

caracol 17

caracol 17

caracol 17

REVISTA DO PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LÍNGUA ESPANHOLA E
LITERATURAS ESPANHOLA E HISPANO-AMERICANA
FACULDADE DE FILOSOFIA, LETRAS E CIÊNCIAS HUMANAS
UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO

USP – Universidade de São Paulo

Reitor: Vahan Agopyan

Vice-reitor: Antonio Carlos Hernandez

Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas

Diretora: Maria Armanda do Nascimento Arruda

Vice-diretor: Paulo Martins

Departamento de Letras Modernas

Chefe: Lenita Maria Rimoli Esteves

Editora

Profa. Dra. Margareth dos Santos(USP)

Organizadoras do Dossiê

Ana Cecília Olmos (USP)

María Alejandra Minelli (Universidad Nacional de Comahue, Argentina)

Comitê Editorial

Prof. Dr. Alessandro Mistrorigo (Universidad Ca' Foscari de Venezia, Italia)

Profa. Dra. Adriana Kanzepolsky(USP)

Prof. Dr. Benivaldo José de Araújo Junior (USP)

Prof. Dr. Diego Santos Sánchez (Universidad de Alcalá, España)

Prof. Dr. Edgardo Dobry (Universitat de Barcelona, Espanha)

Prof. Dr. Ivan Rodrigues Martin (UNIFESP)

Prof. Dr. Javier Lluch-Prats (Universitat de València, Espanha)

Profa. Dra. Valeria De Marco (USP)

Prof. Dr. Max Hidalgo Nácher (Universitat de Barcelona, Espanha)
Prof. Dr. Julio Ramos (University of California, Berkeley, Estados Unidos)
Prof. Dr. Graciela Foglia (UNIFESP)
Prof. Dr. Rosa Yokota (UFSCAR)
Prof. Dr. Judith Podlubne (Universidad Nacional de Rosario, Argentina)

Conselho Editorial

Augustín Redondo, Université de la Sorbonne Nouvelle, França
Ana Pizarro, Universidad de Diego Portales, Chile
Anthony Pym, Universitat de Rovira i Virgili, Espanha
Antonio Briz, Universidad de Valencia, Espanha
Aurelia González, Colegio de México, México
Aurora Egido, Universidad de Zaragoza, Espanha
Danielle Zaslavsky, Colegio de México, México
Davi Arrigucci (USP)
Elvira Arnoux, Universidad de Buenos Aires, Argentina
Graciela Montaldo, Columbia University, Estados Unidos
Inés Fernández Ordoñez, Universidad Complutense de Madrid, Espanha
Jorge Schwartz(USP)
Juana Liceras, University of Ottawa, Canadá
María de la Concepción Piñero Valverde (USP)
Marta Baralo, Universidad Antonio de Nebrija, Espanha
Marta Luján, University of Texas, Estados Unidos
Melchora Romanos, Universidad de Buenos Aires, Argentina
Neide Therezinha Maia González (USP)

Nora Catelli, Universidad de Barcelona, Espanha
Oscar Díaz Fouces, Universidad De Vigo, Espanha
Raúl Antelo, Universidade de Santa Catarina, Brasil
Roberto Bein, Universidad de Buenos Aires, Argentina
Rolena Adorno, Yale University, Estados Unidos da América
Silvana Serrani Infante (UNICAMP)
Stella Tagnin (USP)
Valquiria Wey (Universidad Nacional Autónoma de México, México)

Monitora

Barbara dos Santos (USP)

Colaboradoras

Fernanda do Nascimento Simões Lopes (USP)

Mayra Moreyra Carvalho (USP)

A partir da edição n. 15, a Revista *Caracol* deixa de indicar os pareceristas de cada volume a fim de preservar integralmente a avaliação cega por pares.

Endereço para correspondência

Av. Prof. Luciano Gualberto, 403, cep: 05508-900 | São Paulo (sp), Brasil

Tel.: (55 11) 3091-4503

e-mail: revista.caracol@usp.br

www.revistas.usp.br/caracol

www.facebook.com/caracolrev

SUMMARY

DOSSIER

18 PRESENTATION

Ana Cecilia Olmos

María Alejandra Minelli

EXCHANGES

28 The photography condition of the narration: Sergio Chejfec and his documentary narratives

Florencia Garramuño

44 Photography and aesthetics in *Estrella Distante* by Roberto Bolaño

Óscar Gutiérrez Muñoz

Juan Daniel Cid Hidalgo

74 “Speak to the eyes”: poetic formations in the digital universe

Germán Ledesma

110 Figurative representations of the visibleness in recent Latin American poetry: burst and montage

Ana Porrúa

136 Beuys’s ashes in Bellatin and the ritual of the dead hare: human crosses

Isabel Jasinski

SUMÁRIO

DOSSIÊ

18 PRESENTACIÓN

Ana Cecilia Olmos

María Alejandra Minelli

INTERCÂMBIOS

28 A condição fotográfica do relato: Sergio Chejfec e suas narrativas documentais

Florencia Garramuño

44 Fotografía y estética en *Estrella Distante* de Roberto Bolaño

Óscar Gutiérrez Muñoz

Juan Daniel Cid Hidalgo

74 “Hablar a los ojos”: formaciones poéticas del entorno digital

Germán Ledesma

110 Figuraciones de lo visible en la poesía latinoamericana reciente: estallido y montaje

Ana Porrúa

136 As cinzas de Beuys em Bellatin e o ritual da lebre morta:

articulações do humano e do animal pela linguagem artística

Isabel Jasinski

WANDERS

- 172 Reading (and writing about) Levrero
Antonio Marcos Pereira
- 190 Versions of the essay in digital journals in Argentina. Circumstances,
writings, experiences
Diego Germán Vigna
- 224 Between the fiction and the essay: notes on Vicente Luis Mora's
literary project
María María Belén Bernardi
- 258 The democratization of the ability to see. On Juan José Millás'
photography criticism
Constanza Lucía Tanner
- 284 Ways of resisting in *Fruta Podrida* by Lina Meruane
Julieta Novelli
- 300 Collector, artist, monster: The Duke of *Bomarzo* in María Negroni's
La Boca del Infierno
Rayén Daiana Pozzi

INTERFERENCES

- 328 Leaving fiction: non-literary narratives
Luciene Azevedo

ERRÂNCIAS

- 172 Lendo (e escrevendo sobre) Levrero
Antonio Marcos Pereira
- 190 Variantes del ensayo en revistas digitales de Argentina.
Coyunturas, escrituras, experiencias
Diego Germán Vigna
- 224 Entre la ficción y el ensayo: notas sobre el proyecto literario de
Vicente Luis Mora
María Belén Bernardi
- 258 La democratización de la capacidad para mirar
Sobre la crítica fotográfica de Juan José Millás
Constanza Lucía Tanner
- 284 Modos de resistencia en *Fruta Podrida* de Lina Meruane
Julieta Novelli
- 300 Coleccionista, artista, monstruo: El Duque de Bomarzo en *La Boca
del Infierno* de María Negroni
Rayén Daiana Pozzi

INTERFERÊNCIAS

- 328 Saindo da ficção: narrativas não literárias
Luciene Azevedo

346 The temptation to recount: fantasized forms and the urge to write
in contemporary narrative

Wanderlan Alves

372 Autofiction in the novel *El orden del mundo*

Juan Pablo Chiappara

398 Radio scenes in *Emilio Renzi's journal* and in *Black out*

Miriam Gárate

418 The written law in *Our Lady of the Assassins*, by Fernando Vallejo

Francisco Renato de Souza

INTERVIEW

448 It seems fascinating to me thinking of a literature of the
transhumanism, posthumanism and antihumanism. An interview
with Ramiro Sanchiz

Juan Pablo Chiappara

VARIA

484 Life, absurd and commitment in César Vallejo and Nicanor Parra

João Gabriel Mostazo Lopez

514 *Variaciones sobre Rosa Parks*. Aesthetic of the crisis of modernity in
Itziar Pascual's work

Lucas Luciano Magnin

346 A tentação do relato: formas fantasiadas e desejo de escritura na narrativa contemporânea

Wanderlan Alves

372 Autoficción en la novela *El orden del mundo*

Juan Pablo Chiappara

398 Cenas do rádio em *Los Diarios de Emilio Renzi* e em *Black out*

Miriam Viviana Gárate

418 A lei da escrita em *A virgem dos sicários*, de Fernando Vallejo

Francisco Renato de Souza

ENTREVISTA

448 Me resulta fascinante pensar una literatura del transhumanismo, del posthumanismo o del antihumanismo

Entrevista a Ramiro Sanchiz

Juan Pablo Chiappara

VÁRIA

484 Vida, absurdo e engajamento em César Vallejo e Nicanor Parra

Juan Pablo Chiappara

514 *Variaciones sobre Rosa Parks*. Estéticas de la crisis de la modernidad en la obra de Itziar Pascual

Lucas Luciano Magnin

- 534 Wandering exemplarities. The Jealous Extremaduran (1613) and Penelope (1959)

Rosângela Schardong

- 562 Rewriting Spanish conquest history: foundational myths in

Comentarios Reales de los Incas

Evelyn Saavedra Autry

BOOK REVIEWS

- 582 *Phonodia*: La voz de los poetas, uso crítico de sus grabaciones y entrevistas. Alessandro Mistrorigo. Venezia: Edizioni Ca'Foscari, 2018, 291 p.

Mayra Moreyra Carvalho

- 590 *Acrobacia del cuerpo bilingüe. La poesía de Alfredo Gangotena.*

Cristina Burneo Holanda: Almenara Press 2017

Gina Saraceni.

- 596 *¿Por qué Brasil, qué Brasil? Recorridos críticos: la literatura y el arte brasileños desde argentina.* Roxana Patiño; Mario Cámara(eds.).

Villa Maria: Eduvim, 2017. (Coleção Cuadernos de Investigación).

Jaime Ginzburg

534 Ejemplaridades errantes. El celoso extremeño (1613) y Penélope (1959)

Rosângela Schardong

562 Reescribiendo la historia de la conquista española: Mitos fundacionales en los *Comentarios Reales de los Incas*

Evelyn Saavedra Autry

RESENHAS

582 *Phonodia*: La voz de los poetas, uso crítico de sus grabaciones y entrevistas. Alessandro Mistrorigo. Venezia: Edizioni Ca'Foscari, 2018, 291 p.

Mayra Moreyra Carvalho

590 *Acrobacia del cuerpo bilingüe. La poesía de Alfredo Gangotena*. Cristina Burneo Salazar. Holanda: Almenara Press, 2017.

Gina Saraceni

596 *¿Por qué Brasil, qué Brasil? Recorridos críticos*: la literatura y el arte brasileños desde Argentina. Roxana Patiño ; Mario Cámara, (eds.). Villa Maria: Eduvim, 2017. (Coleção Cuadernos de Investigación)

Jaime Ginzburg

Dossiê

PRESENTACIÓN

Este número de la revista *Caracol* está dedicado a las prácticas de escrituras que, huyendo de la esclerosis de los códigos bien delimitados, experimentan con el cruce de géneros, discursos, lenguajes y soportes. Una disposición experimental que, sabemos, no es ajena a una idea de literatura moderna, pero que en los días de hoy parece ir más allá y abrirse a intensidades poéticas y vitales que desdibujan los contornos de lo literario y lo artístico. La reflexión crítica de los últimos años ha intentado captar los movimientos de estas prácticas de escritura que, recusando las lógicas de lo propio y la pertenencia, desbordan los cauces institucionalizados de la literatura. Las referencias a las “formas errantes” (Graciela Speranza), la “estética radicante” (Nicolas Baurrioud), el “arte inespecífico” (Florencia Garramuño), el “arte fuera de sí” (Ticio Escobar), que las lecturas actuales convocan con frecuencia, buscan asimilar los intercambios, desplazamientos e interferencias entre géneros, discursos, lenguajes y soportes que desestabilizan los presupuestos de especificidad y autonomía que sostenían el dominio moderno de lo literario y del arte. Esta es la idea que se explora en el Dossier *Escrituras interferidas*, en el cual presentamos un conjunto de artículos que indagan la cuestión en las literaturas hispanoamericana y española de la actualidad. Esa indagación se decanta a lo largo del volumen en una entrevista al escritor uruguayo Ramiro Sanchiz, en los artículos de la sección *Varia* y en tres reseñas.

La primera sección del dossier, *Intercambios*, reúne artículos que analizan las relaciones que las escrituras establecen con la imagen y los efectos de sentido que se desprenden de ese intercambio. El encuadramiento

fotográfico de la mirada como recorte de lo real y pulsión documental del relato orienta una lectura de la narrativa de Sergio Chejfec atenta a los procesos de desubjetivación de la escritura. El análisis de los modos discursivos en función de los cuales la fotografía es convocada en la narrativa de Roberto Bolaño sostiene una perspectiva crítica sensible a las tensiones entre ética y estética que la obra del escritor chileno cuestiona. La lectura de la poesía de Fabio Doctorovich, Ciro Múseres, Gustavo Romano, entre otros escritores que experimentan con el soporte digital, indaga las relaciones que el arte establece con las tecnologías mediáticas, atendiendo tanto a las singularidades de las construcciones poéticas como a las dimensiones políticas que toda palabra vinculada a la inmaterialidad del entorno digital comporta. El recorte de lo real que toda mirada supone retorna en un análisis de la poesía de Marília García, Aníbal Cristobo y Carlito Azevedo; la lectura sugiere que, en la fragmentación y la puesta en escena del detalle, estas poéticas movilizan regímenes de visibilidad que configuran nuevas espacialidades y formas de la errancia. La relación que la narrativa de Mario Bellatin establece con la obra de Joseph Beuys también es objeto de una lectura que focaliza los desvíos y las contaminaciones que se establecen entre literatura y artes plásticas en la contemporaneidad. En todos los casos, se trata de lecturas sensibles a la problematización de las nociones tradicionales de lo artístico.

Los artículos reunidos en la segunda sección del dossier, *Errancias*, indagan en escrituras que se desplazan entre el ensayo y la crítica literaria, la crónica y la ficción, la literatura y otros saberes: un primer texto se

pregunta sobre cómo escribir la lectura de Mario Levrero y especula sobre los modos en que el discurso crítico desborda los cursos tradicionales de sus dicciones académicas. Un análisis de la ensayística actual en revistas literarias y culturales argentinas que circulan exclusivamente en soportes digitales permite rastrear los encuentros y desvíos entre la tradición impresa del ensayo y las coordenadas tecnológicas y comunicacionales del presente. Estas son relaciones abordadas también en los artículos dedicados a los ensayos de Vicente Luis Mora y Juan José Millás, que se desplazan hacia la crónica y la ficción explorando la hibridez de las formas y la diversidad de los soportes. Las tensiones entre la gratuidad de la palabra literaria y la productividad de los discursos ligados al saber y a lo útil orientan la lectura de la narrativa de Lina Meruane y trayectos intertextuales que diseñan otros orígenes para una tradición literaria móvil se hacen presentes en la lectura de lo que en *La boca del infierno* de María Negroni hay de reescritura de *Bomarzo* de Manuel Mujica Láinez.

La última sección del dossier, *Interferencias*, reúne artículos que, entre otros aspectos, exploran la indeterminación que permea las formas narrativas que se configuran en el cruce de discursos. Las tensiones entre lo ficcional y lo documental en la narrativa de Rodrigo Rey Rosa, la incidencia de las fantasías de relato (novela total, ficción pura, memoria) en la configuración de las narrativas de Roberto Bolaño, Mario Bellatin y Héctor Abad Faciolince, la problematización de la idea de autoficción en la novela de Ramiro Sanchiz, el trabajo sobre una memoria personal atravesada por registros de voces sociales en los relatos de corte intimista de

María Moreno y Ricardo Piglia, encuentran aquí lecturas atentas al carácter ambiguo, liminar e inacabado de escrituras que expanden el dominio de lo literario. Esta sección se cierra con una lectura de la narrativa de Fernando Vallejo que, en diálogo con la ensayística de Blanchot, desestabiliza los presupuestos autobiográficos que, con frecuencia, orientan los abordajes de la obra de este autor.

En estrecha relación con el *Dossier*, se destaca la entrevista al escritor uruguayo Ramiro Sanchiz realizada por Juan Pablo Chiappara. En un extenso diálogo, el escritor expone la formulación de un proyecto narrativo marcado tanto por la recusa al imperativo referencial y la representatividad cultural, como por la exploración de una indeterminación genérica fundada en los entrecruzamientos discursivos de orden social y literario (el rock, lo pop, la ciencia ficción, la memoria, la especulación filosófica, etc). Las tensiones entre ficción y realidad, los límites ambiguos de la novela con el ensayo, la (im)posibilidad de la novela total, el cuestionamiento del humanismo, son algunos de los temas abordados en esta interesante conversación.

Los artículos reunidos en la sección *Varia* dialogan indirectamente con la propuesta central del volumen. En líneas generales, los textos analizan los ecos poéticos de la posvanguardia de César Vallejo en la antipoesía de Nicanor Parra; el encuentro de lenguajes en la dramaturgia de Itziar Pascual; el juego intertextual entre las narrativas de Cervantes y Dalton Trevisan; el análisis de la negociación entre la autoridad de la historia y el relato de ficción en la obra del Inca Garcilaso. Por último, tres reseñas

cierran el número iluminando cruces y tránsitos. Se trata de las lecturas de *Phonodia*, de Alessandro Mistrorigo, libro que estudia los efectos de sentido que se generan en las interferencias entre la letra de la poesía y la voz de los poetas; *Acrobacia del cuerpo bilingüe*, de Cristina Burneo, que analiza el desplazamiento entre lenguas de la poesía de Alfredo Gangotena; *¿Por qué Brasil, qué Brasil?*, organizado por Roxana Patiño y Mario Cámara, que, desde Argentina, traza recorridos críticos sobre la literatura brasileña que privilegian los diálogos intertextuales y las perspectivas interdisciplinarias.

Agradecemos a todos los autores la colaboración en este número.

Ana Cecilia Olmos
María Alejandra Minelli

Dossiê
INTERCÂMBIOS

A condição fotográfica do relato: Sergio Chejfec e suas narrativas documentais

Florencia Garramuño

Florencia Garramuño é doutora em Línguas e Literaturas Românicas pela Universidade de Princeton. Dirige o Departamento de Humanidades da Universidad de San Andrés. Publicou, entre outros, os livros *Modernidades Primitivas: Tango, Samba y Nación*, *La experiencia opaca*, *Frutos Estranhos. Ensaios sobre a inespecificidade na Estética Contemporânea* y *Mundos en común*.

Contato: florg@udesa.edu.ar
Argentina

PALAVRAS-CHAVE:

Literatura contemporânea;
Fotografia; Chejfec.

Resumo: Algumas das escrituras contemporâneas mais radicais dos últimos anos elaboram relatos que já não se sustentam sobre o predomínio do humano e do individual. Figuras do impessoal e anônimo evidenciam uma saída do subjetivo e do pessoal. Qual é a potência do impessoal nessas escrituras? Que tipo de problemas elas tornam visíveis? Neste artigo me interessa pensar quanto essa saída do subjetivo e do pessoal repercute na exposição de uma experiência que se distancia do prisma subjetivo, e que tipo de consequências, estéticas e políticas, essas escrituras acarretam, a partir da leitura de *Modo linterna*, de Sergio Chejfec.

KEYWORDS:

Contemporary Literature;
Photography; Chejfec

Abstract: Some of the more radical contemporary writings of the last years are elaborations not any longer based on a human or individual preeminence. Figures of the impersonal and anonymous evidence a turning away from subjective or individual life. What is the power of the impersonal in these writings? What problems do they make visible? In this article, I read *Modo linterna*, by Sergio Chejfec, in order to think how this turning away from the subjective and the personal affects the exposition of an experience that distances itself from a subjective prism, and what kind of consequences, aesthetic and political, these writings carry.

Écrire pour ne plus avoir de visage

Michel Foucault

A VIA IMPRÓPRIA

Uma série de textos latino-americanos recentes entrecruzam e entrelaçam histórias diversas de modo a colocar em cena, mais do que a história de um sujeito ou de um indivíduo, ou mesmo de um grupo de indivíduos, a vida vista ou olhada desde uma perspectiva impessoal. Textos como *Mano de obra*, da chilena Diamela Eltit, *Modo linterna*, do argentino Sergio Chejfec, *História natural da ditadura*, do brasileiro Teixeira Coelho – entre muitos outros – compartilham uma mesma preocupação por trabalhar com formas e figuras do impessoal, elaborando experiências que, por momentos, até aparecem como irredutíveis à vida humana. O texto de Diamela Eltit, por exemplo, concentra-se na vida de um grupo de trabalhadores de supermercado no Chile neoliberal dos anos 2000, mas, como o título já antecipa, a narração transcende esse grupo e se desloca para uma reflexão muito maior sobre o destino, ou a história, da “mão de obra” chilena. De fato, o texto não tem um só narrador, mas uma primeira pessoa em singular, na primeira parte, e em plural, na segunda, ambas esvaziadas de interioridade e autoridade para narrar desde um exterior a vida desses

sujeitos que nunca adquirem uma subjetividade ou individualidade e registram, no entanto, a vida, simplesmente, dos trabalhadores.¹

Em *História natural da ditadura*, uma primeira pessoa narra episódios diversos, entrelaçando registros narrativos e ensaísticos para não nos dizer nunca o seu nome, para se debruçar sobre acontecimentos da história, alguns dos quais ele mesmo viveu e outros não, se colocando na perspectiva de uma testemunha ou observador que limita a narração àquilo que ele presenciou, leu ou conheceu.

Trata-se, em todos os casos, de textos que desprendem a vida da individualidade que as sustenta através de diversos procedimentos e dispositivos para, a partir dessa *dessubjetivação*, se concentrar em “uma vida”?

“Ninguém melhor do que Dickens tem narrado o que é uma vida” – disse Deleuze, em *A imanência: uma vida...*, se referindo a *Our mutual friend* –

Um canalha, um mal sujeito desprezado por todos é levado à morte e todos cuidam dele, manifestam uma sorte de solicitude, de respeito, de amor pelo menor signo de vida do moribundo. Todo mundo se preocupa em salvá-lo, até o ponto em que no mais profundo de seu coma o vilão sente que qualquer coisa mole o penetra. Mas à medida que volta à vida, seus salvadores se tornam mais frios e ele recupera toda a sua grosseria, a sua maldade. Entre a vida e a morte há um momento que não é outra

1 Trabalhei com este texto, entre outros, em “O outro avança sobre mim: dimensões da vida anônima e impessoal na cultura latino-americana”. In: *Estudos de Literatura Brasileira Contemporânea*, 48, 2016, p.11-28.

coisa que a vida brincando com a morte. A vida do indivíduo tem feito lugar à uma vida impessoal e, no entanto, singular, que faz surgir um puro acontecimento liberado dos acidentes da vida interior e exterior, isto é, da subjetividade e da objetividade do que acontece (Deleuze, 2001, p.28, tradução nossa).

Uma vida, diz Deleuze, e sublinha: *uma*. Mas o quê é, exatamente, *uma* vida? E qual seria a potência desse movimento?

Suely Rolnik tem registrado no debate contemporâneo uma voz que ela denomina como a voz antropofágica que, propõe,

aponta não só teoricamente, mas, sobretudo, pragmaticamente, que a questão que se coloca não é a reconstituição de uma identidade, horizonte alucinado que divide os homens entre esperançosos e desesperançosos. A questão é descolar a sensação de consistência subjetiva do modelo da identidade; deslocar-se do princípio identitário-figurativo para a construção de um “em casa” (Rolnik, 1998, p.137).

Sobre esse percurso da deslocação de um princípio identitário-figurativo para um “em casa” parecem caminhar estas escrituras.

A CONDIÇÃO FOTOGRÁFICA DO RELATO: EVIDÊNCIAS

A literatura de Sérgio Chejfec manifestou sempre uma certa pulsão impessoal. Já nos seus primeiros romances podia se perceber uma série de personagens anônimos ou de identidades instáveis que iriam compondo,

no dizer de Diana Niebylski, uma “autobiografia despersonalizada”². *Modo linterna*, publicado em 2013, está constituído por uma série de relatos independentes que, no entanto, se entrelaçam de maneiras diversas. Na edição argentina publicada pela editora Entropía, o texto inclui uma série de fotografias que ilustram alguns dos relatos: a fotografia na capa ilustra um anjo de neve, que aparece no relato intitulado “El seguidor de la nieve”. Existe uma outra fotografia no interior do livro, no relato titulado “Hacia la ciudad eléctrica”, que reproduz a imagem do prédio da cidade de Scranton, em Pennsylvania, exibindo um cartaz luminoso com o apelido da cidade. Nesse último texto, um narrador que mora em Nova York viaja de trem até a cidade. A fotografia de Sergio Chejfec, escrevendo enquanto viaja num trem, na orelha do livro – esse limiar da ficção –, parece se enlaçar com o relato final, e a partir daí, com todos os outros relatos no livro que tomam a primeira pessoa de um narrador ou novelista como ponto de espreita. O título do livro, *Modo linterna*, também faz referência a uma fotografia que, no relato com o mesmo título no interior do livro, só poderia ser tirada – devido à grande escuridão do local – graças ao celular ligado em “modo lanterna” (Chejfec, 2013, p.95).

2 Dianna Niebylski chama “autobiografia despersonalizada” a alguns textos de Chejfec. Sobre Lenta biografía, diz: “Falta apenas instalarse en el relato, sin embargo, para darnos cuenta de que tanto la estructura acumulativa, como el ritmo en ritardando, como la casi total ausencia de “historia” personal en la novela, denotan un serio rechazo de lo que normalmente asociamos como el género autobiográfico o con la vertiente de la autobiografía ficcionalizada” (Niebylski, 2012, p.14). E, mais adiante: “En toda su obra narrativa posterior a su primera novela, Chejfec se expresa a través de narradores cuyo “yo” vacila inciertamente entre identidades intersticiales y difusas: un “yo” siempre in media res consciente de ocupar un espacio identitario provisorio, fronterizo y en vías de posible extinción” (Niebylski, 2012, p.15).

Mas o mais interessante a respeito das fotografias é precisamente o modo como os relatos se referem a fotografias, e até parecem dependerem dessas fotografias, que no texto não chegam a ser tiradas. Na falta ou ausência da fotografia, o relato parece ocupar o lugar dela. Em “Una visita al cementerio” o relato se interrompe no momento preciso em que a fotografia iria ser tirada, do mesmo modo como em “Novelista documental” a escritura se interrompe no momento em que o narrador caminha até umas araras que, durante todo o relato, tentou fotografar sem tê-lo conseguido. Os relatos, como se fossem fotografias, parecem recortar de uma experiência só aquilo que o *modo lanterna* permite expor: um fragmento, um pedaço, um resto.³

Luz Horne analisa a importância de imagens visuais e fotografias nos romances anteriores de Chejfec. Segundo Horne, esses romances (junto com outros romances contemporâneos como os de Noll ou Bellatin, entre outros) “*incorporan algo de la lógica de la imagen en sus literaturas*” como um modo de captar “*la temporalidad contemporánea de un modo más preciso*” (Horne, 2012, p.127). Trata-se de uma literatura, diz Horne, “*que a pesar de no incluir imágenes en un sentido literal, las genera a partir de su textualidad*” (Horne, 2012, p.128).

Já no caso de *Modo linterna*, gostaria de propor que os relatos de Chejfec participam de uma *condição fotográfica*, não tanto porque o texto adquira características da fotografia, quanto porque ao se referir a fotografias e incluir algumas delas no interior do relato, seja em sentido figurado seja

3 Os finais dos relatos são, nesse sentido, muito significativos. Em vez de amarrar um desenlace, eles parecem, precisamente, interrupções que deixam soltos os fios do relato.

em sentido literal, o texto parece querer *funcionar* como uma fotografia: a escrita parca e denotativa, e a aspiração a um estatuto documental ligado à fotografia – mesmo quando criticadas –, apontam claramente para a substituição de um relato desenvolvido em suas sucessivas ilações de acontecimentos para recortar uma imagem congelada de uma história num presente parado, estacado.

Mas também interessa conceber essa condição fotográfica como a condição de possibilidade de um relato que nessa detenção da sucessão da história, do relato, encontra um modo de exibir um trabalho sobre o *registro* e o *enquadramento* de um fragmento de mundo cujo sentido não necessariamente se busca, se explicita, nem sequer se persegue. É como se a escritura – a literatura – tivesse sido acometida por uma forte pulsão documental que desestima a construção de uma história com princípio, meio e fim para se concentrar no enquadramento de um fragmento que, *em modo lanterna*, enfatiza, da história, a vida – *uma vida* – que pulsa nesse fragmento. Que, aliás, se acrescenta a um “devir – entre os seus muitos devires – documental da arte contemporânea”.⁴ Segundo o próprio Chejfec:

En mi literatura, la documentalidad es un modo de desestabilizar el sentido común acerca de lo que es acción y lo que es testimonio. Hay una dimensión

4 Aponta Georges Didi-Huberman (2014, p.16): “el arte contemporáneo está hecho de múltiples devenires. Entre ellos, el “devenirdocumento” ocupa evidentemente un lugar significativo. Los artistas no sólo utilizan los documentos de actualidad, con lo que se mantienen “frente a la historia”, sino también los producen enteramente, con lo que no sólo contemplan el acontecimiento, sino lo intervienen, en contacto con él”.

de lo literario que me parece muy productiva: es la del documento, entendido no como documentalismo, como el género documental en el cine, sino como documentalidad. Cierta choque o confrontación que se produce con lo narrativo que sólo tiende hacia la acción o la fantasía. Es una especie de incrustación que se puede producir en los relatos, donde algunos elementos están exhibidos o mostrados y que aparecen como extraídos de lo real (Chejfec, 2015).

Esse impulso documental está muito fortemente articulado no relato com figuras do impessoal e do anónimo que, ao deslocarem o relato da experiência subjetiva, propiciam um teor documental vigoroso.

Todos os textos de *Modo linterna* elaboram diferentes modos de configurar o relato impessoal. Seja pela construção de personagens ou narradores sem nomes próprios nem histórias pessoais (“Modo linterna”, “Novelista documental”, “El seguidor de la nieve”, “Los enfermos”), seja pelo esvaziamento de toda interioridade de personagens que nos relatos perambulam na busca de uma emoção que se despe de toda subjetividade, o anonimato é uma das chaves do livro.

Vejamos o início de “Modo linterna”:

Un domingo de primavera hay tres argentinos en París. Caminan por las calles vacías como si tuvieran toda la mañana a disposición. [...] Un teólogo, un narrador y un ensayista componen el grupo. Después se agregará un músico (Chejfec, 2013, p.71).

E mais à frente:

Se comportan como protagonistas. ¿Pero qué significa exactamente ser protagonista? Están juntos como en una pandilla, a lo mejor sienten que forman un sujeto colectivo, y que ese colectivo les dicta la conducta a seguir, repartiendo papeles que ellos asumen pero no poseen (Chejfec, 2013, p.72).

Os personagens não vão protagonizar histórias individuais, mas, despidos de interioridade e passado, deixam o relato se concentrar exclusivamente em um momento e experiência em comum que os quatro empreendem: uma visita ao cemitério para encontrar o túmulo do escritor argentino Juan José Saer (o único nome próprio em todo o relato).

Também em “Novelista documental” o relato prescinde de personagens com nome próprio: à exceção de Enrique Vila Matas e o árbitro argentino Elizondo – aquele que na Copa de 2006 expulsou Zidane na final –, o relato está habitado por “uma escritora”, “um escritor” e “a empregada do hotel”. O narrador aqui é talvez quem poderia desempenhar o papel do protagonista, mas em qualquer caso, ele também aparece sem nome próprio e absolutamente despido de toda história pessoal. Ao prescindir dos nomes e das histórias individuais, a narração se detém em acontecimentos e eventos de um mundo que se observa para além da experiência pessoal. Talvez por isso nas narrativas de Chejfec apareçam com tamanho protagonismo montanhas, os Andes azuis na manhã de Mérida, a neve e a sua brancura, ou os animais que, como as araras de “Novelista documental”, deveriam, elas sim, ser consideradas protagonistas.

Nesse relato, quando o protagonista – um escritor convidado a um congresso de literatura –, pretende tirar fotos de duas araras que resistem

a posar, se escondendo no interior da gaiola que as alberga, o escritor pede ajuda à uma das empregadas do hotel onde se encontram, e diz:

Le explico que soy novelista, como todos los demás, y que preciso las fotos para documentar que es cierto lo que escribo; que mi principal preocupación es encontrarme con alguien que me pida cuentas y después me acuse de inventar todo. Le explico también que hasta a mí me llama la atención este miedo, porque en realidad nunca me propuse escribir la verdad, al contrario, siempre desprecié las novelas basadas en los hechos reales. Pero de un tiempo a esta parte no sé si la realidad a secas, en todo caso el documento acerca de los hechos verdaderos, es lo único que me salva de una cierta sensación de disolución. La novela, le digo, puede ser ficción, leyenda o realidad, pero siempre debe estar documentada. Sin documento no hay novela, y yo preciso esta foto con las guacamayas para poder escribir sobre ellas, porque de lo contrario cualquier cosa que ponga carecerá de profundidad; no dejaré estela, aclaro (Chejfec, 2013, p.106-107).

Como em “Novelista documental”, vários relatos do livro são narrados por uma primeira pessoa que conta histórias nas quais ele próprio e sua história pessoal passam a um segundo plano. O narrador torna-se às vezes quase imperceptível, deixando o protagonismo para acontecimentos, fatos, paisagens e situações nos quais ele não se vê sempre envolvido. A condição fotográfica ou documental aparece assim como a única possibilidade para uma literatura que teria perdido – segundo esse narrador insiste – toda capacidade de relevância. Seria, nas palavras de Sandra Contreras (2018, p.195), “um expediente de supervivência”.

De que modo essa condição fotográfica redesenha formas e repertórios para o compromisso artístico no bojo da cultura contemporânea?

São muitos os textos que exploram formas da narração que desconhecem a fronteira entre fatos e ficção em obras tracionadas por um forte impulso documental. Escritos desde a perspectiva de uma testemunha privada do poder de dizer eu, nesses textos convive uma multiplicidade de registros, entre o ensaio, o comentário crítico, o testemunho e até, em muitos casos, a fotografia.

Nesses relatos, narradores em primeira pessoa mas sem nome insistem em se esvaziar de toda interioridade para se tornar – e, junto com eles, tornar o relato – uma sorte de câmera fotográfica que vai rasteando os arredores, se concentrando em seres, animais, objetos, paisagens, fenômenos e acontecimentos. O abandono de um eu único e da história pessoal acarreta também o afastamento de uma narrativa totalizadora com princípio, meio e fim. Entre o ensaio, o diário, o relato de viagem, a ficção, a crítica, se consuma a expressão não mediada de um sujeito que está menos presente ante si mesmo do que ante uma situação ou um evento que transcende o pessoal e se torna abstrata, muitas vezes uma reflexão sobre algum problema da experiência. Mas em todas essas oportunidades, o relato recupera uma imagem, abre-se à visão de um mundo. Mais do que relatar uma história, trata-se de relatos que deixam ver ou expõem um mundo.

Também os personagens aparecem e desaparecem, e suas histórias individuais são descartadas em favor dos pontos de contato, das encruzilhadas, da reverberação incerta de uma história sobre a outra. Por isso

não acabam nunca de se construir como sujeitos individuais, com histórias pessoais: alguns, que funcionam como índices de documentalidade, têm nomes, como Enrique Vila-Matas, mas a maioria deles não são referidos pelos nomes, mas por suas funções ou ofícios: “*un narrador*”, “*un ensayista*”, “*un teólogo*”, “*el seguidor de la nieve*”.

Longe das ontologias do documento, a pulsão documental se manifesta no relato como artefacto tendente à produção de experiências.

Numa entrevista, Chejfec apontou:

Estamos acostumbrados a que la literatura transmita sentido a través de las peripecias precisas. Pero creo que la peripecia en ese sentido ya está un poco saturada, para eso existe la prensa, el cine, la televisión, formatos emisores de narraciones que transmiten sentido a través de la peripecia (Chejfec, 2015).⁵

Em todo caso, a resistência a se demorar em particularidades subjetivas e na interioridade de personagens e narradores faz girar a reflexão estética para emoções e acontecimentos nos quais, junto com o abandono do subjetivo, ressoa uma intensidade nova e poderosa. É possível reconhecer nesses textos uma forte resistência a buscar o eu como refúgio para dar conta da intempérie do mundo das relações entre as pessoas e as coisas, dentro de um projeto de literatura que circunda e rodeia o real, não tanto para compreendê-lo – para nos entregar um sentido ou significado desse mundo –, quanto para experimentá-lo uma e outra vez.

5 Contreras, 2018.

Em um texto sobre Foucault e a noção de anonimato, Eric Bordeleu apontou:

Pensar la cuestión del anonimato sería entonces pensar las formas de producción de lo común o, como lo subraya Foucault, atacar todo lo que “escinde la vida comunitaria, contrae al individuo a replegarse sobre sí mismo y lo ata a su identidad propia (Bordeleu, 2011, p.33, tradução nossa).

Para além da leitura específica de *Modo linterna*, essa virada impessoal e anônima é produtiva para ler toda uma série de textos contemporâneos que vinculam escrita e experiência de modo fragmentário, desde o prisma de uma noção de vida impessoal, e que exibem uma subjetividade exposta, aberta ao exterior que a atravessa, expondo nesses movimentos o presente de uma coexistência cada vez mais problemática, cujas preocupações parecem terem subsumido as preocupações pela identidade, pela pessoa e pelo sujeito no marco das transformações históricas operadas na subjetividade, exibindo, aliás, um potencial de resistência ante as políticas normativas que regulamentam a produção de subjetividade.⁶

Talvez o anonimato e essas figuras do impessoal que essas escrituras nos oferecem sejam um modo de comprometer-nos a voltar a nossa vista para

6 Nesse mesmo sentido, María Soledad Boero trabalha as “heterobiografias” de Carlos Correias e Jorge Barón Biza em um instigante livro titulado *Trazos impersonales*. Córdoba: Eduvim, 2017. Também Suely Rolnik (1998, p.137) discute uma “singularidade impessoal, todo aberto disperso nas múltiplas conexões do desejo no campo social e que emerge entre os mundos agenciados. Enquanto que a subjetividade regida por um princípio identitário-figurativo consiste na pessoalidade de um eu, individualidade murada, presa a suas vivências psíquicas e comandadas pelo medo de se perder de si”.

aquilo que, para além do sujeito, tem-se tornado um dos problemas mais cruciantes de nossa contemporaneidade: como pensar, para além de um “em casa”, nas palavras de Suely Rolnik, a nossa comum coexistência na intempérie do mundo.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Bordeleau, Eric. *L'anonymat*. Paris: Le Quartanier, 2011.
- Chejfec, Sergio. “Escribir es el resultado de una voluntad (entrevista a Daniel Gigena)”. In: *La Nación*, Santiago, 3 de agosto de 2015.
- Chejfec, Sergio. *Modo linterna*. Buenos Aires: Entropía, 2013.
- Contreras, Sandra. *Ensayos en torno al realismo*. Rosario: Nube Negra, 2018.
- Deleuze, Gilles. *Pure immanence: essays on a life*. New York: Zone Books, 2001.
- Didi-Huberman, Georges. “La emoción no dice yo”. In: Didi-Huberman, Georges; Pollock, Griselda; Rancière, Jacques; Schweizer, Nicole; Valdés, Adriana. *Alfredo Jaar: la política de las imágenes*. Santiago: Metales Pesados, 2014, p.123-145
- Garramuño, Florencia. “O outro avança sobre mim: dimensões da vida anônima e impessoal na cultura latino-americana”. In: *Estudos de Literatura Brasileira Contemporânea*, 48, 2016, p.11-28.
- Horne, Luz. “Fotografía y retrato de lo contemporáneo”. In: Niebylski, Diana C. *Sergio Chejfec: trayectoria de una escritura*. Pittsburgh: Pittsburgh University, 2012, p.123-146.
- Niebylski, Diana C. *Sergio Chejfec: trayectoria de una escritura*. Pittsburgh: Pittsburgh University, 2012.
- Rolnik, Suely. “Subjetividade antropofágica”. In: Pedrosa, Adriano; Herkenhoff, Paulo. (org.). *24ª Bienal de São Paulo: arte contemporânea brasileira: um e/ entre outro/s*. São Paulo: Fundação Bienal de São Paulo, 1998, p.128-145.

Fotografía y estética en *Estrella Distante* de Roberto Bolaño¹

Óscar Gutiérrez Muñoz

Juan Daniel Cid Hidalgo

Juan D. Cid Hidalgo es Doctor en Literatura Latinoamericana, profesor asistente del Departamento de Español, de la Facultad de Humanidades y Arte de la Universidad de Concepción, Chile.
Contacto: jdcid@udec.cl.

Óscar Gutiérrez Muñoz es Licenciado en Educación, Bachiller en Humanidades, Magíster en Literaturas Hispánicas, y candidato a Doctor en Literatura Latinoamericana por la Universidad de Concepción, Chile.
Contacto: ogutierrez@udec.cl.
Chile

Recebido em: 29 de maio de 2018

Aceito em: 13 de agosto de 2018

PALABRAS CLAVES:
fotografía; estétic; ékfrasis;
museo; curaduría; dictadura

Resumen: *Estrella distante* (1996), la cuarta novela de Roberto Bolaño, se plantea como una re-lectura y re-escritura de la dictadura y post-dictadura chilena al momento que centra su interés en dos figuras principales, el narrador, Arturo Belano y el asesino devenido artista Carlos Wieder. Ambas figuras sostienen la construcción narrativa de una novela que, a partir de la elaboración de un registro fotográfico de obra, manifiesta o tensiona las nociones tradicionales acerca de lo artístico y cuestiona éticamente sus procedimientos. La imposibilidad de la ékfrasis o descripción vívida del estímulo plástico pareciera enfatizar el horror de las obras, sostenidas por momentos alrededor de una voz que funciona como un ente censor y, por otro, como una voz curatorial que pone en valor los macabros registros fotográficos confeccionados por el artista/asesino.

