas. Desde la perspectiva de una mirada *per(ver)formativa*, según la denominación sugerida en estas páginas, el entramado autor-obra-interpretación que conforma, aún hoy, la historia de

la literatura latinoamericana resulta insuficiente y estéril, un cúmulo de letra muerta que reproduce, sin cesar, fósiles y cenotafios. No se trata, con todo, de abandonar estos objetos y revisar las etiquetas de productos más recientes, tras los pasos de una falsa cronología y las supuestas demandas del hoy, sino de rajar los cronotopos y las obras, deshacer el nudo que organiza y confiere una identidad estable a los conglomerados tópicos de la crítica. Para ello, como en el cine de Glauber Rocha, habrá que “poner a las fuerzas antagónicas en transe”. Antelo, en consecuencia, sostiene la necesidad de escribir “con y contra” los objetos instituidos desde un espacio de enunciación *éxtimo*, dado que afirmar “una dimensión superlativa de lo *exter* (extraño, extranjero, exterior) es proponer el encabalgamiento informe de Kant y Sade, Sarmiento y Euclides, Arlt y Mario de Andrade”.

La tradición gótica del monstruo se renueva aquí como agenciamiento crítico. Ese ente inclasificable, paciente usufructuario de una naturaleza dual y asintética, fue hasta fines del siglo XIX un resto a purgar. Ya en el mito del Golem se establecían las carencias de todo monstrum habido y por haber: la facultad del lenguaje y el deseo. Lo efectivamente monstruoso del monstruo actual, su potencia, su radical novedad, es que tiende a hablar y a reproducirse por vías inusitadas. Tal como ostentan los dibujos de Masson en *Acéphale*, el monstruo deshace falos y dispone calaveras en su lugar. La escritura teratológica de Antelo, para horror del lector aplicado, realiza, con verdadera erudición y sin falsas atribuciones, la “enumeración heteróclita” borgeana, según la designación de Sylvia Molloy. Ante la exoftalmia creciente de quien asume el riesgo de perderse entre líneas desfilan, ensayo tras ensayo, un poliglottismo desbocado, citas de extensión inaudita y argumentaciones digresivas que intiman a una lectura gozosa y expulsan a los cultores del resaltador de textos y a los devotos de la transparencia del lenguaje. Los caminos sinuosos de la ensayística de Antelo piden, a su vez, que la serie abierta – por ejemplo, la traducción infinita y sus altos en Borges, Machado

de Assis y Lispector; la lectura pasional en Flora Süssekind y Josefina Ludmer; o la *retombée* del barroco en el realismo sesentista – vuelva a abrirse y prosiga su espiral crítica. Con semejante método, Antelo transforma a Venus en el Minotauro. Por ende, asistimos aquí a una metamorfosis que hace de la diosa de Botticelli la pútrida Venus Anadiómena de Rimbaud y, mediante una lupa baja y aguda, convierte sus úlceras en los laberintos del toro *sacer*.

Dos constantes – dos palabras – atraviesan los nombres y las praxis desdoblados en *Crítica acéfala*. Son los tensores de la máquina de lectura que Antelo pone en acto: la ambivalencia y la paradoja. Repetidas y multiplicadas a lo largo del libro en todas sus variantes léxicas, presentan, en su perpetuo oscilar, en su *entre-dos* lúdico y corrosivo, un repertorio de operaciones posibles con los materiales en consigna. La primera es centrífuga y afecta los cuerpos adyacentes; la segunda, centrípeta, redundante en la lengua. Ambas impulsan la voluntad de desarmar lo Uno, el deseo de ir más allá de la dialéctica, programa característico del fundador del *Colegio de Sociología*, retomado por muchos de sus atentos lectores que, a su vez, Antelo relea: Blanchot, Lacan, Derrida, Agamben.