KEYWORDS: photography,
aesthetics, ekphrasis, museum,
curatorship, dictatorship.

Abstract: *Estrella distante* (1996), the fourth novel by Roberto Bolaño, is presented as a re-reading and re-writing of the Chilean dictatorship and post-dictatorship at the time that focuses its interest on two main figures, the narrator, Arturo Belano and the murderer turned artist Carlos Wieder. Both figures sustain the narrative construction of a novel that, starting from the elaboration of a photographic record of a work, manifests or stresses the traditional notions about the artistic and ethically questions its procedures. The impossibility of the ekphrasis or vivid description of the plastic stimulus seems to emphasize the horror of the works, sustained at times around a voice that functions as a censoring entity and, on the other, as a curatorial voice that highlights the macabre photographic records made by the artist / murderer.

Cuando miré esas fotografías, algo cedió.
Se había alcanzado algún límite, y no solo el del horror,
me sentí irrevocablemente desconsolada, herida,
pero una parte de mis sentimientos empezó a atiesarse;
algo murió; algo gime todavía.
(Susan Sontag)

En las siguientes páginas analizaremos el rol que juega la fotografía en la construcción de la novela *Estrella Distante* (1996) de Roberto Bolaño, fundamentalmente a partir de la inquietud artística de Carlos Wieder, personaje *sui generis* que pone en tensión la práctica fotográfica y el carácter performativo de la misma, en un contexto político de dictadura y postdictadura en Chile. A la luz de las nociones de *operator*, *spectrum* y *spectator* sugeridas por Roland Barthes (1989) buscaremos comprender la propuesta artística de Wieder, quien se mueve entre polos irreconciliables: asesino y artista². En principio, sostenemos que la novela recrea las características estéticas y sociológicas del periodo dictatorial, a través de una

1 Este trabajo forma parte de una investigación mayor denominada *Pintura, écfrasis y ficción narrativa. Cinco novelas chilenas del siglo XX*. Proyecto financiado por la Vicerrectoría de Investigación y Desarrollo de la Universidad de Concepción- Chile (VRID N° 216.062.050-1.0), cuyo investigador responsable es el Dr. Juan D. Cid Hidalgo.

2 Un aspecto considerablemente presente en el texto es la dualidad. Esta dualidad se manifiesta tanto a nivel semántico en relación a las decisiones discursivas (elusiones y supresiones) como a los binarismos y juegos de dobles presentes en la construcción de los personajes. El texto nos entrega varias de estas dobles lecturas. Por ejemplo, en la frase asesino devenido artista que utilizamos para referirnos a la figura de Wieder, bien podríamos haber usado la construcción artista devenido asesino. La posibilidad de estas dobles lecturas que quedan a interpretación son una característica ampliamente desarrollada en la novela.

escritura fragmentada que permite la introducción de distintas voces, que narran en diferentes circunstancias temporo-espaciales. Esta característica emula en algún sentido los traumas producto del quiebre institucional que significó el golpe militar chileno, sobre todo porque las décadas de la dictadura se objetivizan como un hiato que imposibilita una linealidad histórica y por supuesto estética:

Como lo ha afirmado el sociólogo Manuel Antonio Garretón (2003), la memoria relativa a la dictadura en Chile es aún hoy en día una memoria fragmentada, escindida, antagónica, nunca consensual. En consecuencia, no podemos hablar de una memoria colectiva unificada, así como tampoco de memorias verdaderas o falsas, sino más bien de memorias hegemónicas (Mora, 2012, p.65).

El suspense en torno al cual se articula la novela guarda relación con el concepto de desaparición, tanto de cuerpos (víctimas) como de victimarios. El proyecto novelar, entonces, se formula a través de la reconstrucción de la vida y la posterior búsqueda del criminal Carlos Wieder a la luz del interés por el paradero de amigos, colegas y familiares, etc. del narrador, con el objeto de reconstruir sus vidas en el espacio inmediatamente posterior al Coup d'état.

Este entramado de búsquedas y desapariciones ha propiciado una lectura de *Estrella distante* a través del prisma del género negro o la novela

policial³ con lo cual se traza una lectura cifrada en torno a códigos estéticos particulares que responden a cuestiones de género, más pertinentes a un análisis funcional a través de la architextualidad⁴. Por nuestra parte el estudio de la novela policial, sus modalidades discursivas, su estética y sus recursos nos parecen de mucho interés, sin embargo, no los tendremos presente en adelante. A continuación, referiremos las implicancias de una “estética fotográfica” que subyace en el texto y que se articula productivamente con una construcción narrativa enclavada en la postdictadura chilena.

LA VISIÓN DE WIEDER

Estrella distante se encuentra poblada de parejas de dobles, además de la tan analizada figura Arturo Belano/ Roberto Bolaño⁵. En la exégesis textual

3 En relación a estudios de género policial y novela negra en la obra de Bolaño recomendamos: “Digresión y subversión del género policial en *Estrella distante* de Roberto Bolaño” (2012) de María Paz Oliver; “La narrativa policial como género de la modernidad: La pista de Bolaño” (2003) de Magda Sepúlveda; “La desautomatización del género policíaco en ‘William Burns’, de Roberto Bolaño” (2005) de Juan Antonio López Rivera; “Bolaño y las relecturas de la novela negra: La pista de hielo” (2006) de Mirian Pino y “*Estrella distante*: crimen y poesía” (2006) de Horacio Simunovic.

4 Genette considera la architextualidad como un rasgo taxonómico del paratexto, es decir, las dimensiones y las relaciones que se desprenden de las definiciones, cualidades y características del género artístico a los cuales pertenece, predisponiendo a que los lectores esperen ciertos patrones o modalidades discursivas acordes al tipo de texto (novela, obra de teatro, poema, etc.) que van a leer. Es decir, este tipo de intertextualidad propicia lo que podríamos denominar percepción genérica (de género literario) “La percepción genérica, como se sabe, orienta y determina en gran medida el “horizonte de expectativas” del lector, y por lo tanto la recepción de la obra” (Genette, 1989, p.14).

5 En el capítulo cinco el narrador declara lo siguiente: “... Por aquel entonces yo estaba internado en el Hospital Valle Hebrón de Barcelona con el hígado hecho polvo...” (Bolaño, 1996, p.85). Esta frase ha servido de punto de partida a académicos que pretenden ver una suerte

nos topamos con personajes que se erigen a sí mismos a través de máscaras (Wieder/Ruiz-Tagle), otros cuya identidad y pensamiento complementan de manera contradictoria la figura de su rival (Belano/Wieder) o de su amigo (Soto/Stein), o finalmente parejas que funcionan a la usanza quijotesca de “héroe/acompañante” (Romero/Belano). Estas construcciones se plantean con la finalidad de entregar dos visiones antagónicas de los sucesos.

Dentro de esta amplia galería de construcciones duales y antagónicas nos encontramos a Ruiz-Tagle, un personaje colmado de ambigüedades y misterios. Pues en cierta medida lo único que podemos afirmar de él es que es un criminal y un asesino. No sabemos mucho más que eso. Su presentación es escueta:

Entonces se hacía llamar Alberto Ruiz-Tagle y a veces iba al taller de poesía de Juan Stein, en Concepción, la llamada capital del Sur. No puedo decir que lo conociera bien. Lo veía una vez a la semana, dos veces, cuando iba al taller. No hablaba demasiado. (...) Teníamos entre diecisiete y veintitrés años (yo tenía dieciocho) y casi todos estudiábamos en la Facultad de Letras, menos las hermanas Garmendia, que estudiaban sociología y psicología, y Alberto Ruiz-Tagle, que según dijo en alguna ocasión era autodidacta. Sobre ser autodidacta en Chile en los días previos a 1973 habría mucho que decir (Bolaño, 1996, p.13- 14).

de autoficción en el relato. Dicho apunte nos parece a lo menos discutible. No toda vivencia o pequeña reminiscencia a la biografía del escritor puede ser entendida como un elemento de un espacio autoficcional.

Avanzado el relato conocemos su “verdadera” identidad, Carlos Wieder, teniente de la fuerza área, poeta y a posteriori asesino. Eso podríamos situarlo en su vida previa al golpe y durante la dictadura. Posteriormente una vez terminado el Gobierno Militar, Ruiz-Tagle es “identificado” tras una multitud de alias, Jules Dafoe o R. P. English, son algunos de ellos. Más allá de la multiplicación de identidades por las que pasa Wieder, lo más llamativo es su dualidad artista/asesino, pues hasta cierto punto podemos afirmar que su principal adherencia, más allá de los colores políticos, es la militancia por el arte, a decir de Virilio (2001), de un arte despiadado.

De Carlos Wieder solo conocemos a su padre, nada de su pasado; sabemos que es teniente de la FACH y poco más. Nunca queda en claro su rol participativo en la represión llevada a cabo durante la dictadura vía su eventual participación en la CNI o de la DINA⁶ o si se encontraba infiltrado en Concepción en los talleres de poesía o si cumplía alguna otra función. Es más, el asesinato de las Gemelas Garmendia no presenta un gran trasfondo político, las chicas eran simpatizantes de izquierda, pero no eran militantes de partido ni mucho menos miristas⁷. Cabe destacar

6 CNI o Central Nacional de Inteligencia, servicio de inteligencia del Gobierno de Chile cuya finalidad, en tanto organismo de represión estatal, era la persecución, desaparición y asesinato de cualquier opositor al régimen de Augusto Pinochet. Fue creado en 1977, inmediatamente después de la disolución de la DINA y se disolvió en 1990 con la llegada de la democracia al país luego de 17 años de gobierno militar. DINA o Dirección de Inteligencia Nacional, policía secreta chilena vigente entre 1974 y 1977, responsable de numerosos casos de vulneración de derechos humanos vía tortura, secuestros y asesinatos.

7 Simpatizantes del MIR o Movimiento de Izquierda Revolucionaria, organización armada de extrema izquierda en Chile fundada en 1965 y que tenía como objetivo instalar un estado marxista vía revolución armada. El portal memoriachilena.cl recuerda “Durante el gobierno de

que tampoco pertenecían a clases obreras o combatientes, más bien eran burguesas afines al arte. Insistimos, su asesinato no tiene ninguna implicancia que pudiéramos denominar política. Wieder más bien parece valerse de la dictadura y su “lógica” para cometer crímenes que sirvieran para su proyecto poético-visual. “Según Muñoz Cano, en algunas de las fotos reconoció a las hermanas Garmendia y a otros desaparecidos. La mayoría eran mujeres. El escenario de las fotos casi no variaba de una a otra por lo que deduce es el mismo lugar. Las mujeres parecen maniqués, en algunos casos maniqués desmembrados, destrozados” (Bolaño, 1996, p.97). A raíz de estas afirmaciones podemos preguntarnos, ¿es el proyecto artístico de Carlos Wieder más importante que cualquier militancia?, pues al parecer el teniente solo ocupó la coyuntura de la época para llevarlo a cabo, mediante la creación de “obras” aún más *sui generis* que las performances de la escena de avanzada chilena (Richard, 1986). Carlos antes que asesino es poeta, poeta visual como Blake, poeta de vanguardia, experimental a la usanza de

Eduardo Frei Montalva, los días 14 y 15 de agosto de 1965, se realizó el Congreso de Unidad Revolucionaria en la calle San Francisco, en Santiago. La Comisión Organizadora, encabezada por el dirigente sindical Clotario Blest Riffo, estaba compuesta por la Vanguardia Revolucionaria Marxista-Rebelde (VRM-R, jóvenes estudiantes de la Universidad de Concepción), el Partido Obrero Revolucionario (POR, fundamentalmente trotskista), un sector del Partido Socialista Revolucionario (PSR) y trabajadores sindicalistas clasistas del Movimiento de Fuerzas Revolucionarias (MFR). En la reunión participaron cerca de 90 delegados de diversos lugares del país, la gran mayoría procedía de Santiago y Concepción. El 15 de agosto de 1965 se fundó el Movimiento de Izquierda Revolucionaria (MIR), y se eligió un Comité Central de 21 miembros, designándose como Secretario General al médico trotskista Enrique Sepúlveda” (Memoriachilena, web). Este dato es significativo porque el MIR es un movimiento asociado generalmente a la ciudad de Concepción, donde ocurre buena parte de los hechos narrados en la novela de Bolaño, y a la Universidad de Concepción donde estudiaban varios de los líderes o del eje intelectual de la agrupación.

los CADA⁸ en Chile, aunque por supuesto en las antípodas ideológicas de aquellos. Es importante señalar que en su vida de anonimato posterior al periodo militar Wieder sigue su escalada artístico criminal. Probablemente sea R.P. English, presunto camarógrafo ligado al hard-porn criminal.

Después me explicó la historia de un grupo que hacía cine porno en una villa del Golfo de Tarento. Una mañana, de esto haría un par de años, aparecieron todos muertos. En total, seis personas, tres actrices, dos actores y el cámara. Se sospechó del director y productor y se le detuvo. También detuvieron al dueño de la villa, un abogado de Corigliano relacionado con el hard-core criminal, es decir con las películas porno con crímenes no simulados. Todos tenían coartada y se les dejó en libertad. Al cabo de un tiempo el caso se archivó. ¿En dónde entraba Carlos Wieder en este asunto? Había otro cámara. Un tal R. P. English. Y a éste la policía italiana no lo pudo localizar nunca (Bolaño, 1996, p.134).

Además de este camarógrafo asesino en las búsquedas de Abel Romero y Belano se desprende otra identidad de Wieder, Jules Dafoe;

De la colección de revistas que fui amontonando en mi mesa habían dos que llamaron mi atención. Con las otras era posible hacer un muestrario

8 CADA o Colectivo de Acciones de Arte: “Surgió en 1979 el Colectivo Acciones de Arte (CADA), situado por Nelly Richard como parte integrante de la “escena de avanzada”. Formado por el sociólogo Fernando Balcells, la escritora Diamela Eltit, el poeta Raúl Zurita y los artistas visuales Lotty Rosenfeld y Juan Castillo, el CADA es tal vez la más nítida expresión de las contradicciones experimentadas al interior del campo artístico chileno, constituyéndose en el principal síntoma de la dislocación producida por el Golpe de Estado en el carácter modernizador y modernizante que caracterizó, hasta 1973, el desarrollo del arte chileno” (Memoriachilena, web).

variopinto de psicópatas y esquizofrénicos, pero sólo esas dos tenían el *élan*, la singularidad de empresa que atraía a Carlos Wieder. Ambas eran francesas: el número 1 de *La Gaceta Literaria de Evreux* y el número 3 de la *Revista de los Vigilantes Nocturnos de Arras*. En cada una de ellas encontré un trabajo crítico de un tal Jules Defoe, aunque en *La Gaceta* adoptaba la forma, puramente circunstancial, del verso (Bolaño, 1996, p.138).

El arte de Wieder es ante todo un arte de vanguardia. En primer lugar, la propuesta poética visual del teniente únicamente es entendida por un selecto grupo de especialistas, como por ejemplo Nicasio Ibacache: “En su columna semanal de *El Mercurio* Ibacache escribió una glosa sobre la peculiar poesía de Wieder. El texto en cuestión decía que nos encontrábamos (los lectores de Chile) ante el gran poeta de los nuevos tiempos” (Bolaño, 1996, p.45), sus compañeros en tanto “no lo entendían o en el mejor de los casos pensaban con indulgencia que el teniente les decía eso para burlarse.) Para ellos lo que Wieder hacía a bordo del avión no pasaba de ser una *exhibición peligrosa*, peligrosa en todos los sentidos, pero no poesía” (Bolaño, 1996, p.43). El proyecto aeropoético de Wieder ostenta dos precedentes esenciales en la poesía chilena. La acción “¡Ay, Sudamérica!” del CADA⁹ y *Anteparaiso* de Raúl Zurita. María Paz Oliver señala que Bolaño resignifica la estética del compromiso político llevada

9 Robert Neustadt en “Arte y acción en Chile: La subversión del orden, el performance del cambio” (2008) recuerda que el 12 de Julio de 1981, CADA lanzó 400.000 volantes sobre Santiago usando seis avionetas. Para poder “leer” esta acción, existen por lo menos tres niveles diferentes que hay que tener en cuenta: el texto del volante, el componente visual y el performance discursivo de la acción (Neustadt, 2008, p.33).

a cabo por la escena de avanzada, esta vez amparada en un proyecto de extrema derecha (Wieder), el autor “toma prestada de esa Escena de Avanzada la experimentación transgresora y una poética de la violencia, que aplica tanto en sus poemas aéreos como en sus sádicas fotografías. Aquellos oscuros versos tienen como intertexto los poemas que Raúl Zurita dibujó en Nueva York en junio de 1982, cuyo registro fotográfico se incluye en *Anteparaiso* (1982)” (Oliver, 2012, p.47). En este cambio de polaridades podemos ver nuevamente esas características de estructuras antagónicas. Bolaño utiliza un acto representativo de izquierda intelectual, en una inexistente derecha intelectual, del mismo modo que estructura a Wieder como rival ideológico de sus personajes.

En este punto podemos plantear un primer alcance respecto a la utilización de la fotografía como punto esencial de la poética de nuestro personaje. Si bien el teniente es sindicado como poeta, antes que escritor es poeta visual, su trabajo aéreo se nutre de la performance y sus recitales aéreos, entonces, son meramente ensayos artísticos, esbozos desarrollados antes de su gran exposición. Dicha situación guarda relación con su obra poética escrita, la cual funciona como una suerte de estudio, de un borrador, un croquis, una copia de autor, anterior a la aparición de la verdadera obra de arte, la fotografía. En alguna medida ello explicaría la falta de interés que manifestó por los trabajos que presentaba en los talleres de poesía: “cuando leíamos poemas era discreto y mesurado en su apreciación crítica, jamás defendía sus textos de nuestros ataques (solíamos ser demoledores)”

(Bolaño, 1996, p.16) sentencia la novela a propósito de las citas poéticas en el taller de escritura de Concepción.

Como señalamos anteriormente, *Anteparaíso* se constituye como la referencia inmediata de cualquier proyecto de poesía aérea desarrollado en nuestras latitudes. Estas manifestaciones por lo general se valen de la fotografía y del espacio con el fin de aportar y condensar la idea o visión que buscan expresar poéticamente en la lógica del testimonio y del registro. Lagos Caamaño, en la lectura que realiza de la obra de Zurita a través de los postulados de Barthes, sostiene que: “El *trucaje* es la alteración del denotado habitual de la fotografía; en la *pose*, el lector recibe como simple denotación lo que en realidad es una doble estructura denotada-connotada; el objeto es el “contenido” (Lagos, 2010, p.50).

De esta forma las postales aéreas que abren “Anteparaíso” en *La Vida Nueva* (LA VIDA NUEVA -escrito en el cielo- Nueva York – Junio 1982), las que finalizan el apartado “Las Utopías”, las que componen los dos apartados denominados “Epílogo” y las que cierran el libro en “Allá”, funcionan dentro de este *trucaje*, de esta ambivalencia del significado. De manera denotada observamos las estelas de humo formando palabras en un cielo de un azul profundamente poético, ahora lo connotado de dicha imagen es la relación que dichas palabras establecen con los poemas que componen el libro. “Es preciso reiterar que la estrategia de escritura primordial de gran parte de la poesía de Zurita está constituida, en definitiva, por la *expansión del significante*, procedimiento central del carácter *heterogéneo* de su creación artística” (Lagos, 2010, p.55). Esta

expansión del significante podríamos verla repetida (al menos en un grado mínimo) en la poesía aérea de Carlos Wieder, quien pareciera buscar, al igual que el Premio Iberoamericano “un cambio intencional del espacio tradicional habitual de las palabras” (Lagos, 2010, p.52). Por supuesto, el proyecto de Wieder parece truncado, pues mientras el poema de Zurita entremezcla sus códigos escritos en el cielo con todo un poemario, la obra de Wieder se queda solamente en un arriesgado espectáculo aéreo, acto performático instantáneo e irrepetible, que no irradia a otras zonas u otros estadios que superen su sí mismo.

La transición de poeta autodidacta a figura central de la escena artística chilena está profundamente relacionada con el sentido de temeridad que presenta su espectáculo. Su valor “artístico” se valida más por la acción misma que por el contenido que la obra pudiera expresar. En ese sentido se articula con la norma contemporánea que valora más las argumentaciones o líneas curatoriales que las beldades del objeto/obra, situación que, en la novela, no genera el menor ruido en su público.

Estos últimos no sabían nada de poesía. O eso creía. (Wieder, por supuesto, les decía que sí sabían, que sabían más que mucha gente, poetas y profesores, por ejemplo, la gente de los oasis o de los miserables desiertos immaculados, pero sus rufianes no lo entendían o en el mejor de los casos pensaban con indulgencia que el teniente les decía eso para burlarse.) Para ellos lo que Wieder hacía a bordo del avión no pasaba de ser una exhibición peligrosa, peligrosa en todos los sentidos, pero no poesía. (Bolaño, 1996, p.43)

El caso de su última presentación aérea, realizada en el aeródromo Capitán Lindstrom, la que posteriormente finalizaría con su excéntrica exposición fotográfica (hecho en el que repararemos más adelante), es presentada desde dos perspectivas, una versión oficial y una basada en rumores y entredichos, manteniendo la tendencia de la novela a narrar los hechos de manera fragmentada. En la primera versión la presentación aérea reviste cierta importancia, una gala en toda regla asistiendo incluso oficiales de alto rango en compañía de sus familias, inclusive “En uno de los hangares se había improvisado un cóctel” (Bolaño, 1996, 90). Posteriormente el narrador se desdice, volviendo a valerse de la política del desmentido o el trascendido.

Todo lo anterior tal vez ocurrió así. Tal vez no. Puede que los generales de la Fuerza Aérea Chilena no llevaran a sus mujeres. Puede que en el aeródromo Capitán Lindstrom jamás se hubiera escenificado un recital de poesía aérea. Tal vez Wieder escribió su poema en el cielo de Santiago sin pedir permiso a nadie, sin avisar a nadie, aunque esto es más improbable. Tal vez aquel día ni siquiera llovió sobre Santiago, aunque hay testigos (ociosos que miraban hacia arriba sentados en el banco de un parque, solitarios asomados a una ventana) que aún recuerdan las palabras en el cielo y posteriormente la lluvia purificadora. Pero tal vez todo ocurrió de otra manera. Las alucinaciones, en 1974, no eran infrecuentes (Bolaño, 1996, p.92).

El entredicho, la rumorología y la multiplicidad de voces son elementos que abultan y enmarañan el relato. Podemos hablar de novela polifónica

por la cantidad de copartícipes que tienen voz en el relato y la multiplicidad de énfasis como de intereses que cada uno representa. Resulta singular, además, que nuestro personaje se desplace por distintas geografías (a la Antártica, por ejemplo), “participó en otras dos exhibiciones aéreas, una en Santiago, en donde volvió a escribir versículos de la Biblia y del Renacer Chileno y la otra en Los Ángeles (provincia de Bío-Bío), en donde compartió el cielo con otros dos pilotos que, a diferencia de Wieder, eran civiles” (Bolaño, 1996, p.12), básicamente porque la exaltación de la figura de Carlos se centra en sus cualidades de avezado piloto y artista rupturista más que por el valor mismo de su poesía. Como señalamos anteriormente, su trabajo no presenta una correspondencia escritural, tampoco existe un registro que permita apreciar el carácter y la composición de los vuelos, sus versos no son antologados, etc. En esencia podríamos decir que estas exhibiciones se extravían en el inconsciente colectivo, situación que tiene lugar al prescindir de la figura del curador, quien tiene como función organizar, pero también poner en valor la colección. Boris Groys en *El curador como iconoclasta* (2011) apunta: “El trabajo del curador consiste en colocar en el espacio expositivo determinados objetos que ya tienen un estatus de arte” (Groys, 2011, p.23). Pese a su escaso “valor poético” el trabajo de Weider ya poseía el estatus de obra de arte, por lo que extraña la ausencia de la figura de un editor o de un curador mediador que rescatara estos viajes poéticos y los expusiera en un archivo compuesto por los poemarios y las fotos de los viajes, un hecho tan sencillo como significativo que habría perpetuado el trabajo del teniente, obra que posteriormente, a

raíz de los crímenes que conforman el resto de su propuesta visual, termina completamente desacreditada y borrada del panorama artístico. La figura del curador es a lo menos polémica, se mueve dentro de ese binarismo que señala al artista como poseedor de una visión terrible o poética que debe ser mediada por un experto para lograr su interpretación, incluso se ha llegado a señalar que:

Originalmente el arte no fue creado por artistas sino por curadores. Y es que los primeros museos de arte, surgidos a fines del siglo XVIII y principios del XIX y constantemente incrementados en el transcurso del siglo XIX a consecuencia de las conquistas y saqueos imperiales de las culturas no europeas, se dedicaron a coleccionar y exponer como obras de arte, es decir, como objetos autónomos y desfuncionalizados de la pura contemplación, a todos los objetos funcionales «bellos» que antes habían sido empleados para distintos ritos religiosos, para la conformación de los espacios del poder o para la visibilización de la riqueza privada (Groys, 2011, p.24).

La visión artística de Wieder, habría sufrido la ausencia de mediación por parte de alguien capacitado para deconstruir el lenguaje de su exhibición aérea. El único que intenta realizar ese ejercicio parece ser Nicasio Ibacache, sin mayores resultados, además la relación entre el crítico y el piloto posteriormente es suprimida por seguidores de Ibacache que pretenden alejar su figura de la leyenda maldita de Wieder.

Ibacache, en la soledad de su estudio, intenta fijar la imagen de Wieder. Intenta comprender, en un *tour de force* de su memoria, la voz, el espíritu de

Wieder, su rostro entrevistado en una larga noche de charla telefónica, pero fracasa, y el fracaso además es estrepitoso y se hace notar en sus apuntes, en su prosa que de pizpireta pasa a doctoral (algo común en los articulistas latinoamericanos) y de doctoral a melancólica, perpleja. Las lecturas que Ibacache le achaca a Wieder son variadas y posiblemente obedecen más a la arbitrariedad del crítico, a su *descolocamiento*, que a la realidad (Bolaño, 1996, p.114).

FOTOGRAFÍA, PROYECTO, INTENSIÓN AUTORAL

La exposición fotográfica que tiene lugar en un departamento, posterior a la exhibición aérea en el aeródromo Capitán Lindstrom, es lo que podríamos identificar como la “consagración artística” de Carlos Wieder. Es la exposición más importante de su obra, su magnum opus, también es uno de los hechos más relevantes -sino el más- dentro de la novela y el punto de inflexión que terminará con la aparente desaparición del teniente.

Los sucesos referidos, o los sucesos cuyo material posibilita la exposición fotográfica, en su mayoría, los conocemos producto de la narración del “teniente Julio César Muñoz Cano, que años después publicaría el libro *Con la soga al cuello*, especie de narración autobiográfica y autofustigadora sobre su actuación en los primeros años de gobierno golpista” (Bolaño, 1996, p.93). A través de sus comentarios conocemos lo ocurrido el día que Wieder decidió emparar a su público con el nuevo arte. Las fotografías

de asesinatos y cuerpos desmembrados¹⁰ por supuesto generaron un shock instantáneo. “No había pasado un minuto cuando Tatiana von Beck volvió a salir. Estaba pálida y desencajada. Todos la vieron. Ella miró a Wieder —parecía como si le fuera a decir algo pero no encontrara las palabras— y luego trató de llegar al baño. No pudo. Vomitó en el pasillo” (Bolaño, 1996, p.95); también se describe la reacción de “un cadete, cuya presencia allí nadie acierta a explicarse, tal vez el hermano menor de uno de los oficiales, se puso a llorar y a maldecir y lo tuvieron que sacar a rastras. Los reporteros surrealistas hacían gestos de desagrado pero mantuvieron el tipo” (Bolaño, 1996, p.97). A pesar de estas iracundas reacciones, la actitud más peligrosa es la del superior de más alto rango que se encontraba en la exposición “Allí, sentado sobre la cama, encontraron al capitán. Fumaba y leía unas notas escritas a máquina que previamente había arrancado de una pared. Parecía tranquilo, aunque la ceniza del cigarrillo se desparramaba sobre una de sus piernas” (Bolaño, 1996, p.97).

Como en cualquier exposición artística, las reacciones suelen ser mixtas, una experiencia estética nunca despertará los mismos sentimientos en el público. Ahora, cuál era realmente la intensidad comunicativa de Wieder, ¿qué era lo que buscaba expresar con su puesta en escena? Analicemos el

10 Con una distinción evidente, recordamos *Farabeuf o crónica de un instante* (1965) de Salvador Elizondo, novela en que a diferencia del texto de Bolaño se nos reproduce la fotografía del *leng-tché* de George Dumas que luego George Bataille utilizara para *Las lágrimas de Eros*. La macabra imagen del suplicio chino exhibe a los ojos de los lectores ese recorte de la realidad que es la fotografía y que pone de manifiesto el más cruento dolor mientras el sujeto infractor es mutilado y descuartizado por una turba de manifestantes.

espacio de la muestra. La exhibición es llevada a cabo en un formato íntimo, su lugar de exposición sufre un desplazamiento desde el sitio que valida del arte (museo) a un espacio minoritario como lo es un departamento. El dueño del inmueble que se siente atraído por la exposición pretende “ofrecerle el living, la casa entera para que desplegara las fotos, pero Wieder rechazó la propuesta. Arguyó que las fotos necesitaban un marco limitado y preciso como la habitación del autor” (Bolaño, 1996, p.87). En esta delimitación del espacio hay un fin comunicativo, la disposición de las fotos y la elección del lugar responden a un montaje detallado, no tan azaroso como parecieran ser sus exhibiciones aéreas. Hay una evidente intención curatorial, el autor sostiene “que después de la escritura en el cielo era adecuado —y además encantadoramente paradójico- que el epílogo de la poesía aérea se circunscribiera al cubil del poeta” (Bolaño, 1996, p.87). En este sentido podemos encontrar una línea no menos relevante dentro de la propuesta artística de Wieder, una escritura que tiene que ver con la naturaleza misma de la producción artística y con sus aprensiones más íntimas, pues en algunos sonetos de su corto registro escritural habla de poetisas, amores que posteriormente terminarían desmembrados en su exposición.

En uno de sus versos hablaba veladamente de las hermanas Garmendia. Las llamaba «las gemelas» y hablaba de un huracán y de unos labios. Y aunque acto seguido se contradecía, quien lo leyera cabalmente ya podía darlas por muertas.

(...) poeta Carmen Villagrán quien desapareció en los primeros días de diciembre. Le dijo a su madre, según testimonio de ésta ante un equipo de investigación de la Iglesia, que había quedado citada con un amigo y ya no volvió. La madre alcanzó a preguntar quién era ese amigo. Desde la puerta Carmen contestó que un poeta. Años más tarde, Bibiano O’Ryan averiguó la identidad de Patricia; se trataba, según él, de Patricia Méndez, de diecisiete años, perteneciente a un taller de literatura gestionado por las Juventudes Comunistas y desaparecida por las mismas fechas que Carmen Villagrán (Bolaño, 1996, p.42).

Estos versos dedicados a amadas furtivas misteriosamente desaparecidas se condicen con su exhibición aérea de El Cóndor, donde Wieder escribía, “*Aprendices del fuego*. Los generales que lo observaban desde el palco de honor de la pista pensaron, supongo que legítimamente, que se trataba del nombre de sus novias, sus amigas o tal vez el alias de algunas putas de Talcahuano” (Bolaño, 1996, p.43). Es imposible no notar la relación entre el deseo de posesión que Carlos manifiesta por estas muchachas, posesión de carácter erótico que termina deviniendo en crimen, crimen pasional si se quiere y que evidencia esa relación tan presente en la literatura entre Eros y Tánatos: “Voló en círculos hasta que se acercaron y luego los perdió en un segundo. En el camino de vuelta al aeródromo escribió el cuarto y quinto verso: *La muerte es amor* y *La muerte es crecimiento*” (Bolaño, 1996, p.90).

El asesinato en Wieder tiene una evidente intención artística, de cierta forma podemos relacionar su proyecto con lo sostenido por el Weiner

Aktionismus¹¹. Noemí Sanz y José Amezcua en “Accionismo Vienés ¿Arte o violencia real?” (2005) describe como sigue algunas de las propuestas extremas de este polémico movimiento artístico.

Este autodenominado «anti-arte», al ser entendido como pura acción, pretendía romper definitivamente con el arte como contemplación y/o reflexión, es decir, el fin definitivo de la palabra. Con ellos el campo de la acción será «el ser vivo» psíquico y físico. El soporte: el propio cuerpo, éste como la renuncia total a la mercantilización. Los materiales: toda sustancia orgánica que se halle en el mundo, incluidas, y sobre todo, aquellas que provengan del propio cuerpo humano. De esta manera el autocastigo del artista haría posible entrar en la dimensión de un arte terapéutico mediante la explicitación de las líneas inconscientes que habrían sido reprimidas por la cultura. Su objetivo sería el de hacer visible lo invisible. Así, el dolor producido, como en un ritual, tendría en último término un sentido liberador, catártico, a través de lo «dionisiaco» purificante; y su aparente nihilismo se presentaría como una crítica a la religión, la moral y la política, manifestada a través de comportamientos sadomasoquistas que buscan la revolución de la identidad en la noidentidad (es decir, a través de la animalidad y del dolor) (Sanz & Amuezca, 2005, p.27).

11 El Accionismo Vienés se desarrolló de manera dogmática y oficial entre 1965 y 1970, pero sus influencias pueden ser rastreadas hasta nuestros días. Centrado en Viena y protagonizado por un núcleo numeroso de artistas preferentemente austríacos, se puede destacar la obra de Günter Brus, Otto Mühl, Rudolf Schwarzkogler y Herman Nitsch. Detrás del happening, la performance y el fluxus, este movimiento se nos desvela como la línea más cruenta del *body art* y de otros movimientos corporales que les eran contemporáneos en EEUU, Italia, Alemania y Francia. Lo que les distingue es su carácter violento y agresivo, en particular, en el uso del propio cuerpo a través del cual planteaban la negación absoluta de la estética, el artista y del arte mismo. Su lema era el de redimir y liberar.

En el ejercicio de violencia llevado a cabo dentro del proyecto “plástico” de Wieder podemos vislumbrar algo de esos comportamientos sadomasoquistas. El teniente buscaba la consagración de una no identidad, esa búsqueda del devenir imperceptible a través de la ejecución de la animalidad y el dolor. En Wieder se manifestaba esta no-identidad en el deseo amoroso. Es evidente que el deseo de pasar de una identidad a no-identidad es desplazado, es desviado mediante la operatoria de poder, desde el cuerpo propio a cuerpos ajenos, producto del miedo (autoflagelo), y por las circunstancias y facilidades de la operatoria fascista de poder presente de la época. La búsqueda de experimentación estética del Accionismo Vienés es desviada, ocurre un desplazamiento en el cual constructos de alienación política (fascismo), de violencia, y de imposiciones heteropatriarcales son exacerbadas al extremo de utilizar los cuerpos de mujeres como bastidores y telas de una macabra expresión artística, goce estético relacionado con el morbo, la violencia, el orgasmo y la sexualidad, todo en la línea de la estética *snuff*.

En este punto adquiere especial preponderancia la fotografía, a decir de Dan Russek se presenta una “retórica de la imagen”, pues a través de estos mecanismos Wieder pretende “persuadir, al espectador en términos más inmediatos y convincentes que con cualquier construcción verbal o argumentación conceptual, ya que las fotografías apelan ante todo a la emoción, y a su capacidad de expresar la intensidad del dolor, la

desesperación o la destrucción, a través de una imagen” (Russek, 2015, p.124)¹².

Wieder es un criminal, de eso no hay duda, pero, ¿es igualmente un artista? Descompongamos su paradigma estético. Sus fotografías no se estructuran al azar, hay una intención artística “¿pero cómo puede haber *nostalgia* y *melancolía* en esas fotos?, se pregunta Muñoz Cano” (Bolaño, 1996, p.97). En este punto cabría señalar la intención estética de Wieder, su capacidad de captar algo incluso en la muerte, y el poder que la cámara lúcida le entrega para desarrollar dicha imagen, pues como señalara Sontag “una fotografía no es el mero resultado del encuentro entre un acontecimiento y un fotógrafo; hacer imágenes es un acontecimiento en sí mismo” (Sontag, 2008, p.21). Para nuestro artista, el acto de matar, el cuerpo muerto y su exposición generan una tríada que es susceptible de ser comprendida a la luz de las nociones de *operator*, *spectator* y *spectrum* propuesta por Roland Barthes en *La cámara lúcida* (1989), en que leemos: “El operator es el fotógrafo. Spectator somos los que compulsamos en los periódicos, libros, álbumes o archivos, colecciones de fotos. Y aquel o aquello que es fotografiado es el blanco, el referente una especie de pequeño simulacro, de eidolon emitido por el objeto, que yo llamaría de buen grado el spectrum” (Barthes, 1989, p.38).

12 Traducción propia del texto *Photography in Twentieth-Century Spanish American Narrative Fiction* (2015) de Dan Russek publicado bajo una licencia creative commons a través de la Universidad de Calgary en su plataforma University of Calgary Press.

El subtexto del trabajo artístico que aflora en *Estrella Distante* presenta claramente delimitadas las tres categorías. El *operator*, en este caso el fotógrafo o si preferimos el artista (también vale usar la palabra asesino) es Wieder, él se vale de la herramienta estética de la fotografía para llevar a cabo su proyecto personal, el cual siempre tuvo muy claro, “Sobre la naturaleza de las fotos, el dueño del departamento dijo que Wieder pretendía que fueran una sorpresa y que sólo le adelantó que se trataba de poesía visual, experimental, quintaesenciada, arte puro, algo que iba a divertirlos a todos” (Bolaño, 1996, p.87). Divertirlos suena excesivamente macabro, pero si cumple con la sorpresa, una sorpresa basada en el horror y en el quiebre de las expectativas cifradas en los alcances de una exposición fotográfica. La posibilidad de registrar la muerte y la violencia de ella en un soporte ficcional estremece a la vez que perturba los órdenes de la vida y la muerte, del arte y la representación.

Respecto a las otras dos categorías *spectator* y *spectrum*, ambas dicen relación o giran en torno al montaje que el teniente propone para su exhibición. El *spectrum*, el objeto de deseo, el motivo de la toma que es resaltada en las fotos se cierra alrededor de los cuerpos, de los cadáveres. Los cuerpos de las mujeres son dispuestos en un escenario, en un plano de exhibición propicio para evidenciar, en todo su horroroso esplendor, el tránsito desde el registro documental de cuerpos desmembrados a una obra de arte desprovista de conexiones fuera de sí misma. Bolaño en este punto describe la exposición con sutileza, pese a lo horrendo de los crímenes parece en un momento desviar la atención del cuerpo y de la carne a la

dimensión del arte, casi haciendo eco de las palabras de Barthes que sostiene que la elección del término *spectrum* radica en que la “palabra mantiene a través de su raíz una relación espectáculo y le añade ese algo terrible que hay en toda fotografía: el retorno de lo muerto” (Barthes, 1989, p.39). Refiere la novela:

El escenario de las fotos casi no variaba de una a otra por lo que deduce es el mismo lugar. Las mujeres parecen maniqués, en algunos casos maniqués desmembrados, destrozados, aunque Muñoz Cano no descarta que en un treinta por ciento de los casos estuvieran vivas en el momento de hacerles la instantánea. Las fotos, en general (según Muñoz Cano), son de mala calidad aunque la impresión que provocan en quienes las contemplan es vivísima. El orden en que están expuestas no es casual: siguen una línea, una argumentación, una historia (cronológica, espiritual...), un plan (Bolaño, 1996, p.97).

Además de la cuidadosa descripción del montaje tenemos la descripción que Muñoz Cano nos ofrece del dantesco espectáculo. En este sentido la figura del *spectator* presentaría una ambivalencia que radica en el formato de la narración y en las peculiaridades que el género permite. Por una parte, los *spectators* serían Muñoz Cano y toda la comitiva que se encuentra presente en la exposición en el departamento (o al menos los que logran entrar a la pieza y apreciar el trabajo), paralelamente nosotros como lectores seríamos también *spectators* pues asistimos a la exposición a través del relato de Muñoz Cano, que en la narración es mediado por el relato de Bolaño. En este punto se produce otro fenómeno interesante, la descripción del

montaje de Wieder tiene lugar a través de un procedimiento ecfrástico en el cual con pavor describe y detalla las obras que componen la exposición. Concretamente lo que tiene lugar en la descripción es una écfrasis nocional (Pimentel, 2012), al no tener un correlato las obras en la realidad.

El orden en que están expuestas no es casual: siguen una línea, una argumentación, una historia (cronológica, espiritual...), un plan. Las que están pegadas en el cielorraso son semejantes (según Muñoz Cano) al infierno, pero un infierno vacío. Las que están pegadas (con chinchetas) en las cuatro esquinas semejan una epifanía. Una epifanía de la locura. En otros grupos de fotos predomina un tono elegíaco (¿pero cómo puede haber nostalgia y melancolía en esas fotos?, se pregunta Muñoz Cano). Los símbolos son escasos pero elocuentes. La foto de la portada de un libro de François-Xavier de Maistre (el hermano menor de Joseph de Maistre): Las veladas de San Petersburgo. La foto de la foto de una joven rubia que parece desvanecerse en el aire. La foto de un dedo cortado, tirado en el suelo gris, poroso, de cemento (Bolaño, 1996, p.97).

Las descripciones de Muñoz Cano son bastante vívidas y dan cuenta del horror que proyecta la visión artística de Ruiz-Tagle, “El primer encuentro con el inventario fotográfico del horror extremo es una suerte de revelación, la prototípica revelación moderna: una epifanía negativa” (Sontag, 2008, p.37). El montaje a su vez da cuenta de la condición de “artista” del teniente, pues la narración cronológica del espacio museal (departamento devenido sala de exposición) da cuenta de una lectura de la realidad a través del prisma de la violencia. Primero el infierno vacío, epifanía de la locura, y

finalmente el tono elegíaco, el propio descenso a los infiernos de Carlos, aquel horror que no puede ser descrito por palabras y que necesitaba de la imagen para materializarse. El teniente se vale de la retórica de la imagen para su mórbido proyecto, ya que las “fotografías causan impacto en tanto que muestra algo novedoso. Infortunadamente el incremento del riesgo no cesa, en parte a causa de la proliferación misma de tales imágenes de horror” (Sontag, 2008, p.24). De esta forma los convocados a aquel departamento pasan a ser parte de este espectáculo de horror que es erigido en nombre del arte y que, a pesar de su falta de ética y ausencia completa de humanidad, sí logra conmover a los espectadores. Posterior a la exposición de los trabajos de Wieder tiene lugar la ejecución de un acto de censura, un ejercicio de poder mediante el cual la policía secreta termina suprimiendo el episodio relacionado a los asesinatos y a través de este procedimiento eliminando la propuesta artística de Carlos. Los agentes de la policía secreta barren y terminan por suprimir el episodio. Invisibilizan de esta forma no sólo el “acto poético” de Wieder, sino también todos los crímenes y violaciones de derechos humanos que tuvieron lugar antes de ser resignificados como procesos estéticos o artísticos.

Al principio la llegada de los de Inteligencia fue recibida con respeto y un cierto temor (sobre todo por parte del par de reporteros), pero al paso de los minutos sin que sucediera nada y ante el mutismo de aquéllos, entregados en cuerpo y alma a su trabajo, los supervivientes de la fiesta dejaron de prestarles atención, como si se tratara de empleados que llegaban a horas intempestivas a hacer la limpieza [...] Más tarde los de Inteligencia se

marcharon tan silenciosos como habían llegado, con tres cajas de zapatos, que les facilitó el dueño del departamento, cargadas con las fotos de la exposición (Bolaño, 1996, p.100).

Luego de esta “limpieza” de la escena del crimen, o más bien limpieza de una puesta en escena de crímenes resignificados, tienen lugar unas palabras pronunciadas por el asistente con más grado entre los participantes de la velada: “Bueno, señores, dijo el capitán antes de seguirlos, lo mejor es que duerman un poco y olviden todo lo de esta noche” (Bolaño, 1996, p.101). Con esa simple frase quedan completamente vetados los comentarios de cualquier parte. Resulta paradójico que el acto de censura, usualmente ejecutado sobre pensadores opositores, recaiga en esta ocasión en un miembro de sus filas. En este punto el capitán adquiere un rol de censor, ejerce un poder que tiene doble lectura, por una parte, ejerce la autoridad que su poder político le confiere y, por otra parte, cumple un rol curatorial al ejercer un veto artístico en torno a un posible archivo de interés, independiente de las implicancias y detalles que haya tenido el proyecto en su ejecución.

Sin lugar a dudas en este punto hay un guiño de parte de Bolaño a la censura artística de la época. Los crímenes de Carlos Wieder se reducen a ese jocoso “buenas noches y hasta luego”, sus actos delictuales son suprimidos dentro del marco de la “legalidad” estatal. Se forma una capa de silencio para el crimen, situación que no presenta mayor interés en Wieder, al contrario de la incautación y censura total en torno a su “obra artística”.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Barthes, Roland. *La Cámara Lúcida*. Barcelona: Paidós, 1989.
- BIBLIOTECA NACIONAL DE CHILE. “El Movimiento de Izquierda Revolucionaria (MIR, 1965-1990)”. *Memoria Chilena*. Disponible en <http://www.memoriachilena.cl/602/w3-article-31553.html>. Accedido en 24 sept. 2017.
- BIBLIOTECA NACIONAL DE CHILE. “Colectivo Acciones de Arte (CADA)”. *Memoria Chilena*. Disponible en <http://www.memoriachilena.cl/602/w3-article-3342.html>. Accedido en 24 sept. 2017.
- Bolaño, Roberto. *Estrella distante*. Barcelona: Anagrama, 1996.
- Genette, Gérard. *Palimpsestos. La literatura en segundo grado*. Madrid: Altea, 1989.
- Groys, Boris. *El curador como iconoclasta*. Traducción de Orestes Sandoval López para Denken Pensée Thought Mysl..., Criterios, La Habana, N° 2, 15 febrero 2011. A partir del texto «Der Kurator als Ikonoklast», manuscrito entregado por el autor al Centro Teórico-Cultural Criterios, 2011.
- Lagos Caamaño, Jorge. “Retórica de la imagen en *Anteparaiso* de Raúl Zurita”. In: *Estudios filológicos*, 45, 2010, p.49-55.
- Mora, María. “Museo de la Memoria y los Derechos Humanos: una apuesta estético-política de legibilidad de la experiencia dictatorial”. In: *Cátedra de Artes*, 11, 2012, p.63-76.
- Neustadt, Robert. “Arte y acción en Chile: La subversión del orden, el performance del cambio”. In: *Arte (no es) vida: Actions by Artists of the Americas, 1960-2000*. Claudia Calirman, Elvis Fuentes, Ana Longoni, Robert Neustadt, Gabriela Rangel, Deborah Cullen. New York: El museo del barrio, 2008.
- Oliver, María Paz. “Digresión y subversión del género policial en *Estrella distante* de Roberto Bolaño”. In: *Acta Literaria*, 44, 2012, p.35-51.
- Pimentel, Luz Aurora. “Écfrasis: el problema de la iconotextualidad y de la representación verbal”. In: *Constelaciones I. Ensayos sobre Teoría narrativa y Literatura comparada*. México: Bonilla Artigas Editores, 2012.

- Richard, Nelly. *Margins and Institutions*. Melbourne: Art & Text, 1986.
- Russek, Dan. *Textual Exposures: Photography in Twentieth-Century Spanish American Narrative Fiction*. Canada: University of Calgary Press, 2014.
- Sanz Merino, Noemí & Amezcua Bravo, José. 2005. “Accionismo Vienés ¿Arte o violencia real?”. In: *Revista Circulo hermenéutico*, 5, 2005, p.26-33.
- Simunovic, Horacio. “Estrella distante: crimen y poesía”. In: *Acta literaria*, 33, 2006, p.9-25.
- Sontag, Susan. *Sobre la Fotografía*. Barcelona: Penguin Random House, 2008.
- Virilio Paul. *El procedimiento silencio*. Barcelona: Paidós, 2001.

“Hablar a los ojos”: formaciones poéticas del entorno digital

Germán Ledesma

Germán Abel Ledesma es Doctor en Letras por la Universidad Nacional del Sur. Con becas del Conicet (tipo I y II) desarrolló su investigación en torno a las relaciones intersemióticas que la literatura del presente establece con las lógicas discursivas de las tecnologías mediáticas. Actualmente, en el marco de una beca posdoctoral de Conicet, se encuentra estudiando las manifestaciones de literatura electrónica y net.art a la luz del arte argentino de los años sesenta. Contacto: germanledesma@hotmail.com
Argentina

Recebido em: 20 de junho de 2018

Aceito em: 29 de setembro 2018

PALABRAS CLAVES:

Arte digital; literatura
electrónica; Internet;
materialidad; concretismo.

Resumen: Con el objetivo de pensar ciertos aspectos del presente, en el siguiente artículo abordamos un corpus de formaciones poéticas del entorno digital. Partimos de la hipótesis de que estas reflejan especularmente el medio que las contiene pero al mismo tiempo ponen en cuestión un ideario extendido sobre la inmaterialidad del nuevo entorno. En principio, indagamos la descentralización del hipertexto como un mensaje textual en sí mismo y la condición multimedia que las caracteriza, pero para analizar cómo la recreación de este "aparato *soft*" (Vilém Flusser) se ve tensionada por la vocación de cierta materialidad que, en el caso de las formaciones seleccionadas, sigue los patrones del arte concreto..

KEYWORDS: Digital art;
electronic literature; Internet;
materiality; concretism.

Abstract: With the aim of thinking about certain aspects of the present, in the following article we approach a corpus of poetic formations of the digital environment. We start from the hypothesis that they reflect in a specular manner the medium that contains them, but at the same time they question a widespread thought about the immateriality of the new environment. In principle, we investigate the decentralization of hypertext as a textual message itself and the multimedia condition that characterizes them, but to analyze how the recreation of this "soft apparatus" (Vilém Flusser) is stressed by the vocation of a certain materiality that, in the case of the selected formations, follows the patterns of concrete art.

En el siguiente artículo hacemos foco en una serie de experimentos estéticos, entre literarios y plásticos, que durante los últimos años se vienen produciendo en el entorno digital, pero que también tienen su rebote impreso. Consecuentemente nos centramos en “formaciones”¹ electrónicas a las que les sumamos algunos libros marginales en soporte papel que escenifican el contacto de la expresión estética con el aparato de medios del presente. Para ello, partimos de la hipótesis de que estas reflejan especularmente el medio que las contiene. En este sentido, los problemas que activan están relacionados con la faceta de programación de cierta zona de la literatura y el arte actual (donde resuenan las ideas de “genio no original” de Marjorie Perloff –2010– y de “escritura no creativa” de Kenneth Goldsmith –2011–). En esa línea, en el primer apartado indagamos la descentralización del hipertexto como un mensaje textual en sí mismo y la condición multimedia que nos lleva a revisar el trabajo de las vanguardias históricas y a recuperar el “efecto Duchamp”. Luego, en una segunda instancia, analizamos cómo la recreación de este aparato *soft* se ve tensionada por la vocación de cierta materialidad que, en el caso de dichas formaciones, sigue los patrones del arte concreto.²

1 Antes que de “formas” –según Nicolás Bourriaud– para referir a este nuevo tipo de obras-proyecto hablamos de “formaciones”, es decir, “lo opuesto a un objeto cerrado sobre sí mismo por un estilo o una firma” (2013, p.22).

2 El arte concreto, con desarrollo en Brasil y Argentina, tiene un fuerte carácter técnico y según señalan Alelí Jait y Claudia Kozak “atraviesa diversas ramas del arte –la plástica, la música y la poesía– (...) En la plástica, el movimiento concreto fue un desagregado del arte abstracto (...) lo ‘concreto’ radicaba en los elementos constitutivos de la visualidad (...) En la poesía, el material a reconocer como ‘concreto’ fue el signo lingüístico ya sea en su forma oral (la

De un conjunto mayor seleccionamos un grupo que en algún sentido sigue la misma lógica multimedia, por lo que –como adelantábamos– recuperamos la clave “Duchamp” propuesta por Graciela Speranza para leer la literatura contemporánea (2006) y con ella “la potencia disruptiva del encuentro entre palabra e imagen” (2006, p.396). Efectivamente, el antecedente de Duchamp resulta clave para pensar cierta conmoción radical contemporánea en la que los medios artísticos pierden su especificidad y comienzan a formar parte de un entramado. En la asimilación de materiales circulantes del entorno digital, aquella “indicación enfática [de] esto es arte” (Speranza, 2000, p.20) de la corriente conceptual se vuelve imprescindible para pensar como estéticas construcciones que incorporan elementos de otros campos.

Teniendo en cuenta el estado incipiente del campo de estudios, proponemos ceñirnos a experimentos argentinos porque consideramos que la construcción de un mapa específico que dé cuenta de las “tecnopoéticas” (Kozak) dentro de los márgenes nacionales resulta operativo para llevar a cabo la tarea básica de sistematización. Sin embargo, no desconocemos los debates recientes y productivos para la reflexión teórica, en torno a “lo nacional”, concepto que entraría en conflicto con un escenario aparentemente globalizado (Ulrich Beck –2008–, Néstor García Canclini –2008–, Saskia Sassen –2007–). El recorte, por lo tanto, responde a una decisión metodológica vinculada con el grado de desarrollo de

materia fónica) o escrita (la materia gráfica)” (2012, p.52). (Para ver el desarrollo histórico del movimiento en Argentina cf. Kozak, 2012: p.52.)

las investigaciones en relación a dichas prácticas tecnológicas: en una segunda instancia, consideramos que el abordaje podría abrirse hacia un escenario más amplio, sobre todo teniendo en cuenta que dentro del contexto latinoamericano existen otras experiencias en las que la literatura y el arte se cruzan con el aparato de medios del presente. En cuanto a las producidas en el ambiente virtual, para el análisis de este artículo, seleccionamos *Abyssmo* (1997) y *9Menem9* (s/n) de Fabio Doctorovich; *Untitleddocument* (2005) y *Spamky* (2007) de Ciro Múseres, y el proyecto *IP Poetry* (2006) de Gustavo Romano. En cuanto a los textos impresos destacamos *Sin título* (2003) de Juan José Mendoza y *El talibán* (2008) de Ezequiel Alemian. La selección de las formaciones responde a separar aquellas que permiten analizar el diálogo entre el arte y las tecnologías mediáticas, ya que consideramos que es un acceso productivo para pensar, en clave estética, cierta condición contemporánea. Como primera aclaración, antes de pasar a un breve detalle de cada una, advertimos que las de la serie virtual admiten diferentes recorridos de lectura, por lo que nuestras descripciones no son de productos terminados sino, justamente, de itinerarios posibles. Este diseño debería darnos un pantallazo sobre los territorios que transitan los autores y la concepción de textualidad que se desprende de sus experimentaciones más radicales.

Abyssmo de Doctorovich es una obra hipertextual en la que se destaca el carácter interactivo, en virtud del cual antes que un lector postula un

“espectautor”³ que activa recorridos diversos haciendo *click* ya sea para abrir ventanas o reconfigurar los elementos en la pantalla. La formación inicia con la palabra “ABYSSMO” y una línea de puntos que baja hasta el neologismo “Videath”. Otra línea la cruza horizontalmente con la palabra “Wall” en uno de sus extremos y el neologismo “S(K)Yelos” en el otro, diagramación en la que se esconden hipervínculos. Al activar uno de esos hipervínculos desembocamos en un poema sobre Auschwitz ilustrado con la imagen de un torturado, que nos conduce a otro, realizado en una tipografía de estilo gótico. Si a este último poema lo dejamos quieto se va transformando casi imperceptiblemente, va moviendo el orden de los factores que componen sus versos. Por su parte, *Untitleddocument* de Múseres explora y conceptualiza el propio medio. Parte de la idea, según la sinopsis del proyecto, de que “todo en la red significa” (Múseres 2005, s/n), para luego, a través de “un proceso de apropiación, descomposición y transformación” (2005, s/n) de los materiales de la web, indagar los códigos y la relación de estos contenidos con sus formas. La obra-proyecto evoca “la red como geografía, como espacio de intervención” (2005, s/n). Se trata de un “poema” que sube y baja, partiendo de una línea central hecha con cruces y palabras, a una velocidad que impide la lectura, con sonidos que por momentos emulan un videojuego. Los hipervínculos abren a ventanas desde donde bajan figuras formadas con códigos de programación, como una poesía concreta de la era digital. Parafraseando a David Joselit cuando

3 El término lo propone Doctorovich en la sinopsis de la obra-proyecto.

describe la lógica digital dentro del arte contemporáneo, en *Untitled document* “la imagen aislada y la red son visibles al mismo tiempo” (2013, p.39). La otra formación *Spamky*, según la descripción del proyecto, “es un sistema de autoblog spamico” (Múseres, 2005, s/n); es decir, un sistema programado para publicar entradas en un blog tomando como base los documentos “spam” que diariamente llegan a una casilla electrónica. El resultado consta de una página que al abrirla baja sola, imposibilitando la lectura del contenido e imponiendo un ritmo de lectura frenético. Sólo se pueden retener ciertos rasgos formales: el color y el tamaño de la tipografía, los títulos en letras grandes, en inglés: “PIERCE FOR VIAGRA” o “GET SOME NASTY ACTION WITH ORDERER LUBRICATION GEL” (2005, s/n). Finalmente, *IP Poetry* de Gustavo Romano “se basa en la generación de poesía a partir de la búsqueda en tiempo real de material textual en la web” (Romano 2006, s/n). En principio, se trata de una instalación para salas de arte en la que un grupo de robots conectados a internet transforman las búsquedas en sonidos pregrabados para que cuatro bocas reproducidas en monitores reciten los fonemas que conforman cada poema. Las búsquedas son infinitas, por ejemplo, “sueño que soy” (2006, s/n). Luego, en una página web pueden verse los poemas en versión “sólo texto” o en “versión web” (donde se replican las bocas reproducidas por los monitores), e incluso pueden generarse nuevos a partir de diferentes propuestas de búsquedas. Si tenemos en cuenta que la pantalla es una forma “que sintetiza propiedades y potencialidades” (Bourriaud 2013, p.80) en *IP Poetry*, como un eco futurista, la computadora misma se constituye en

un objeto de arte. Aquel enunciado de Perloff a propósito del futurismo de que “el material dicta la forma” (2009,p.176)⁴ en este caso se pone en acto en relación a los soportes: la boca modula a través de monitores, la voz electrónica entona los poemas que se van generando aleatoriamente.

En cuanto a la serie impresa, *Sin título* de Mendoza es la transcripción de un zapping televisivo durante 26 minutos en el que se mezclan el dato frío de la economía, los idiomas de canales extranjeros, la construcción artificial de los programas de ficción, el gesto autorreferente de la televisión sobre sí misma, entre otros fragmentos circulantes. Y *El talibán* de Alemian es un libro experimental que cuenta una historia a partir de imágenes y de cierto lenguaje cifrado: según la primera página, está hecho en base a documentos públicos y privados sobre “el 11-S” (Alemian, 2008, s/n)⁵ y “la cuestión afgana” (2008, s/n), al tiempo que asume “un desafío esencialmente periodístico” (2008, s/n).

1. HIPERTEXTO Y CONDICIÓN MULTIMEDIA

Las formaciones generadas en soporte virtual basan sus itinerarios en el hipervínculo, por lo que admiten el adjetivo “ergódicas”⁶ y pueden ser

4 Perloff usa este axioma para describir la producción de Vladimir Tatlin.

5 Por “11-S” se refiere al 11 de septiembre de 2001, cuando dos aviones de pasajeros tomados por terroristas chocaron contra las torres gemelas del *World Trade Center* en Nueva York.

6 El concepto “ergódico” está íntimamente vinculado con el de “hipertexto”: Espen Aarseth habla de “literatura ergódica” y sostiene que, a diferencia del libro impreso, “requiere del lector nuevas competencias relativas al ‘trabajo’ del cuerpo (en griego, *ergon*) para recorrer el ‘camino’ (*hodos*) del texto” (en Kozak, 2012, p. 31).

pensadas, más allá del componente temático, en términos de un trazado de rutas. Como en los pioneros *memex*,⁷ se trata de la construcción de espacios navegables, lo que Daniel Link llama “el hiperespacio, la hipersintaxis y la hiperrazón” (1994, p.83), o el “espacio politópico” que refiere Arlindo Machado (2007, p.76), donde “los elementos (...) migran de diferentes contextos espacio-temporales encabalgándose y sobreponiéndose unos sobre otros en configuraciones híbridas” (2007, p.76). Esta nueva lógica, en la que la lectura se constituye a partir del recorrido por diferentes sitios conectados por palabras que actúan de hipervínculos, recupera el fragmento –como ocurre en el *zapping* de Mendoza– con un nuevo valor. Y si no podemos aislar algo literario fuera de su circulación, entonces debemos detenernos en la descentralización que activa el hipertexto, ya que nos introduce en una nueva dimensión fractal que es un mensaje textual en sí mismo: el significado se construye modularmente “estableciendo un número indefinido de ‘centros’ y expandiendo ese número así como alterando sus relaciones” (McGann, 2001, p.71). Desde *Abyssmo*, donde la palabra “Wall” nos dirige a aquel poema sobre Auschwitz o, si sabemos buscar, el neologismo “Videath” nos conduce a la imagen del torturado con un nuevo poema, hasta la marea de palabras en *Untitleddocument* que esconde hipervínculos que abren ventanas con mensajes ocultos del tipo:

7 Vannevar Bush propone el término “memex” (fusión de las palabras Memory Extender) para referirse a “un sistema de indización o archivo de tipo asociativo, capaz de ‘enlazar dos elementos distintos entre sí’” (Mendoza, 2009, p.2), a partir del cual los senderos de información cobran una relevancia determinante.

“elabora un perfil del proyecto, donde se evalúan”
“documentación e información aportada por el, se”
“si sigue todo así va a ser pronto, te aviso”
“n base al estudio de la”
“construida la Red, su arquitectura técnica es, en sí misma, descentralizada y horizontal”
“acá, todo depende del maldito dinero”
“además no da para irme sola, tal vez mañana”
“¿Buscás un auto? Encontralo en Yahoo! autos”
“Este mensaje no está marcado [Mensaje marcado - Marcar como no leído]”
“un beso, eli”
(Múseres, 2005, s/n)

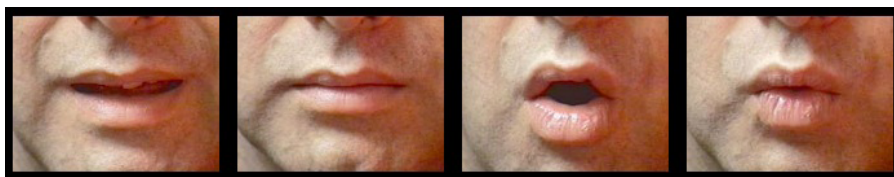
En todos los casos se trata de proponer rutas de navegación extrañadas. La obra-proyecto de Múseres presenta una diagramación visual, un flujo en movimiento de palabras y códigos HTML sobre un fondo de sonido electrónico. Alternativamente al encontrar los hipervínculos se abren nuevas configuraciones, palabras que se superponen adquiriendo diferentes tonos cromáticos. Al apretar una serie de puntos se abren ventanas informativas, las típicas de Windows pero con mensajes inesperados, que fluctúan entre la referencia al propio medio (“construida la Red, su arquitectura técnica es, en sí misma, descentralizada y horizontal”), el dato técnico (“Este mensaje no está marcado [Mensaje marcado - Marcar como no leído]”), la conversación en un chat (“además no da para irme sola, tal vez mañana”, “un beso, eli”), el mensaje *spam* (“¿Buscás un auto? Encontralo

en Yahoo! autos”), en consonancia con una nueva lengua tecnológica que puede leerse como continuidad de aquella que analizó Walter Benjamín en su abordaje de los procesos incipientes de modernización del siglo pasado, calificándola como “una lengua enteramente distinta, de trazo caprichosamente constructivo” (1989, p.170).

En la condición maquínica del arte actual aparecen algunas cuestiones que pueden recortarse como meras características a la vez que como problemas teóricos. A la par de la lógica hipervincular se destaca la condición multimedia. Según Jerome McGann, el lenguaje que usamos – ya más cotidianamente en relación con los siglos pasados– se está abriendo a elementos audibles y visibles (véase 2001, xiii). Los posteos que bajan automáticamente en *Spamky* destacando el diseño que los contiene, el cual se recorta como marco de los mensajes “basura” (textualidades de segundo orden propias de carpetas de correo no deseado):



las bocas que modulan los poemas en *IP Poetry*, según Belén Gache “bocas sobredesarrolladas” (2008, p.33):



así como las carpetas que se abren en *Untitleddocument*, junto con la música que acompaña la navegación y que termina convirtiéndose en ruido, configuran un paisaje textual dentro del ambiente mediático que excede la palabra escrita. La lógica hipermedial de internet lleva a un nuevo nivel la premisa de simultaneidad proclamada por los futuristas italianos y rusos: la novedad de *La prosa del Transiberiano*, donde “el ojo viaja hacia delante y hacia atrás entre las formas coloreadas de Delaunay y las palabras de Cendrars” (Perloff, 2009, p.83), en el ambiente digital (en el que son posibles diversos recorridos de lectura) se volvió algo extendido. Si bien puede plantearse que todo texto es lenguaje visible y audible,⁸ el empleo conjunto de diferentes medios –verbales, visuales y sonoros– en el presente se da en un nivel superador incluso en relación a dos décadas atrás. Esta

8 McGann cita a Ezra Pound cuando habla de las tres funciones expresivas de la poesía: *phanopeia*, *melopeia* y *logopeia*. Estas funciones ya presentes en los textos tradicionales –experimentales o no– cobran un relieve particular en el entorno digital, ya que la capacidad multimedia se volvió extensiva a prácticamente cualquier acto del discurso.

condición hiper y multimedia es posible ya que en internet los lenguajes y medios involucrados son codificados en bits.⁹

Siguiendo la línea de las vanguardias históricas, Duchamp reunió palabra e imagen en busca de lo que llamó la “transubstanciación”. “El Gran Vidrio –afirma Speranza en este sentido– no sólo es fruto de su voluntad de traducir un lenguaje a otro sino que, mediante una serie de notas que acompañan su ejecución, intenta borrar los límites entre ambos lenguajes” (2006, p.22). Atendiendo estos antecedentes en las formaciones se evidencia la multiplicidad de “dispositivos tecnológicos de expresión”,¹⁰ y una nueva síntesis entre lo visual y lo verbal. Dicha síntesis implica un trayecto hacia la puesta en cuestión de la autonomía de cada lenguaje y una inestabilidad que, según Kozak

está vinculada a la presión ejercida por el espacio tecnológico, que empuja los lindes entre las distintas ramas del arte [de manera tal que] la palabra artística ha entrado, por *disponibilidad tecnológica*, en nuevos tratos con la imagen, el sonido y los cuerpos en movimiento. (2012, p.32; el subrayado es del original)

En cuanto a lo específicamente estético –si decidimos mantener la idea de un campo relativamente autónomo– cabe preguntarnos si esta

9 Véase Kozak, 2012, p.158.

10 Mauricio Lazzarato, analizando la lógica digital, refiere que “la multiplicidad lingüística y semántica debe ir a la par de la multiplicidad de los dispositivos tecnológicos de expresión” (2006, p.164).

conjunción de medios y lenguajes se reduce sólo a un gesto técnico o si se trata efectivamente de esa nueva incursión en el “fuera de campo” del que habla Speranza (2006, p.364). Un “fuera de campo” que se vincula con las nuevas posibilidades tecnológicas: la computadora donde se escribe es donde se navega, se consume y se producen imágenes y sonidos que entran en constelación con aquella escritura. Lo cierto es que si según la famosa frase de Lautréamont “la poesía debe ser hecha por todos, no por uno”, según César Aira ese “uno, cuando se ponga en acción, hará todas las artes” (2000, p.167).¹¹ En este contexto, como afirma Perloff cuando analiza el cambio de status de la imagen en el discurso poético, “la relación dialéctica no se produce –como en el modernismo– entre la imagen y lo real sino, ya, entre la palabra y la imagen” (1991, p.92).

2. “APARATO *SOFT*” Y MATERIALIDAD DEL NUEVO ENTORNO

Ahora bien, dichas formaciones, mientras hacen referencia a las características del medio que las contiene, se levantan contra el prejuicio de la inmaterialidad de la imagen electrónica.¹² En efecto, juegan con la materialidad del signo, como si una ética *soft* del entorno digital quisiera cargarse con un peso propio. El énfasis físico dentro de la producción estética está ligado históricamente con la materialidad del avance tecnológico. La

11 Aira hace esta afirmación cuando analiza los procedimientos generativos de John Cage, con lo que se deduce una lógica multimedia para el arte del presente.

12 En palabras de Christian Ferrer “internet (...) aparenta ser un bien celestial en su aparente inmaterialidad, pero por detrás de su modelo ideal de conmutador telefónico superdemocrático se ocultan los organigramas de poderes terrenales” (2012, p.45).

genealogía de un arte poética atravesada por los adelantos técnicos comienza con las experimentaciones visuales de Mallarmé sobre fines del 1800, quien produce con la mirada puesta en el cambio vertiginoso del entorno urbano, sobre todo en la aparición de la cartelería publicitaria en el espacio público que inspira una nueva relación del significado con el signo lingüístico. Perloff, en su análisis físico de la obra futurista, trae a colación el concepto de “faktura” (la “textura”, la materialidad). Como en el método algebraico de Pogodin que refiere Víctor Shklovski —en el que los objetos son pensados en su número y volumen—¹³ la idea es dotar de sentido el aspecto visual de un poema: leer la expresividad de una tipografía, los colores de las tintas, el tipo de imprenta, el juego con el espaciado, el tamaño de las letras, cierta plasticidad a partir de la cual el contexto material cobra un relieve excluyente. En este juego entre la superestructura artística y la realidad material, Perloff construye un arco para desplegar la idea de “faktura” que va de la disposición de una tipografía en la página —“lo cual mina el concepto decimonónico del poema como algo que ya ha sido escrito y que se leerá del mismo modo independientemente de cómo se imprima” (2009, p.264)— a las tuberías de la estructura urbana, porque una cosa y otra estarían en íntima relación. Las “rugientes máquinas” (Perloff, 2009, p.213) que son tema de los manifiestos futuristas proporcionan también un nuevo formato tipográfico. En este punto podemos pensar la tipografía —su forma y distribución en el espacio de una página o pantalla— como

13 “Pogodin cita el ejemplo de un muchachito que pensaba la frase: ‘Las montañas de Suiza son lindas’ como una sucesión de letras: L, m, d, S, s, l” (Shklovski, 1978, p.59).

un material en bruto, con el cual se posproduce el trabajo prefabricado de otros escritores (ya sea en sentido literario o escritores anónimos del entorno digital). Luego, el otro antecedente de la puesta de lo material en un primer plano dentro del arte plástico y literario es el arte concreto de mediados del siglo XX. Así como Perloff relaciona lo físico de una obra artística con los avances técnicos –el transporte, la comunicación, el entramado urbano– el concretismo adquiere su carácter técnico en la asociación directa con las formas materiales de producción de su época.

Por su parte, cierta zona de la escritura y el arte del presente constituye un nuevo capítulo en la historia de la relación entre expresión estética y avance tecnológico. Tomando como soporte lo que Vilém Flusser llama un aparato *soft*,¹⁴ (en la línea trazada por los antecedentes del futurismo, el arte concreto y el arte pop) la serie virtual enfatiza la cuestión sobre los materiales con los que produce. Tal es así que McGann, en su abordaje del hipertexto, destaca el estudio de los rasgos materiales. De su trabajo en la composición de un archivo digital para el estudio académico surge esta visión del texto en su condición material, cierta fe en lo que Martin Worthy llama “las propiedades de la cosa en sí” (en McGann, 2001, p.146). Efectivamente, en aquel aparato *soft* residen cantidades enormes de lenguaje: los *yottabytes* del entorno digital que se siguen acumulando

14 Flusser destaca “la característica de toda sociedad posindustrial: no es el que posee los objetos duros (*hard*), sino el que controla el *software* quien al final retiene el valor” (1990, p.30).

constantemente.¹⁵ Esta existencia material, desde un plano estético se replica en una maleabilidad de las letras y los objetos que circulan. A diferencia del collage vanguardista que también hace hincapié en un diálogo con la materialidad, en el ámbito digital, con un fondo de pantalla plana, el volumen está dado por el trazado de recorridos a través de las palabras, imágenes e incluso el código con el que se programa la existencia. No solo la imagen visual de las tipografías adquiere significado sino que en los movimientos –incluso antropomórficos– se hiperboliza la metáfora de que las palabras tienen vida propia. Las letras saltan, bailan, se retuercen, quedan flotando en una programación calculada. Esta condición supera “uno de los objetivos de la poesía concreta que es ligar texto y movimiento” (Aguilar, 2003, p.222).

A partir de este énfasis, como decíamos, las formaciones que analizamos cuestionan un sentido común que suele concebir al entorno digital como inmaterial. *Abyssmo* de Doctorovich, por ejemplo, en uno de sus itinerarios tensiona el aparato *soft* con un poema que repone “el peso del cuerpo” en la imagen de un torturado:

En Auschwitz no todo era cielo o paredes.
Aquellos que osaban tener relaciones sexuales
eran sentados sobre la Cuna de Judas.
En este ingenioso artefacto, el ano o la vagina
eran desgarrados por *el peso del cuerpo*,

15 “Yottabyte” corresponde con una unidad de medida de almacenamiento de información (su símbolo es YB y equivale a 1208925819614629174706176 bytes).

haciendo caer a la víctima repetidas veces sobre la punta.
(1997, s/n; el subrayado es nuestro)



(1997, s/n)

En términos de Virilio podemos hablar de “una tentación del ser pesado” (Virilio, 1993, p.31): se trata de “reconsiderar los sólidos, las formas y las fuerzas... dado que la conversión de lo real en ondas [luego en ceros y unos] tiende a generalizar (con la primacía de la noción de información sobre las de masa y energía) el forzamiento, que consiste en descalificar el carácter concreto del acontecimiento, en provecho de su mera ‘comunicación’” (1993, p.140). Según nuestra perspectiva, en las formaciones que analizamos este carácter concreto permite establecer vinculaciones con el concretismo como expresión estética. Esto lo vemos,

por ejemplo, en *Abyssmo* de Doctorovich donde el poema que esconde el hipervínculo “Wall” es ilustrado con el dibujo de una pared de palabras conformada por el sustantivo “wall” (“pared” en inglés):



La mayor fuente de dolor
para el pueblo de Auschwitz
eran Las Paredes.
Cientos y cientos de kilómetros cubiertos de paredes
contra las cuales eran aplastados,
entre las cuales eran encerrados,
dentro de las cuales eran empotrados,
antes de ser lanzados al abismo
(Doctorovich, 1997, s/n)¹⁶

El poema toma como referencia kilómetros de paredes de un campo de concentración que aplastan, encierran, empotran. La referencia al horror

16 Las palabras subrayadas actúan de hipervínculos: si *cliqueamos* sobre ellas las letras se reorganizan para representar visualmente lo que el verso expresa en un nivel semántico: las palabras aplastan, encierran, empotran y nos llevan nuevamente al comienzo de *Abyssmo*.

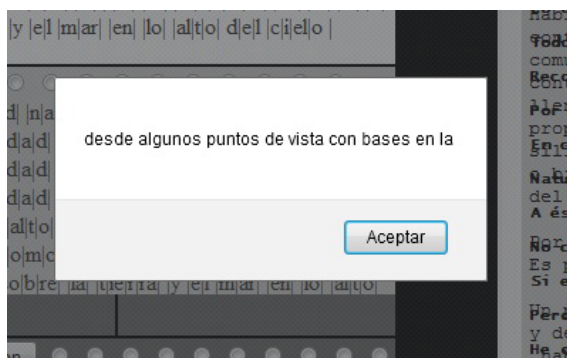
concreto de Auschwitz en una obra digital que explota el hipervínculo remite a temporalidades superpuestas, a partir de las cuales el presente no puede concebirse como un presente “puro”. Esta idea se sostiene en “The ‘Judas Cradle’” (“La ‘Cuna de Judas’”), ya que el poema brinda información sobre un elemento de tortura con una tipografía de estilo gótico:



(Doctorovich, 1997, s/n)

El estilo de la tipografía permite pensar un desfasaje temporal en relación al medio en el que se presenta la obra-proyecto. Si como afirma Gonzalo Aguilar a propósito de la poesía concreta “la tipografía tiene la capacidad de connotar, en su forma, una fase histórica del desarrollo de las fuerzas productivas” (2003, p.246), esta tipografía que emula el gesto artesanal (cierto aura de lo manuscrito) se contrapone a las que son más

propias del ambiente digital. El estilo sobrecargado de la letra gótica en “The ‘Judas Crable’”, que hace alusión a una economía que excede lo elemental, efectivamente contrasta con el de tipografías como la mínima “Futura bold” de la poesía concreta en su etapa ortodoxa (modernista por excelencia) o con la actual “Verdana”, que fue pensada para ser leída directamente en la pantalla. Estos últimos son tipos sin ornamentos y estrictamente funcionales, como los que encontramos en las formaciones de Múseres:



(2005, s/n)

Untitled document, más que en la elección de la tipografía, presenta el carácter material del significante en la escritura de código con la que compone una composición visual:

mppgggqgmg_
*M000#0B&N000000&g
g#MC0#&NN#M#7M0#000#M00g_
y0NON#NN7MN+"!'` `#0N000&0z
.0#0#,#9' y_gpp, "M0MM0Mg
q0MNM#~ pN0N&QBB0Q0&g, NMM00,
N&#"Q^ .mM0&#MMgMpMMMMN"&N0q ^#000p
#MM7 0DM#Z&C00#0&#M~ 00#B#e QW#00g
000H' y0EEjNM~^#N@Lgp0B]@4SqN& BWMN0p
p00MI]gOMN& , BM0M0401 ,qBMM00# +M0Q0,
_0#F^ gWM0#NM ,q] &MN0,m0#DMF#NN8#g6 LBMM
#0MB]M0"Bp00&4#00{Zp00#J0Q00@` ##RMN Z000&
JN0B1 Lg0&0NK0M7ZgQ#j##N0b7\$m ON#\$p \ONNN
40&g]NBN0@MMq0Q0N0!^~^~Q00K6 . yg0NNp DMM0H
0000 BN0Zq##D00NF0@' ^NMZ ,#000^ mM#0&
##M# g0#00#W0NN~Lm \ , ' .0Rqy#p#EZp#k W#N0\$
#0Qpc "000N#^`]0N1 4dM#MLq#0#MMNc ~#MMf
000N! #@Gm{ &R" ()yMMN0W00NMZ/ #008
Q00M` +0MN0# _adNp. pQ#0MN00@"hg#N B008
0M0## MQ0M~qp&Q0MM0Ogyr,w0#0#D*~QN0&0BBN qgNNf
#0BW; ^qpRON000D~LgN4#0M#]0~5pWMM#N00@"` NMM0
*M\$qp BB00M!jgBQ0RMfN0P` N#]0M~hqB0 00M?
#0Mp& PQg##00@NM0M\$gM4 "!,gMMN#W k
4RM09.]MM000@`y0M0 .p0Q0MBM\$g 00##
00#p&g 0&~g0&6NN0N0~jg00@M0MZh4MP q7B0'
M0MQM MQ000&0F\$p0#RM0&&\NN0N0' _pM0NE
MMMLg, `9NCy&D#00MPBgM#g#0F^ _a&f0MM9
"0M00A ^~MFFCg00j&0N! 4N0&RK
B0#p&gp "''` ,x00&00##"
~NDNN#q0gr ggm;ZQQ#0N#0M@
"M0MNN&g#0gp0BN#B0N##0M~
~MN00N0NM00NMM#0~
~""~^~^`

(2005, s/n)

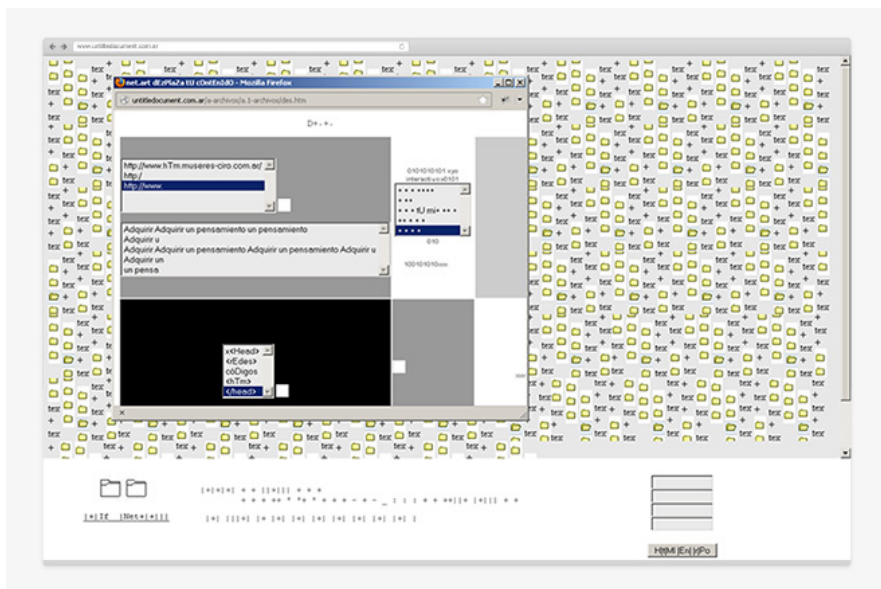
Como en el poema de Doctorovich en el que la red se vuelve un agujero negro (el hipervínculo “abismo” del final nos lleva a la palabra “Abyssmo” en el inicio del recorrido), la escritura de código se muestra como el desmontaje del aparato que esconde sus mecanismos internos. Según Kozak

optar por la utopía positiva (a la manera de Flusser) es posible, pero requiere (...) ser capaces de desocultar las cajas negras que codifican las imágenes técnicas, algo que en líneas generales nuestras sociedades de receptores de imágenes y funcionarios de la máquina no estimulan, pero que sin embargo sí suelen realizar los artistas que trabajan con tales imágenes técnicas.(Flusser, 2015, p.17)

Desde un plano estético, el desocultamiento se relaciona con el “punto de vista elevado” del aviador futurista, “un semidiós encaramado a la *machina*” (Fernández Porta, 2007: p.171) que, desde su posición privilegiada, puede ver las cosas en su estructura. En la formación de Múseres este tipo de escritura alfanumérica por momentos adquiere una configuración literaria, ya que visualmente se dispone como un poema:

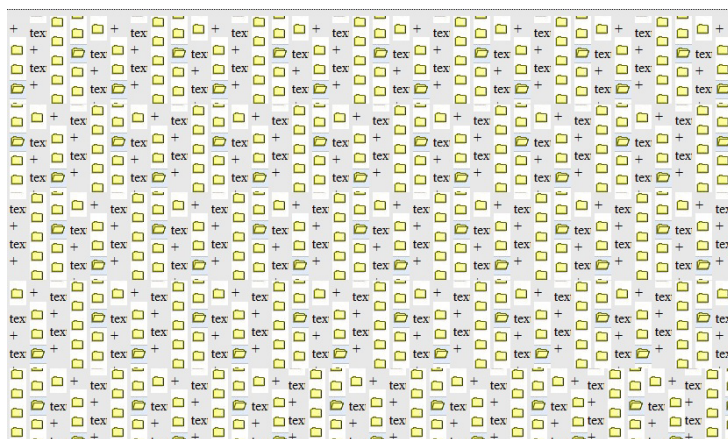
(Múseres, 2005, s/n)

Desde el título la formación repone una dimensión corporal (“</**MI CUERPO NO**>”) y las frases que luego pueden reconocerse (“s/+i+/m/+++p/l/e a/n/d F/a/s/+++++++t+/", “IS + - * *A SIMPLE and INVISIBLE SYSTEM”) al mismo tiempo que hacen referencia al código lo ponen en cuestión: aquello que es “simple”, “rápido” e “invisible” se vuelve material a los ojos del lector en toda su complejidad. Las palabras, los signos de puntuación y los símbolos, a la manera de la poesía concreta, conforman más que la representación de una referencialidad exterior una imagen visual. Se trata de lo que Fernández Porta llama “el texto como cuerpo” (2007, p.249). Efectivamente, en la línea del concretismo – presentado en términos de Rosmarie Waldrop como “una revuelta contra la transparencia del lenguaje” (en Perloff, 2010, p.59)– estas formaciones nos obligan a ver las palabras antes que a leerlas. Más allá de que podamos reconocer o no un significado, lo que queda claro es que *Untitleddocument* fue visualmente diseñada:



(Múseres, 2005, s/n)

Como vemos, los mensajes de las ventanas se van abriendo sobre un fondo que propone una constelación con la sílaba “tex” y carpetas de Windows. Ese fondo puede ser pensado en la línea de los “popcretos” de Augusto de Campos, en tanto “son poemas que combinan imágenes e íconos” (Aguilar, 2003, p.117):



(Múseres, 2005, s/n)

Estos elementos se van moviendo, de manera que la sílaba “tex” se transforma en una carpeta de Windows y viceversa. Se trata de destacar que la superficie visual está conformada por el lenguaje; es decir, que detrás de las imágenes y sonidos que consumimos en nuestra vida diaria hay un código de programación. Si la combinación de palabras, imágenes e íconos durante los años sesenta se realizó a partir de recortes de diarios y revistas, en la formación de Múseres tiene lugar con el material que circula por el entorno digital.