No han faltado, en el pensamiento postestructuralista, intentos de dar de baja lo Uno en favor de lo Múltiple. Basta recordar la fórmula $n-1$ de Deleuze y Guattari, o la tesis de Badiou según la cual el 2 es el número antidialéctico por excelencia que recorta el siglo XX en una puja continua entre la modalidad destructiva y la sustractiva. Adoptando la noción de Silviano Santiago, Antelo se inclina por el *entre-lugar*, una suerte de disolvente universal y aglutinante efímero que “articula al discriminar y diferencia al reunir”, dislocando espacios y axiologías. El mismo afán se evidencia en el uso de una terminología teórica que alienta el elogio del prefijo. Antelo despliega en *Crítica acéfala* una caterva de *a-*, *in-*, *des-* y *ex-* que se incorporan en la extremidad superior de las palabras, a modo de cabezales móviles, para desmontar los sentidos latos y los adquiridos. Podríamos esgrimir, por lo tanto, que el debate sobre los límites

de la negatividad – desarrollado en el artículo “Disciplina y pliegues: *agon* y *alea*” – se reanuda en las mismas torsiones que efectúa con los prefijos, entendidos como cortes heterológicos y suplementos infraleves, confines que Antelo examinó con detalle en *María con Marcel. Duchamp en los trópicos*.

Dado que no hay objetos directos, Antelo comienza y termina, entonces, por la deriva. Una deriva que se señala con un mero guión, signo crítico de la co-existencia de las pasiones y los actos, y con éste azota los lugares comunes continentales: Brasil no es más el Otro latinoamericano ni Argentina un faro europeizante; ambos serán juez y parte del *potlatch* que Antelo revela en la poesía de Arturo Carrera y Tamara Kamenszain. Sin destinos predeterminados, *Crítica acéfala* se postula, en última y primera instancia, como un manifiesto del “crítico inter”, definido, en el breve texto homónimo que abre el libro, como aquel que “ocupa un intersticio de ficción y teoría”, y para quien “la acefalidad es un entre-lugar teórico”. También marca el abandono de lo *trans-*, prefijo que tiempo atrás supo cruzar fronteras sin vulnerar del todo las autonomías de cada disciplina.

Una obra de Duchamp va y viene, paradójica y ambivalente, por las páginas de *Crítica acéfala*. Un ready-made de 1916 que, con el título *Peigne*, pasea sus dientes de metal a través de algunos textos de Borges para sostener la “condición anoriginal del arte” en la “peculiar fusión de Funes y Menard”. Sin recurrir a “una justificación criptográfica o alegórica”, el peine de Duchamp desuniversaliza la Biblioteca, la anestesia, para devolverle una legibilidad liminar a su archivo y renovar “el vértigo signifiante” de ese ejemplar que causaba el tranquilo estupor del narrador borgeano. “Inútil observar – se dice en aquel cuento – que el mejor volumen de los muchos hexágonos que administro se titula *Trueno peinado*”. De la guillotina al peine hay, o puede haber, pocos pasos. Un inquisidor anestésico como Raúl Antelo, claro está, no precisa los cortantes del suplicio chino para exhibir los fillos del papel.

Ciencias morales: Una escritura de la desmentida

Martín Kohan, Buenos Aires, Anagrama, 2007

Eduardo Vidal

El mito rodea la realidad del Colegio Nacional. Es el de Buenos Aires que le confiere su nombre y, junto con la nominación, introduce las fracturas de la ciudad en relación al resto del país, reflejando la realidad “nacional” en lo que trae de aspiración a las “luces” – como se llama la manzana donde el Colegio se ubica – entremezclada con una opacidad de difícil acceso. Las páginas de Miguel Cané, en su emocionado *Juvenilia*, fueron escritas con las marcas de los ideales iluministas de la Argentina del final del siglo XIX, que se construía bajo la bandera del “Progreso”, sin que se diera lugar a la crítica de lo que la propuesta escondía de destrucción de las culturas indígenas y de perversión financiera. Cané escribe ese “mundo cerrado” subjetivo y autobiográfico en un estilo ligero que evita tocar las cuestiones candentes de su época. El libro de Cané se concluye con una exaltación al saber formador de los espíritus de la juventud, como si tuviese que olvidar, en un esfuerzo continuo, los excesos de los castigos sufridos y el peso de las palabras de los repetidos consejos. Porque era el saber idealizado lo que daba a ese colegio la razón de existir y justificaba que sus claustros fueran como una prisión de la cual el joven interno imaginaba las maneras de escapar, de huir, escalando sus muros para alcanzar, por fin, la ansiada vida que sucedía del lado de afuera. Podemos aquí evocar las páginas en que se relata una demora y un desvío en el camino de retorno al confinamiento del colegio, en un encuentro deseado con el deslumbramiento de una función del Teatro Colón.