La reificación del signo –aquella “dimensionalidad del lenguaje” que refiere Goldsmith (2011, p.168)– a lo largo de la serie deriva en un gesto sagital: la morfología pesada –en 3D– de la palabra “Menem”, los fragmentos recortados de la televisión en *Sin título*, el listado de presos de Guantánamo en *El talibán* que se muestra como un bloque de palabras:

al qahtani muhammad mani ahmed al shal lan ghazi fahed abdullah ahmad ruhani gholam wasiq abdul haq noori mullah norullah mohamed fahed nasser ul shah zia hamiduva shakhrukh abassi feroz ali uthman uthman abdul rahim mohammed abd mujahid mahmoud abd al aziz qader idris idris ahmed abdu idris ighrahim othman ibrahim ahmad majid mahmud abdu moqbel samir naji al hasan barayan majid al karnaz murat sebaii abdel hadi mohammed badan al sebaii amin omar rajab ismail sadeq muhammad sa id ikassrin laacin nur yusif khalil abdallah al rashid mesh arsad lahassihhi najeb sharipov rukniddin fayziddinovich fazrollah mehrabanb ali walid muhammad haj muhammad batayev ilkham turdbyavich awad waqas mohaamed ali tsiradzho poolad vakhidov sobit abdu mukit valikhonovich al utaybi muhammad surur dakhilallah aliza abdul rauf tayeea ali abdul motalib awayd hassan al saleh naser abdul rahman mohamed rasool habib said salam abdullah sultan faha ben kend salem ahmed fazaldad boujaadia said suleiman fayiz ahmad yahia abd al rahman abd allal ab aljallil sahaheen muhammad ibn arfan masud sharaf ahmad muhammad khalid ridouane sliti hisham bin ali bin amor baada tareq ali abdullah ahmed turki mash-awi zayid al asiri makram murtadha al said jaid al khathami saleh al arabshy ibrahimj sulayman muhammad moqbill muhsin muhammad musheen musa bin ali bin said al amri tourson ahmad bin atef mahmoud omar mohammed amitri nasser najiri abdel aziz abdullah muhammad salehove maroof saleemovich al hameydani khalid bin abdullah mishal thamer razak abdul kamel abdullah kamel abdullah humud dakhil humud sa'id al jad'an jarabh saeed ahmed mohammed abdullah sareem souleimani laalami mohammed hadjarab nabil qasim khaled al utaybi abdullah ali anvar hassan al khalifa sheikh salman ebrahim mohammed ali al oshan saleh abdall basadrah yasim muhammad khenaina muhammad ali hussein commander chaman abdulayev omar hamazayavich hintif fadil husayn salih adil ahmed al dosari juma mohammed abdul latif al wafti abdullah abd al mu'in al baddah abdul aziz abdul rahman abdul aziz al harbi tariqe shallah hassan zemmori mosa zi abbas yusef basit akhdar qasem mahnut bahtiyar mamut abdul helil khalik saidullah abdulghupur hajiakbar abdulqadirkhun abdullah allaithy sami abdul aziz salim bel bacha ahmed sin saleh sen mesut uyar salih raza abid hafez khalil raham khantumani abd al nasir muhammad abd al qadir khantumani muhammad abd al nasir muhammad parhat hozaifa wasim mohamed ahmed subii nasir maziya abdallah ak qurayshi al qa id rashid abd al muslih qa id al sa id ali jabir al khathim al shihri jamaludinovich abu bakir zaman gul zaman khan turkistani sadik ahmad noorallah haji kerimbakieb abdulrahim abhanov yakub daoud mohamman magrupov abdullah tohtasinovich ismail yasin qasem muhammad sharif mohammed muhibullah bin qumu abu sufian ibrahim ahmed hamuda begg moazzan muslimdost abdul rahim peerzai qari hasan ulla qatta mansoor muhammad ali mar'i jamal muhammad 'alawi esmhatulla qari wazir padsha patel mustaq ali dad khuadi abdenour sameur noori adel khairkha khirullah said wali patel mustaq ali lagha lufti bin swei kasimbekov kammalludin kurd muhammad anwar hassan emad abdalla hassan muhammad mohammed al noofayae abdalaziz kareem salim mingazov ravil labed ahmed bin kadr bin hadiddi abdul haddi boucetta fethi diyab jihad ahmed mujstafa deg Hayes omar amer madni hafez qari muhammad saad iqbal nasim muhammad 2 aziz ahmed ould abdel al maely abas habid rumi slahi mohammedou ould zeidan ibrahim mahdy achmed gul awal ullah shams wakil haji sahib rohullah melma sabar lal salaam abdul shaheen naqeebyllah shahwali zair muhammad al marwalah bashir nasir ali balzuhair shawki awad al maythali ha il aziz ahmed ullah amin nashir sa id salih sa id hashim muhammad ismat ullah sangaryar rahmatullah khan shawali jawad mohamed muhammad taj ullah faiz razzag abdul gul khi qudus abdul ameur mamar din juma razzak abdul rahmatullah azimullah mubanga martin

(Alemian, 2008, p.36)

El enunciado “señas particulares: rigidez, deformación del dedo índice de la mano izquierda”, que nuevamente aparece como un bloque de letras, a la distancia puede ser visto como un código de barras; es decir, como un mapeo de información basado en un sistema digital binario que funciona a partir de la sucesión de unos y ceros. Este gesto sagital que según Perloff se retrotrae hasta la composición de *El libro de los pasajes* de Benjamin, se vincula con el “deslizamiento a lo indicial” que refiere Hal Foster cuando analiza el *ready made* de Duchamp (2001, p.84). Su cualidad “mostrativa” (Virilio, 2001, p.54)¹⁷ nos enfrenta a la arbitrariedad del signo y la crisis en la representación: “se cumple ante nuestros ojos –dice Virilio– lo que la abstracción había intentado comenzar: el fin del arte REPRESENTATIVO y la sustitución por una contracultura, por un arte PRESENTATIVO” (2001, p.55; el subrayado es del original).

En síntesis, esta disposición gráfica, al destacar la materialidad del signo, tensiona la premisa de que el entorno digital es un espacio blando. Si en la primera parte vimos cómo las formaciones contemporáneas aluden a dicha representación, en la segunda analizamos cómo paralelamente la ponen en cuestión. En principio, la programación se presenta como motor para la construcción poética; así como el hipervínculo y el multimedia como factores que facilitan nuevas posibilidades de lectura. La ética *soft*, sin embargo, es cuestionada a partir de la referencia a la tradición de la

17 Virilio describe el arte del siglo XIX como “demostrativo” y el del XX como “mostrativo”: en sus términos, este último es “contemporáneo del ‘efecto de estupor’ de las sociedades de masas, sometidas al condicionamiento de opinión, a la propaganda de los mass media” (2001, p.54).

poesía tipográfica. El cuestionamiento está dirigido a un sentido común extendido sobre la inmaterialidad de la imagen electrónica, que nos permite interpretar la red como un espacio efectivamente material, donde se pueden trazar mapas, establecer recorridos y delimitar segmentaciones que, en una segunda instancia, pueden adquirir dimensiones políticas.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS:

Alemián, Ezequiel. *El talibán*. Buenos Aires: IAP, 2008.

Doctorovich, Fabio. *Abyssmo*. Disponible en:

<<http://www.posttypographika.com.ar/menuen1/genres/hyperpo/abyss/menu-sp.htm>>. Acceso en 16 Agosto de 2017. 1997.

Mendoza, Juan José. *Sin título*. Buenos Aires: Eloísa Cartonera, 2003.

Múseres, Ciro. *Untitled document*. Disponible en: <<http://untitledocument.com.ar/>>. Acceso en 16 Agosto de 2017. 2005.

_____. *Spamky*. Disponible en: <http://spamky.blogspot.com.ar/>. Acceso en 16 Agosto de 2017. 2007.

Romano, Gustavo. *IP Poetry*. Disponible en: <<http://www.findelmundo.com.ar/ip-poetry/index.html>>. Acceso en 16 Agosto de 2017. 2006.

BIBLIOGRAFÍA TEÓRICO-CRÍTICA:

Aguilar, Gonzalo. *Poesía concreta brasileña: las vanguardias en la encrucijada modernista*. Rosario: Beatriz Viterbo, 2003.

Aira, César. "La nueva escritura". En *Boletín/8 del Centro de Estudios de Teoría y Crítica Literaria*, Universidad Nacional de Rosario, 2000, p.165-170.

Beck, Ulrich. *Qué es la globalización. Falacias del globalismo. Respuestas a la globalización*. Buenos Aires: Paidós, 2008.

- Benjamin, Walter. *Discursos interrumpidos I. Filosofía del arte y de la historia*. Buenos Aires: Taurus, 1989.
- Bourriaud, Nicolás. *Estética relacional*. Avellaneda: Adriana Hidalgo editora, 2013.
- Fernández Porta, Eloy. *Afterpop. La literatura de la implosión mediática*. Barcelona: Editorial Anagrama, 2007.
- Ferrer, Christian. *El entramado. El apuntalamiento técnico del mundo*. Buenos Aires: Ediciones Godoy, 2012.
- Flusser, Vilém. *Hacia una filosofía de la fotografía*. México D.F.: Editorial Trillas, 1990.
- . *El universo de las imágenes técnicas. Elogio de la superficialidad*. Buenos Aires: Caja Negra Editora, 2015.
- Foster, Hal. *El retorno de lo real. La vanguardia a finales de siglo*. Madrid: Ediciones Akal, 2001.
- Gache, Belén. “IP poetry y los robots parlantes: El hombre como máquina parlante y la sociedad como máquina”. En: Romano, Gustavo (2008). *The IP Poetry Project*. PDF Badajoz, Extremadura: MEIAC (Museo Extremeño e Iberoamericano de Arte Contemporáneo). Disponible en: <<http://ip-poetry.findelmundo.com.ar/selma/IPPoetry.pdf>>. Acceso en 16 Agosto de 2017. 2008.
- García Canclini, Néstor. *La globalización imaginada*. Buenos Aires: Paidós, 2001.
- Goldsmith, Kenneth. *Uncreative writing*. New York: Columbia University Press, 2011.
- Joselit, David. *After art*. New Jersey: Princeton University Press, 2013.
- Kozak, Claudia (Ed.). *Tecnopoéticas argentinas. Archivo blando de arte y tecnología*. Buenos Aires: Caja Negra, 2012.
- Lazzarato, Maurizio. *Políticas del acontecimiento*. Buenos Aires: Tinta Limón, 2006.

- Link, Daniel. *La chancha con cadenas. Doce ensayos de literatura argentina*. Buenos Aires: Ediciones del eclipse, 1994.
- Machado, Arlindo. *Arte e mídia (2ª edição)*. Río de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2007.
- Manovich, Lev. *El lenguaje de los nuevos medios de comunicación: la imagen en la era digital*. Buenos Aires: Paidós, 2006.
- McGann, Jerome. *Radiant textuality. Literature after the world wide web*. New York: Palgrave, 2001.
- McLuhan, Marshall y Fiore Quentin. *El medio es el masaje. Un inventario de efectos*. Barcelona: Paidós Ibérica, 1997.
- McLuhan, Marshall. *La Galaxia Gutemberg*. Barcelona: Planeta-Agostini, 1985.
- _____. *Comprender los medios de comunicación. Las extensiones del ser humano*. Barcelona: Ediciones Paidós Ibérica S.A, 1996.
- Mendoza, Juan José. “La cultura letrada en la época de la canonización digital”. En *VII Congreso Internacional Orbis Tertius de Teoría y Crítica Literaria*, La Plata. Estados de la cuestión: Actualidad de los estudios de teoría, crítica e historia literaria. En Memoria Académica. Disponible en:
<http://www.memoria.fahce.unlp.edu.ar/trab_eventos/ev.3572/ev.3572.pdf>. Acceso en 16 Agosto de 2017. 2009.
- Oubiña, David. *El silencio y sus bordes*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 2011.
- Perloff, Marjorie. *Radical Artifice. Writing poetry in the age of media*. Chicago: University of Chicago Press, 1991.
- _____. *El momento futurista*. Valencia: Pre-Textos, 2009.
- _____. *Unoriginal genios*. Chicago: The University of Chicago Press, 2010.
- Sassen, Saskia (2007). *Una sociología de la globalización*. Buenos Aires: Katz Editores.

Shklovski, Victor. “El arte como artificio”. En Todorov Tzvetan (Comp.). *Teoría de la literatura de los formalistas rusos*. México: Siglo XXI, 1978, p.55-88.

Speranza, Graciela. *Manuel Puig: Después del fin de la literatura*. Buenos Aires: Grupo Editorial Norma, 2000.

_____. *Fuera de campo*. Barcelona: Anagrama, 2006.

Terranova, Juan. “Sobre la Trilogía Argentina de Pablo Katchadjian”, en *Revista Medium*. Disponible en: <<https://medium.com/@juanterranova/sobre-la-trilog%C3%ADa-argentina-de-pablo-katchadjian-c81284c505d6>>. Acceso en 16 Agosto de 2017. 2015.

Figuraciones de lo visible en la poesía latinoamericana reciente: estallido y montaje

Ana Porrúa

Recebido em: 27 de outubro de 2018

Aceito em: 29 de novembro de 2018

Ana Porrúa es docente en la Universidad Nacional de Mar del Plata (Argentina) e Investigadora Independiente de CONICET. Publicó, entre otros, los libros *Variaciones vanguardistas. La poética de Leónidas Lamborghini* (2001), *Caligrafía tonal. Ensayos sobre poesía* (2011) y *Bello como la flor de cactus* (2019).

Contacto: porruana@gmail.com
Argentina

PALABRAS CLAVES:

Poesía latinoamericana;
mirada; movimiento; trayecto;
figuraciones del ojo

Resumen: Este trabajo indaga, en poemas de Marília Garcia (Rio de Janeiro, 1979), Aníbal Cristobo (Buenos Aires, 1971) y Carlito Azevedo (Rio de Janeiro, 1961), formas de la visibilidad contemporánea que proponen de manera sostenida la puesta en escena del detalle, del fragmento como mirada sobre la falta, el resto y, a la vez, como construcción de nuevas espacialidades y nuevos recorridos. La mirada dibuja formas de la errancia nómada, entre el viaje y las ficciones del desastre: el salto, el loop, el estallido, son algunos de los principios del trayecto (Bourriaud) como “operaciones que enlazan y desvinculan lo visible y su significación” (Rancière) y proponen nuevas figuraciones del ojo entre la enfermedad y la tecnología.

KEYWORDS:

Latin
American poetry; gaze;
movement; trajectory; eye
figurations.

Abstract: Poems by Marília Garcia (Rio de Janeiro, 1979), Aníbal Cristobo (Buenos Aires, 1971), and Carlito Azevedo (Rio de Janeiro, 1961) are examined in this paper as forms of contemporary visibility proposing in a persistent fashion the staging of the detail and of the fragment as a look that accounts for the lack, the rest and that, at the same time, delineates new spatialities and paths. This gaze sketches forms of nomadic wandering, between the journey and fictions of disaster; the jump, the loop, the blast are some of the principles of the trajectory (Bourriaud) as “operations that bind and unbind the visible and its signification” (Rancière) and offer new figurations of the eye between illness and technology.

Lo que me interesa es la manera en que, al trazar líneas, al disponer palabras o al repartir superficies, uno también dibuja divisiones del espacio común. Es la manera en que, al reunir palabras o formas, uno no define simplemente formas del arte sino ciertas configuraciones de lo visible y lo pensable, ciertas formas de habitar el mundo sensible. Estas configuraciones que son a la vez simbólicas y materiales, atraviesan las fronteras entre las artes, los géneros y las épocas.

(Rancière 2011, p.103)

Los enlaces entre lo visible y lo sensible en la poesía latinoamericana contemporánea pueden leerse en un corpus que hace hincapié en los espacios; en este sentido rodearé los poemas a partir de algunas preguntas que tienen que ver con la configuración de estos espacios, con los recorridos corporales, la idea posible de un espacio común y las figuraciones del ojo o la posición de la mirada.¹ En algunos casos, iré haciendo menciones puntuales y armando un movimiento continuo donde podría indagarse la tensión entre lo planificado, las rutas preconcebidas, las señales a las que nuestros ojos están habituados y los recorridos que eligen o se topan con el error, con el límite. Es bastante común la descripción de una experiencia:

1 Este trabajo se enmarca en nuestro proyecto actual de CONICET, titulado “Trayectorias de la mirada en la poesía latinoamericana contemporánea. Figuraciones del ojo en movimiento (2000-2014)” que intenta trazar nuevas figuraciones del ojo (teniendo en cuenta las que Martín Jay conceptualiza en su *Ojos abatidos*). Allí el corpus de poesía latinoamericana incluye otros textos de autores/as como Maricela Guerrero, Jeymer Gamboa, Eric Schierloh, Luis Chaves, Jorge Posada, etc.

la del descolocamiento.² Sin embargo, cada vez habría que indagar figuras como la deriva, la excursión, el viaje, la errancia que supondrán, en este caso, la localización cartográfica como mero pasaje, tal como la describe Célia Pedrosa: “Concretiza-se assim uma outra forma de movimento para em que tudo se desloca incessantemente, em viagem e em torno da ideia de viagem (...). Nessa viagem os lugares são apenas espaços de passagem, em que se indistinguem a chegada e a partida” (2010, p.37). A esta ausencia habría que agregar que las figuras mencionadas se asocian, incluso, a la expulsión del espacio común del país, la casa y hasta de los mapas.

Estas figuras son las que Bourriaud asocia a lo radicante diferenciado de la noción de rizoma deleuziana –figura estrella de los 90, como él mismo dice– en tanto el gesto radicante es el movimiento de un sujeto que se va definiendo a partir de sus trayectos, y el artista radicante suele exponer esos trayectos (2009, p.61). En la poesía podríamos leer el inicio del poema “Blind Light” de Um teste de resistores de Marília Garcia:

*poderia começar de muitas formas
e esse começo poderia ser um movimento ainda sem direção
que vai se definindo*

2 Florencia Garramuño aborda este descolocamiento como propio del yo, de la voz en ciertos poemas de Marília Garcia y Carlito Azevedo aunque en la línea de indagación de lo impropio y lo impersonal, cuestiones que aquí no serán analizadas. Sin embargo, es muy interesante relevar en su trabajo la idea de la impropiedad de la poesía contemporánea asociada a un impersonalismo que no es negación del sujeto al modo de la poesía modernista, por ejemplo, sino una zona liminar entre lo personal y lo impersonal. En este sentido, habla de una voz lírica, despojada de interioridad, que se vuelca hacia la exterioridad de situaciones y experiencias, como un punto móvil. (Garramuño, 2016, p.11-12).

*durante o trajeto
poderia começar situando o tempo o e espaço
contexto hoje é a quarta-feira dia 27 de novembro
e estamos no 3º andar do centro universitário maria antonia.
(Garcia 2014, p.11).³*

Aquí podemos pensar la consistencia del trayecto, el no saber del movimiento sin punto de origen; o podríamos citar unos versos de Jet-Lag (2002) de Aníbal Cristobo, que postulan de manera comprimida (comprimida incluso en la escritura del poema) el movimiento, el desplazamiento de quien recién baja del avión, presentándolo en términos físicos: “Descompresión: ellos// van a llevarte a Las Vegas en un/ Farlaine ‘62 dorado” (Cristobo, 2002, s/n). A su vez, Flora Süssekind, analiza la interrupción del desplazamiento en la poesía de Carlito Azevedo, pero a partir de una tensión entre narratividad e imagen: “Lo que (...) es fundamentalmente del orden del recorrido puede súbitamente destemporalizarse y detenerse en figura. Y figura capaz de contradecir, trabar o congelar el recorrido” (2011, p.300).⁴ El recorrido, entonces,

3 “podría comenzar de muchas formas/y ese comienzo podría ser/un movimiento aún sin dirección/que se va definiendo/durante el trayecto/podría comenzar situando el tiempo y el espacio/contexto hoy es miércoles 27 de noviembre/y estamos en el 3er piso del centro universitario maria antonia” (Garcia, 2015, p.19). La traducción al español citada es la de Aníbal Cristobo.

4 El movimiento entre prosa y poesía en los textos de Azevedo está analizado por Florencia Garramuño en su prólogo a *Monodrama* (Corregidor, 2011) y, sobre todo, como propio de la poesía contemporánea, por Célia Pedrosa en su artículo de 2010, fundamental para la mayor parte de las lecturas críticas posteriores sobre la poesía de Azevedo y Garcia.

adquiere distintas resoluciones y en el corpus que abordaré el trayecto es un “principio de composición”, tal como lo plantea Bourriaud (209, p.131). Sin embargo, las figuras de la visibilidad asociadas al movimiento no arrojan la imagen de la adaptación propia del radicante –cuya metáfora es la traducción—⁵ sino, más bien, formas quebradas que hablan de cierta resistencia.

TRASLADO / EXPULSIÓN.

Habitar y ser expulsado; habitar y destruir son dos de las variables que aparecen en la poesía latinoamericana contemporánea. En 20 poemas para o seu walkman (2006) de Marília Garcia (Rio de Janeiro, 1979) los personajes son viajeros, están en tránsito o ya instalados y sin embargo, la topografía está puesta en duda: “(parece estar em denfert/ de noite: (...)/ corre para comprar um despertador/ e ouvir as histórias da distância/ para chegar a polônia/ num dia branco.) (2006, p.67)⁶; en algunos casos

5 Escribe Bourriaud: “El pensamiento radicante no es una apología de la amnesia voluntaria, sino del relativismo, de la *des-adhesión* y de la partida; ni la tradición, ni las culturas locales representan adversarios verdaderos, sino el encierro en esquemas culturales *ready-made* – cuando las costumbres se vuelven formas– y el arraigo, en cuanto este se constituye en retórica identitaria. No se trata de rechazar la herencia sino de dilapidarla, trazar la línea a lo largo de la cual será trasladado ese bagaje para diseminar e invertir su contenido. En términos estéticos, lo radicante implica de antemano una decisión nómada cuya característica principal sería la ocupación de estructuras existentes: aceptar ser el inquilino de las formas presentes, con el riesgo de modificarlas en menor o mayor medida.” (p.63)

6 Citaremos en todos los casos referentes a 20 poemas para tu walkman, la traducción al español de Cámara, Vidal y Klinger de editorial Grumo/ Vox: “parece estar en denfert/de noche: (..) corre para comprar un despertador/y oír las historias de la distancia/para llegar a polonia/un día blanco)” (2012, p.74).

parecieran exiliados, aunque nunca sabemos con claridad cuál es el país en el que residen y de dónde vienen. Así, si bien el título del poema que abre el libro, “Svetlana”, podría enviar directamente a la literatura (algo habitual en la escritura de Marília Garcia), leemos: “(...). é como Svetlana/ querendo voltar/ para barcelona aqui não fico/ mais nem um dia dizia no café/ com nome grego que/ lhe fazia falta ver as coisas/ invisíveis daquela cidade e seu marido/ na contramão carregando/ no braço o menino sem língua,” (2006, p.7).⁷ Más allá de la apariencia, de la imposibilidad de precisar una topografía (¿desde dónde quiere volver Svetlana?), el hecho de enunciar un retorno sentada en un café, no griego sino con nombre griego, el hecho de tener un hijo sin lengua son indicios de descolocamiento, de un afuera que superpone signos insuficientes: sin embargo, se trata de una experiencia que se aclara unos versos después, ya que el marido está “tentando alcançar o que/ aparecia do outro lado do mar/ se alguém ainda viria/ para ajudá-los” (2006, p.7).⁸ Cómo salir, de qué espacio, cuando “depois de achadas as pistas não/ tem volta:” (Garcia, 2006, p.61),⁹ cuando “ninguém que tenha descido/ pôde jamais voltar” (2006, p.41),¹⁰

7 “(...) es como Svetlana queriendo volver/a Barcelona *acá no me quedo/ni un día más* decía en el café/con nombre griego que/le hacía falta ver las cosas/invisibles de esa ciudad y su marido/en contramano cargando en brazos al niño sin lengua” (2012, p.11).

8 “intentando alcanzar lo que/aparecía del otro lado del mar/si alguien aún vendría/para ayudarlos” (2012, p.11).

9 “después de encontradas las huellas no/hay vuelta:” (2012, p.67).

10 “nadie que haya bajado/pudo volver jamás” (2012, p.46).

quando se “desce a torre pelas laterais e chega/ sempre no mesmo lugar: uma cabine/ telefônica” (2006, p.27);¹¹ todo puntuado por un no saber topográfico, por la sensación de pérdida y la imposibilidad de leer los signos propios del lugar, o las indicaciones del trayecto hasta el punto de preferir eliminarlas: “dizer aterrar é melhor do que/ aterrizar nesse lugar/ e ficar parada numa esquina/ à espera do código” (Garcia, 2006, p.45).¹² En la poesía de Aníbal Cristobo (Buenos Aires, 1971), aparece también la indeterminación espacial, por ejemplo en “Hija del pastizal (backpaper version)”: “cómo irme, cómo fotografiarme/ tomando ese café con leche en otro highlight/ de la carretera,” y luego anota en su diario: “ ‘dentro de poco// voy a llegar a un lugar igual a/ éste, pero mucho/ mejor; y mucho más lejano’. - ” (2012, p.9).

Lo que está intervenido cada vez en la poesía de Marília Garcia es la posibilidad de regreso, o de acceso a un lugar, un país. La linealidad es una ficción y el recorrido pareciera estar pautado por una explosión en la que las partes quedaron desconectadas: esa es la experiencia del movimiento, un recorrido continuo que se mide con la fijeza de manera constante (como un viaje que paraliza). Pienso en dos alternativas, la de una lengua estallada —que narrativamente, en los poemas, no sólo de 20 poemas..., se lee como idioma que no se entiende—, o la de un trayecto que pone en primer plano

11 “baja de la torre por la laterales y llega/siempre al mismo lugar: una cabina/telefónica” (2012, p.32)

12 “decir aterrar es mejor que/aterrizar en ese lugar/y quedarse parada en una esquina/a la espera del código” (2012, p.51).

el error, el hiato en tanto desconexión entre el ver y el conocimiento. Por su parte, en la poesía de Aníbal Cristobo, los signos de identificación espacial son insuficientes, aún cuando se mencione la ciudad o se plantee una topografía. La insuficiencia no tiene que ver con la multiplicación de señales sino más bien con su diversificación: “los ecos del desierto, no saber si vio/ un lago con forma de dragón (...) // un zeppelin/ atravesando el cielo del incendio, teléfonos/ que suenan en el aeropuerto, ardillas, una/ muchacha, otra: sus dedos en la ignición.” (2002, s/n).¹³ También aparece, como en el caso de Marília Garcia un no saber sobre lo visto, aunque en la posibilidad suele emerger lo extravagante, o mejor dicho, un conjunto de indicios que no pareciera enviar a la zona abandonada o recordada. Como quien se baja del avión y cae en la cuenta de que “las personas// ninguna es la que busca y ni/ los teléfonos ni su/ portugués// funcionan.” (Cristobo, 2002, s/n).

Tanto en la poesía de Marília Garcia como en la de Cristobo aparece la idea de error. Leemos en Jet-lag: “Sueña que llega pero es un/ error: igual/ a una cinta vieja de video, las// imágenes se repiten y se/ detienen/ en el hall del aeropuerto” (2002, s/n), y en Engano geográfico de Garcia, “o trem atravessando o país/ (...)/ água dos dois lados/ não sabe se são rios/ ou lagos/ poderia ser o mar se um acaso fundamental/ mas é um engano”

13 Los poemas de Jet-lag, de Aníbal Cristobo se citan desde la versión virtual en su blog, <http://kriller71.blogspot.com/2010/10/jet-lag-2002.html> Último ingreso 15/ 10/ 18.

(2012, p.33-34).¹⁴ ¿Y dónde estaría el error? Más allá del sueño, ¿el error es de los mapas, es del sujeto, del ojo o del paisaje? Tal vez el error hace pie en todas estas fuentes: Cristobo lo asocia con “una cinta vieja de video” y Garcia, en un 20 poemas..., no puede entender lo que ve y entonces, pierde contacto:

*é agustina ligando
do continente, dizendo as coisas
pela metade. mas não há como saber: “aperte
o botão da direita e pegue um pacote de codecs
eles ajudam a ver imagens, definir
o campo de visão”. sem ele não
vê nada, acorda virada para o fundo
gelatinoso do rio e passa as horas
aguardando como um problema
sem resposta: (...) (2006, p.62)¹⁵*

Las imágenes se repiten o no llegan, se traban y la visión se detiene. Una interferencia, un quiebre o un silencio es el efecto del error tecnológico; también es el error del que sueña, se distrae, pierde el rumbo, o el desajuste entre los mapas y el territorio, ese que le hace titular una sección de 20

14 “el tren atravesando/agua de los dos lados/no se sabe si son ríos/o lagos/podría ser el mar si un azar fundamental/pero es un error” (Garcia, 2015, p.79).

15 “es agustina llamando/ desde el continente, diciendo las cosas/ por la mitad. pero no hay como saber: ‘apriete/ el botón de la derecha y tome un paquete de codecs/ ayudan a ver las imágenes, definir/ el campo de visión’. sin él/ no ve nada, se despierta dada vuelta hacia el fondo / gelatinoso del río y pasa las horas/ esperando como un problema/ sin respuesta” (Garcia, 2015, p.68).

poemas... a Marília Garcia como “Le pays n’est pas la carte”, que se escribe dialogando con la sentencia del filósofo Korzybski, “El mapa no es el territorio”.¹⁶ Sin embargo, un poco más allá de esa experiencia del error en la errancia o en el viaje,¹⁷ quisiera pensar en lo que produce ese error sobre el paisaje, sobre los continuos espaciales e incluso sobre la mirada. Así, cuando en Paris não tem centro Garcia —es ella— busca un café en el que podrá ver la Gioconda de E. Mérou (esa que menciona Jacques Roubaud en un poema) y se pierde en el pasaje de los Panoramas, dice que se trató de una miragem, es decir, de un espejismo que es, además, una fisura en el tiempo.¹⁸

16 En este sentido, interesa el trabajo de Victor Heringer que propone una asociación, en la poesía de Marília Garcia entre mapa y poesía: “los poemas no son representaciones de espacios, sino espacios de representación” (Garcia, 2015, p.11).

17 Juliana Pereira plantea la diferencia entre la figura decimonónica del *flâneur*, las derivas de la vanguardia o de los situacionistas. En relación a la primera figura, que asocia con los pasajes benjaminianos, destaca que la figura del héroe-detective es abandonada en *Paris não tem centro*, ya que Garcia “busca escapar a essa lógica de apropriação e domínio da experiência” (Pereira, 2018, p.133). En ninguno de los dos casos, destaca la crítica, habría una búsqueda de legibilidad de la ciudad a partir del recorrido, como gesto de dar a ver; y en relación con las vanguardias o los situacionistas, Pereira propone la falta de mesianismo, o de la pretensión de transformación de la mirada, en el libro de Garcia (p.138).

18 “eu estava numa passagem/ que se chamava panoramas/ ela tem varias saídas/ mas de repente eu não/ posso mais/ ver a saída/ eu estou num outro tempo/ eu vejo o hotel chopin/ eu vejo o cachorro alado/ eu vejo o museu grévin/ onde tem um palacio/ o palácio das miragens/ agora essa cidade é/ uma miragem/ eu penso agora/ eu também me tornei/ uma miragem” (2016, p.13)

PUNTO DE VISTA Y AGUJEROS

“Recuerdos como paralelas imaginarias
-y los cables del teléfono y la cuneta-
que convergen en el punto de fuga:
la cabeza del viajero, encapuchada,
sobre la línea del horizonte”

Jeymer Gamboa, *Un proyecto de futuro*

¿Cuál es el punto de fuga de estos poemas articulados a partir del movimiento o de los desplazamientos contemporáneos? En el poema de Jeymer Gamboa (Costa Rica, 1980) aparece cierta centralidad. Todo va a dar a la cabeza del viajero, como punto fijo. No deja de haber en la imagen resabios del ojo cartesiano de la perspectiva, de ese ojo unitario que arma, a partir de ciertos haces, la visibilidad. Sin embargo, la cabeza está encapuchada; no hay ahí ojos, no se habla de la mirada y el viajero está parado en una especie de grado cero imposible, el horizonte, eso que, como dice Hito Steyerl “se ha hecho añicos”, se ha deslinearizado y vuelto múltiple (Steyerl, p.29), o como dice “Sant Elm”, el poema de Marília Garcia, “contra o chumbo daquele/fundo (apenas o horizonte/ piscando)” (2006, p.65).¹⁹ Pero además, en el poema de Gamboa, los ojos (los del encapuchado) estarían en la línea hacia la que se proyecta la visión, como si el proceso se invirtiese. El ojo y lo que compone a partir de una línea

19 “contra el plomo de aquel/ fondo (solo el horizonte/ titilando)” (Garcia, 2012, p.72).

imaginaria están superpuestos: desaparecida esa distancia, la visión es imposible.

Martin Jay pero también Rosalind Krauss, entre otros, explican la puesta en crisis de la perspectiva, desde el impresionismo y las vanguardias, asociadas a ciertas tecnologías de la visibilidad como la fotografía y el cine. Steyerl reconoce que con la invención de la fotografía “las miradas ya se habían hecho móviles y mecanizadas” y agrega, “pero las nuevas tecnologías han permitido que la mirada del observador distanciado se haya vuelto cada vez más global y omnisciente, hasta el punto de hacerse masivamente intrusa (...) tan intensiva como extensiva, microscópica y macroscópica a la vez” (p.27). La pregunta que me hago en torno a los poemas que vengo trabajando tiene que ver, justamente, con la movilidad de la mirada y sus asociaciones tecnológicas y con la distancia respecto de aquello que se mira.

La poesía de García y Cristobo está definida por los viajes y sin embargo, no sólo están alejados de la postal turística sino que no hay paisaje. Porque el paisaje es, según Aliata y Silvestri, aquello que la mirada construye desde cierta distancia (2001, p.10).²⁰ Y si bien hay visiones aéreas en algunos

20 En la poesía argentina de los 90 que trabajé durante años, hay muchos poemas –de Martín Prieto, de Daniel García Helder, de Alejandro Rubio, entre otros– que miran desde la ventana o arman el punto de vista para componer el paisaje local. No porque la poesía sea localista sino porque se trató de una instancia de retorno a la materialidad de lo visto (como si se tratase de localizar el ojo y a la vez crear un escenario para que el mismo haga pie). Como un gesto de contemplación objetiva y a la vez activa. En ese momento pensé que ese ojo del neo-objetivismo era el dispositivo perfecto contra lo que Jameson describe como *estasis* posmoderna, esa sucesión hipnótica de imágenes. Un ojo, entonces, que detenía el afuera y se situaba. Una mirada casi siempre limpia (aunque eso no es posible, porque como dice Didi-Huberman, “todo ojo tiene su mancha, además de las informaciones de las que podría creerse poseedor en ese momento” (1997, p.47).

poemas, o desde una ventana, no alcanzan para definir una escena, tan sólo detalles que pueden ponerse en duda, como en *Monodrama* de Carlito Azevedo, en donde alguien saca fotos desde un techo y leemos: “a multidão grita/ em frente ao Banco/ aparece um malabar/ aparece um pastor/ imagens da pura/ desconexão/ aparecem as montanhas/ lilases do Cáucaso” (2009, p.11).²¹ E inmediatamente la interrupción: “mas na foto buscada só/ aparece a imagen/ da menina/ com seu coelho/ de pelúcia/ sua dobra/ cor de ferrugem/ contra a luminosidade” (2009, p.11);²² el pero, el giro adversativo funciona limando las escenas anteriores, desplazándolas. Desconexión es un término que en realidad funciona perfectamente para pensar la visibilidad de la poesía de Marília Garcia, Aníbal Cristobo y Carlito Azevedo. Y podría ponerse en conexión con ciertas formas del estallido no sólo a nivel de lo relatado. Una de las ficciones que recorre fundamentalmente *Krakatoa* (2012) y *Una premonición queer* (2015) de Cristobo es la de la destrucción, el terremoto, la guerra: “El ruido/ despejó la región como la gravedad cero// lo haría. Los perros y las cacerolas cruzaron el espacio.” (2012, p.11), o bien: “comienzan los bombardeos/ en la televisión” (2015, p.27). En *Monodrama* por su parte está la posible explosión en la discoteca del joven de pullover negro con un chaleco de

21 Las traducciones al español de *Monodrama* son, en todos los casos, de Florencia Garra Muñoz, y pertenecen a la edición argentina de Corregidor del año 2011: “la multitud grita/frente al Banco/aparece un malabar/aparece un pastor/ imágenes de la pura/desconexión/aparecen las montañas/lilas del Cáucaso” (2011, p.31)

22 “pero en la foto buscada sólo/aparece la imagen/de la niña/con un conejo/de peluche/su pliegue/ color óxido/contra la luminosidad” (2011, p.30)

explosivos y, a la vez, el cuestionamiento de la imposibilidad de ver dada la precariedad del ojo humano. Azevedo plantea, en “As metamorfoses” una asociación entre la cámara filmadora y el ojo humano. Pero lo llamativo de este planteo es que une hasta disolver uno en otra, lo representado y el gesto de representación:

Como um filme que necessita de 24 quadros por segundo para que a imagem apresentada se mantenha íntegra na tela e à nossa vista, talvez o ser humano seja uma aceleradíssima repetição de si mesmo que se sustenta em seu espetáculo e visibilidade numa proporção de 100 quadros por bilionésimo de segundo.” (2009, p.53).²³

Una mecánica del ojo que, multiplicada de manera exponencial, tendría que ver no sólo con el modo de percibir sino con la existencia misma. No habría nada por fuera de la representación, en este sentido, y lo que vemos sería siempre un montaje aceleradísimo de imágenes cuya alteración el ojo humano, paradójicamente, no alcanzaría a detectar nunca.

La visibilidad, en el corpus que estoy analizando, está asociada a un sensible que remite a la destrucción, al estallido. Lo común, más que la conexión múltiple de planos o imágenes es la desconexión, el aislamiento. En este sentido es que el mapa no coincide con el territorio; es más, en la poesía de Marília Garcia —que insiste en los mapas— el error se expone en

23 “Como un film que necesita 24 cuadros por segundo para que la imagen presentada se mantenga íntegra en la pantalla y a nuestra vista, tal vez el ser humano sea una aceleradísima repetición de sí mismo que se sustenta en un espectáculo y visibilidad de una proporción de 100 cuadros por billonésima de segundo” (Azevedo, 2011, p.107).

este desajuste, como cuando en *Engano geográfico*, intenta repetir solamente a partir de mapas, el viaje de un escritor, Emmanuel Hocquard, a Tánguer cuyo poema, “Dos pisos con terraza y vista hacia el estrecho”, la poeta está traduciendo. A la vez, en *20 poemas...*, los mapas pueden incrustarse en lo real, en la escena, a partir de su materialidad: “(...) o último túnel, (...)/ (...)/ no mapa, é como um fio lilás e o/ vidro tem espessura de muralha:/ quase um perigo iminente.” (2006, p.40).²⁴ Pero también, en la línea de la desconexión podría mencionarse aquello que no se ve en las fotos de *Monodrama*, o la insistencia en figuras indescifrables, como en “Handgun Carrying Case”: “se vê hipnotizado pela mancha de certa fotografia em um ônibus vertiginosamente lento que cruza um *pueblo* peruano” (Azevedo, 2009, p.89).²⁵ Y además de la desconexión en relación con lo mirado, puede pensarse, en la poesía de Cristobo, en la postulación del viaje como un movimiento que no se ajusta a una dirección final, un viaje en el que el movimiento es tanto del sujeto como de la topografía: “El Trópico de Capricornio/ es un punto en la ruta/ o una línea en el mapa/ que atravieso una y otra vez buscando otro lugar” (2002, s/n), y a la vez, en otro de los poemas de *Jet-lag* leemos: “El desierto no es más ambarino, después./ La tierra es una grieta velocísima.” (2002, s/n).

24 “(...) el último túnel, (...)// en el mapa, es como un hilo lila y el/ vidrio tiene la espesura de una muralla:/ casi un peligro inminente” (2012, p.46).

25 “se ve hipnotizado por la mancha de cierta fotografía en un ómnibus vertiginosamente lento que cruza un pueblo peruano” (Azevedo, 2011, p.169).

En los tres casos, la desconexión aparece en la forma del texto a partir del montaje, ese “dispositivo perfecto para desestabilizar la perspectiva del observador y quebrar el tiempo lineal”, dice Steyerl (p.24). Más allá de las alusiones al cine, a directores o películas en el caso de la poesía de Marília Garcia, *Pierrot le fou* y *La jetée*; Godard y Chris Marker entre otros; más allá de las analogías fotográficas y cinematográficas de Carlito Azevedo o de las escenas de la poesía de Cristobo que envían, solapadamente, por su ambientación atmosférica e incluso por sus espacios que parecen locaciones, a películas como *Paris, Texas* de Wim Wenders o *Stranger Than Paradise* de Jim Jarmusch; más allá, entonces, de ese envío que contiene cierta evidencia, es el texto el que estalla y lo que leemos son fragmentos desconectados, imágenes aisladas que a veces no alcanzan a formar una constelación. He trabajado este modo del montaje en la poesía de Azevedo y de Cristobo y ahora querría volver, desde la poesía de Marília Garcia, sobre lo que se presenta como una exhibición del falso empalme. No hay un trabajo de sutura de los bordes; hay pequeños detalles que se repiten: una mujer con el pelo rojo, pero también alguien con una bufanda roja, una mujer con pullover rojo, un auto rojo; el mar, la nieve blanca, en *20 poemas...* que es, claramente el libro de los colores. Pero en *Um teste de resistores* (2014),²⁶ Marília Garcia reflexiona directamente sobre la noción de montaje y menciona la descripción que Agamben hace del

26 Julya Tavares Reis distingue *Um teste...* de los libros anteriores de Marília Garcia en tanto allí se exponen en la superficie del texto problemas de distintos ámbitos de la escritura, como la edición, la traducción, circulación, etc. (Tavares Reis, 2015, p.288).

procedimiento, su funcionamiento por corte y repetición. Lo que me interesa, es la aparición de un efecto que Garcia bautizará como agujero (*buraco* en algunas ocasiones, *furo*, en otras):

*marianne se vira também olhando para trás
na direção da câmera
e pergunta para ele -com quem você está falando?
ao que ele responde -com o espectador
esse curto diálogo de pierrot le fou
contribui para dar ao filme sua dimensão de filme
de algum modo essa menção ao espectador
fura o filme e insere nele uma espécie de
corte
interrupção que dá a ver mais concretamente
a dimensão da montagem no cinema
a mídia que poderia passar despercebida
no produto final
irrompe no filme criando uma descontinuidade um furo”*

(Garcia, 2014, p.14-15)²⁷

Luego, al agujero será pensado en relación con la escritura y, en la misma estela, la traducción como un modo de lectura. El poema es corte y repetición

27 “marianne se vuelve también mirando hacia atrás/en dirección a la cámara/y le pregunta —¿con quién estás hablando?/a lo que él responde —con el espectador/ese corto diálogo de pierrot le fou/contribuye para darle a la película su dimensión de película/de algún modo esa mención al espectador/agujerea la película e inserta en ella una especie de/corte/interrupción que permite ver más concretamente/la dimensión de montaje en el cine/el soporte que podría pasar desapercibido/en el producto final/irrumpe en la película creando una discontinuidad/un agujero” (Garcia, 2015, p.23).

y en el corte, en el agujero, entran las otras voces. Así, dice, la publicación de la portuguesa Adília Lopes en Brasil se manifestará “produzindo furos na própria escrita” (2014, p.17)²⁸ (las de los poetas brasileños). El agujero es, claramente, la ruptura de una compacidad fingida de la escritura, o del poema, de cierta linealidad que cuando se permite el ingreso de otras voces, se quiebra. Esas voces aisladas en *20 poemas ...* (no sabemos de quién), diálogos que irrumpen en el poema, cortados (como en la poesía de Aníbal Cristobo o en la de Carlito Azevedo).

La poesía de Cristobo, Azevedo y García está de hecho, conectada. Basta leer los *bonus track* de los libros de Cristobo que incluyen a Carlito Azevedo; los “coros” que Carlito Azevedo incluye siempre al final de sus libros, en los que aparece la mención de Cristobo, mencionado también en sus poemas. Todos fueron los fundadores o parte del comité editorial de la revista sobre poesía contemporánea *Inimigo Rumor*, y se han traducido entre ellos. Pero además, este gesto se refuerza a partir de las menciones solapadas a ciertas imágenes de Cristobo en los poemas de Marília Garcia, que se incrustan en los textos, sueltas, sin referencia; “citaciones afectivas” que Luciana Di Leone lee a partir de la figura lacaniana del punto de capitoné, puntuación y a la vez intervención en el poema propio y del otro, en tanto “Leitura e escrita são atividades de intervenção que precisam da presença do eu e do

28 “produciendo agujeros en sus propias escrituras” (García, 2015, p.25)

outro” (Di Leone, 2012, p.283). En este sentido, podríamos decir, con certeza, que la poesía de todos ellos está agujereada por la voz de los otros.²⁹

Por otra parte, ese agujero rompe con el pacto de la representación, expone sus estrategias (este es un gesto evidente, en realidad, desde el uso del montaje en las vanguardias). Sin embargo, lo que importa en relación a la poesía que estoy indagando es una posición ante el exceso de visibilidad y de escucha, porque estas estarán, cada vez, perforadas. Y esta perforación da cuenta de un uso del montaje como procedimiento en relación con ciertas tecnologías, pero también en tanto procedimiento artístico que expone el falso empalme, el hueco, como zona de reflexión sobre los enlaces entre lo visible y sus significaciones.³⁰ En esta línea, el montaje podría asociarse con ciertas figuraciones del ojo particulares del corpus trabajado hasta ahora: en la poesía de Carlito Azevedo, el ojo semeja el de una cámara fotográfica (de hecho, como vimos, su mecánica estaría expandida), pero la mirada, la producción de la instantánea a partir del disparo que hace visible y aísla, podría pensarse como atravesada por un parpadeo continuo; en el parpadeo, detalles y a veces menos que detalles arman una imagen incompleta. En la poesía de Cristobo aparecen “ojos oxidados” y también

29 Ver también Di Leone (2012^a) que explora los modos de relación de estos tres poetas a partir de una actividad “colectiva” y focaliza en el texto “w/t”, escrito por Marília Garcia y Aníbal Cristobo en 2003, la función de un dispositivo tecnológico, el *walkie-talkie*, que interviene el habla de los textos, tensándolos entre la comunicación y el juego. (p.211)

30 Esta idea de falso empalme podría ponerse en relación con ese **entre** que Célia Pedrosa destaca en la poesía de Marília Garcia: “Assim se performa o poema como um estar no meio do caminho, entre o dentro e o fora, entre o quarto e a rua, entre a materialidade das palavras e a das coisas que estas solicitam, como entre olhos desencontrados” (2010, p.37).

“ojos —como el resto— averiados/ por unas tonterías sin remedio” (2002^a, p.26). En los poemas de Marília Garcia hay cierta impronta mecánica en la mirada que funciona contaminada por la tecnología: “tem os cílios tremendo num cacoete/ seguido e os letreiros piscando/ regulam a chegada dos trens” (2006, p.20);³¹ ojos que sólo son perilla de luz: “os olhos desligados no escuro” (2006, p.28),³² o incluso parecieran antenas: “*demasiado real* diz com cílios erguidos/ procurando um mapa” (Garcia, 2006, p.31).³³ La mirada, además, está asociada a estados físicos, alterada casi fisiológicamente: “leva tempo entender/ de onde vem tanta palavra e qual/ língua pode ser usada num momento/ de anóxia (o túnel estreito sempre/ em linha reta e depois/ o reflexo congelado/ na linha 14).” (Garcia, 2006, p.11).³⁴ La anoxia en el caso del poema de Garcia, cierto estado de embotamiento en la de Cristobo: “las personas/ ninguna es la que busca y ni/ los teléfonos ni su/ portugués// funcionan” (2002, s/n); o bien: “No me puedo sacar la arena de la cabeza./ Dí vueltas por las dunas/ por la barranca de Plaza Mitre/ ¿o era Plaza Alemania?/ Y el sol daba tan fuerte y casi no tenía agua./ / Una camioneta amarilla/ entre las dunas rueda./ Sobrevuelo

31 “las pestañas le tiemblan en un tic/seguido y los letreros titilando/regulan la llegada de los trenes” (Garcia, 2012, p.24)

32 “los ojos apagados en la oscuridad” (Garcia, 2012, p.33)

33 “*demasiado real* dice con las pestañas erguidas/buscando un mapa” (Garcia, 2012, p.37).

34 “lleva tiempo entender/de dónde viene tanta palabra y qué/lengua se puede usar en un momento/de anoxia el túnel estrecho siempre/en línea recta y después/el reflejo congelado/en la línea 14).” (Garcia, 2012, p.15).

otro desierto” (Cristobo, 2002, s/n). También aparece el peligro inminente de la enfermedad, como se lee en “Epilamvanein”, un Bonus track de *Jet-lag*: “pero: y si sufrieras/ una crisis gelástica? Si reís/ y después no recordás más nada?” (Cristobo, 2002, s/n). Estos poemas, claramente, enlazan con el título del libro, porque el *jet-lag* es un síndrome del viajero que supone un desacomodo de la temporalidad y se traslada en la poesía de Cristobo a veces como anestesia de la percepción (un ojo anestesiado), y otras a partir del salto, como una crisis gelástica, epiléptica, en la que el cerebro se desconecta. Es ese hueco, el intervalo exhibido del montaje, el que se transforma en superficie exhibida por el poema y además, como instancia necesaria del movimiento (no necesariamente negativa) que pone en suspenso tanto identidades, como espacios y tiempos. Porque ese ojo presenta tanto el efecto del estallido como su velocidad presente. Y es el agujero, en ambos casos -en la errancia interrumpida de la poesía de García o Azevedo o en la visión instantánea de la explosión, acompañada irónicamente por el sujeto en la poesía de Cristobo- el que se propone como modo abierto y productivo de pasaje entre lo que se ve, se escucha; además de funcionar como lo que articula instancias diferenciales en la visibilidad contemporánea.³⁵ Perforar a partir del montaje es así perforar

35 En este sentido, la productividad del hueco podría pensarse en relación con ese no lugar, ese momento de suspensión que Manoel Ricardo de Lima define, en la poesía de Cristobo, a partir de la figura del paralaxe que daría cuenta de un descolocamiento aparente cuando se varía el punto de observación de un objeto, y que es para de Lima una característica del arte del presente (de Lima, p.15).

la omnisciencia del ojo aéreo, aunque también del “ojo rajado” del surrealismo (Jay, 2007, p.169) y poner en duda el exceso de visibilidad, esa idea de *estasis* posmoderna que Jameson atribuye al funcionamiento y la proliferación de las imágenes o simulacros (Jameson, 1999, p.87). Si la experiencia es radicante en tanto hace de la partida permanente el modo del trayecto, cuestionaría su relativismo porque no propone la “des-adhesión”. En este sentido, pensamos esta poesía como una forma de sobrevivencia que hace pie en la modernidad, que apela a la tecnología y a su relación con las prácticas artísticas para delinear trayectos, formas de la identidad que no es nacional pero tampoco global sino que se definen sobre todo por la falta, por el movimiento continuo que resiste el movimiento del viaje turístico contemporáneo, por ejemplo. Es una poesía que no propone una interpretación consolatoria sino que busca –sin nostalgia diría, pero advirtiendo la sensación de peligro, de inminencia– formas de exponer la experiencia contemporánea del ojo en movimiento, en consonancia con el espacio de reflexión abierto por prácticas artísticas contemporáneas.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Agamben, Giorgio. “Cinema and History: On Jean-Luc Godard”. In: Henrik Gustafsson and Asbjørn Grønstad (ed). *Cinema and Agamben. Ethics, Biopolitics and the Moving Image*. London/ New York: Bloomsbury, 2014, p.25-26.
- Azevedo, Carlito. *Monodrama*. Rio de Janeiro: 7Letras, 2009.
- _____. *Monodrama*. Buenos Aires, Corregidor, 2011. Traducción de Florencia Garramuño.

- Bourriaud, Nicolás. *Radicante*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo, 2009.
- Cristobo, Aníbal. *Jet-lag*. Buenos Aires: Moby-Dick, 2002.
- _____. *Krill*. Buenos Aires: tsé-tsé, (2002a).
- _____. *Krakatoa*. Buenos Aires: Zindo & Gafuri, 2012.
- _____. *Una premonición queer*. Buenos Aires: Zindo & Gafuri, 2015.
- De Lima, Manoel Ricardo. *Aníbal Cristobo*. Rio de Janeiro: Ed. UERJ, Ciranda da poesia, 2013.
- Didi-Huberman, Georges. *Lo que vemos, lo que nos mira*, Buenos Aires, Manantial, 1997 [1992].
- Di Leone, Luciana. “Trânsitos afetivos na poesia contemporânea: cartografias, relevos e percursos”. In: *Gragoatá*, 33, Niterói, Rio de Janeiro: 2. sem. 2012, 273-288. Disponible en: <http://www.gragoata.uff.br/index.php/gragoata/article/view/105> Acceso 10 de octubre 2018
- _____. “Entregues à escuta: uma cena de leitura para o poesia do presente”. In: Scramim, Susana; Moriconi, Ítalo; Link, Daniel (orgs). *Teoria, poesia, crítica*, Rio de Janeiro: 7Letras, 2012, p.201-215.
- Garcia, Marília. *20 poemas para o seu walkman*. São Paulo: 7Letras, cosac naify. coleção ás de colete, 2006.
- _____. *20 poemas para tu walkman*. Bahía Blanca: Vox / Grumo, Colección Gandula, 2012. Edición bilingüe. Traducción de Diana Klinger, Paloma Vidal y Mario Cámara.
- _____. *Engano geográfico*. Rio de Janeiro: 7Letras, 2012.
- _____. *Um teste de resistores*. Rio de Janeiro: 7Letras, 2014.
- _____. *Error geográfico –Entre resistores–*. Barcelona: kriller71 ediciones, 2015. Traducción de Aníbal Cristobo.
- _____. *Paris não tem centro*, Rio de Janeiro: 7Letras, 2016.
- _____. *Câmera lenta*. São Paulo: Companhia Das Letras, 2017.

Garramuño, Florencia. “De abanicos abiertos y poesía en movimiento”. In: en Azevedo, Carlito. *Monodrama*. Buenos Aires: Corregidor, 2011, p.7-23. Disponible en <https://seminarioeuraca.files.wordpress.com/2014/05/florencia-garramuc3b1o-sobre-monodrama.pdf>

_____. “A poesia contemporânea como confim”. In: Scramim, Susana; Siscar, Marcos; Pucheu, Alberto (org.). *Linhas de fuga. Poesia, modernidade e contemporaneidade*. São Paulo: Iluminuras, 2016, p.11-17.

Heringer, Victor. “Itinerario caprichoso”. In: Garcia, Marília. *Error geográfico – Entre resistores–*. Barcelona: kriller71 ediciones, 2015, p.7-12.

----- “Cartografias do desejo: engano geográfico, de Marília Garcia”. In: *Fórum de Literatura Brasileira Contemporânea*, 4, 7. Rio de Janeiro, UFRJ, 2012, p.137-154. Disponible en <https://revistas.ufrj.br/index.php/flbc/article/view/17282> Acceso 3 de mayo 2018.

Jameson, Frederic. *El giro cultural. Escritos seleccionados sobre el posmodernismo 1983-1998*. Buenos Aires: Ediciones Manantial, 1999 [1998].

Jay, Martin. *Ojos abatidos. La denigración de la visión en el pensamiento francés del siglo XX*. Madrid: Akal, 2007.

Krauss, Rosalind. “Reticulas”. In: *La originalidad de las vanguardias y otros mitos modernos*. Madrid: Alianza, 2015, p.58-66.

Pedrosa, Célia. “La poesia e a prosa do mundo”. In: *Gragoatá*, 28, Rio de Janeiro, Niterói: 1 sem. 2010, p.27-40. Disponible en: <http://www.gragoata.uff.br/index.php/gragoata/article/view/180> Acceso 10 de mayo 2017.

Pereira, Juliana. “Poesia e experiência em *Paris não tem centro*, de Marília Garcia”. In: *Fórum de Literatura Brasileira Contemporânea*, p.10-19, UFRJ, Rio de Janeiro: 2018, p.119-139. Disponible en: <https://revistas.ufrj.br/index.php/flbc/article/view/19618/11641> Acceso 3 de octubre 2018.

Porrúa, Ana (2015). “Prólogo”. In: Azevedo, Carlito. *Monodrama*. Barcelona: kriller71, p.7-21.

- “Hacia allá”. In: *BazarAmericano*, mar-abril 2013. Disponible en:
<http://www.bazaramericano.com/resenas.php?cod=324&pdf=si>
- Rancière, Jaques. *El destino de las imágenes*. Buenos Aires: Prometeo, 2011.
- Silvestri, Graciela y Aliata, Fernando. *El paisaje como cifra de armonía*. Buenos Aires: Nueva Visión, 2011.
- Steyerl, Hito. *Los condenados de la pantalla*. Buenos Aires: Caja Negra, 2014.
- Süssekind, Flora. “La imagen en estaciones. Observaciones sobre ‘Margens’ (Márgenes), de Carlito Azevedo”. In: Azevedo, Carlito. *Monodrama*. Buenos Aires: Corregidor, 2011, p.289-318.
- Tavares Reis, Julya. “A palavra iminente de Marília Garcia” *Anais do VI SAPPIL – Estudos de Literatura*, 1, UFF, Rio de Janeiro: 2015. P.283-291.

As cinzas de Beuys em Bellatin e o ritual da lebre morta: articulações do humano e do animal pela linguagem artística

Isabel Jasinski

Recebido em: 20 de outubro de 2018

Aceito em: 23 de novembro de 2018

Isabel Jasinski é professora de Literaturas Hispânicas em Letras da UFPR. Publicou *A condição de estrangeiro: literatura e exílio em Francisco Ayala* (2012) e organizou a coletânea *Literaturas em trânsito, teorias peregrinas* (2015). Desde 2016 desenvolve sua pesquisa atual, que resultou no festival literário "Zoon II - Américas transitivas" em 2017, do qual é uma das idealizadoras. Nesse ano, publicou *Américas transitivas e as redes do literário*. Em 2018, saiu "Deslocamento e dissimulação em Un poquito tarada de Dani Umpi", no e-book *Textualidades transamericanas e transatlânticas*. Contato: belisabel.kisa@gmail.com
Brasil

PALAVRAS-CHAVE:

Literatura hispano-americana;
Arte contemporânea; Mario
Bellatin; Joseph Beuys.

Resumo: As vivências da arte contemporânea muitas vezes se produzem em espaços de relação e desvio. Nessa perspectiva, a literatura pode ser lida a partir de múltiplos processos que se contaminam. Este artigo trata dos principais aspectos do livro *Lecciones para una liebre muerta* de Mario Bellatin e da performance “Como explicar quadros a uma lebre morta” de Joseph Beuys para considerar a concepção de arte que está no substrato dos processos colocados em jogo em ambas obras. A imagem da performance de Beuys em *Lecciones para una liebre muerta* é imprevisibilidade que se metamorfoseia, Beuys é vestígio na obra de Bellatin, não é apropriação nem demanda correspondência. Ela aprimora a fissura no interior do conhecimento, se manifesta como “signo secreto” que não objetiva esclarecer por meio da lógica de equivalência. O caráter pedagógico das “lições” não propicia o ensinamento em uma relação hierárquica, porém evidencia um apelo ao aprendizado que a arte propicia enquanto expansão das percepções sensitivas do ser humano.

KEYWORDS: Hispanic
American Literature;
Contemporary Art; Mario
Bellatin; Joseph Beuys.

Abstract: The experiences of contemporary art are often produced in spaces of relation and deviation. Under this perspective, literature can be read according to multiple processes that contaminate one another. This article seeks to address the core aspects relating the book *Lecciones para una liebre muerta* de Mario Bellatin with the play “How to explain pictures to a dead hare” by Joseph Beuys in order to analyze the notion of art that appears in the basis of the artistic processes. The imaged of the Beuys’ performance in “Lecciones para una liebre muerta” is a metamorphosed unexpectedness, Beuys emerges as vestige of Bellatin’s work, there is no appropriation of its content nor does it require any correspondence. The fissure within knowledge is improved by it, manifesting itself as “secret sign” that does not seek to clarify anything through equivalence rationale. The pedagogical character of these “lessons” does not allow for the teaching a hierarchical relationship, instead it depicts a plea for the teaching provided by art as it expands the sensitive perceptions of the human being.

*La cultura de la máquina destruye aquello que
el conocimiento de la naturaleza, derivado del mito,
había conquistado con grandes esfuerzos: el espacio
de contemplación, que deviene ahora en espacio de
pensamiento.*
Aby Warburg

*O decisivo não é a progressão de conhecimento em
conhecimento, mas a fissura no interior de cada um deles.
Marca imperceptível de autenticidade que os distingue de
toda mercadoria fabricada em série.*
Walter Benjamin

*Saber olhar uma imagem seria, de certo modo, tornar-se
capaz de discernir onde ela queima, onde sua eventual
beleza reserva o lugar de um “signo secreto”, de uma crise
inquieta, de um sintoma.*
Georges Didi-Huberman

A LEITURA CRÍTICA COMO PARADOXO E DESAFIO

Escrever sobre Mario Bellatin e Joseph Beuys representa um paradoxo para a análise crítica, pois como tratar de pensar sobre suas propostas artísticas sem pretender explicá-las? Que seja, então, capaz de levar adiante ideias para trazer à vida os pensamentos mortos, como entendeu Beuys, no sentido de que o ser humano é capaz de elaborar pensamentos criativos assim como a abelha de fornecer o mel. Coloca-se como um desafio para

este artigo levantar os principais aspectos relacionados ao livro *Lecciones para una liebre muerta* e à performance *Wie man dem toten Hasen die Bilder erklärt*, ou “Como explicar quadros a uma lebre morta”, realizada na Galeria Schmela em Düsseldorf, para discutir a concepção de arte que está no substrato dessa materialização efetivada pelos processos artísticos colocados em jogo por Beuys em 1965 e ressignificados por Bellatin em 2005. Partimos do princípio de que a relação entre ambos processos artísticos não é necessariamente explícita ou temática, como se deduz pelo título e por algumas menções ao artista alemão no livro do escritor mexicano, antes remete ao procedimento criativo e a uma visão da arte que se apresenta como substrato. De modo que não parte de um sentido predeterminado, pelo contrário, se insere em uma dinâmica de significância, como entende Jean-Luc Nancy, decorrente de uma prática de “excrita” que não produz significados, mas um tato do sentido, enquanto órgão sensível e expropriação, para “manter o passo do pensamento suspenso sobre este sentido que já nos afetou” (Nancy, 2003, p.28). Assim, Bellatin não congela a imagem de Beuys, porque ela não é representação (reprodução dos fatos ocorridos 40 anos antes) nem conteúdo de verdade ou saber absoluto. A imagem de “Como explicar quadros a uma lebre morta” em *Lecciones para una liebre muerta* é imprevisibilidade que se metamorfoseia, aparece e desaparece, como observa Raul Antelo em prefácio de *A imagem queima*, de Georges Didi-Huberman (2018, p.13), porque está em movimento, inacabada, como a obra de arte em geral, ou as “obras” específicas que são objeto desta reflexão. Nesse ponto de vista, Beuys aparece como vestígio na

obra de Bellatin, não é apropriado nem exige uma credulidade a respeito da sua correspondência. Sua imagem potencializa um espaço de contemplação por meio da narrativa, aprimora a fissura no interior do conhecimento, se manifesta como sintoma e “signo secreto”.

Deste modo, equivale a um espaço de ação não produtivista, que critica o materialismo do “capital” e da “razão” e não pretende esclarecer ou ser entendido intelectualmente por meio de uma lógica de causalidade. O tom pedagógico das obras, evidente enquanto “lição” e “explicação”, não propicia a transmissão de conhecimento em uma relação hierárquica, porém evidencia um apelo ao aprendizado que a arte viabiliza enquanto expansão das percepções sensitivas do ser humano, para desenvolver sua imaginação e seu potencial criativo. Essa é a sua condição natural, observa Beuys em entrevista gravada para o programa Club 2 em 27 de janeiro de 1983, a tarefa mais importante da arte seria conectar o ser humano com a sua natureza. A criatividade, a emoção e a consciência lhes são inerentes, os animais, as plantas, os minerais, a natureza em geral, são seus órgãos externos, sem os quais não pode viver, mas com os quais já não estabelece relações afetuosas, porque são mortos por ele. Assim, a lebre morta equivale a um vestígio desse processo, um rastro do que foi, ou suas cinzas (para adotar a terminologia proposta por Georges Didi-Huberman), que evidencia o potencial de sobrevida na arte, mensageira entre o mundo material e o mundo sensível, se considerado o ritual da serpente dos índios Pueblo como metáfora para a arte, conforme avalia Aby Warburg (2004). A arte é capaz de dar forma ao pensamento e apontar para uma realidade

mais profunda que o mundo dado e o conhecimento científico são capazes de oferecer. A arte dos sentidos sensíveis, não a arte como propriedade e obra de um sentido substantivo. A arte da imagem dialética, não tautológica nem transcendental, como problematiza Didi-Huberman em *O que vemos, o que nos olha* (2010). A máscara, resultante da aplicação de mel e ouro no rosto do artista, contribui para dar expressão à natureza humana e ao pensamento criativo, estabelecendo a ponte entre o mundo sensível que vemos e o mundo real que nos olha.

Pode-se dizer que muitos aspectos vinculam o projeto estético de Mario Bellatin à prática artística de Joseph Beuys, como abordado pelos trabalhos críticos que propuseram leituras dessa relação: suas visões do fluxo criativo e da obra como processo; a coincidência arte-vida, em que aspectos da experiência disparam simbologias recorrentes nas obras (como a gordura e o feltro, para Beuys; a talidomida e as deformações para Bellatin); a relação entre a arte e a reflexão sobre ela, manifestado nas várias ações discursivas de Beuys, que compõem seu arquivo audiovisual (guardado no Museum Schloss Moyland, de Düsseldorf, e no Hamburger Bahnhof Museum, de Berlim), expresso nos textos em que Bellatin considera seu fazer literário, como *Underwood portátil modelo 1915* e “*Escribir sin escribir*”, entre outros escritos e entrevistas; o deslocamento da criação artística para a ação performática, que envolve o público diretamente, na “escultura social” de Beuys e nos chamados “acontecimentos literários” de Bellatin; os diferentes animais que aparecem em várias performances do artista alemão e em diversos textos do escritor mexicano. Héctor Hoyos (2015, p.158)

destaca que Beuys oferece elementos-chave para pensar sobre o vocabulário expressivo de Bellatin, assim como inscreve o escritor nos circuitos literários internacionais como visão crítica da globalidade. Nesse sentido, podem ser considerados como cruzamentos entre as obras dos dois artistas, o uso de meios de comunicação como forma de circulação de ideias, que marcam sua excepcionalidade em oposição aos dogmas institucionais, enquanto parâmetros legisladores e excludentes.

Na encruzilhada dessas relações possíveis, certamente está a valorização da pedagogia como desenvolvimento do processo criativo do ser humano, aspecto que conecta a *Free International University* (FIU), criada por Beuys em 1973, à *Escuela Dinámica de Escritores* (EDDE), fundada por Bellatin em 2001. Em Beuys, segundo Dalia Rosenthal (2011), “tudo que ele queria era sair [...] para fora das antigas concepções artísticas e para longe das concepções acadêmicas tradicionais”. Nos dois casos, o sistema educacional proposto não se dividiria em disciplinas específicas, mas permitiria que a arte se desenvolvesse livremente. Para Bellatin, a proposta da EDDE era a de um espaço de trânsito que buscou promover “formas de colaboración entre creadores que asocia durante tiempos prolongados a un número determinado de individuos provenientes de ámbitos diversos para la invención de mecanismos que permitan articular procesos artísticos que modifiquen ese estado de cosas”, a EDDE “es una obra de arte conceptual que necesita del constante movimiento de ideas y de personas para expresar su razón de ser” (apud Colares, [201-], p.4-5). Para o pesquisador argentino, a concepção pedagógica da EDDE evidencia que existe uma

consonância com a busca de novos métodos de ensino promovida por Beuys, pela negação das regras artísticas e pela afirmação de uma prática transdisciplinar.

JOSEPH BEUYS E *WIE MAN DEM TOTEN HASEN DIE BILDER ERKLÄRT*

Joseph Beuys (1921-1986) é considerado como um dos artistas mais influentes da segunda metade do século XX por desafiar os limites tradicionais da arte, constituindo-se na maior lenda individual desde Duchamp, observa Alain Borer (2001, p.12). Sua obra foi bem variada, incluiu o desenho, a escultura, a performance, a instalação e a pedagogia como processo de reflexão sobre a arte. Como Beuys (1983) afirmou na entrevista para Club 2 mencionada anteriormente, certos dados biográficos marcaram sua produção artística e determinaram o uso de alguns materiais recorrentes, incorporados à expressão artística, como o feltro, a gordura, a cera, o mel, passando a estar vinculados a um processo simbólico de renascimento, enquanto potencial de cura do trauma vivido na Segunda Guerra Mundial e de seu acidente na Crimeia.

A prática artística de Beuys passou pela materialidade dos elementos usados, que guardavam uma “energia potencial”¹ como caminho de articulação de ideias. Sua arte procurava sensibilizar o expectador, de modo a desenvolver a consciência da capacidade inerente do ser humano. A reflexão sobre a arte, que se apresentou pela atividade pedagógica do artista,

1 O conceito de energia potencial é o princípio de toda a obra de Beuys e aparece em seus trabalhos através da presença de forças elétricas, forças magnéticas, estimulação do pensamento,

“arte como ensinamento”, como avalia Borer (2001, p.14-20), pressupõe três ideias principais que norteiam seu processo, chamadas “postulados de reversão”: primeiro, o artista está presente na obra, porque sua “fala é escultura”; segundo, a perda do sentido da vida e das relações com o mundo produz o desnorteamento do ser humano, seu projeto propõe um retorno a um saber que se perdeu; por último, a concepção de que toda pessoa é um artista, porque é capaz de produzir pensamentos criativos. Desde os anos 1950, o artista alemão se interessava pela transformação dos elementos naturais, que eram capazes de retirar o caráter estático da obra. A partir de 1963, conforme considera Dália Rosenthal (2011), quando Beuys usa a gordura pela primeira vez, outros componentes como o feltro, o mel, o cobre, passam a ser inseridos nas obras para demonstrar a passagem dessas forças materiais orgânicas em movimento para formas ordenadas (associado a estados psicológicos do ser humano, como desejo, enquanto fluxo de energia, e intelecto, que daria forma ao desejo por meio de palavras e das estruturas sociais).

Durante a década de 1960, Beuys apresentou esses materiais em trabalhos de grande escala, mais complexos, observa Rosenthal (2011), relacionados a suas atuações no grupo *Fluxus*.² Para o artista alemão, os pensamentos estáticos, de caráter dogmático, deveriam ser eliminados pelo

metamorfoses de elementos materiais, forças de natureza, como terremotos, transformações biológicas e interpretações espirituais do nascimento e da morte, como processos evolutivos da matéria em geral (Rosenthal, 2011).

2 O movimento se desenvolveu na década de 1960 na Europa e nos Estados Unidos, mas teve Marcel Duchamp e o Dadaísmo como seus principais precursores. A proposta está relacionada

trabalho artístico, entendido como um momento de morte. Porém, isso significava um recomeço, a “reencarnação” para uma nova vida. A lebre morta, portanto, pode ser vista como um símbolo da renovação de ideias, ao guardar a potência da natureza para a reconfiguração da mentalidade a partir da ação performática. O mel e o ouro da máscara que o artista aplicou no rosto expressavam a transformação da matéria natural e caótica do pensamento na capacidade natural que constitui o ser humano.

A lebre, em seu potencial de renascimento como força natural, ganha forma pela ação do artista, não oferece resistência, segundo ele, por isso deixa de ser a função lebre, um animal hierarquicamente inferior ao homem – do ponto de vista do “conhecimento” –, passando a ser um veículo de comunicação com o mundo circundante – do ponto de vista “mágico”. A lebre morta aparece na primeira ação de Beuys no grupo *Fluxus*, chamada *Sinfonia siberiana 1ª parte*, em 1963. “Como explicar quadros para uma lebre morta”, depois disso, caracteriza um momento de articulação de seus

às atividades da revista *Fluxus* (fundada na Alemanha por George Maciunas), que Joseph Beuys conheceu em 1962. A característica principal deste movimento foi a ação libertária para inovar e ampliar as formas de expressão artísticas, promovendo o diálogo entre diferentes linguagens – música, cinema, literatura, dança –, a performance e o *happening* para explorar a efemeridade e o transitório. *Fluxus* tem como lema a sentença de Heráclito: “toda a existência passa pelo fluxo da criação e da destruição”, segundo Pedro Maciel, em “A arte como destino do ser” (2002). Contrário à arte vista como mercadoria vendida em galerias, aos valores burgueses e ao individualismo, produziu uma antiarte em comparação aos padrões tradicionais, pautada pela provocação e crítica, que utilizava suportes transitórios e/ou reproduzíveis, como o vídeo. Entre seus trabalhos, por exemplo, estavam as primeiras produções de videoarte. Além de Joseph Beuys, participaram desse movimento figuras de diferentes nacionalidades, como John Cage, Wolf Vostell, Jackson Mac Low, Nam June Paik, György Sándor Ligeti, Yoko Ono, entre outros. A proposta buscava inserir a arte no cotidiano das pessoas, articulada à sua função social e à participação política do artista.

materiais e seu processo de reflexão sobre a arte, um momento de expansão de seu projeto artístico. Nessa perspectiva, a obra de arte não é o objeto ou o produto, um sentido explicável, mas está composta pelo conjunto de elementos que inscrevem sua singularidade no tempo passageiro. Os meios para alcançar essa percepção são propiciados pela arte, que desloca a consciência para modos de sensibilidade e pensamento destoantes da realidade cotidiana, fora do hábito e de concepções fixas e explicáveis.

A SERPENTE COMO METÁFORA RELEVANTE PARA A LITERATURA E A ARTE

O animal nas ações de Joseph Beuys caracteriza o meio de conexão com a natureza. Em Mario Bellatin (2014, p.109) é ponte de conexão com outras dimensões de realidade, como o autor observa nos cachorros que dormem em seu quarto, em *Disecado*. Para pensar sobre o simbolismo do animal e sua relação com a arte, nas obras em questão, a reflexão de Aby Warburg é pertinente. O historiador escreveu *O ritual da serpente* em 1988, a partir de fotografias que ele mesmo coletou 26 anos antes, em uma viagem pelo sudoeste dos Estados Unidos, com a intenção de registrar impressões sobre as culturas indígenas sedentárias em vias de extinção e de considerar historicamente as características “essenciais” da humanidade primitiva e pagã. Nessa obra, observa o material coletado e tece considerações em torno da simbologia do uso de animais durante os rituais mágicos dos índios Pueblo nos EUA para influenciar os fenômenos naturais, com o objetivo de que eles pudessem facilitar a funcionalidade da vida cotidiana

para os índios, ao estabelecer uma relação entre o ser humano e o mundo circundante (Warburg, 2004, p.10-11).

Independente da sua presença na cultura ocidental desde a antiguidade, a serpente faz parte da iconografia indígena dessa região dos EUA. Ela evoca a relação com o relâmpago, por isso participa das práticas mágicas para se tornar mensageira e intermediadora entre o mundo real e o espiritual, especialmente para pedir a chuva, fenômeno necessário à sobrevivência dos Pueblo naquela região árida (Warburg, 2004, p.17, p.47, p.49). Por outro lado, a formulação estilística da natureza, observada nos desenhos indígenas, chega ao abstracionismo, solicitando que as imagens não sejam mais contempladas, mas lidas como um estado intermediário entre a imagem da realidade e o signo, entre o reflexo da realidade e a escrita, que demonstra o surgimento de uma ideografia simbólica, para o historiador de arte. Esse registro da serpente pelos Pueblo leva Warburg a destacar as propriedades da serpente que a tornariam uma metáfora relevante para a literatura e a arte: primeiro, o ciclo fisiológico da letargia à vitalidade; em segundo lugar, a capacidade de trocar de pele e permanecer igual; em terceiro, mesmo sem poder caminhar, o potencial de impulsionar o corpo com velocidade, carregando uma arma letal como defesa e ataque; por último, sua invisibilidade para o olho humano que agrega um potencial do mimetismo ou capacidade de se esconder (Warburg, 2004, p.53). Ao entender a literatura como um ente vivo, metamórfico, letal e mimético, capaz de ocultamento e revelação, atribui também a ela um espaço intermediário entre a magia e o domínio do conhecimento.

Warburg considera a literatura e a arte como corpo simbólico que pode estabelecer conexão com o entorno natural e social, quando as associa à serpente simbólica dos rituais mágicos, mensageira dos seres humanos para o mundo sensível.

A máscara também faz parte das práticas ritualísticas dos índios Pueblo, por meio da qual o ser humano se transforma e se confunde com o objeto de desejo, para obter sua presa ou o “fruto da terra”. A máscara serve para aproximar o ser humano do âmbito extrapessoal, o mundo selvagem, com o intuito de submeter-se à entidade estranha, modificando sua condição humana pela metamorfose (Warburg, 2004, p.29). O animal é um ser superior para o indígena, frente a ele o ser humano é frágil. Entretanto, a máscara estabelece um vínculo entre as forças da natureza e o humano, passando a ser um elemento de conjunção, propiciado pelo rito mágico, que permitiria ao homem participar dos poderes sobre-humanos da natureza. Nesse caso, Warburg (2004, p.27) considera que a magia e a técnica se encontram no mesmo ponto: “*los Pueblo viven entre el mundo de la lógica y el de la magia, y su instrumento de orientación es el símbolo. Entre el hombre salvaje y el hombre que piensa, está el hombre de las interconexiones simbólicas*”. No estágio intermediário entre a magia e o pensamento, entre a fé e a razão, o imaginário e a realidade, encontra-se a linguagem, também ela um elemento de conjunção. Para Warburg (2004, p.61), o salto da adoração “pagã” pelos animais passa pelo simbolismo em direção à devoção como prática mental que une o ser humano e a entidade estranha, processo em que o ser adorado perde a sua materialidade monstruosa e se converte

em um símbolo espiritual invisível. Diferente desse processo característico da religião, por outro lado, não há unidade possível na mitologia, no ritual simbólico “primitivo” ou “pagão” ou ainda “selvagem”, a natureza não pode ser reduzida a um agente único e invisível, pois seu simbolismo é corpóreo e tangível.

El indio contrapone su voluntad de comprensión a la ininteligibilidad de los procesos naturales, transformándose a sí mismo en la causa de los fenómenos percibidos. Instintivamente reemplaza al efecto incomprendido con la representación más concebible e intuitiva de su causa. La danza de las máscaras es la causalidad danzada (Warburg, 2004, p.60).

Em *Como explicar quadros para uma lebre morta*, Joseph Beuys cria uma máscara com mel e ouro aplicados no rosto. De acordo com sua compreensão de arte, comentado anteriormente, sobrepostos no rosto esses componentes naturais adquirem uma forma, uma organização definida pela intenção humana, o pensamento criativo, não lógico. Ao mesmo tempo, como máscara, essa forma simboliza o que existe de natural no ser humano, a capacidade de pensar. Do mesmo modo, pode-se entender a simbologia dos animais nas suas ações artísticas como pontos de junção com o entorno, com a natureza e suas forças espirituais. A lebre morta demonstra o sacrifício do animal pelas mãos humanas, como nos rituais, submisso à ação do artista que a conduz pelo pequeno espaço do museu diante dos quadros estáticos. Beuys se despersonaliza ao conduzir mascarado a lebre morta pelo museu, exibindo o potencial

de sacrifício humano e animal, mas também a possibilidade natural de vida e renascimento pela transformação. Nessa relação que se estabelece entre o ser humano e o animal, a linguagem artística é encruzilhada para o plano sensível também em *Lecciones para una liebre muerta*. A lebre morta do zoomorfismo quéchua articula o humano, o deforme e o animal com outras dimensões da realidade e da sensibilidade.