“El Colegio”, como lo llaman los que se sienten “elegidos” por haber estudiado en él, sufrió, en sus largos años de existencia y en los sucesivos cambios de nombre, las vicisitudes del acontecer político y social del país, en una suerte de espejo con los acontecimientos que se manifestaron en la Plaza y alrededores, es decir, en el considerado epicentro de Buenos Aires. Por los idos años de 1820 y, por un breve período, se llamó Colegio de Ciencias Morales y sólo en 1863 pasó a la denominación de Colegio Nacional de

Buenos Aires, nombre que hasta hoy conserva. Martín Kohan fue a hurgar en la historia de esos nombres para darle título a su novela *Ciencias Morales*.

En ese colegio, en el año de 1982 y a cien de la publicación de *Juvenilia*, Kohan sitúa el modo singular que toman los lazos entre los sujetos cuando están sometidos a un discurso pedagógico que repite las consignas de otro emanado de los ámbitos castrenses. El autor no prescinde de la historia, pero no es la de los hechos, y si la de las ficciones en la que se decantan diversas escrituras a la manera de estratos superpuestos, escandidos por repetidos cortes, que dan el nombre a cada capítulo: “Juvenilia”, “Ciencias Morales”, “Manzana de las Luces”, “Séptima Hora”. Su escritura tampoco se pretende autobiográfica y aún así transmite algo muy singular de la experiencia del autor. Son restos que operan como un torbellino, aspirando los diferentes tiempos que fundan esa historia. Es, precisamente, en la ausencia del profesor de esa materia donde la novela de Kohan presenta su reflexión más aguda sobre la congruencia de un sistema que no deja nada libre, ni siquiera una hora, porque todo tiene que funcionar al paso de la normalidad. Cabrá al alumno responder a las cuestiones que el profesor ausente enviará para cubrir la falta, citas de diferentes tratados sobre el arte de la guerra. El lector pasa a saber en qué mundo y en qué tiempo ese colegio se inserta, el de la sombra de una guerra hecha de engaños que despiertan los ideales de un país sin rumbo.

Kohan produce con su escritura los muros sucesivos pero no concéntricos en que son aprisionados los sujetos con medidas disciplinares al servicio del orden, desde un terror exterior, oscuro y difuso hasta el confinamiento último en el baño de varones. *Ciencias Morales* muestra el enlace ineludible entre la moral y el goce. No escapó a Freud la ligazón extraña entre esos dos términos y consideró que el imperativo categórico kantiano no tiene otro modo de encanarse en el sujeto sino como superyo cuya moral cruel está al servicio del ejercicio sádico de un goce. Kant, como lo formula Lacan,

tiene en el Marqués de Sade su reverso, tanto en la contemporaneidad de sus escrituras como en el objeto de sus discursos.

María Teresa sufre la metamorfosis que la pedagogía moral a la que está sometida le dictamina. Y todo eso le sucede sin que lo sepa, lo que le otorga un cierto carácter trágico a su destino. La maquinaria que, con el lema de normalidad, regula los cuerpos, la atrapa sin salida. Y, si parece decidir sus actos, no hace otra cosa sino seguir un plan estrictamente trazado por el Otro. María Teresa vive su vida limitada a su madre y tiene un único objetivo: servir a la disciplina y al orden del Colegio. Ejemplar soldado en perfecta sintonía con el discurso del amo que se inmiscuye a través de los muros para materializarse en los claustros. Cumple el reglamento pero su mayor virtud es hacerlo cumplir. Todo es explícito, pues hay una mirada que lo ve todo. En el dominio de lo visible, en donde todo parece estar bajo control, lo inesperado se insinúa. “Es una reacción extraña que ni ella misma se explica”. Con esta frase se inicia el giro crucial de la novela, al volverse la protagonista objeto de algo que ella misma desconoce y comanda su acto. “Mira a su propia mano apoyada en la puerta del baño de varones y esa mano le comunica una certeza, una decisión: que va abrir la puerta y va a entrar”. Es su cuerpo que actúa y ella obedece. Comienza allí su descenso a los infiernos, en un camino sin retorno que se bifurca en la trama densa de su fantasma. La mirada hasta entonces se erguía soberana, ejerciendo su poder sobre el cuerpo de los alumnos, en una obediencia debida a la norma instituida. En ese tiempo y en ese lugar se produce una curiosa inversión. María Teresa, escondiéndose cuidadosamente en un cubículo del baño que ella misma cierra, consiente en cegarse, en no ver nada más y no ser vista, entrando en otro registro: oír la intimidad de los cuerpos, sus ruidos, sus barullos, sus olores y fruiciones. Kohan crea un dispositivo con el que destituye los rastros de los sujetos para hacer aparecer el goce en su carácter más anónimo. Intermitencias de los cuerpos, escandidas por el golpe del vaivén