A IMAGEM NÃO É A MESMA COISA, É CINZA E SINTOMA

Na performance de Beuys na Galeria Schmela em Düsseldorf, o corpo morto é o que restou da lebre, sua imagem plena de sentido associativo e simbólico. Por isso, a imagem é arquivo, lacuna que dá conta daquilo que falta, resultante de censuras e destruições, e daquilo que sobrevive, no pensamento que Georges Didi-Huberman desenvolve em *A imagem queima* (2018). Ela coloca também a questão da cisão do que nos olha no que vemos, evidenciando a perda e o resto, que o filósofo discutiu em 1992, na obra antológica intitulada *O que vemos, o que nos olha*, principalmente relacionada à “imagem dialética” e à crítica de Walter Benjamin (Didi-Huberman, 2010, p.173).³ A imagem se transforma, ela pode ser considerada como um acidente, por sua imprevisibilidade e inconstância, sem equivalência nem substância. Ela é como o tremor das

3 Didi-Huberman (2010, p.173) considera que: “há de fato uma estrutura em obra nas imagens dialéticas, mas ela não produz formas bem formadas, estáveis ou regulares: produz formas em formação, transformações, portanto efeitos de perpétuas *deformações*. No nível do sentido, ela produz ambiguidade [...] aqui não concebida como um estado simplesmente mal determinado, mas como uma verdadeira ritmicidade do *choque*. Uma “conjunção fulgurante” que faz a beleza mesma da imagem e que lhe confere também seu valor crítico, entendido doravante como valor

asas da borboleta, vista sempre em movimento, inapreensível. A imagem é o que resta do acontecimento, é consumação, a cinza (Didi-Huberman, 2018, p.33). A lebre morta é uma imagem percebida em movimento, registrada em vídeos que reproduzem aquele instante como parte do arquivo de Joseph Beuys no acervo do Museum Scholoss Moyland, em Düsseldorf. Distante no tempo histórico, o arquivo Beuys está também em transformação, imprevisível, como se pode avaliar em *Lecciones para uma liebre muerta*, de Mario Bellatin. O que existe de Beuys em Bellatin pode ser lido como uma imagem que queima, a cinza de um acontecimento, a ação performática de 1965.

Pois a imagem é outra coisa além de um simples corte praticado no mundo dos aspectos visíveis. É uma impressão, um rastro, uma cauda visual do tempo que ela quis tocar, mas também de tempos suplementares – fatalmente anacrônicos, heterogêneos entre si – que, como arte da memória, não pode deixar de aglutinar. É a cinza de várias fogueiras misturada mais ou menos quente. Nesse aspecto, então, *a imagem queima*. Ela queima pelo *real* de que ela mesma, em um momento se aproximou [...]. Ela queima pelo *desejo* que a anima, pela intencionalidade que a estrutura, pela enunciação, até mesmo pela urgência que manifesta [...]. Ela queima pela *destruição*, pelo incêndio que esteve prestes a pulverizá-la,

de *verdade*, que Benjamin quer apreender nas obras de arte através de uma torção surpreendente do motivo platônico, clássico, do belo como revelação do verdadeiro: certo, diz ele, 'a verdade é um conteúdo do belo. Mas este não aparece no desvelamento – e sim num processo que se poderia designar analogicamente como a incandescência do invólucro [...] um incêndio da obra, no qual a forma atinge seu mais elevado grau de luz". Posteriormente, retoma a questão para apontar que o teor de verdade de Benjamin são as cinzas do que resta naquilo que nos olha (Didi-Huberman, 2010, p.186).

do qual escapou e, conseqüentemente, é capaz hoje de oferecer o arquivo e a possível imaginação (Didi-Huberman, 2018, p.66-67).

A imagem queima, porque não é o que mostra, equivalente da realidade, documento ou verdade, mas aquilo que ela proporciona como experiência, conforme o entendimento de Walter Benjamin, mas também como afetamento e implicação (Didi-Huberman, 2018, p.49). A implicação promove um espaço de perigo, onde o ser afetado se desloca, pois se reconhece como sujeito do olhar. Ao contrário, a explicação usa o corpo como instrumento para a crítica, a análise, a comparação, a montagem (a forma resultante dá acesso ao olhar para a linguagem e para a elaboração, proporcionando uma experiência e um ensinamento, com chances de conhecimento e de relação ética). Tanto a ação de Beuys quanto o texto de Bellatin implicam seus apreciadores ao não oferecerem um caminho óbvio, mesmo que remetam à busca por explicar algo, isso é uma ação inviável. Contudo, ao deslocar seus apreciadores para esse espaço de perigo em que se sentem implicados, instituem um espaço de destruição de sentidos dados, produzindo uma imagem do real de que se aproximou, um arquivo, não um “corte praticado no mundo dos aspectos visíveis”. A legibilidade das imagens não é evidente, porque não tem hábitos, observa o filósofo, elas permanecem em movimento.

A imagem proporciona o silêncio diante de um objeto visual que deixa desconcerto, como foi a ação de Beuys, “despossuído da capacidade de dar sentido, para em seguida construir o silêncio num trabalho de linguagem

capaz de operar uma crítica de seus próprios clichês” (Didi-Huberman, 2018, p.50), renovando o pensamento e a linguagem. Assim, a arte tem o potencial de produzir a contrainformação, ao efetuar a saída do habitual. Seguindo a reflexão proposta por Didi-Huberman, a imagem se constitui ao mesmo tempo como sintoma (interrupção no saber) e como conhecimento (interrupção no caos). O sintoma explicita a saída fora do comum, do campo do saber e do controle, implicando o sujeito em um espaço de perigo. Por outro lado, o conhecimento dá forma à intenção e ao desejo, explica ao dar acesso à linguagem (crítica, análise, comparação, montagem).⁴ Nessa linha de raciocínio, o procedimento de Beuys como imagem que queima, que é sintoma e conhecimento em Bellatin, a percepção da existência de Beuys como aquilo que afeta, implica e explica, tira a literatura do seu hábito. A imagem de Beuys está naquilo que ela silencia em Bellatin, enquanto sonho, passagem, interseção, montagem e não-saber (Didi-Huberman, 2018, p.28). Portanto, as imagens em Mario Bellatin se sustentam sobre esse movimento lacônico, elas se apresentam como precariedade, imaginação e montagem, que aborda a imagem a contrapelo da “história-narração”, uma “memória inconsciente, aquela que se deixa menos contar do que interpretar em seus sintomas” (Didi-Huberman, 2018, p.40). Dessa forma, a relação possível de ser estabelecida entre Bellatin e Beuys é a de um indício, não evidência ou filiação. A

4 “Não apenas o conhecimento conhece, ele próprio, seus momentos de emoção, mas ainda certas coisas – as coisas humanas – apenas são suscetíveis de interpretação e de explicação pelo caminho necessário de uma compreensão implicativa, de uma “autoconscientização”, de uma compreensão quase tátil dos problemas analisados” (Didi-Huberman, 2018, p.59-60).

conexão entre a ação do artista alemão e o texto do escritor mexicano pode ser vista como ritmo, rastro e sintoma (“o sintoma não é a fissura nos signos, o grão de *nonsense* e de não-saber de onde um conhecimento pode extrair seu momento decisivo?” (Didi-Huberman, 2018, p.45). Esse acontecimento, ou encruzilhada, equivale ao poder da obra de afetar o mundo do sentido, racional e predeterminado, provocando a reação do sujeito pela experiência estética como uma mudança de sensibilidade.

AS CINZAS DE BEUYS E O RITUAL DA LEBRE MORTA EM *LECCIONES...*

Mario Bellatin é frequentemente considerado um escritor experimental, mas sua proposta literária está articulada a uma estética conceitual, por meio da qual sua escrita se apresenta como gesto que expressa sua ideia sobre arte e lhe permite formar rede com artistas diversos, escritores como Sergio Pitol e Margo Glantz, para mencionar os mais próximos geograficamente, ou artistas como Marcel Duchamp e Joseph Beuys, entre outros. Além dos textos literários ficcionais, muitas vezes vinculados às artes visuais, sua prática estética articula textos de reflexão sobre a própria obra, para a qual a necessidade de escrever deve ser uma pulsão compartilhada. Os chamados “*sucesos literarios*”, como por exemplo o *Congreso de dobles de París*, relacionados ao projeto denominado “*Escribir sin escribir*”, se colocam como vivências contaminadas de ficção fora do âmbito da escrita, ou como proposição de modos diversos de praticar a literatura fora dos padrões tradicionais. Esses “*atos literarios*” se apresentam como “*excrita*”, segundo entende Jean-Luc Nancy, por se deixar levar pelo sentido fora da

significação e da interpretação (Nancy, 2003, p.23-24). Tal movimento se dá como “significância”, em que o ato de significar remete à condição de possibilidade da significação, sem que nada esteja preestabelecido (Nancy, 2003, p.25). Bellatin se coloca questões sobre a significância em textos que criam suas próprias leis, onde a lei da realidade fica de fora:

El único fin de la escritura es abolir su presencia. Generarla para destruirla. No realizar un acto de creación sino uno de destrucción constante. En ese sentido cualquier estrategia es buena para escapar de aquella presencia, tan ansiada y temida al mismo tiempo, que es el texto (Bellatin, 2013, p.64).

O texto é a ponte para processos de desterritorialização da realidade e do próprio texto. Um texto vivo, território atravessado pelas linguagens e corpos ficcionais, em que a presença do outro se torna “determinante para que a escritura continue existindo” (Bellatin, 2013, p.64). Essa busca justifica os “acontecimentos literários”:

Quiero llegar a este punto para confesar que no sé lo que significa realmente escribir sin escribir. Quizás hacer que las palabras, que muchas veces no existen en su forma física, hablen por sí mismas. Que expresen tanto las letras congeladas en los libros que he publicado como las que se abren dentro de mi historia personal. Que se haga evidente el ejercicio de escribir sin escribir y que la literatura nos demuestre que se encuentra situada un punto más allá que las simples palabras (Bellatin, 2014, p.22).

O ponto além das simples palavras articula uma multiplicidade de linguagens, como a imagem, a performance ou a própria palavra, enquanto

práxis de significância. Elas se caracterizam por ser modos de percepção e inserção no mundo, confrontando sentidos inauditos, além da espera e da demanda. Isso representa, na perspectiva de Nancy, o fim de um regime de sentido significante, para o qual a história, a filosofia, a política, a arte e o mundo representam sistemas fechados de conceitos e ideias. Para tanto, as certezas do “mundo do sentido” devem ser substituídas pelas perguntas sobre o “sentido do mundo”. Bellatin propõe sua ficção como expressão diferenciada do realismo, como um meio de produzir reflexões sobre a linguagem como processo singular. Nesse universo, os sintomas, as doenças, os medicamentos, os alucinógenos, as deformações e as mutações são estratégias de destituição do mundo do sentido. Elas inserem espaços não-euclidianos que, na narrativa, abrem dimensões diferenciais de imaginação, eliminando as distâncias entre referências do “mundo do sentido” para associar a elas aspectos diferenciados. A linguagem se apresenta como marca (por exemplo, a digital em *Los cien mil libros* de Bellatin) e prótese para a inscrição da singularidade no real: escrita, imagem, ação.

Os acontecimentos literários de Mario Bellatin se constituem como gesto, não possuem um lugar, segundo a compreensão de Nancy (2003, p.184). Nessa perspectiva ela se coloca como uma ação política, condição de toda escrita, para o filósofo. Referindo-se à pergunta sobre o novo em suas obras, o autor considera: “lo que deseo que tenga [mi obra] todo el tiempo es movimiento. Que no sea algo estático, que no esté regido por normas que provengan del exterior” (Bellatin, 2013, p.65). Bellatin trabalha o esvaziamento da realidade por meio da escritura para perceber a

obscuridade da contemporaneidade, a opacidade, o paradoxo de expressar o inapreensível. Não pretende dizer, mas expor o que não é para ser dito. Na leitura proposta por essa análise, a “excrita” de Bellatin abre um espaço que situa sua literatura entre a “magia”, a *imaginação* e o conhecimento, seu simbolismo é corpóreo e tangível, porque afeta e implica o outro, humano ou animal. A montagem das cenas alternadas em *Lecciones para una liebre muerta* demonstra sua intenção pedagógica de tornar também o conhecimento um processo tangível, sem chegar à racionalização intelectual.

Existem alguns estudos sobre a intersecção entre a performance de Joseph Beuys e o livro de Mario Bellatin. Héctor Hoyos, por exemplo, no capítulo intitulado “*On Duchamp and Beuys as Latin American Writers*”, publicado em *Beyond Bolaño*, compara o diálogo Bellatin/Beuys ao caso César Aira/Marcel Duchamp – relativo ao relato “Duchamp em México”, que compõe o livro *Cerebro musical*, publicado por Eloísa Cartonera em 2005 –, para destacar as apropriações feitas pelos escritores latino-americanos, acerca das preocupações e métodos da arte contemporânea, enquanto estratégias de inscrição global. Segundo o crítico, os autores adotam convenções do “mundo da arte” para promover uma remodelagem dos circuitos literários tradicionais, “como se fossem curadores e artistas plásticos”. Na sua opinião tanto Aira como Bellatin assumem as *personas* dos artistas escolhidos, em processos de contaminação mútua que articulam a literatura latino-americana no cenário mundial e revelam a simultaneidade entre esses

artistas, a produção europeia e norte-americana e sua visão crítica da globalidade (Hoyos, 2015, p.158).

Em *Una liebre muerta: Mario Bellatin y Joseph Beuys*, Mauricio Colares faz uma análise mais focada na relação entre o escritor e o artista, que destaca a seleção evidente de temas na obra do escritor mexicano para atualizar um movimento que já vinha se realizando desde a publicação da sua primeira obra *Las mujeres de sal* (1986), como o choque entre a tradição e a renovação, expressos pela proposição de “novas regras do jogo” (Colares, p.[201-], p.3), ou como a aproximação entre linguagens artísticas mediante um apagamento das suas fronteiras. Porém, seguindo as considerações de Graciela Goldchluk – para evidenciar que, assim como em Beuys, existe um encadeamento de elementos dentro de um processo contínuo –, observa que isso se apresenta de maneira mais contundente a partir da publicação de *Flores* (2001). Pela sua composição, avalia Colares (p.[201-]), tanto quanto a ação de Joseph Beuys, *Lecciones para una liebre muerta* recusa modos estabelecidos de interpretação. Considera que, do ponto de vista conceitual, Bellatin atribui um valor inerente à sua obra, de caráter metonímico, que é o melhor exemplo de aproximação à obra do artista alemão.

Os aspectos mais evidentes no livro de Mario Bellatin, *Lecciones para una liebre muerta*, são a referência do título à performance de Joseph Beuys e a fragmentação narrativa, que alterna partes de histórias formando um mosaico desconexo à primeira vista. As menções ao artista são inúmeras, como já observaram os críticos citados, porém fazem referências diversas a

suas ideias, seus procedimentos, sua obra, ou melhor, a apropriações que o escritor mexicano faz desses dados, que Hoyos (2015, p.182) entende como “contaminação-mútua”. De modo geral, as histórias múltiplas giram em torno de personagens que aparecem e desaparecem ao longo da obra,⁵ o que tira o foco da evidência beuysiana. Eles fazem parte de uma galeria de personalidades apresentadas na maioria das vezes pelos ofícios que desempenham, outras vezes pelo nome próprio, quando se trata de referências artísticas e culturais, como os escritores Sergio Pitol, José María Arguedas, William Burroughs, Elias Canetti, Yasunari Kawabata e o ator cinematográfico Bruce Lee.

Entre outros aspectos, cabe destacar a espacialidade em que circulam esses personagens, de modo geral caracterizada por instituições, como a *Ciudadela final*, o orfanato, o zoológico, mas também por lugares de intimidade, como a casa, o bairro, o balneário, também lugares de origem, como a *regiones quechua*, o mar da infância, ou de passagem, como a costa do país, onde o poeta cego faz a sua peregrinação, a Times Square, a discoteca *The mother*, o acampamento dos universais no norte da cidade, a linha telefônica em que “mi hijo” conta seus sonhos para o pai distante. Esse levantamento de componentes, que atravessam os textos de *Lecciones para una liebre muerta*, podem oferecer rastros da ação performática de

5 São eles o *poeta ciego*, o universal, a mulher de hábito, eu, *mi abuelo*, macaca, o lutador asiático, que é o amante de macaca, chamado também o sapateiro chinês, o maestro *Espín*, o tradutor, a *hermana literata*, os gêmeos Khun (personagens que aparecem pela primeira vez em Flores), o escritor, Mario Bellatin, Margo Glantz, Joseph Beuys, o filósofo travesti, o fotógrafo cego, o poeta surrealista Cesar Moro (Bellatin, 2005).

Beuys, conforme avaliamos, por expressar a relação da singularidade com o ambiente, os outros e as instituições. Além do personagem e do espaço que corporifica sua ação, a presença dos animais integra as narrativas fragmentadas, geralmente sob o jugo dos seres humanos, principalmente cachorros, mas também camelos, serpentes, zebras e a lebre (Bellatin, 2005, p.111). Por outro lado, as doenças, sintomas, medicamentos, deformidades físicas, próteses e a morte são detalhes relevantes para avaliar os modos peculiares de percepção do corpo, como analisou Claudia Leitner (2018), e da existência na relação consigo e com o entorno.

Deste modo, estão em jogo um agente/paciente, sua ação/linguagem, um espaço e a relação com o animal ou com o ser deforme, monstruoso ou morto. O agente se caracteriza pela condução da ação narrada, porém sua condição oscila com a de paciente na medida em que os personagens são subjugados pelas instituições dominantes, como é o caso dos “universais”, indivíduos que constituíam um grupo de pessoas identificadas por sua vestimenta, por possuir cães da raça *bull terrier* e por se reunirem num acampamento alternativo na periferia da cidade. Os universais foram presos e submetidos a exames de sangue para detectar uma doença misteriosa, depois separados e encaminhados para a chamada *Ciudadela final*. Passaram a viver sob um regime autoritário, mas que lhes garantia certas comodidades como modo de subordinação – contudo, traficavam seu sangue contaminado para aqueles que desejavam ser admitidos na *Ciudadela*. Outro exemplo dessa oscilação, em sentido contrário, pode ser observado na condição do protagonista que tem sintomas de asma e

percebe que melhora quando passa dias na Cidade do México. De paciente submetido a tentativas de cura pela mãe na infância, consegue alcançar independência ao possuir seu próprio inalador e posteriormente praticar ciclismo na Cidade do México, apesar da poluição.

Paradójicamente, según se iban anunciando una serie de desastres atmosféricos, generalmente motivados por la contaminación ambiental, era mayor la posibilidad de respirar. Quizá esa constatación me dio la vana idea de escribir a partir de la no experiencia, utilizando las huellas de lo deforme y enfermo de mi cuerpo como superficie (Bellatin, 2005, p.133).

Esse fragmento articula vários estratos do eu ficcional nessa obra de Bellatin, que se alternam como arquivos desconexos de imagens, pois reúnem aquilo que pensa da prática de escritor, com o problema da asma e a deformidade do seu corpo. A experiência da melhora em consequência do deslocamento para a Cidade do México e da prática do ciclismo em ambiente poluído, levam-no à escrita da “não experiência” como aquilo que contradiz as expectativas lógicas e foge às estatísticas, no contexto da improbabilidade e da negatividade, sobre o suporte deforme do seu corpo em movimento. Isso define a busca de processos de expressão diferentes da normalidade, da clareza, da afirmação, da linearidade. Esses estratos descontínuos de imagens se articulam ao eu que tem convulsões, depressão, ao eu criança que tem asma, para quem o avô contava histórias e levava ao zoológico, ao adulto que é um pai distante do filho e possui uma memória incrível, capaz de lembrar dos sonhos e das oficinas onde fabricavam os

aparelhos ortopédicos quando ele era criança (Bellatin, 2005, p.110). A alternância dessas imagens não obedece a um plano ou sequência, antes parece sintoma da perda de sentido temporal do personagem, resultante da ingestão de remédios para aliviar suas crises neurológicas.

No lo he mencionado antes, pero experimento también problemas de memoria y de confusión de tiempos. En muchas ocasiones no puedo dar una cronología exacta a los hechos del pasado. Siento también que no estoy lo suficientemente insertado en las situaciones que se desarrollan normalmente. Eso lo noto principalmente durante los viajes (Bellatin, 2005, p.65).

A associação entre a palavra e a ação nas imagens ganha protagonismo nessa obra e se constitui como um procedimento natural para os personagens, o avô que conta os contos de macaca e das regiões quéchua para o neto no zoológico, o filho que conta os sonhos para o pai por telefone, o tradutor que traduz obras do alemão, a irmã literata que conta sua história para o irmão por carta, os múltiplos arquivos de leitura citados por intermédio dos nomes próprios dos escritores e de algumas de suas obras, o poeta cego e seu *Cuadernillo de cosas difíciles de explicar*, mesmo o fotógrafo cego que reduzia a realidade a “expressões comprimidas” por meio da fotografia, do jornal ou do vídeo ou o filósofo travesti que não parava de falar (Bellatin, 2005). Os sujeitos de linguagem se configuram como atravessadores de conhecimento tangível da não experiência, que não tem explicação. Narradores da sua vida ou das suas percepções, eles comunicam sua não

experiência pela linguagem e pelas imagens, sua palavra é uma ação que intervém no ambiente e os conecta aos outros, humanos e animais.

As relações se estabelecem entre os múltiplos personagens em espaços delimitados, apesar de genéricos, como as instituições, que se assemelham em qualquer lugar, o zoológico ou o orfanato estatal, por exemplo. De modo geral, esses espaços são espaços de controle onde se subjugam o ser animal, abandonado, deslocado e deformado, não sociável e frágil, que demanda supervisão da sociedade. Assim acontece com os gêmeos Khun, nascidos sem braços nem pernas, prováveis vítimas da talidomida, que mobilizam as candidatas a mães voluntárias, entre elas a irmã literata. Os animais, na maior parte, servem aos seres humanos em espetáculos da sua força potencial, como os cães de luta treinados pelo universal que vive fora da *Ciudadela final*. Os animais no zoológico são descritos como meras presenças coadjuvantes suplantadas pelas histórias de macaca, seu amante, seus jardineiros zoomórficos, seu contato com a tribo indígena, seus desenhos de crianças mortas.

As imagens dos animais ganham outro tom na avaliação que o pai faz do seu papel paterno conforme a expectativa do filho, considerada uma tendência atávica por sua suposta força natural, como a manada de zebras da estepe africana (Bellatin, 2005, p.90). A força natural, espiritual e mágica também se expressa na figura do golem criado por Margo Glantz, escritora mexicana de origem judaica, para se livrar da mulher da sacola que insistia em deixar comida para sua cachorra Lola (Bellatin, 2005, p.46). Manifestado como mito tangível de uma memória ancestral, que

independe do controle humano, é consequência da ação de Glantz na comunicação com a outra dimensão da realidade. Da mesma categoria é a transformação de um defunto em lebre, como o ancestral que tivesse mantido relações com algum membro direto da sua família em vida, caso fosse desenterrado (Bellatin, 2005, p.111), conforme certa “tradição quéchua”. O episódio parece ser um indício de Beuys, enquanto a lebre permanece como manifestação de um estágio intermediário entre o mundo real e o mundo dos mortos, tendo abandonado sua natureza e sua pulsão animal.

Além de *Lecciones para uma liebre muerta* se articular a várias obras de Beuys,⁶ relacionadas à sua produção do pós-guerra, Beuys se torna personagem para Bellatin, como os outros mencionados anteriormente. Beuys é um rastro do arquivo literário que pode ser narrado e reordenado, aparece como o que resta, a cinza da imagem que queima, sintoma do pensamento morto que preserva sua força expressiva, a imagem dialética do vazio deixado pela perda. Faz parte da iconografia de Bellatin, que se relaciona à metáfora da serpente de Warburg, conforme expusemos inicialmente. São imagens que evocam a relação de Bellatin com o mundo da arte, tornando-se mensageiras entre as dimensões real e sensível. A morte e a deformidade ganham sentidos simbólicos, enquanto potencial de libertação e vida. Por isso, as imagens das crianças mortas, desenhadas

6 Além do título, a menção mais evidente está no texto de número 109, que faz referência direta a uma instalação de Beuys: “*el más grande compositor contemporáneo es el niño talídome. joseph beuys*” (Bellatin, 2005, p.72), como indicamos anteriormente e já observaram outros críticos.

por macaca (Bellatin, 2005, p.128), são tentativas de apreensão da vida suspensa, distantes da realidade corriqueira, que abrem passagem para o outro mundo.

INTERSECÇÕES DE BELUYS EM BELLATIN: HUMANO E ANIMAL NO ESPAÇO DA LINGUAGEM

A arte conceitual contribuiu para que, ao longo dos anos 1960, se produzisse uma virada epistemológica em todos os âmbitos do pensamento e da prática social, que se projeta de maneira contundente até os dias atuais. Pedro Dolabela Chagas considera que essa “nova episteme”, definida pelo crítico em torno do conceito *1970*, estabelece como marco os movimentos políticos antissistêmicos de 1968, que mudaram a sensibilidade para a percepção da alteridade. “Não havia mais arte em geral, mas, sim, práticas que subsistem em acoplagem com outras funções sociais, dentro de redes socialmente instituídas de produção e distribuição de informação” (Chagas, 2018, p.28). O pesquisador destaca que a ação artística passou a ser pensada como um processo relacionado a um contexto, como um acontecimento que envolvia o processo e o público, sem pretensões à transcendência, mas articulada ao debate e à conscientização teórica da sua proposta no presente histórico. O artista passou a ser movido pela abordagem crítica da estrutura estática das condições sociais em que vivia, questionando os sistemas legitimadores da arte, como o museu e a exposição, mas também a academia e a crítica especializada. Em vista disso, promoveu-se a ascensão da singularidade, do acaso e da incerteza na problemática ontológica da

nova sensibilidade, que levaram à consciência da multiplicidade como característica da sociedade contemporânea.

Bellatin imprime um regime de significados e valores para a arte que se justifica pela sua obra, num processo sintomático que exige uma leitura especializada. Porém não há nenhuma pretensão em Bellatin de “revelar o mundo” ou ditar “padrões de pensamento” equivalentes a uma síntese da multiplicidade, por isso está próximo da arte conceitual, ao elaborar uma escrita que produz o pensamento criativo e o deslocamento das certezas. Para a arte conceitual, lembra Dolabela Chagas (2018, p.86), o espaço físico participa do fato artístico, por isso lançaria o artista ao contato aberto com o público, aspecto que podemos identificar nos dois artistas: em Beuys, o museu; em Bellatin, o texto literário e sua ideografia simbólica. Como consideramos nessa leitura, isso promove a dessacralização da arte e lhe atribui potencial didático sem explicação, necessário para o processo de transformação sensível. O sentido da obra seria conferido pelo receptor, situando o artista e o público em uma relação não hierarquizada. Assim, a obra, no sentido clássico, desapareceria para dar lugar ao processo (Chagas, 2018, p.87). O que se apresenta, relativo aos artistas analisados, é que a obra, destituída do seu valor sublime, passa a ser um veículo e desafio dos sentidos instituídos, deslocando os receptores dos seus parâmetros de realidade no momento em que os convida para o jogo, em que as leis de causalidade são suspensas.

A instância dessa relação é a linguagem artística que articula corpo e espaço, eu e outros. Sua prática, no entanto, coloca em questão o

cruzamento arte/vida. Como a serpente nas práticas ritualísticas, a arte promove um espaço intermediário entre a magia – dimensão da natureza, da espiritualidade, da criatividade – e o conhecimento – técnica, percepção de si e dos outros, atribuição de sentido, relação, arquivo da memória. O simbolismo de *Lecciones para una liebre muerta* é corpóreo e tangível, como considerou Warburg sobre a iconografia indígena, e permite a conjunção entre *imaginação* e pensamento por meio da linguagem literária. O ser animal, o ser deforme, o ser monstruoso e o ser morto fazem parte da iconografia de Bellatin, em parte relacionada a aspectos biográficos, como destacaram outros críticos. Porém, eles abrem a leitura para dimensões inusitadas do sentido, que articulam conexão e desconexão, fragmentação narrativa e redes simbólicas nas combinações entre personagens, animais, espaço e linguagem. A lebre morta ganha destaque: enquanto em Beuys ela expressava a ação do ser humano em uma relação simbólica com o entorno – o museu, a arte, a sociedade, o expectador –, em Bellatin, ela é fissura no conhecimento – sentido de arte, a imagem de Beuys, outros escritores e obras – e “signo secreto” – práticas rituais e mitos indígenas, criatividade e criação literária, sensibilidade e jogo. Beuys, em Bellatin, vai além da equivalência, porque produz um sentido que silencia, indica um vestígio, rastro, sintoma, resto ou cinza que guardam uma significação sempre relativa. Mario Bellatin acende a brasa das cinzas de Joseph Beuys em *Lecciones para una liebre muerta*. Beuys atravessa a multidimensionalidade de Bellatin como imagem que queima, nas articulações do humano e do animal pela linguagem artística.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Bellatin, Mario. *Lecciones para una liebre muerta*. Barcelona: Anagrama, 2005.
- Bellatin, Mario. “Aquí el texto; allí, la realidad”. [Entrevista concedida a] Lolita Bosh. In: *Qué leer*, p.190, p.62-65, 2013.
- Bellatin, Mario. *Obra Reunida 2*. México DF: Alfaguara, 2014.
- Beuys, Joseph. Como explicar imagens para uma lebre morta (entrevista). [S. l.]: Club 2, 27 jan. 1983. 1 vídeo (14 min). Publicado pelo canal Clarissa Campello. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?time_continue=117&v=t0Rz8EcAeg8. Acesso em: 8 set. 2018.
- Borer, Alain. *Joseph Beuys*. Tradução Betina Bischof. São Paulo: Cosac Naify, 2001.
- Chagas, Pedro Dolabela. *1970: arte e pensamento*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2018.
- Colares, Mauricio. “Una liebre muerta: Mario Bellatin y Joseph Beuys”. [201-]. Disponível em: https://www.academia.edu/29202796/Una_liebre_muerta_Mario_Bellatin_y_Joseph_Beuys. Acesso em: 12 set. 2018.
- Didi-Huberman, Georges. *O que vemos, o que nos olha*. Tradução Paulo Neves. 2. ed. São Paulo: Editora 34, 2010.
- Didi-Huberman, Georges. *A imagem queima*. Tradução Helano Ribeiro. Curitiba: Medusa, 2018.
- Hoyos, Héctor. “On Duchamp and Beuys as Latin American writers”. In: *Hoyos, Héctor. Beyond Bolaño: the global Latin American novel*. Nova Iorque: Columbia University Press, 2015, p.157-188.
- Leitner, Claudia. “De Macondo a McOndo: cuerpos extraordinarios, genética y elocuencia de la enfermedad en la narrativa de Fernando Vallejo, Margo Glantz y Mario Bellatin”. In: *Gronneman, Cornelia Sieber (org.). Cuerpos extra/ordinarios: discursos y prácticas somáticas en América Latina*. Barcelona: Linkgua, 2017, p.309-346.

- Maciel, Pedro. "A arte como destino do ser". In: *Digestivo cultural*. 20 maio 2002. Disponível em: [https://www.digestivocultural.com/ensaios/ensaio.asp?codigo=8&titulo=A arte como destino do ser](https://www.digestivocultural.com/ensaios/ensaio.asp?codigo=8&titulo=A%20arte%20como%20destino%20do%20ser). Acesso em: 13 set. 2018.
- Nancy, Jean-Luc. *El sentido del mundo*. Tradução Jorge Manuel Casas. Buenos Aires: La marca, 2003.
- Rosenthal, Dália. "Joseph Beuys: o elemento material como agente social". In: *Ars*, 9-18, 2011. Disponível em: http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1678-53202011000200008#1a. Acesso em: 12 set. 2018.
- Warburg, Aby. *El ritual de la serpiente*. Tradução Joaquín Etorena Homaeche. México: Sexto Piso, 2004.

Dossiê
ERRÂNCIAS

Lendo (e escrevendo sobre) Levrero

Antonio Marcos Pereira

Antonio Marcos Pereira é doutor em Letras pela UFMG e leciona no Instituto de Letras da UFBA desde 2007. Co-organizou *Toda a orfandade do mundo: Ensaio sobre Roberto Bolaño* (Relicário, 2016) e *Palavras da crítica contemporânea* (Paralelo 13S, 2017).

Contato: antoniomarcospereira@gmail.com
Brasil

Recebido em: 20 de Outubro de 2018

Aceito em: 6 de Novembro de 2018

PALAVRAS-CHAVE:

Mario Levrero; Roland Barthes; Crítica; Crítica patética.

Resumo: Meu propósito neste ensaio é – partindo de uma reflexão produzida anteriormente a respeito de conexões entre algumas propostas de Roland Barthes e a produção final de Mario Levrero – considerar um aspecto da recepção justamente desse trecho de sua obra (composto por *Diário de un canalla*, *El discurso vacío* e *La novela luminosa*). Assim, continuando na exploração do paralelismo entre propostas de Barthes e potencialidades interpretativas da produção de Levrero, invisto com um pouco mais de vigor na expansão do que poderia ser uma “crítica patética”, e comento o que percebo como estratégias de evitação dessa forma da crítica em ensaios de Adriana Astutti e Sandra Contreras. Por essa via, busco angariar argumentos que destaquem a pertinência de uma inclinação crítica que permita uma aproximação de elementos autobiográficos no processo de, como diz Barthes, “escrever a leitura” (*Écrire la lecture*).

KEYWORDS:

Mario Levrero; Roland Barthes; Criticism; Pathetic criticism.

Abstract: My purpose with this essay is – according to a previous discussion on the connections between some of Barthes’s proposals and the final work by Levrero – to consider an aspect of the reception of this moment in his work (comprised of “*Diario de un canalla*”, “*El discurso vacío*” and “*La novela luminosa*”). Thus, continuing to analyze the parallelism between Barthes’s proposals and some interpretive potentialities of Levrero’s work, I invest a little more vigorously in the expansion of what could be a “pathetic criticism” of said work, and comment on what I perceive as ways to avoid this form of criticism in the essays by Adriana Astutti and Sandra Contreras. This way, I seek to raise arguments highlighting the pertinence of a critical inclination that allows for an approximation between autobiographical elements in the process of, according to Barthes, “writing reading” (*Écrire la lecture*).

Há cerca de um ano produzi um ensaio no qual abordava certa mobilidade verificável na obra tardia de Levrero (2005, 2009, 2013), em seus “diários”, como uma instância do que Barthes chamava, em seu curso *Como viver junto*, de “idiorritmia”. Não carece reconstruir o argumento aqui, bastando indicar que o que me magnetizou nessa possibilidade de leitura foi uma observação de Barthes, que dizia querer começar a discussão do tema do curso caracterizando “formas sutis do gênero de vida” (Barthes, 2003, p.16) no interior das quais encontraríamos exercícios de idiorritmia. “Idiorritmo, quase um pleonismo, pois o *rhythmós* é, por definição, individual: interstícios, fugitividade do código, do modo como o sujeito se insere no código social (ou natural)”, dizia Barthes. E assim ele engatava suas exposições e digressões a respeito de uma moralidade da coabitação: começando pela maneira como um indivíduo vive, comentando o monasticismo antigo, falando de Robinson Crusoe.

“Formas sutis do gênero de vida”: isso me parecia uma resolução tão feliz para comentar algo que se exercita nos diários de Levrero – invejei essa fórmula precisa e acertada. Esses diários me interessavam, e me interessam ainda, por várias razões, algumas das quais mal consigo perceber. Mas certamente uma razão que conseguia discriminar com relativa clareza era a maneira como nesses textos acontece uma exposição da vida construída em torno da prática da escrita. Uma vida se organiza em torno do escrever, e isto se escreve: uma arquitetura modesta mas eficaz, um artifício discreto e inventivo de gestão do cotidiano e cuidado de si que ressoa em uma forma

que é também modesta mas eficaz em sua exposição de liminaridade. Vemos como um espaço para a escrita é construído, e uma aposta é feita no sentido de alcançar um ponto adiante pelo exercício de observação e registro de um cotidiano. Mas o que se avizinha e anuncia com a construção dessas condições presentes para a convocação de um estado futuro não é algo fundamentalmente distinto do que já está instalado. Assim, o que acontece escapa à forma canônica da epifania e, como diz Laddaga (2013, p.231) “não está indo na direção de uma profundidade ou transcendência”, mas correndo ao longo dos “fios ou linhas invisíveis que formam a rede da qual todo presente é um nó”. Ou, ainda, como diz Chejfec (2013, p.200), Levrero “não é alguém que pode escrever tudo, mas sim alguém que converte tudo que escreve em seu próprio regime sem perda de energia”, e que faz isso por ter se dado conta de que “não há nada detrás, ou debaixo, escondido, quando se escreve, e que a profundidade, se existe, aparece depois”.

Essas constatações da crítica que cito resolvem o que evidentemente não tinha tal organização no momento em que lia pela primeira vez esses textos de Levrero, e adentrava o que eles criam como experiência. Elaborando agora algo que, acredito, se articulou embrionariamente nesse momento do encontro inicial com os textos, o que parece ter mais força para mim é uma espécie de modelagem sugerida por Levrero nessa poética dos diários finais. Um esboço de um jeito de funcionar e fazer uma vida acontecer dentro da qual a escrita apareça não como algo que está alhures ou que aponta para outro lugar, mas como uma espécie de mecanismo de retroalimentação: instala uma estratégia para escrever a vida e, nisso, traz

vida para dentro da vida. É um labor: não sei como fazer, quero encontrar a forma que seja minha disso que, nesses textos, é a forma dele de converter tudo que escreve em seu próprio regime sem perda de energia. Desejo atravessar essa situação salvaguardando a especificidade dessa experiência, e o que, na leitura, posso ver de algo que, penso, se desenvolve efetivamente como outra possibilidade do literário.

Acredito ser daí que deriva meu interesse, ou a ideia de que há algo de interessante nesses escritos: quero continuar a repousar minha atenção sobre eles, há uma economia do tempo que, aqui, me inclina ao investimento em algo que, se não é *terra incógnita*, certamente tampouco é mais do mesmo. Extrapolando um aspecto de uma argumentação bem mais nuançada de Sianne Ngai (2012) a respeito disso, é como se houvesse a mobilização de uma energia de fundo ligada a um aspecto da experiência da leitura dos diários de Levvero, que me capturaram por exprimir algo ligado a uma espécie de implicação e, por essa via, que me parecia capaz de, peculiarmente, intervir em minha experiência e eventualmente transformá-la.

||

Nesse ensaio que publiquei e ao qual me referi anteriormente executei uma manobra crítica padrão, examinando algumas implicações de uma conexão entre um trabalho literário e uma proposta teórica: peguei uma formulação “teórica” cujos contornos eu julgava discernir na obra “ficcional” para estabelecer um circuito de retroalimentação interpretativa. Embora certamente me pareça razoável o exame que ali pratiquei, como

são razoáveis discussões críticas dessa natureza – ou buscam razoabilidade e, por essa via, poder de persuasão – sigo acossado pela questão de como dirigir o comentário crítico a outras estratégias de exercício que fossem menos pautadas por um funcionamento hermenêutico tradicional e operassem em vias alternativas. Esses textos, afinal, que me atingiam como sendo bastante *sui generis*, me pareciam ricos justamente na medida de sua convocação a um espaço de leitura específico, ele também algo esquisito e excêntrico. Como traduzir isso em crítica? Malgrado a suposta falência declarada por Levrero, no interior dos próprios livros, várias vezes, com relação a seu projeto, atesto uma certa ordem de sucesso, que gostaria de tornar visível no trabalho crítico. Pois, se o narrador dos diários de Levrero – em particular o de *La novela luminosa* – não se transformou o suficiente a ponto de recuperar o acesso à versão específica de disponibilidade existencial que ele chama de “luminosa”, algo dessa perseguição se depositou em mim – não como solução ou resposta, mas como continuidade do problema da construção de uma disponibilidade moral particular, ou de uma forma específica da atenção, forjada em ressonância a uma prática de escrita de muito baixo teor de protagonismo na cultura, bastante débil enquanto argumento, quase delirante em suas hipóteses de fundo a respeito de fluxos causais.

Acredito estar aqui diante de um problema facilmente localizável na, digamos, lógica da recepção de Levrero. Se há uma provocação em sua literatura marcadamente manifesta nesses “diários”, repousa na invenção de um artifício, marcada por uma espécie de oscilação e liminaridade. Trata-

se de algo que “é diário, mas...”, “é autobiografia, mas...”, “é autoficção, mas...”: as opções classificatórias genéricas parecem ser solicitadas para falhar e, ao falhar, reconduzem a uma instabilidade da leitura que por sua vez parece isomórfica a certa instabilidade existencial do personagem narrador desses textos. Trata-se, diria, de uma manifestação do literário que é igualmente oscilante, liminar. E essa manifestação talvez implique, ou constitua, uma disponibilidade que ressoa com essa forma, engendrando um estado também oscilante, liminar, de *entreabertura* em quem lê. Dito de outra maneira: acredito que sem o espaço de manobra para certa medida de *identificação* com Levrero e sua forma crepuscular, podemos manusear seus textos num circuito hermenêutico bem estruturado, mas nos apartamos de uma surpresa e descoberta nele que é, em certa medida, antes recuperação e reconhecimento que contato efetivo com o “novo”. Apreciar esses textos de Levrero é se sentir convocado por eles: se sentir convocado por eles solicita uma disposição afetiva particular que, se acontece, deposita o crítico nessa zona, de *interesse evidente e argumento titubeante*, que acho que eu mesmo ocupei antes e que estou tentando examinar aqui. Ao mesmo tempo, se abrir para explorar essa experiência no texto crítico implicaria forjar o que Barthes (2005b) chamava de *uma forma justa de dizer “eu”*, e percorrer uma rota de construção da crítica em termos ao mesmo tempo afins a um relato autobiográfico de “escrita da leitura” e a uma exploração que dê sentido ao *punctum* sem transformá-lo em *studium* (para seguir nas emulações barthesianas). Seria, afinal, escrever uma crítica dos textos finais de Levrero assumindo um desejo que me parece aludido em parte

da recepção: o de ser íntimo desses escritos. Problemático como seja, a questão seria a de encontrar formas de articulação e argumentação que, nessa celebração de intimidade, reconhecesse suas tensões, articulando-se como “um conhecimento disposto a se perder antes de perder o desejo do estranho que essa experiência lhe transmitiu em sua origem”, como diz Giordano (1999, p.12-13).

Observo que Barthes vem aparecendo aqui e ali, e não é à toa. O que estou pensando como alternativa para a construção de um discurso crítico dirigido à obra de Levrero que fosse menos hermeneuticamente orientado deve muito a convocações que ouvi esboçadas por Barthes. Aparece com força em sua sugestão (em particular em Barthes 2005a) de uma *crítica patética*, uma crítica que partisse de *elementos afetivos* e que ele delineia, às vezes em discurso programático, sugerido como uma poética possível para a crítica, e às vezes como um jeito de produzir discurso sobre literatura, que demonstra em execução de que se trata. Assim me parece ser seu ensaio final sobre Proust, “Durante muito tempo fui dormir cedo” (2004), que começa com uma digressão sobre o sentido possível para um título alternativo, pensado mas descartado, que seria “Proust e eu”. Barthes (2004, p.348) comenta que “ao dispor numa mesma linha Proust e eu, não significa de modo algum que me comparo com o grande escritor, mas, de um modo inteiramente diferente, que me identifico com ele: confusão de prática, não de valor”. E, comentando nosso hábito de rechaçar a identificação como elemento sequer viável à apreciação crítica, sugere que “talvez seja finalmente no âmago dessa subjetividade, dessa intimidade mesma de que

estive falando com vocês, talvez seja no cume do meu particular que sou científico sem o saber” (2004, p.363).

Com isso em mente, me ocorreu que o que julgava falho no ensaio que escrevi passava por minha própria estratégia de, dando uns pulinhos de uma para outra pedra de hábito discursivo, evadir o núcleo de identificação que me conduzia e reconduzia à leitura desses textos. Residia aí também, em algo em torno dessa questão da identificação, a razão da perplexidade que me tomava quando um ou outro amigo ou conhecido, tendo lido os mesmos textos, manifestava uma predominância de enfado, certo descaso, ou mesmo desprezo. Como é possível, pensava eu, não viver o que vivi lendo isso? Se tratava o tempo todo, agora penso, de *identificação*, de variantes da articulação “Levrero e eu” – mas como tratar disso criticamente?

A partir desse ângulo de observação, ao frequentar outros que escreveram sobre Levrero comecei a acreditar que estava diante de alternativas de evitação do mesmo problema, de gradações da crítica em termos de evitação de comprometimento de sua candidatura ao saber por força de seu compromisso com o idiossincrático manifesto na identificação com o autor. Por um lado, para nossa tradição discursiva mais robusta, falar de si mesmo, articular a subjetividade em crítica, cheira a impressionismo e, na medida em que certo manejo do comentário literário atravessado por pressupostos mais ou menos vinculados ao *New Criticism* se estabeleceu como episteme nos estudos literários, passa como algo a ser evitado. Por outro, e justamente pela força de *doxa* que essa tradição representa, o que se abre como brecha para a situação do discurso e seu produtor hoje é feito

pela conexão com o laço identitário – e nesses casos o que se aloja como identitário está fora do que seria arbitrado pelo pessoal e pelo íntimo. De um jeito ou de outro, me parece que estamos ainda perplexos, em termos de produção de crítica, quando se trata de explorar e expor como se constrói uma relação de identificação com o que se leu. Há uma zona que articula os elementos que, em Barthes, se denominam de crítica patética, passa por um exame talvez mais concentrado da questão da *identificação* como problema para a própria produção de crítica que, creio, tende ao silenciamento. Ao se ver em alguma medida refletido no que lê, o crítico hesita, titubeia, vacila – eventualmente, sequer se dá conta de que é disso que se trata. E via de regra é assumido o rechaço como um fato: fazer crítica implica, para muitos ainda, lançar para longe essa dimensão da leitura.

III

Vou me concentrar em dois casos, salientando o que neles estou supondo como um problema afinado ao meu, ou seja: quero saber como, diante de uma solicitação advinda da leitura de Levrero, quem deseja comentar sua literatura *vacila*. O núcleo da vacilação é uma zona de interdições que esses comentadores impõem a si mesmos, evitando o enfrentamento com um núcleo de tensões que, ao conduzir a algum tratamento do problema da identificação, magnificaria sua implicação – histórica, situada, pessoal, íntima – na fatura crítica. Dito assim parece muito genérico e idealizado, mas acredito que no exame de cada caso a coisa ganhe mais clareza.

Começo por Adriana Astutti, e seu “Escribir para después: Mario Levrero” (2013), versão revisada de ensaio anterior, “Ejercicios de caligrafía” (2008), ensaios nos quais Astutti cuida de retrazar uma cronologia/histórico dos textos que desembocam (“culmina” parece algo equivocado aqui: não se trata de arrogar um *telos* ao que Levrero está fazendo) em *La novela luminosa*, propondo uma descrição bastante meticulosa do que poderíamos chamar de “arquitetura geral do Levrero final”: o conjunto de textos que é disparado pela *Novela Luminosa*, o projeto desencadeado nos anos 80 e que, como uma locomotiva, puxa a produção dos demais textos, todos ancorados na suposição de que sua fatura é criação de condições de possibilidade para que aquele texto inicial encontre sua conclusão. A conclusão virá, sabemos – não virá o que se pensou que ela seria, mas virá, haverá epílogo, o livro enfim ganha existência e não como obra inconclusa ou abandonada. É também algo que se assemelha à cobra que engole a própria cauda: o que está como disparador inicial do projeto está também ao final, numa espécie de sabotagem da própria ideia de que seria possível alguma forma de retorno à “origem”.

Astutti diz que “é como se toda essa obra final, e principalmente a forma retrospectiva, de avanços e retrocessos, de projetos e correções, nas quais o autor a dispõe (e mesmo seu caráter de resto, de obra que sobrevive) tivesse sido escrita, ou nos fosse dada a ler, sob a marca de uma interrupção” (2013, p.204-205). E, num ensaio que quase nada guarda de pessoalidade da leitura, explicitada sob a forma de alguma descrição de impacto ou afetação de cunho autobiográfico, aparece uma peculiaridade da reescrita

que chama a atenção: não aparece na versão de 2008, e se destaca na versão de 2013. Refiro-me à introdução de várias entradas que, ao concluir uma subdivisão do ensaio, dizem *Y sin embargo...* (p.206), *Y sin embargo...* *Y sin embargo...* (p.213), *Sin embargo... Sin embargo... Talvez debamos intentar un nuevo comienzo* (p.217). Leio aqui, além do que poderia ser considerado um lance no arsenal retórico ordinário, uma ênfase na própria característica de interrupção e retorno que Astutti reconhece na obra, como se ela se inclinasse a percorrer os textos com intento exegético e, no mesmo movimento em que aplica com rigor seu instrumental crítico, reconhecesse a maneira como constroem a leitura que ela mesma realizou e se voltasse para o imperativo de declarar a abertura de uma fresta, de um reconhecimento de certa insuficiência, ressaltando e interrompendo assim a lógica com a qual encaminhava o comentário até então. É como um título de filme do cineasta japonês Yasujiro Ozu: *Eu vivi, mas...*: Astutti parece estar dizendo *Eu li isso assim, mas...*

Essa entrada de certa hesitação, de certo titubeio que inspira o desejo de recomeço do argumento: ela me parece aqui funcionar como um modesto artifício facilitador de entrada de um elemento patético na crítica, que aí se confessa insatisfeita consigo mesma, ciente da investida limitada e limitadora que acabou de cometer, e desejosa de dizer mais (ou melhor). Astutti nunca se franqueia o direito à entrada aberta no autobiográfico, e salvo nesses momentos, na verdade bastante tímidos, não há o que apareça como “escrita de si” em seu ensaio. Tanto melhor para lhe conferir o devido destaque dramático: a crítica reencena seu início, recusando para si

o fechamento, procrastinando a resolução do argumento e se esforçando para mantê-lo em alguma medida irresoluto. Assim, a crítica guarda algum isomorfismo com relação à obra comentada: é também “escrever para depois”, é também investir em um escrever sabendo que, como disse Chejfec (2013, p.200), “a profundidade, se existe, aparece depois”.

Essa resistência ganha mais vivacidade ainda em Sandra Contreras, e caberia um exame mais meticuloso do processo como se constrói seu “Levrero com Barthes, indagaciones novelescas”. No que posso levar em consideração aqui, chamo a atenção para o início do ensaio, o movimento de abertura, no qual Contreras (2016, p.1) é franca na assunção de que é apenas esse Levrero final o que “me interessa, me interpela”. Há fundo polêmico relativamente fácil nessa afirmação, na medida de sua articulação como manobra crítica: não se trata de dar conta de uma totalidade de obra, mas de um conjunto de textos, de um projeto específico, de um momento da trajetória de um autor. Outros, perseguidores de totalização, que corram atrás de seus próprios fantasmas: eu quero me haver é com esses textos aqui, e fim de papo. Ao mesmo tempo, as noções de *interesse* e *interpelação* são associadas: são sinônimas? Conduzem a núcleos distintos de aproveitamento? Talvez fosse o caso de recuperar e aprofundar essas distinções, e contrastá-las com a questão da identificação. Deixando isso de lado no momento, o que fica é a assertiva, clara, de um horizonte de desejo como justificação de um projeto crítico.

Curiosamente, essa abertura é quase que imediatamente sedada por uma problematização construída pelo imperativo de “converter esse interesse

(meu) em algo interessante (para alguém)” (Contreras, 2016, p.1). Não é isso, sempre, parte do problema, me pergunto – e, nesse sentido, algo que se invisibiliza enquanto problema mesmo, uma vez que está sempre presente, dado, na articulação do discurso crítico. Dito de outra maneira, estamos aí diante de uma estrutura padrão do funcionamento contemporâneo da crítica, justificadora de vários procedimentos que passam sem discussão justamente por estarem se dedicando a produzir a transferência da moeda-interesse de uma zona próxima e própria (a da experiência do crítico) para outra a princípio distante e algo alheada (a da comunidade de interessados potenciais). Tendo lido, o crítico dedica tempo e atenção ao que leu: arregimenta e organiza seu cotidiano para articular o lido em um projeto de disseminação que, se funciona, dispara interesse.

Como creio estar claro, estamos então diante de um primeiro lance que abre o flanco da crítica para uma dimensão idiossincrática e uma inclinação autobiográfica. Mas estamos também trafegando em ambivalências e titubeios: se aparece, como disse, um segundo lance que reduz a assertividade do primeiro, logo chama um arremate que mantém a presença da primeira pessoa da crítica quando Contreras (2016, p.1) diz que (e cito agora o trecho por completo)

outra dificuldade que se me apresenta para converter esse interesse (meu) em algo interessante (para alguém) é o pouco que tenho a dizer sobre o romance, a não ser algo da ordem do comentário. [...] Em meu caso, uma primeira ideia foi intitular o (im)provável trabalho, e antes mesmo de sequer tê-lo esboçado, de *A Identificação*, tamanho era o efeito de

reconhecimento – o efeito, inclusive, terapêutico – que me produziam certos momentos, determinados tópicos, do romance.

“A identificação”: acaso não seria essa a versão Contreras de um “Levrero e eu”? Entretanto como fazer isso – como construir a própria ocasião para que isso aconteça – sem abrir a possibilidade de que o texto da crítica seja algo “da ordem do comentário”? Com a exigência da teoria na entrada, e com uma concepção especificada de teoria, e de produção crítica, avessa e antagonica ao que saia do escopo de uma certa visão do analítico, a identificação se invisibiliza (e, com ela, “o efeito de reconhecimento... inclusive terapêutico”) no momento mesmo em que é registrada. A partir desse momento, se silencia o histórico e particular do “interesse” e da “interpelação”, e o ensaio busca outros recursos que garantam precisamente sua *saída* da identificação rumo ao distanciamento crítico.

É essa a única possibilidade franqueada ao crítico? Quero crer que não, em particular por ouvir em Contreras a alusão a particularidades de leitura claras para mim também, e que parecem recorrentes em certos aproveitamentos da produção final de Levrero. Por exemplo, o usufruto terapêutico – o que quer que isso queira dizer, já vimos alusões ao tema em Laddaga, com muita força, desde seus primeiros aproveitamentos de Levrero, esboçados em seu *Estética de Laboratório* (2010); a questão emerge em Chefec (2013) também. O que estamos chamando de terapêutico, ou da ordem da terapia, aqui?

O cerne de uma distinção estaria, então, em uma aposta que, se não é “aposta hermenêutica”, talvez ainda tenha alguma validade enquanto produtora de trabalho crítico, e que residiria em acolher os problemas advindos de uma leitura identificada. Uma crítica que, em vez de dar as costas ao problema do que acontece comigo ao ler esse autor que tantas vezes é mencionado como alguém que oferece “cura” a quem lê, aborde esse *pathos* particular e, aí, descubra alguma força. Recuperando Barthes (2004, p.359), “para quem escreve, para quem escolheu escrever, não pode haver “vida nova”, parece-me, que não seja a descoberta de uma nova prática de escrita”. Uma nova prática de escrita: talvez como essa, que parece ter sido buscada por Levrero, quem sabe realizada por ele, e com relação à qual a investida crítica ainda parece se comportar tão timidamente.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

Astutti, Adriana. “Ejercicios de caligrafía: Mario Levrero”. In: *Boletín del Centro de Estudios de Teoría y Crítica Literaria*, p.13-14, 2008.

_____. “Escribir para después: Mario Levrero”. In: De Rosso, Ezequiel. (org.) *La máquina de pensar em Mario: ensayos sobre la obra de Levrero*. Buenos Aires: Eterna Cadencia Editora, 2013, p.201-222.

Barthes, Roland. “Durante muito tempo fui dormir cedo”. In: Barthes, Roland. *O rumor da língua*. São Paulo: Martins Fontes, 2004, p.283-294.

_____. *A preparação do romance*. São Paulo: Martins Fontes, 2005a. 1 v.

_____. *A preparação do romance*. São Paulo: Martins Fontes, 2005b. 2 v.

_____. *Como viver junto*. São Paulo: Martins Fontes, 2003.

Chejfec, Sergio. “Lápices y angustias”. In: De Rosso, Ezequiel. (org.) *La máquina de pensar em Mario: ensayos sobre la obra de Levrero*. Buenos Aires: Eterna Cadencia Editora, 2013, p.191-200.

Sandra Contreras, “Levrero con Barthes, indagaciones novelescas”. In: *Cuadernos LIRICO*, 14, 2016. Disponível em: <http://journals.openedition.org/lirico/2186>. Acesso em: 26 out. 2018.

De Rosso, Ezequiel. (org.) *La máquina de pensar em Mario: ensayos sobre la obra de Levrero*. Buenos Aires: Eterna Cadencia Editora, 2013.

Laddaga, Reinaldo. “Un autor visita su casa: sobre *La novela luminosa*, de Mario Levrero”. In: De Rosso, Ezequiel. (org.). *La máquina de pensar em Mario: ensayos sobre la obra de Levrero*. Buenos Aires: Eterna Cadencia Editora, 2013, p.223-235.

Levrero, Mario. *Diario de un canalla – Burdeos, 1972*. Buenos Aires: Mondadori, 2013.

_____. *El discurso vacío*. Barcelona: Debolsillo, 2009.

_____. *La novela luminosa*. Montevideo: Alfaguara, 2005.

Ngai, Sianne. *Our aesthetic categories: zany, cute, interesting*. Cambridge: Harvard UP, 2012.

Variantes del ensayo en revistas digitales de Argentina. Coyunturas, escrituras, experiencias

Diego Germán Vigna

Recebido em: 23 de setembro de 2018

Aceito em: 22 de outubro de 2018

Diego Vigna es Doctor en Estudios Sociales de América Latina por la Universidad Nacional de Córdoba, Argentina. Es Investigador del Centro de Investigaciones y Estudios sobre Cultura y Sociedad (CIECS-CONICET) y docente del Centro de Estudios Avanzados (FCS-UNC). Su último libro es *Los Desvalidos. Fotografías, textos periodísticos y ficciones de Daniel Moyano* (CRLA-Archivos, 2017).

Contacto: diegovigna@gmail.com
Argentina

PALABRAS CLAVE:

Soporte digital; Ensayos de escritores; Revistas culturales y literarias; campo literario argentino.

KEYWORDS: Digital media; Writers' essays; Cultural and literary magazines; Argentine literary field.

Resumen: Este artículo aborda formas textuales que son consideradas como ensayísticas y que se distinguen, en su condición de publicaciones digitales, por objetivos, indagaciones y estéticas dispares, lo que obliga a revisar la tradición del ensayo construida sobre la cultura impresa. El análisis no parte de los textos, ni de sus autores ni de los temas que abordan, aunque desemboca en estos aspectos. La mirada surge de la reflexión sobre el soporte digital y los formatos de publicación web, partiendo del reconocimiento específico de la revista cultural y literaria como el "artefacto mediador" que en Argentina dio densidad y dinamismo a la producción ensayística. El objetivo del trabajo es mostrar registros ensayísticos firmados por escritores que se publican en revistas digitales y que dan cuenta del trabajo actual de instituciones y formaciones en el campo literario nacional.

Abstract: This article focuses on textual forms, which are considered as essays and distinguished, in their condition of digital publications, by dissimilar objectives, inquiries and aesthetics. This differences forces us to revise the tradition of the essay, constructed around printed culture. The present analysis does not originate from the texts, nor from their authors, neither from the topics that they address, although it ends up on these aspects. The approach starts from the consideration on digital media and web publication formats, starting from the specific recognition gave to the cultural and literary magazine. These are considered as mediating artifact which have given dynamism to the essay production in Argentina. The objective of this work is to show essays signed by writers that are published in digital cultural and literary magazines, accounting for the current work of institutions, groups and agents from the national literary field.

INTRODUCCIÓN

Misteriosas formas las del ensayo en tanto género literario, registro interpretativo o impulso escritural, que con tantos antecedentes mantiene su condición movediza frente al repertorio crítico que aún intenta definirlo. Y renovado misterio el de las revistas culturales dentro del campo literario argentino, que con una frondosa historia de producción desarrollada durante el siglo XX ha desplegado, en lo que va del nuevo siglo, un nuevo campo de acción en el ambiente digital.

Aquí pretendo recuperar algunas formas textuales que son nominadas o sugeridas como ensayísticas y que se distinguen, en su condición digital, por objetivos, indagaciones y estéticas dispares, obligando a revisar la tradición construida sobre la cultura impresa. Mi punto de vista no parte de los textos, ni de los escritores que los firman ni los temas que abordan, aunque luego desemboque en esos aspectos. La mirada nace de la reflexión sobre los formatos de publicación, partiendo del reconocimiento de la revista cultural como el “artefacto” mediador que en Argentina dio densidad y dinamismo a la producción ensayística, tanto en su faceta literaria como interpretativa. El objetivo del trabajo es mostrar registros ensayísticos firmados por escritores, que se publican en revistas digitales de cultura y literatura, y que dan cuenta del trabajo actual de instituciones y formaciones en el campo literario nacional.

En 2007 Liliana Weimberg afirmaba que, en medio de mestizajes y sincretismos, los ensayos comenzaron a repartirse entre el ámbito editorial y académico, las revistas culturales, la prensa gráfica, y también internet.

Mezclados con narrativa, prosa poética, teatro, ciencias sociales e incluso filosofía, esos textos que ofrecen la perspectiva de un autor sobre el mundo y que han sido protagonistas del discurso crítico en su función pública plantean desde hace décadas el desafío de analizarlos en el marco expansivo de los discursos de la comunicación mediática (Weimberg, 2007). ¿Qué se nombra como *ensayo* en el ecosistema de medios digitales? ¿Cómo son esas formas textuales que brotan en la Web, a manos de escritores, y que no encajan fácilmente en nichos reconocibles? ¿Cómo definir textos que *coagulan en la nube*, al decir de Chejfec (2015)? La búsqueda debe retrotraerse a cómo se gestaron las condiciones de producción actuales, para así indagar sobre los temas y problemáticas que se abordan en lo publicado por las revistas literarias digitales. La discusión durante el siglo pasado sobre la existencia de una literatura o pensamiento nacional, y luego regional, que conlleva a la discusión ideológica y política, parece haber dejado lugar a la discusión sobre la nueva estructura (y lógica) mediática que define la esfera pública, y a la cada vez más influyente mediación técnica, tanto en la producción literaria como intelectual. Esto lleva a la reflexión sobre los cambios en el papel del intelectual en el contexto argentino, sus campos de acción y formas de legitimar y transmitir ideas.

La distinción que propuso Weimberg (2007) sobre registros del ensayo que defienden los “fueros literarios”, y otros de corte interpretativo, quedó atravesada por la naturaleza técnica de la reproducción, que es producto de un proceso socioeconómico sostenido en la oscilación a veces tramposa entre lo global y lo local, como también afirmó Moraña (2003), desde

hace décadas. Eso impacta en la dificultad que Weimberg encuentra en este siglo para establecer una visión de conjunto “basada en el modelo histórico y cultural que comenzó a gestarse en el siglo XIX” (2007, p.124). Las formas ensayísticas, en sus facetas digitales, han ido alejándose de las interpretaciones totalizantes heredadas, pero también han generado grados de autonomía y procesos de experimentación. Para pensar sobre “lo que se habla” en esos registros de escritores, entre la literatura, la coyuntura político-económica y el periodismo cultural, tomaré ejemplos de las revistas *Anfibia*, *Carapachay*, *Transas* y *Atletas* que creo representativos del funcionamiento heterogéneo del campo local. Proyectos con orígenes, financiamientos y objetivos distintos. Para el análisis utilizaré la figura del *encuadre* en sentido doble, fotográfico y empírico: un recorte que permite atender a una perspectiva de producción, y también discernir movimientos de otros proyectos observados, a la manera de una *hoja de contactos* que hace, de la producción de las revistas en conjunto, un relato mayor.

Beatriz Sarlo y Roxana Patiño han destacado las estrategias históricas de las revistas para construir sus discusiones y elegir temas, interlocutores y perspectivas de abordaje; las han definido como laboratorios estéticos, políticos y literarios. En ese sentido, la pregunta sobre cómo se han reacomodado los géneros dentro de las revistas ayuda a pintar la época, y a observar cómo se construyen estrategias de intervención e interlocutores.

FORMAS HÍBRIDAS, PRIMERA PERSONA Y CONTEXTOS DE PRODUCCIÓN: UN REPASO

Varios autores han destacado la esencia híbrida, flexible y transversal del ensayo. Ana Cecilia Olmos desde la relación entre ensayo y escritura, al igual que Sarlo y Saítta, que sumaron, como Patiño y Weimberg, la relación ensayo-arte-sociedad a través de la crítica latinoamericana, sobre todo en revistas. Para Olmos, el ensayo ha podido postularse como una escritura que, por un lado, puede objetivar un determinado saber acerca del mundo, y por otro dar lugar al conocimiento de sí: una “escritura autoreflexiva que activa el gesto crítico de la sospecha” (2009, p.4), o como rescata Saítta de Nicolás Rosa, un intento de “explicar el propio estupor” ante experiencias de ruptura (2004). Para Weimberg, el ensayo ha sido puente permanente entre la escritura del yo y la interpretación del mundo, entre la situación concreta del autor y la inscripción de su experiencia en un horizonte de sentido más amplio (2007). Ese doble movimiento, compartido por todas las posiciones, da cuenta de una sospecha inherente que no sólo es sobre lo que rodea, sino sobre la propia constitución subjetiva que, siguiendo la línea barthesiana, se construiría en la misma instancia de enunciación, como dice Olmos (2009). Esta consideración versátil de la escritura ensayística como herramienta creativa que opera *por dentro y por fuera* es la base que permite abordar semejante disparidad de textos a lo largo de las épocas.

Recupero entonces la distinción que propuso Weimberg: la que responde a la reflexión sobre la escritura, la literatura y el propio hacer como una *moral de la forma*, y la que responde a una intención más amplia

e interpretativa, compuesta de intervenciones en la esfera pública que proponen miradas sobre la realidad, local o global. Weimberg invierte el sintagma para esta última: una *forma de la moral* (2007). Esta última amplía la posibilidad de abordar distintas expresiones textuales. Lejos de la especialización, Weimberg arriesga una definición amplia del ensayo de corte interpretativo como “prosa no ficcional destinada a tratar todo tema como problema”, a ofrecer nuevos puntos de vista, a reinterpretar distintas modalidades del mundo cruzando fronteras o mezclando lenguajes (2007, p.117). Desde esta perspectiva se puede pensar al ensayo, en todas sus variantes, como una estrategia textual de intervención pública capaz de construir saberes provisorios y tentativos porque, como describe Saítta, no requiere verificación ni comprobación científica (2004, p.107), aunque como señalaran Weimberg, Sarlo y Patiño hoy sea una forma asimilada por varias disciplinas de las humanidades y ciencias sociales.

Lo cierto es que a partir de esa hibridez constitutiva, estas constataciones al menos intentan deslindar un terreno. Casi paradójicamente, en medio de ese intento Weimberg y Saítta coinciden en recuperar dos elementos fundamentales de abordaje que en principio se ubican por fuera del texto: la firma y la responsabilidad. Para Weimberg (2007), quizás la única frontera que separe al ensayo de otras manifestaciones similares sea el respaldo de un nombre. Una firma que se convierta en ejercicio de responsabilidad. La firma de un ensayo generaría ese tránsito de la perspectiva propia al mundo interpretado y viceversa (2007, p.118). Para Saítta, esta apelación al nombre propio consolida esa doble faz: la voz en singular que habla *desde*

dentro ofrece una interpretación del mundo a la vez que permite analizar esa propia mirada; y la faz objetiva, traccionada por la firma, asume un compromiso con el lector (2004, p.108).

Esto sirve para introducir los cambios de época en los contextos de producción. Weimberg nombra la evolución del ensayo como un paso de tierra firme a “género sin orillas”, que hasta mediados del siglo XX era un lugar clave de articulación entre el campo literario y el campo intelectual, con el ensayista como figura representativa basada en sus temas, su relación con el público y con el mundo del libro (2007). La condición “sin orillas” se la atribuye al cambio de épocas y contextos, que impactó en nuevas demandas temáticas y formales, nuevas variantes de autoría, de lectura y edición. Transformaciones, dice Weimberg, en la familia de la prosa de ideas (2007). De su categorización de esas transformaciones rescato tres aspectos. Primero, la dimensión espacio temporal, y las nuevas formas de traducir la comprensión y la narración de la experiencia, que Weimberg reconoce en abordajes vinculados a la autobiografía, la memoria y el testimonio. Segundo, el paso de *mostrar* a *decir*: según dice, el ensayo latinoamericano cumplió durante muchos años la función de mostrar y señalar problemas de contexto; indicar y diagnosticar problemas de una realidad social y cultural a transformar (2007, p.112). Eso fue cambiando a manos de la expansión de las ciencias sociales, que se nutrieron del ensayo, así como las variaciones en la idea del sujeto-autor y su sometimiento a crítica, que decantó en nuevas fronteras entre géneros y formas enunciativas

con los escritores como protagonistas (2007)¹. Por último, los cambios en la relación de la prosa de ideas con su difusión pública. Weimberg destaca algo cada vez más evidente en las últimas dos décadas: el cambio de las formas de debate y divulgación, el cambio en los ritmos de lectura y escucha, y la expansión de otros territorios como el virtual, donde muchas veces “lo social se vive como individual y la experiencia privada se vive como parte de una red indeterminada” (Weimberg, 2007, p.113). Si el ensayo formaba parte de un espacio público de discusión, una experiencia intelectual y estética compartida, hoy su efervescencia queda restringida a la esfera mediática, y desde allí a la cotidianidad de las redes.

Eso lleva a lo que Weimberg denominó “texto cerrado/fenómeno abierto”, tensión producida por el surgimiento de la hipertextualidad y la nueva exploración de límites para el texto (2007, p.114). El ensayo debió adaptarse a la irrupción tecnológica, la complementariedad de soportes que alteró los canales tradicionales de circulación, las formas de producción y recepción. Los procesos editoriales no han quedado exentos al cambio, y la reflexión sobre esos procesos se vuelve tan fragmentaria como los textos. Este es un elemento clave para distinguir escrituras que nacen de procesos

1 Olmos (2009) estudió la profusa aparición de narradores, a partir de los 90, desarrollando una producción ensayística en paralelo a la literaria, en general por encargo, que llevó a alternar y a veces fundir el registro ensayístico con el ficcional como modo de expansión crítica sobre la propia escritura (ver Piglia, Saer, Tununa Mercado). Alberto Giordano lo explicó como una zona de desplazamiento de la reflexión teórica e intelectual de estos escritores, que rehúye la discursividad de la crítica literaria e intenta operar una *literaturización del saber* que contamine y difumine desde la experiencia literaria y estética las certezas de la crítica académica (2005).

dislocados respecto de las huellas de representatividad asentadas por la tradición impresa.

El repaso de cambios es extensible a la figura del intelectual. Tanto Weimberg como Sarlo, Patiño, Moraña y Saítta coinciden en señalar la *corrosión* del modelo de intelectual heredado, a manos de, según dice Sarlo (1997), la lógica de la esfera pública mediática, que ya no necesita mediadores culturales porque (agrego yo, pensando en Ludmer [2006]) los medios transmutan la realidad y los hechos a su pura representación². Es verificable el argumento de que dicha esfera privilegia una “retórica de los particularismos” que deja fuera la intervención intelectual³, según Patiño (2017): problematizaciones de corto alcance, sumidas a las agendas periodísticas que dominan claramente los espacios de opinión y análisis. Los intelectuales han pasado a hacerse visibles sólo cuando pueden oficiar de expertos o técnicos adecuados a la lógica comunicacional (la misma Sarlo es un ejemplo actual en Argentina). Por esas instancias, para Sarlo han desaparecido las voces universales que toman partido, porque no están dadas las condiciones de enunciabilidad que las legitimen (1997). Esto es importante para comprender las condiciones de producción y recepción

2 Para Ludmer, eso “cotidiano” que transcurre en los medios no es la realidad histórica, referencial y verosímil del pensamiento realista y de su historia política y social, sino una realidad producida y construida *por* los medios, las tecnologías y las ciencias (2006).

3 Moraña también se refirió a esto: “El intelectual se enfrenta hoy al descentramiento y la desaturización de la cultura letrada, y al predominio instrumental que busca transformar la función intelectual y los mensajes y códigos en que ésta se apoya en dispositivos que transmiten un saber especializado y negociable en el mercado vasto de los bienes simbólicos” (2003, p.72).

de lo que hoy puede nombrarse como ensayo: un “lugar” de producción que ya no es un “lugar universal” reconocido para el discurso intelectual, a caballo de una crisis de representación que es transversal a la política y la estructura mediática.

Para Olmos es constitutiva del ensayo una enunciación fragmentaria, ausente de certezas categóricas, oscilante. Un espacio que evidencia el gesto crítico de indagación inherente a toda práctica literaria (2009, p.4). Esta caracterización que mira *desde* la escritura trasciende los soportes, aunque con una salvedad. El impulso de propiciar gestos críticos depende en buena parte de las velocidades de producción, circulación y recepción. Y eso se ha trastocado con la irrupción digital.

PRIMER ENCUADRE: DE LA ACADEMIA AL PERIODISMO CULTURAL, DE LA CRÍTICA A LOS MOVIMIENTOS DEL YO

Las revistas digitales surgieron en Argentina a la par de los blogs personales, en un movimiento posterior a la crisis estructural de 2001 que consolidó un campo editorial atravesado por la concentración de sellos importantes y la atomización de sellos incipientes o pequeños. Con la devaluación de la moneda, muchos proyectos colectivos se atomizaron en pequeñas editoriales impresas que luego, por los costos reducidos, pasaron a experimentar con el mundo digital (Echeverría, 2009). La posibilidad de administrar un blog también impulsó en los autores nuevas experiencias de escritura, edición y difusión sin intermediarios (Vigna, 2014). Pero al margen de los blogs, la tendencia a la atomización de proyectos culturales y literarios puede rastrearse en Argentina desde la década de

1990 en adelante. La crisis propició formas alternativas de circulación y de promoción de autores y obras, sobre todo jóvenes que utilizaron como trampolín los cambios en los hábitos de lectura, más fragmentarios. Las revistas digitales, surgidas de la gestión tanto de formaciones aisladas como de autores involucrados con la academia (las dos primeras revistas digitales con pretensiones, *No retornable* (2005) y *El interpretador* (2003), nacieron de iniciativas de estudiantes y profesores de la Facultad de Letras de la Universidad de Buenos Aires), dinamizaron la producción y la recepción conformando nuevos públicos y visibilizando nuevas firmas, mientras continuaban la tradición de plataformas de debate cultural y artístico.

La multiplicación de publicaciones digitales llevó a que las revistas hoy apelen casi siempre al formato blog para definir identidades y políticas de contenidos. Esto reformuló la tradición de estudios de revistas impresas que, como afirmó Artundo (2010), permite en su faceta material distinguir características que hablan de las decisiones de cada proyecto. En el marco digital, es necesario ubicar en lugar de la materialidad a la visualidad como elemento central en torno al diseño. Casi todas las revistas son revistas-blogs o mixtas (Vigna, 2015), en las que plantillas y presentación de contenidos dan cuenta de sus objetivos de publicación y tiempos sugeridos a los lectores. Una revista-blog (*Anfibia*, *Transas*, *Atletas*)⁴ ofrece sus publicaciones sin apelar a un número o dossier; actualiza contenidos sin una periodicidad definida y suele ofrecerlos modularmente respetando

4 Ver, por ejemplo, *Atletas*: <http://atletasrevista.com/>

una cronología inversa, con las últimas entregas en la parte superior. Esa presentación modular de contenidos genera *zonas* donde encontrar los textos, con secciones generalmente definidas por una organización semántica (etiquetas). Una revista mixta, por su parte, responde a los mismos rasgos pero anuncia actualizaciones de contenidos como “nuevos números”, que se ordenan en el mismo sentido pero detallando una secuencia numérica (*Bazar Americano* o *Carapachay*)⁵.

Pero ¿qué formas adopta la escritura argumental, la reflexión estética, la narrativa no ficcional en estos instrumentos de mediación cultural, como los definió Moraña (2003)? Comienzo por *Anfibia* y *Transas*. La primera se presenta desde la investigación periodística⁶ pero también contempla el “funcionamiento del yo” y la inscripción de la experiencia traducida a la digitalidad, mientras que *Transas* busca intervenir el campo de debate de la cultura latinoamericana⁷. Sus pertenencias institucionales hablan del clima de época en el campo de las publicaciones periódicas: fueron creadas y dependen de la Universidad Nacional de San Martín (Buenos Aires),

5 *Carapachay*: <https://revistacarapachay.com/>. *Bazar Americano*: <http://www.bazaramericano.com/>

6 Se presenta como “revista digital de crónicas, ensayos y relatos de no ficción que trabaja con el rigor de la investigación periodística y las herramientas de la literatura”. Fue creada en 2012. En su “imagen pública”, la material textual y la visual balancean el impacto gráfico, entre la sensibilidad estética y la potencia documental.

7 *Transas* es mantenida por estudiantes de posgrado de la UnSam. Según se explica en la revista, los estudiantes “transan” en el sentido de vincularse con profesores, escritores, periodistas, historiadores y lectores para transponer los límites de la academia y buscar nuevas formas de expresión y debate en torno a la cultura. Esa transposición se explicita en forma de crónicas, ensayos, entrevistas, reseñas.

pero apelan a la conformación de modos de recepción y reproducción que excedan al discurso académico y científico especializado, buscando operar en la zona de contacto entre políticas culturales hegemónicas y proyectos alternativos⁸, como afirma Moraña (2003, p.68).

En *Anfibia* denominan “ensayos” a un abanico diverso de textos, que sin embargo caben dentro de una sección así denominada, a diferencia de *Transas* que los agrupa dentro de una sección llamada “Discusión”. La mayoría de los textos que *Anfibia* publica como ensayos responden a los tiempos de la agenda periodística en Argentina, atendiendo a los hechos de mayor repercusión que invaden los discursos de los grandes medios de prensa (en el último año hubo varios ejes: la visita papal a Sudamérica, casos de gatillo fácil en Argentina, la ley de Interrupción Voluntaria del Embarazo). *Anfibia* representa a un sector muy dinámico de la intervención cultural que considera a la actualidad como un valor y que llevó a la asimilación, por parte de distintas manifestaciones intelectuales, del discurso periodístico y la crítica cultural, sobre todo en las últimas décadas. Valor, la actualidad, que es razón de ser de los formatos digitales. La relación entre ciertos registros ensayísticos y el periodismo es una de las facetas más recurrentes en los medios digitales; dentro de lo que Weimberg denominó *ensayo de interpretación* distingo un bloque de textos que trabajan entre la superficie de la información y los estratos subyacentes del análisis social, político y mediático, que podría llamar *registros ensayísticos de coyuntura* (puede verse

8 Otro ejemplo es *Luthor*, editada por docentes de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires.

en *Anfibia*, *Panamá*, *Paco*⁹, etc.). Lejos está, esta zona de producción, de los fueros literarios característicos del ensayo, que se han amoldado con mayor prudencia a las dinámicas de publicación digitales. El discurso periodístico lo hizo con agilidad porque junto al valor de lo actual, la noción de velocidad se constituye como el vector, paradójicamente, que propicia formas de acceso, lectura e interpretación de las ideas.

Buena parte de los ensayos de *Anfibia* se acerca a lo que el discurso periodístico llama “artículos en profundidad”, aun cuando los temas son literarios y están firmados por escritores. Por ejemplo, en 2018 se publicó “El gran camaleón”¹⁰, firmado por Enzo Maqueira y dedicado a la figura de Tom Wolfe en el marco de su fallecimiento. El perfil es estrictamente periodístico: lejos de un abordaje de obra, se ofrece como un obituario. No hay primera persona, ni premisas estructurantes, ni potencia conjetural, como en otros textos que utilizan recursos asociados a la escritura literaria, como el desarrollo de escenas, diálogos directos, construcción de personajes. Otro ejemplo es el texto de claro corte ensayístico que leyó Claudia Piñeiro¹¹ en la inauguración de la Feria del Libro de Buenos Aires 2018: fue publicado como ensayo pero respeta las marcas de su exposición oral.

9 <http://panamarevista.com/>, <https://revistapaco.com/>

10 Ver <http://www.revistaanfibia.com/ensayo/el-gran-camaleon/>

11 Ver <http://www.revistaanfibia.com/ensayo/la-disidencia-estado-alerta/>

La firma como sostén argumental e ideológico no siempre es un elemento decisivo entre los textos que se ofrecen como ensayos de coyuntura, lo que suscribe el panorama descrito sobre las mutaciones de la intelectualidad y su poder simbólico restringido: se corre la relevancia de la mirada autorizada hacia el dato y la empiria. Pero también es cierto que la potencia enunciativa, al menos en el caso de *Anfibia* y de otras revistas que parten del periodismo para llegar a la crítica cultural, parece ser reemplazada por otros lenguajes que sí estructuran el ambiente hipermedial, como las fotografías, las ilustraciones y los emojis y gifs, recursos expresivos corrientes en el seno de la cultura digital. En *Anfibia* se impuso la fusión de registros que buscan profundizar en problemáticas específicas con una insistente presencia de enlaces hipertextuales, que deriva sentidos hacia otros textos (nodos) de la web. ¿Cómo puede pensarse, en este sentido, la evolución de variantes del ensayo sumergidas en la deriva del hipertexto; prosas de corte interpretativo que son pensadas desde su origen para ser leídas entre pantallas y redes? ¿Cuánto aporta la hipertextualidad a una línea argumentativa?

Cito estos ejemplos para reforzar una primera evidencia: dentro de la heterogeneidad de escrituras en la web, el *registro ensayístico de coyuntura* exige un repensar del género para comprender las rutinas actuales de lectura y navegación. ¿Qué hace, hoy, *funcionar* a los distintos tipos de ensayo, y qué los ata a su “pasado”? Para complejizar aún más la tensión entre problemas, reflexiones y velocidades, las variantes en las que los fueros literarios toman relieve también están presentes en revistas atentas a la

coyuntura. Y en esos casos sí toma protagonismo la firma como elemento estructurante del género.