de la puerta y los chorros de agua que periódicamente limpian el mingitorio. La precisión del relato de Kohan, en la minuciosidad con que detalla el espacio y los objetos, da el formato a ese encuentro escabroso con la intimidad ajena mostrando la imposibilidad de acceder al cuerpo del Otro. Y cuando pensamos en la creación de un dispositivo en su escritura lo referimos no sólo a la repetición casi obsesiva de la misma escena, sino también a la necesidad de producir un espacio y una distancia para abordar lo que los cuerpos presentan de inaccesible. En su novela *Museo de la Revolución* Kohan escribe: “Pero aun así, por mucho que se rebelen estos detalles de la más plena intimidad, se preserva siempre la norma básica de no saber quienes son los demás, ni siquiera los más próximos.”

No sólo el otro es el desconocido del sujeto; él mismo se desconoce. Descifrar los efectos de la negación y la forma en que se tramita en la lengua es uno de los ejes de la novela de Kohan. Lo que resulta de este tenaz trabajo podría considerarse una escritura de la desmentida, operación que implica que al mismo tiempo algo sea reconocido y negado, conviviendo las dos posiciones contrarias sin molestarse entre sí, en un proceder lógico que tiene como precio la propia escisión del sujeto. La repetición de la escena, guiada por el afán de descubrir al alumno que fuma en el baño encuentra su motivo y su sentido en la justificativa de probar la integridad moral de María Teresa, su responsabilidad en el ejercicio de la función y su sentimiento de deber cumplido. Y es allí donde la moral funciona como el reverso del goce. Lo que ella busca, o imagina que busca, no es lo que encuentra. El motivo es usurpado por la sexualidad que sostiene toda la escena. Lo que la repetición produce es goce y cada escena introduce una diferencia. Se avanza en un “crescendo” dramático cuyo punto culminante es ocasionado por la esencia de un perfume que la llama a abrir una rendija en su escondite y a confrontarse con la cosa del varón en la que tal vez sea la página más elocuente de esta escritura implicada en la lógica de la desmentida: “De todas

Ciencias morales: Una escritura de la desmentida

formas imagina qué palabras usaría si tuviese que describirle a alguien cómo es esa cosa que ella ya vio o cree que vio, y no se le ocurre ninguna. Ninguna, nada de nada, la mente en blanco. Y no obstante juraría, si un asunto de este tenor tolerara un juramento, que a la cosa de este chico de veras la vio”.

En algún momento de su novela, Kohan escribe que el cubículo es un refugio dentro de otro refugio. La novela transcurre en los meses de la guerra de las Malvinas, puntuada por una correspondencia del hermano de la protagonista enviada desde la contienda. Los escuetos mensajes y los antidepresivos de la madre dan tono de gravedad a la situación. El refugio será violado con los mismos signos de perversión con que el país se mete en una guerra. La desmentida que constituye los comunicados oficiales tiene su correlato en cada uno de los participantes de la historia. Kohan indaga la función del consentimiento, tanto en el plano individual como en el colectivo, para que puedan producirse acontecimientos de dicha envergadura. Y el consentimiento no se sostiene sin el mantenimiento de una férrea desmentida.

“El Colegio”, idealizado por Cané, es leído por otra escritura que se correlaciona con la primera. Sin pretender limitar el alcance de *Ciencias Morales*, en su trayecto por la literatura y por la lengua, nos parece oportuno indicar – con cierta ironía – que esta novela debería ser considerada, junto a *Juvenilia*, como una obra necesaria para aquel que quiera saber algo más sobre el mítico “Colegio” y aventurarse en los diversos modos de negación que lo constituyen.

BIOS

Edgardo Horacio Berg

Docente e investigador en el área de Literatura y Cultura Argentina del Centro de Letras Hispanoamericanas de la Universidad Nacional de Mar del Plata. Es autor de *Poéticas en suspenso. Migraciones narrativas en Ricardo Piglia, Andrés Rivera y Juan José Saer* (2002) y de *Ricardo Piglia: una narrador de historias clandestinas* (2003) y coautor de *Itinerarios entre la ficción y la historia. Transdiscursividad en la literatura hispanoamericana y argentina* (Buenos Aires, Grupo Editor Latinoamericano, 1993), *Supersticiones de linaje. Genealogías y reescrituras* (Rosario, Beatriz Viterbo, 1996). Participó, también, como autor de los volúmenes colectivos *Valoración múltiple. Ricardo Piglia* (2000), *Literatura argentina. Perspectivas de fin de siglo.* (2001), *Ricardo Piglia: una poética sin límites* (2004) y en *Ricardo Piglia. La escritura y el arte nuevo de la sospecha* (2006) Ha publicado varios ensayos, artículos y notas críticas sobre literatura argentina contemporánea en revistas nacionales y extranjeras. Asimismo ha colaborado con artículos, entrevistas y textos de ficción en los Suplementos “Radar Libros” del diario Página/12, Letras. Arte. Cultura” y “Arte y Cultura” del diario La Capital de Mar del Plata, en la Revista Ñ y el *Diario del Festival*, suplemento del diario Clarín y en la revista capitalina *Sin cortes* (Cine, Video y T.V.) Actualmente, está trabajando un ensayo sobre la poética del escritor argentino Sergio Chejfec.

Timo Berger

Nació en 1974, en Stuttgart, y vive en Berlín. Es uno de los coordinadores de Latinale, festival rodante de poesía latinoamericana (www.latinale.de). Es autor de los poemas *A cien cuerdas del centro* (Bahia Blanca, Vox, 2006) y tradujo a Sergio Raimondi y Fabián Casas, entre otros, al alemán.

Federico Coelho

Carioca e doutor em Literatura pela PUC-Rio. Publicou artigos em revistas como *Margens, Estudos Históricos, Sibila, Errática, Acervo, Revista de História, Transdições, Cultura Brasileira Contemporânea e Grumo*. Publicou em 2006 com Santuza Naves e Tatiana Bacal o livro *A MPB em Discussão*, pela editora UFMG e organizou em 2008 com Sérgio Cohn o volume *Encontros - Tropicália* pela Azougue editorial.

Alan Courtis

Licenciado en Ciencias de la Comunicación, músico y explorador musical nacido en Buenos Aires en 1972. Miembro fundador del grupo Reynolds y actualmente integrante de ÜL, Strountes, L'Autopsie a révélé que la cause de la mort était l'Autopise, Daddy Antogna & los de Helio, Mutantea e innumerables proyectos. Tiene más de 200 discos editados por sellos de todo el mundo y ha realizado extensas giras por Japón, Europa, Estados Unidos y Latinoamérica. Ha colaborado en vivo y en estudio con artistas como: Pauline Oliveros, Lee Ranaldo (Sonic Youth), Damo Suzuki (Can), Yoshimi (Boredoms), Eddie Prevost (AMM), Rick Bishop (Sun City Girls), RLW (P16.D4), Kawabata Makoto (Acid Mothers Temple), Chris Corsano, Mats Gustafsson, KK Null y Lasse Marhaug. Últimos discos: Unstringed Guitar & Cymbals, Blossoming Noise (EEUU, 2008), Llegaron... Alt. Vinyl (Inglaterra, 2008), Courtis, Yamamoto & Yoshimi- Live at Kanadian, Public Eyesore (EEUU, 2008), Las Sales Fundentes, Om Discos (Argentina, 2007)

Edgardo Dieleke

Doutorando de Literatura Latino-americana na Princeton University. Apresentou trabalhos sobre cinema latino-americano na Latin American Studies Association (LASA 2004, 2005, 2007) e na Cambridge University (2006). Junto com Paola Cortés-Rocca e Claudia Soria, está editando o livro *Políticas del sentimiento. El peronismo y la construcción de la Argentina moderna*, onde incluirá um artigo sobre os documentários de Fernando Solanas. Na sua tese, aborda as tensões entre ficção e não ficção nas novas representações da violência da América Latina.

Nancy Fernandez

Docente e investigadora de literatura argentina en la Facultad de Humanidades de la Universidad Nacional de Mar del Plata. Fue becaria de investigación en todas sus categorías (Iniciación, Perfeccionamiento y Formación Superior) en esta institución y por la misma obtuvo su primer título de posgrado como Magister en Literaturas Hispanoamericanas. Es Doctora por la Universidad Nacional de La Plata y fue becaria de investigación doctoral por Fundación Antorchas. Es autora de *Narraciones viajeras. Cesar Aira y Juan José Saer* (Buenos Aires: Biblos, 2000) y de *Experiencia y escritura. Sobre la poesía de Arturo Carrera* (Rosario: Beatriz Viterbo ed. 2008). Es coautora

de *Fumarolas de Jade. Sobre las poeticas neobarrocas de Severo Sarduy y Arturo Carrera* (Mar del Plata: Estanislao Balder/UNMDP, 2002) y de *Supersticiones de linaje. Sobre genealogias y reescrituras* (Rosario: Beatriz Viterbo ed., 1996). Ha colaborado en el libro editado por Edgardo Berg, *Ricardo Piglia: un narrador de historias clandestinas* (Mar del Plata: Estanislao Balder/UNMDP, 2003). Ha participado en numerosos congresos internacionales y publicado artículos críticos en revistas especializadas y páginas de internet.

Gabriel Giorgi

Es el autor de *Sueños de exterminio. Homosexualidad y representación en la literatura argentina contemporánea* (Beatriz Viterbo editora, 2004) y co-editor de *Excesos de vida. Ensayos sobre biopolítica* (Paidós, 2007). Ha publicado diversos artículos en revistas de Argentina y Estados Unidos. Actualmente es profesor en New York University.

Margo Glantz

Nascida na cidade do México, é escritora, professora, jornalista e tradutora. Publicou, entre outros, os livros de ficção *Las genealogias* (1981), *Apariciones* (1996, traduzido ao português em 2002), *El rastro* (2002) e *Sana* (2007). É professora emérita da Universidade Nacional Autónoma de México e foi professora visitante nas universidades de Yale, Cambridge, Princeton, Harvard, Rice, Siena, Madrid, Alicante, Buenos Aires e Santiago. É membro da Academia Mexicana de la Lengua e recebeu o Premio Universidad Nacional e as bolsas Rockefeller e Guggenheim.

Max Gurian

Es docente de la cátedra "Literatura del Siglo XX" en la Facultad de Filosofía y Letras de la UBA y becario de doctorado del Conicet.

Rafael E. Gutiérrez Giraldo

Colombiano, escritor, estudiante de doctorado en Literatura de la Universidad Católica de Rio, Mestre en Literatura Latinoamericana de la Universidad Javeriana de Bogotá.

Rery Maldonado

Poeta, traductora y estudiante de literatura por su cuenta. Desde 1995 colabora con distintas revistas latinoamericanas y europeas. Vive en Berlín

desde 1997, donde ha sido obrera, librera y representante de ventas. Su libro *Andar por casa* ha sido publicado en una mini edición en Berlín por Eloísa Cartonera en 2008.

Evando Nascimento

Doutor em teoria da Literatura na UFRJ. Foi Professor-Leitor de 1993 a 1995 e Attaché Temporaire D'Enseignement et de Recherche de 1995 a 1996 na Universidade Stendhal de Grenoble. Atualmente é Professor na Universidade Federal de Juiz de Fora. Publicou *Derrida e a Literatura. Notas de Literatura e Filosofia nos textos da Desconstrução* e *Retrato desnatural: diários (2004 a 2007)*.

Carolina Puente

Es investigadora y docente de Literatura en escuelas medias. Está trabajando en su tesis de doctorado (UBA), que explora los modos de composición de la subjetividad –empírica y ficcional- en la literatura menor de los años '70 en Brasil y en Argentina. Ha leído distintas aproximaciones al tema en Congresos de Argentina. Publicó un ensayo sobre la poesía de Ana Cristina Cesar en la edición crítica *Álbum de retazos*, en la que participó también como compiladora y traductora.

Márcio Seligmann

Professor livre-docente de Teoria Literária na UNICAMP e pesquisador do CNPq. É autor de *Ler o Livro do Mundo* (Iluminuras, 1999), *Adorno* (PubliFolha, 2003) e *O Local da Diferença* (Editora 34, 2005); organizou os volumes *Leituras de Walter Benjamin: (Annablume/FAPESP, 1999; 2ª edição 2007)*, *História, Memória, Literatura: o Testemunho na Era das Catástrofes* (UNICAMP, 2003) e *Palavra e Imagem, Memória e Escrita* (Argos, 2006) e coorganizou *Catástrofe e Representação* (Escuta, 2000).

María Lucía Verdi

(Porto Alegre/RS) Licenciada en Letras, Maestría en Literatura Brasileña. Libros: *Personagem Possível*, 1983; *Matéria sem Nome*, 1986; *Falas*, 1988; *Este Fruto Outro/Questo Fruto Altro*, 1994; *O caractere do sono – entre Oriente e Ocidente*, 2004.

Eduardo Vidal

Psicoanalista de la Escuela Freudiana (Río de Janeiro)



Normas para o envio de colaborações:

1. A Revista Grumo aceita colaborações para o seu próximo número. Todos os textos enviados serão submetidos a análise, de responsabilidade de seus editores.
2. As colaborações deverão ser encaminhadas em Word no formato doc com o nome do autor (por exemplo, Azevedo.doc) ao endereço eletrônico: grumo@salagrumo.org
3. No arquivo, além do texto, o autor deverá enviar: um resumo na língua do texto e outro em inglês de até 5 linhas, as palavras-chave na língua do artigo e em inglês e um mini-currículo do autor, também de até 5 linhas.
4. Quaisquer dúvidas poderão ser enviadas para: grumo@salagrumo.org

Normas para editoração do texto:

1. Cada proposta de publicação deverá conter um número máximo de páginas, especificado a seguir.

Ensaio: máximo de 15 páginas
Resenha: máximo de 5 páginas
2. A proposta deverá ser enviada em fonte Times New Roman, corpo 12, espaço 1,5, papel A4, com alinhamento justificado ao longo de todo o texto.

3. Nas “Referências bibliográficas”, no final do texto, o nome dos livros ou periódicos devem ser grifados em itálico. Títulos de capítulos ou artigos devem estar em redondo e entre aspas duplas, seguindo os modelos abaixo:

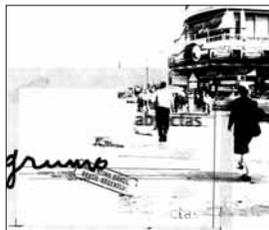
Terán, Oscar. “Tiempos de memoria”. In: *Punto de vista*, XXIV, N° 68, 2000, pp.10-12.

Yúdice, George. “Marginality and the ethics of survival”. In: Ross, Andrew (ed.). *Universal Abandon? The Politics of Postmodernism*. Edinburgh: Edinburgh University Press, 1989, pp.214-235.

Moreiras, Alberto. *A Exaustão da Diferença: a política dos estudos culturais latino-americanos*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2001.

4. Todas as citações de até 4 linhas devem ser feitas no corpo do texto e entre aspas duplas. Entre parênteses, logo depois da citação, devem vir, separados por vírgulas, o sobrenome do autor, o ano de publicação do livro e o número da página de onde foi retirada a citação. Ex.: (Moreiras, 2001, 28-29)
5. Se a citação ultrapassar as 4 linhas, deve vir destacada do corpo do texto, em fonte Times New Roman, corpo 10, sem recuo e sem aspas.
6. As notas devem vir no final de texto.
7. Ilustrações e figuras devem estar em definição de pelo menos 300 dpis.

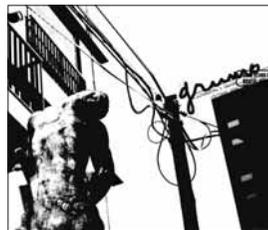
NÚMERO 1 - MARÇO 2003



NÚMERO 2 - NOVEMBRO 2003



NÚMERO 3 - OUTUBRO 2004



NÚMERO 4 - OUTUBRO 2005



NÚMERO 5 - OUTUBRO 2006



NÚMERO 6.1 - OUTUBRO 2007



NÚMERO 6.2 - OUTUBRO 2007