En el marco de los debates por la lucha feminista, *Anfibia* publicó en 2018 “La menesunda del feminismo”¹², firmado por María Moreno. Es otro texto a cargo de una figura relacionada con la escritura de ficción, y remite a una muestra curada por la misma autora. La enunciación en primera persona replica el estilo narrativo de Moreno: una suerte de incontinencia verbal que a veces rompe la sintaxis para avanzar, desde una “escritura libre”, sobre el recuerdo de personas, personajes, objetos relacionados con su muestra que abarca la historia del feminismo en Argentina. Podría pensarse más cerca de la promoción que de la reflexión, sobre todo porque las marcas textuales así lo indican: es un texto por encargo. Pero en medio de esas condiciones de producción, “La menesunda” permite observar cómo opera una escritura ensayística en formato web. La asociación libre, trasladada a la sintaxis, recupera la esencia del pensamiento íntimo en estado de exposición

12 Ver <http://www.revistaanfibia.com/ensayo/la-menesunda-del-feminismo/>

Anfibia



UNIVERSIDAD
NACIONAL DE
SAN MARTÍN



Ilustración de portada: Tiempo Argentino – La Mujer

Células Madre vuelve a mostrar mi vertiente Marta Minujín, tan tristemente reprimida a lo largo de mi vida periodística en la que la única performance posible parece pensada para dos dedos, los mismos considerados culpables en los antiguos diagnósticos médicos por masturbación, de uña un poco mocha y precozmente artrósica por el uso de los apuntes en block. Es que mi vocación artística fue rápidamente desengañada. Carlos Gorriarena estalló de risa ante mis maternidades beatíficas dibujadas con la estética de una propaganda de leche en polvo, Manuel Puig casi vomitó ante un cuadro que representaba niños pobres copiados de Berni y donde todos tenían los ojos como los de los peces telescopios, mis posters psicodélicos, hechos con pintura fluorescente, tenían la rigidez de la espada de Darth Vader. Es verdad que en las jornadas Mansilla que organicé en el centro Cultural Ricardo Rojas, hice preparar el puchero que se servía en *Una excursión a los indios ranqueles*, que Sebastián Freire hizo lo posible. Pero, ¿qué es *Células Madre*? Acá en Anfibia todos saben que odio dar datos, lo considero una interrupción de mi asociación libre. Menos mal que escribí un espich para la muestra. Es éste:

Células madre (La prensa feminista en los primeros años de la democracia)

El 8 de marzo de 1984 una morocha argentina subía con tacos altos, cartera bolsa y chemisier claro, a la Plaza de los dos Congresos. En su mano derecha llevaba una pancarta que decía "No a la maternidad, sí al placer". Era la militante feminista

Capturas de imagen: fragmentos de "La menesunda...",
de María Moreno. Publicado el 28/06/2018.

En *Transas*, dedicada a "poner en escena lecturas y relatos sobre las letras y artes de América Latina", también se encuentra esa presencia renovada del ensayo de escritor. Silvia Molloy cedió a la revista en 2017 el texto "Epílogo: The Buenos Aires affair"¹³ donde presenta una primera persona atenta a las sensaciones de sus idas y retornos a Buenos Aires. La narración se entremezcla con lo argumental; la palabra reflexiva nace del recuerdo y contrasta con el presente. Molloy experimenta con la memoria de sus

13 Ver <http://www.revistatransas.com/2017/11/03/epilogo-the-buenos-aires-affair/>

decisiones frente a la escritura de sus novelas y a las vivencias de sus lugares; pinta su relación esquiua con los sitios que habitó y expone, cerca del tipo de ensayo que describe Olmos (“una palabra suplementaria que, despojada de las instancias mediadoras del narrador o del personaje, le permite interrogarse acerca de las motivaciones que incitan su práctica” [2009, p.4]), una mirada sobre el exilio voluntario, oscilante entre la distancia que *se escribe* (se ficcionaliza) y la cercanía que *se vive* (acto frustrado de “volver para recordar más cerca”, que rompe el recuerdo y por tanto la ficción sobre el lugar propio). Este tipo de textos destaca, en algunas revistas, el lugar de la percepción como modo de construir el mundo propio. Una constatación de la función de pervivencia y memoria que cumple la ficción, condicionada por su contraste con el mundo material.

En ese sentido puede pensarse también “Con su sangre escrita”¹⁴, publicado en 2016 y firmado por Tununa Mercado, sobre Sor Juana Inés de la Cruz. Se lo presenta en “Discusión”, aunque fue elaborado como ponencia, luego replicada en la revista. El tema encaja con el perfil de *Transas*: se trata de un relato en primera sobre la poeta insignia del latinoamericanismo, y de la posición femenina en la literatura. Pero huele anacrónico en la mejor interpretación del término: lejos está, como la obra de Mercado, del valor exaltado del debate coyuntural, como también de una forma genérica definida (las prosas y narraciones de Mercado actúan *por fuera* de los géneros reconocibles, más allá de su carácter ficcional).

14 Ver <http://www.revistatransas.com/2016/09/22/con-su-sangre-escrita/>

En este caso, lo que propicia el soporte es la incorporación de imágenes que refuerzan la percepción intimista, aunque también neutraliza el juego mimético que sirve para la construcción poética.



Yo observo uno de sus retratos: Una niña a los 15 años, bella, las cejas perfectas, los labios no hurtados a la mirada ajena, el pelo negro, raya al medio, adornado con pequeñas flores rojas, medallón en el escote, senos insinuados, vestido de seda bordada y rebozo, con un libro en la mano derecha, en la izquierda el gesto que exploya la oratoria expositiva...

He llegado a Nepantla. De la casa donde nació sólo queda parte de la cocina. Allí no llegó a cocinar la monja. Hoy es un sitio de culto fragmentado. Como es fragmentado mi acercamiento a una obra cuyo labrado es misterioso, pero sin embargo aprehensible al tacto, a veces como una pedrería, otras como una estola bordada con hilos de oro, una partitura cuya música transgrede la tersura plana para romper y alterar los lugares de la frase en busca de un ritmo o una rima. Juegos de la lengua, desafío constructivo y, en la obra mundana, un canto, una danza, el ingenio para "hacer un tema", una pieza de música.

Escribí estas páginas pensando en Graciela Hierro, en su memoria. Filósofa, feminista, sorjuanista. En el muro de su casa de Tepoxtlán, junto a la puerta de entrada hay una cerámica poblana que dice "Primero sueño", y da nombre a su casa. Mi casa de la Cumbre lleva el mismo nombre. Casas gemelas, cerámicas gemelas, admiraciones gemelas. Primero sueño. ¿Y después?

POR REVISTA-TRANSAS

ETIQUETAS: EL SILENCIO INTERRUMPIDO, GÉNERO, SOR JUANA

Capturas de imagen: fragmentos de "Con su sangre escrita",
de Tununa Mercado. Publicado el 22/09/2016.

Los ejemplos de Moreno y Mercado sirven para marcar una alternativa a las velocidades impuestas por los medios digitales. En medio de la incesante publicación de registros de coyuntura, y aunque no ocupe el centro de la construcción de sentido, el yo no deja de filtrarse en los textos argumentales para traducir una mirada sensible sobre el entorno, por fuera de la ansiedad del dato. El yo se cuela marginalmente entre los intentos de analizar la coyuntura para discutirla en tanto superficie de significaciones. Muchas revistas trabajan para preservar al ensayo de la “ansiedad interactiva”, y de las escrituras sin editor¹⁵ que colman las redes sociales digitales, cada vez más dominantes en el ecosistema digital: escrituras yoicas que nacen *para* la simultaneidad en la inscripción de voces, como lo prueban *Facebook* o *Twitter*.

SEGUNDO ENCUADRE: DE LA POLÍTICA A LA POÉTICA. SENSIBILIDADES EN EL ANÁLISIS DE ESCRITURAS Y ENTORNOS

El posicionamiento del ensayo desde las revistas como modo de instalar espacios de reflexión diferenciados de la academia no depende de lo digital, aunque encontró en su lógica una alternativa para refractar, como dice Patiño (2017, p.51), el imperio del paper, hoy en su punto más álgido. En el campo intelectual argentino poskirchnerista (que habla más de un contexto histórico de producción que de un posicionamiento ideológico), muchas revistas buscan alternativas a los discursos científico y académico

15 En las revistas sobrevive en la web la figura del editor, que las redes sociales digitales dicen anular para que todo usuario sea productor y administrador de sus intervenciones.

autonomizándose en sentido político, crítico y estético, aunque la relación entre formaciones culturales e instituciones de investigación se haya fortalecido notablemente. Quizás esto se produzca por la pérdida de peso e intervención pública que vienen sufriendo estas publicaciones, como afirma Hernaiz (2012). El proceso que señaló Patiño (2017) sigue agudizándose; la política ya no opera como elemento de censura u obturación de los discursos, por lo que éstos ya no se interesan por taponar sino más bien por hacerse visibles en el seno de condiciones de recepción muy distintas. Lo mismo señala Weimberg (2007) con lo que llamó “rupturas críticas”, que no nacen de la convivencia de soportes ni de las mutaciones en el campo editorial, sino por la desarticulación de lo que llama un “espacio ideológico” reconocible. Quienes hoy buscan recuperar el poder del registro ensayístico por fuera de la coyuntura lo hacen bajo la premisa de auscultar la enorme producción intelectual y artística que la digitalidad ayuda a difundir, fragmentariamente, como si fuera una entidad salvadora. Pero también lo hacen para analizar la cada vez más problemática relación entre la cultura y la lógica de consumo y reemplazo que degrada las condiciones materiales de producción.

Tomo algunos ensayos de *Carapachay* y *Atletas*, revistas muy distintas, para dar cuenta de las variantes de registros que operan lejos de las agendas periodísticas y del consumo de la *cultura ambiente* (Boczkowski y Mitchelstein, 2017).

Carapachay nació en 2015 a partir de una proyecto anterior ligado estrechamente al ensayo: *En ciernes epistolarias*. Esa revista, impresa,

se componía enteramente por cartas, recuperando la relación entre el registro epistolar y la potencia argumental que otros autores reprodujeron (Lukács, por caso, con su famoso “Sobre la esencia y la forma del ensayo” [2016]). *Carapachay* nació digital porque sus creadores no podían afrontar los costos de impresión, además de que pretendían dar más lugar a las imágenes (Guiñazú, 2018). Es por esto que los responsables no definen a la publicación por su formato sino por su contenido, donde el ensayo está determinado por temática (mayormente vinculadas a la política y la identidad) y no por parámetros formales. El ensayo es, para los editores, un intento o un experimento, sin que por ello se relativice su condición. *Carapachay* publica textos que se enmarquen dentro del gran legado argentino de los ensayos literarios e interpretativos (de Sarmiento a Martínez Estrada y desde Hernández Arregui a Horacio González, pasando por Scalabrini Ortiz y Borges).

El primer editorial de la revista propone rescatar escrituras y autores que reflexionen sobre la problemática nacional. Abordaje que, en la sección “Ensayos”, se traduce en una consigna que propone a los accidentes fluviales o los cursos de agua como tema, prisma, metáfora o zona de anclaje perceptivo¹⁶. Los textos son heterogéneos: del singular en primera al plural, algunos incluso son mencionados como prólogos, extractos de libros o ponencias. El caso de Hernán Ronsino, por ejemplo, es significativo porque propone una fusión de elementos narrativos con la reflexión sobre

16 Un ejemplo representativo: “De la plata y el Paraná”, de Elvio Gandolfo. Ver <https://revistacarapachay.com/2016/08/12/de-la-plata-y-el-parana-por-elvio-gandolfo/>

contextos históricos, en una línea coherente con su producción ficcional¹⁷. Ronsino rescata elementos convencionales del ensayo literario con una voz concisa y reflexiva, sin por eso representar una posición conservadora, ni estética ni teórica: varios espacios en la web han reproducido este perfil, como el blog de Sergio Chejfec (*Parábola anterior*) durante la primera década del siglo. Ronsino parece ocuparse sólo de literatura, como en “La casa y el violín” o “La invención del otro río”¹⁸, pero su escritura se vuelve excusa para mostrar el tránsito de la lectura (la experiencia propia) a la ficción y luego al análisis social. Para esto evoca obras, entornos específicos (el territorio ribereño) y cadencias a partir de autores como Saer, Lugones o Conti.

Otros ejemplos refuerzan estas variantes escriturales de acercamiento al territorio. “Sobre el riachuelo”¹⁹, de Leonardo Sabatella, propone un verdadero ensayo descriptivo e interpretativo sobre el Riachuelo porteño, cuyo ritmo es guiado por la búsqueda de nombrar una y otra vez los vínculos entre la urbe en sus márgenes, sus habitantes y el paisaje. El Riachuelo es, en este caso, signo de la desidia política a través de su contaminación legendaria, como también receptáculo de muerte donde los responsables del terrorismo de Estado arrojaban cuerpos de militantes asesinados. Pero el texto se impone como una descripción sistemática que busca estrechar

17 Consultar sus novelas *La descomposición* (2007), o *Glaxo* (2009).

18 Ver <https://revistacarapachay.com/2015/10/01/la-casa-y-el-violin-por-hernan-ronsino/> y <https://revistacarapachay.com/2015/05/25/ronsino-la-invencion-del-otro-rio/>

19 <https://revistacarapachay.com/2018/06/04/2031/>

lazos entre lenguaje y entorno, configurando un paisaje tan plástico como arquitectónico.

No hay un solo Riachuelo. No es que esté en cambio constante, sino que en el río coexisten transiciones y puntos inmóviles, naturaleza y urbanización. El Riachuelo, frontera sur de la ciudad, es el accidente geográfico que guarda una memoria menor, dejada de lado, casi invisible pero que ahí está materializada. El Riachuelo no es alegoría de nada, es una relación de fuerzas contradictorias y extrañas, un punto de acumulación de sedimentos históricos. Si algo caracteriza al Riachuelo es que ahí nada parece perderse, todo sobrevive de alguna manera. El agua conserva en su solución la arena del tiempo, la impureza de la memoria. El río no olvida.

Que Buenos Aires es una ciudad de espaldas al río parece un facilismo. Más bien habría que decir que es una ciudad que se amuralló contra el río. Impugnó los cursos de agua y entubó arroyos. Como si Buenos Aires quisiera desprenderse del puerto, convertirse en una ciudad deshidratada y seca. A tal punto que puede recorrerse la ciudad durante

Captura de imagen: fragmento de "Sobre el riachuelo", de Sabatella.
Publicado el 04/06/2018.

La revista *Atletas*, por último, desbarata aún más cualquier intento de sistematizar estas variantes, con una sección que responde a la consigna de escribir lecturas utilizando como vehículo la primera persona. Las lecturas escritas buscan, como afirma la directora, Virginia Cosin, inscribir sensaciones e interpretaciones personales frente a una obra específica. Esto no se aleja de la tradición de ensayos literarios, pero el rasgo que rompe con los posicionamientos clásicos es que los textos pretenden *construir autoría* desde la experiencia sensible, sin atender a la firma. Todos los colaboradores de la revista son participantes del taller literario que dicta la misma directora. Dice Cosin:

La revista surgió en el espacio de los talleres de escritura que coordino. La idea parte de mi propia experiencia en blogs personales. Para la gente que asiste a un taller es muy difícil insertarse en el campo profesional, publicar, colaborar en medios, etc. [...] Me pareció que una revista digital autogestionada era una buena forma de abrir el juego, salir de la endogamia del taller y dar a conocer lo que se produce ahí. [...]

En principio no encontramos otro medio que hiciera lo que nosotros queríamos hacer. Hay otras páginas o blogs que son anexos de talleres de escritura, pero creemos que *Atletas* es otra cosa, porque además de publicar textos de ficción también hacemos entrevistas y trabajamos un género híbrido que está entre la reseña, la crónica y el ensayo. Si bien por ahora los colaboradores son exclusivamente participantes de los talleres que coordino, queremos expandir la convocatoria y publicar también textos de autores poco conocidos, o de gente que participe de otros talleres literarios. Nos interesa pensar en la revista como una publicación de literatura emergente, donde no sólo se pueda ver el trabajo final sino, en algunos casos, la cocina de la escritura. (Cosin, 2018)

Esas formas híbridas responden a un objetivo estético y autónomo: parten de la conmoción de la palabra en su función poética para pensar la intimidad desde esa misma poética. La lectura es el comienzo del proceso creativo; el yo como eje de la práctica con un trasfondo de cotidianidad que acerca este tipo de textos a las formas experimentales que inauguraron los blogs de escritores (Vigna, 2014). Cosin luego expande su definición: los ensayos de *Atletas* pertenecerían a un género que se practica en Estados Unidos, que ella denomina *ensayo personal*: “está entre la investigación y la autobiografía, es un poco literatura y un poco crónica, un poco crítica y

otro poco diario íntimo. No me interesa el ensayo de tipo académico para la revista, porque para eso existen otras publicaciones. [...] Se trata de dar a conocer algo de la cocina: qué pasa por la cabeza de un lector particular cuando lee un libro x” (Cosin, 2018).

FICCIÓN ENSAYOS ENTREVISTAS RESEÑAS SOBRE LA REVISTA

La historia no concluye. Ingre adopta un perrito que le ofrece un niño vecino a través de la medianera, se filma durmiendo para construir una coreografía, se enamora inesperadamente de una adolescente y se corta el pelo ella misma. Espera la llamada de Juan. En un pueblo de Boipeba, Juan encuentra un teléfono y logra hablar con su hermana, llega a decirle que vuelve en dos semanas pero las interferencias son muchas. Ingre no sabe si es su inalámbrico o el abandono de su hermano mayor. Camina por la plaza de su barrio, Villa Devoto, siente vergüenza por el placer sexual vivido con su amiga Leticia, un oprobio físico que la hace pensar en sus ancestros y en su maternidad suspendida, pero recupera el equilibrio, respira, el peso estructural se restablece sobre su cabeza mientras mira el paso de un tren por unos segundos hasta que se desvanece.

Terminé el libro una semana antes de volver a Buenos Aires de mis vacaciones en Ilhabela, muy diferente del viaje de Juan por el norte brasileño, pero con el sabor del mar y la vegetación de la novela adheridos a la piel. Sin pensarlo demasiado, puse plantas en el baño, para compartir con ellas el agua de la ducha y recordé los momentos de mi infancia en los que quería ser bailarina. La narrativa de Gonzalo Castro se mezcló en mi vida.

Captura de imagen: final de “La trama sensible de lo cotidiano”²⁰, firmado por Bea Greco (luego del título se presenta como “Reseña de libro”). Publicado el 13/02/2018.

PENSAMIENTO, ESCRITURA, DIGITALIDAD: ENTRE LA AUTONOMÍA Y EL “PLANETA SECRETO DEL YO”

El intento de caracterizar las variantes del ensayo en su faceta digital llevaría a concluir que, en medio del vértigo de los medios conectivos, con redes sociales e intervenciones de usuarios que se filtran minuto a minuto en las pantallas de ordenadores, tablets y teléfonos (un compendio

20 <http://atletasrevista.com/la-trama-sensible-de-lo-cotidiano/>

de discursos fragmentados nunca antes visto), lo que en el contexto de las revistas termina llamándose ensayo es lo que acerca la escritura a la *propuesta de una línea de pensamiento*. Esto no difiere de las formas precedentes; prosas no ficcionales, interpretativas, que problematizan un tema u objeto (lo que también remite a artículos en profundidad), a veces utilizando recursos narrativos, y una manifiesta carga reflexiva, atada a la idea de estar frente a escrituras que transparentan una experiencia intelectual, o un intento de verbalizar una experiencia sensible.

¿Qué aporta, entonces, la naturaleza virtual e hipermedial de los formatos web? En principio, cuatro aspectos que considero atendibles. Primero, lo que concierne a las interfaces y herramientas de edición. La preponderancia de la imagen fija y en movimiento; el “sistemas de desvíos” propio de la estructura de redes que llamamos hipertexto (la posibilidad, para el usuario, de romper la linealidad del acceso a los contenidos a través de nodos enlazados) y la multiplicidad de lenguajes conjugados, que reformularon la lectura convencional.

Junto a esa potencia, inherente a la naturaleza técnica, lo segundo: el carácter fragmentario de la escritura digital. La extensión y estructura de los textos (que puede variar, pero que tiene un límite difuso entre la economía de la atención y el tedio del *scroll*) hace que tienda a asociarse toda prosa con la hegemonía del artículo, aun cuando, como dice Sarlo (2001), la naturaleza del ensayo se asocie a la brevedad. Quizás esto se relacione también con lo que Weimberg llamó “nuevas formas de reflexión sobre procesos que sólo admiten hoy intuiciones lúcidas, fragmentadas, y que no

asumen las viejas formas de representatividad en temas y discursos” (2007, p.117), lo que explicaría, en una de sus caras, los cambios en las estrategias de posicionamiento de los discursos (el intelectual deslegitimado por el mismo escenario, diría Sarlo), y la multiplicación de espacios dedicados a la novedad, la coyuntura y la información. La hegemonía del artículo en sentido digital se sostiene sobre una exaltación esquizoide de lo *verificable* y lo *interpretable*, sin ponderaciones. El imperio del dato convive con una realidad que es pura representación, ajena a eso que Saer llamó *la selva espesa de lo real*. En ese sentido, la fragmentariedad de la información, de lo leído, afecta, como dice Sarlo, la articulación entre pensamiento y escritura.

La otra cara de estas escrituras condicionadas por los formatos hipermediales está representada por los registros que alimentan sus fueros literarios, y que apuestan por la escritura como práctica constitutiva del *sistema de desvíos* que definiera Sarlo (2001, p.17) para consolidar el pensamiento crítico. Esas formas siguen apostando por los tiempos del ejercicio intelectual, las inconsistencias propias de la producción de ideas. Dan cuerpo, en ese sentido, a una autonomía revitalizada por sus implicancias cada vez más marginales respecto de la lógica comunicacional. Lejos de los flujos de información, se fortalecen. La defensa de la “moral de la forma”, que puede sonar anacrónica, quedó prácticamente a cargo de escritores que descansan de las competencias editoriales y pasan de las interpretaciones totalizantes de un entorno cada vez más inasible a la experimentación con los procesos de escritura y los tiempos del hipermedio,

explorando recursos para la construcción del sentido. Así llego al tercer aspecto: la condición provisoria de la escritura en pantalla, más allá del formato de publicación.

Todo discurso es parte de la convivencia de soportes, con éxito o no. Pero la naturaleza *en proceso* de ciertas escrituras que rechazan la estabilización del pensamiento ha encontrado un terreno estimulante en la digitalidad. Algunas variantes del registro ensayístico lograron, al igual que las ficciones breves, actualizar la idea de laboratorio de escritura que supieron alimentar las revistas en papel. Hace una década, los blogs de escritores dieron cuenta de una efervescencia de pruebas y nuevas rutinas de trabajo que luego fueron neutralizadas por la presencia ubicua de redes sociales como *Facebook* y *Twitter*, que encauzaron los impulsos críticos cotidianos de los autores²¹, los tanteos, la falta de certezas. Como dice Patiño, “el temblor de lo que se piensa mientras se lo escribe” (2017, p.56), renombrando la idea de Sarlo de que el ensayo es reflejo del momento en que “un pensamiento se está haciendo” (2001, p.17).

Esos impulsos, a veces sistemáticos, de contrastación de ideas e interrogantes, impertinentes para los discursos científico y académico, sobreviven en el ensayo más allá del tiempo. Quizás el aporte más reconocible de los formatos digitales sea la ampliación de la visibilidad de esa condición

21 Las redes sociales digitales canalizaron la exaltación de las escrituras yoicas, como se puede observar en los perfiles de escritores argentinos en *Facebook* y *Twitter*. El elemento disruptivo fue una gramática de uso que propone la producción y reproducción de la escritura y otros lenguajes en simultáneo a su recepción y eventual re-reproducción o intervención de los contactos.

inacabada de todo ejercicio intelectual, a partir de una inscripción virtual y flotante. Una indagación que se sostiene en su propio vibrar; la lógica del *work in progress* de toda escritura que se alimenta, en estos casos, de la devolución a veces inmediata de los lectores, que desestabilizan (cada vez) toda inscripción original.

Esto lleva al aspecto más importante para el análisis de los procesos creativos, intelectuales y sociales: la exaltación de la individualidad, y cómo eso impacta cultural y políticamente en los cambios de las condiciones de producción y recepción de las manifestaciones autorales. Este trabajo da cuenta parcialmente del proceso que Weimberg nombra como la pérdida de legitimidad de un ideal de constelación colectiva (2007). Ideal que las tecnologías digitales han acechado en pos de una lógica de producción, consumo y reemplazo, transversal, en la que todo intento de búsqueda e indagación en el orden creativo y cultural compite con una estructura de sensibilidad instrumental basada en la fragmentariedad y la segmentación. El reemplazo de esa constelación de un nosotros por un “planeta secreto de un nuevo yo, el de cada escritor, el de cada experiencia” (Weimberg, 2007, p.117), sin más arraigo que la propia subjetividad, también propicia una falta de anclaje referencial, eso que Piglia nombraba como “no estar fijo en ningún lugar”. El nomadismo intelectual que retoma Weimberg, en medio de estas observaciones, puede pensarse como correlato del dinamismo en los procesos de búsqueda y generación de ideas pero también como síntoma, que somete toda potencia (crítica, ideológica, creativa) al terreno restringido, a veces arbitrario, y tarde o temprano aislado, de lo individual.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Artundo, Patricia. "Reflexiones en torno a un nuevo objeto de estudio: las revistas". En: IX Congreso Argentino de Hispanistas, La Plata, Argentina, p.27-30 de abril, 2010.
- Boczkowski, Pablo; Mitchelstein, Eugenia. "Smartphone, el aire que respiro". En: *Revista Anfibia*, Buenos Aires, 2017. Disponible en: <http://www.revistaanfibia.com/ensayo/smartphone-aire-respiro/>
- Chejfec, Sergio. *Últimas noticias de la escritura*. Buenos Aires: Entropía, 2015.
- Cosin, Virginia. Entrevista personal (E-mail), 19 de abril de 2018.
- Echeverría, Sol. "El futuro llegó, hace rato". En: *Revista No Retornable*, Vol. 4, noviembre, Buenos Aires. Disponible en: <http://www.no-retornable.com.ar/v4/dossier/introduccion.html>
- Giordano, Alberto. *Los modos del ensayo. De Borges a Piglia*. Rosario: Beatriz Viterbo, 2005.
- Guíñazú, Luciano. Entrevista personal (E-mail), 28 de abril de 2018.
- Hernaiz, Sebastián. "Revistas literarias y lugar social de la literatura en los años noventa". En: *Revista El Interpretador*, Buenos Aires, Núm. 12, abril, 2012. Disponible en: <http://www.no-retornable.com.ar/v12/teatro/hernaiz.html>
- Ludmer, Josefina. "Literaturas posautónomas". En: *Ciberletras. Revista de crítica literaria y de cultura*. 2006, diciembre. Disponible en: <http://www.lehman.edu/ciberletras/v17/ludmer.htm>
- Lukács, György. "Sobre la esencia y forma del ensayo (carta a Leo Popper)". En *Qué es el ensayo*. Buenos Aires: El cuenco de plata, 2016 [1975].
- Moraña, Mabel. "Revistas literarias y mediación letrada en América Latina". En: *Revista Travessias* 40, Ioutra Travessia 1, 2003, p.67-72.
- Olmos, Ana Cecilia. "Los límites de lo legible. Ensayo y ficción en la literatura latinoamericana". En: *Crítica cultural*, Vol. 4, Núm. 1 (junio), 2009, p.3-16.

- Patiño, Roxana. “El ensayismo crítico y la transnacionalización del latinoamericanismo en el Cono Sur (1990-2000)”. En: *Anales de Literatura Hispanoamericana*, p.46, 2017, p.49-62.
- Saítta, Silvia. “Modos de pensar lo social. Ensayo y sociedad en la Argentina (1930-1965)”. En Federico Neiburg y Mariano Plotkin (editores), *Intelectuales y expertos. La constitución del conocimiento social en la Argentina*, Buenos Aires, Paidós, 2004, p.107-146.
- Sarlo, Beatriz. “Del otro lado del horizonte”. En: *Boletín N° 9*, Centro de Estudios de Teoría y Crítica Literaria, Facultad de Humanidades y Artes, Universidad Nacional de Rosario, 2001, p.16-31.
- Sarlo, Beatriz. “¿La voz universal que toma partido? Crítica y autonomía. En: *Nueva Sociedad*, 150 (julio-agosto), 1997.
- Vigna, Diego. *La década posteada. Blogs de escritores argentinos (2002-2012)*. Colección Gryga. Córdoba, Argentina: Alción-CEA, 2014.
- Vigna, Diego. “De la tradición de revistas al mundo virtual. Aproximación a las publicaciones culturales digitales en el campo intelectual argentino de la última década”. En: *Pilquen, sección Ciencias Sociales*, Vol. 18, Núm. 3, 2015, p.21-35.
- Weimberg, Liliana. “El ensayo latinoamericano entre la forma de la moral y la moral de la forma”. En: *Cuadernos del CILHA*, Año 8, Núm. 9, 2007, p.110-130.

Entre la ficción y el ensayo: notas sobre el proyecto literario de Vicente Luis Mora

María Belén Bernardi

Recebido em: 30 de setembro 2018

Aceito em: 20 de novembro de 2018

Es profesora en Letras por la Universidad Nacional de Rosario, donde actualmente cursa el Doctorado en Literatura y Estudios Críticos con el apoyo de una beca del CONICET. Realiza sus tareas de investigación en el Instituto de Estudios Críticos en Humanidades. Se ha desempeñado como Auxiliar de 2da categoría y luego como Adscripta en la cátedra de "Literatura Española" de la Facultad de Humanidades y Artes.

Contato: mariabelenbernardi@gmail.com

Argentina

PALABRAS CLAVE:

arte; crítica literaria; literatura;
nuevas tecnologías

KEYWORDS: art ; literary
criticism ; literature ; new
technologies

Resumen: El objetivo del presente trabajo consiste en analizar las distintas vertientes disciplinares que, en la obra ficcional y ensayística de Vicente Luis Mora, convergen en la concepción de un proyecto escriturario tendiente a ampliar las fronteras de la literatura, a partir de las coordenadas tecnológicas y comunicacionales que configuran el mundo actual.

Abstract: The aim of this paper is to analyze the different disciplines in the fictions and essays of Vicente Luis Mora that converge in the conception of a writing project tending to expand the frontiers of literature, considering the technological and communicational aspects of the contemporary world.

Lo que resulta sorprendente es que el arte contemporáneo pueda definirse como la apertura de una forma que sería ante todo una pregunta. Es posible que una pregunta no haga totalmente un mundo, o que un mundo en el que la circulación de sentido es únicamente una circulación interrogativa e inquieta, y a veces incluso angustiante, sea un mundo difícil, un mundo frágil, un mundo inquietante. En el centro del arte contemporáneo se encuentra justamente la pregunta por el arte. El arte de hoy es un arte que, ante todo, pregunta “¿qué es el arte?” (Jean-Luc Nancy, *El arte hoy*).

INTRODUCCIÓN

El presente trabajo indaga acerca de las propuestas que Vicente Luis Mora, escritor y crítico literario español, ha desarrollado en diferentes ensayos teóricos y desplegado en buena parte de su creación literaria, en torno a una problemática que asedia a la literatura desde su constitución misma: la pregunta por su estatuto, por su especificidad, por sus funciones, por su grados de autonomía, por sus derroteros, por su devenir a lo largo de la historia.

La obra literaria y crítica de Mora se caracteriza, en líneas generales, por una preocupación por el hallazgo de nuevos horizontes expresivos acordes para la representación del mundo actual, en el que los avances tecnológicos y comunicacionales han influido de modo sustancial en los procesos de creación y recepción de las producciones culturales.

En su ensayo *La luz nueva* diagnostica de este modo el panorama literario español:

¿Dónde viven los narradores españoles? ¿Qué leen? ¿Qué les preocupa? ¿En qué piensan? ¿Qué concepto tienen de su mundo, y de su tiempo? Pero, sobre todo, *¿en qué tiempo viven, en qué época creen que viven los narradores españoles?* Leyendo la mayoría de las novelas o relatos actuales, parece que viven en 1980, o finales de los 70. Una situación pre/posmoderna. Una modernidad alargada, estirada y agónica (2007a, p.7).

Desde su blog *Diario de lecturas*, sostenido desde del año 2005 como ámbito de intercambio intelectual así como también desde diversas intervenciones críticas en medios periodísticos y culturales y desde la publicación de diferentes ensayos, Mora intenta concebir nuevos modos de acercamiento a la crítica literaria, nuevos conceptos que permitan abordar el campo literario actual, trazando un camino que guiará también su propia práctica y creación literaria. Esbozaremos entonces las coordenadas básicas que rigen su concepción de literatura y de crítica, signada por relaciones solidarias y en ocasiones de tensión entre su producción novelística por un lado, y ensayística por el otro.

HACIA UNA LITERATURA PANGEICA

Siguiendo la línea de nuestro epígrafe, aplicable también a las consideraciones en torno al problema de la literatura, Nancy (2014) sostiene que

la pregunta por el arte está planteada (...) como la pregunta por una formación de formas para la cual ninguna forma previa está dada (...), para las cuales no hay esquemas previos (...) Quizás la tarea del arte hoy

es la de deber proceder sin ningún esquema, sin ningún esquematismo.
(p.26-27)

Un recurso que, si lo pensamos desde la crítica literaria, podría equipararse a la vía de la “especulación” que propone Ludmer en *Aquí América Latina* (2010) como método de abordaje de la literatura hoy. Método que, con justicia, cuestiona Dalmaroni (2010) por tratarse de “generalizaciones conjeturales (con poca ‘base real’)” y abordados, por lo demás “con ligereza”, con el riesgo añadido que advierte Kohan (2013) en el caso de lo postautónomo de apuntalar o suscitar “interés por aquello a lo que se adosaron, aquello a lo que se aplicaron como ‘post’, aquello que como prefijo venían a finiquitar” (310) y no en el señalamiento de atributos específicos de esa literatura.

Sin embargo, independientemente de los aciertos o desaciertos especulativos de Ludmer, creemos que la motivación que sustenta sus reflexiones resulta válida y merece ser atendida: “para poder entender este nuevo mundo (...), necesitamos un aparato diferente del que usábamos antes” (Ludmer, 2010, p.9). Una preocupación que en general comparte la llamada “Generación Nocilla” en la que suele inscribirse al crítico, quien de hecho advierte que “lo tecnológico y lo mediático ya son cotidianos, aunque muchos escritores y casi todos los críticos no se hayan enterado” (Mora, 2007, p.15). Visión que refuerza a partir de una cita de José Luis Molinuevo, en la que se señala que nuestra sociedad tecnológica “en el

arte y la literatura sigue manejando tópicos neobarrocos y posmodernos” (Mora, 2007, p.15-16).

Ahora bien, convendría en este punto precisar cuál es ese nuevo mundo al que hemos referido a propósito de Ludmer. Mora, en su ensayo homónimo, denomina “Pangea” al ciberespacio, una suma de tecnologías como internet, interfaces de computadoras, realidad virtual, blogosfera, videojuegos, a partir de las cuales presenciamos “esta nueva *realidad*¹ (siempre *duplicada* o virtual)” que “ha conseguido rehacer lo que rompió la deriva de los continentes (...) y ha devuelto la unidad al mundo” (2006, p.9). Y hace extensivo este término a la literatura producida bajo dichas coordenadas, entendiendo además que la tecnología, en palabras de Pérez Tapias, constituye “uno de los principales determinantes, si no el principal, de nuestra relación pragmática y cognoscitiva con el mundo” (Mora, 2007a, p.34).

Mora aborda los efectos psíquicos, biológicos y culturales que las nuevas tecnologías de la comunicación y la cultura audiovisual tienen en todos los órdenes de nuestra vida, ligando a ello un imperativo ético de la crítica contemporánea en función de una literatura que se ve afectada de manera directa por estos cambios. En *El lectoespectador* (2012) enfatiza:

Tanto mi anterior ensayo *Pangea* como este libro se proponen ahondar en estas formas de realidad cada vez más ambiguas, visuales y pixeladas; ambos textos son ambiciosos e inconclusos ejercicios de lo que Roy Ascott

1 De aquí en adelante, de no indicarse lo contrario, los resaltados pertenecen al autor.

llama *cibercepción*, que significa ‘la obtención de un sentido de conjunto, la adquisición de una perspectiva a vista de pájaro sobre los acontecimientos (...)’. Una visión *aléphica* o de Google Earth. Nuestra forma de mirar ha cambiado (con lo cual ha cambiado el mundo que mirábamos), y nuestra obligación es pensar *en marcha* o *en directo* sobre ese proceso de mutación (Mora, 2012, p.18).

Sin embargo, lejos de situar el problema de la mirada como una novedad, lo remonta hasta Aristóteles, y apunta que el siglo XXI no ha hecho más que exacerbarlo. Por otra parte, luego de los recaudos que plantea respecto del desafío de teorizar sobre un estado de situación que cambia constantemente, Mora propone un mapa de la actual narrativa en español en el que “coinciden en el espacio y en el tiempo, con variaciones y excepciones, tres direcciones culturales y estéticas diferentes: tardomodernidad, posmodernidad y pangea” (2006, p.21), siendo mayoritaria la primera de ellas, tanto en su vertiente literaria como crítica.

En primer lugar, descarta las categorías de “transmodernidad” o “neo-modernidad”, situadas en la consideración habermasiana de la modernidad como “proyecto incompleto”. En cambio, prefiere “*tardomodernidad* por la carga semántica que tiene de agotamiento, de retorsión agonística de un proyecto que no contiene nada nuevo” (aunque muchas de las obras incluidas en esta categoría sean de calidad) y cuyas características esenciales en lo que respecta a la narrativa serían una concepción lineal del tiempo, un sujeto escindido, la ciudad como *topos* literario preferido, un concepto

de verdad central e indiscutido y una herencia estructural, argumental y temática de la novela decimonónica² (Mora, 2006, p.26).

En segundo lugar, respecto de la obra literaria posmoderna, enuncia como notas generales, entre otras, un tiempo fragmentado y discontinuo, un sujeto mosaico o múltiple, decanonización, espacios ficticios o simbólicos, locales y globales a la vez, concepto de verdad cuestionado y en el caso de la novela, desestructuración, finales muy abiertos y referencias audiovisuales (Mora, 2006, p.29). Cabe aclarar que en esta categoría incluye además a la narrativa mutante española, tomando el concepto de Ferré, pero más específicamente el aludido por Fresán en *La velocidad de las cosas*. Por otra parte, frente a posicionamientos críticos que ven en la escritura fragmentaria y en la hibridez genérica marcas de la literatura contemporánea, Mora plantea, por un lado, que “los escritores y pensadores posmodernos recogen la antiquísima técnica del fragmento, no por elección sino por resignación”³ (2007a, p.41). Además, en sus novelas *Circular* (2003) y *Circular 07. Las afueras* (2007b), construidas a partir de más de un centenar de fragmentos que corresponden a distintos géneros, tales como correos electrónicos, sms, poemas, citas diversas, conversaciones y microrrelatos, entre otros, Mora reconoce en un segmento de tinte metaliterario la deuda con Borges, Joyce

2 Para consultar el compendio de autores que Mora analiza y ubica en cada una de estas categorías, remitimos a la segunda parte de *La luz nueva* (2007, p.89-190).

3 Fernández Mallo (2009) explica de manera similar la utilización diversa de los mismos métodos en el pasado y en el presente, en este caso, refiriéndose a las prácticas poéticas actuales: “Todas heredan, en su versión dura, el espíritu experimental de las vanguardias (...) pero, casi todas, sin el horizonte utópico de estas” (p.31).

y Schlegel, de quien reproduce la cita: “no puedo imaginar una novela sino como una mezcla de narraciones, cantos y otras formas dispersas” (2007b, p.104).

En tercer lugar, arribamos al término que nos interesa de manera central: “Pangea”. Además de la definición que ya hemos esbozado, presente en el ensayo que lleva el mismo nombre, Mora acerca esta categoría a la de nomodernismo de Latour (en contraposición al posmodernismo), en tanto sugiere de manera abierta el rechazo al prefijo “post” debido a la “conciencia de que hay ‘algo’ que ya no es, puramente, el agotamiento o la exasperación del contenido cultural de la modernidad” (2007a, p.71).

Pangea representa el actual estado del mundo, indisociadas ya sus vertientes físicas o concretas y las digitales o abstractas, y el arte *pangeico* sería aquel que responde ya plenamente a este *nuevo* (porque lo es, jamás había existido ni podía existir en la historia *paleotecnológica* de la humanidad) estado de cosas (2007a, p.72).

Las características generales que atribuye a la obra literaria pangeica son las siguientes: tiempo continuo, sujeto constituido por avatares, *nicks*, representaciones virtuales de identidad, *topoi* constituidos por no-lugares, Internet, realidad virtual e imposibilidad de veridicción (Greimas). Y añade que la novela pangeica (cuyo primer representante lo constituye *House of leaves* de Mark Danielewski) debe contener alguno de estos rasgos:

presencia *estructural*⁴ de los recursos expresivos visuales de los medios electrónicos de comunicación de masas, adopción de la imagen (...) como un elemento *más* del discurso narrativo, asunción del texto *como* propaganda publicitaria, incorporación de las nuevas formas cibernéticas de montaje de textos como el blog, el chat, o el *e-mail* conservando sus formas estructurales y digitales originarias, *traducidas* al texto escrito (Mora, 2007a, p.73).

A partir de esta construcción teórica, podemos ubicar –y de hecho el propio autor así lo hace (Mora, 2012, p.93)- la novela *Alba Cromm* (2010a) dentro de la narrativa pangeica⁵, en tanto abundan en ella las identidades virtuales propias de los canales de chat, al tiempo que se incluyen en su formato original “reproducciones” enteras de conversaciones por este medio, además de correos electrónicos y publicidades. Lo mismo ocurre en el proyecto *Circular* (2003, 2007) y en *Fred Cabeza de Vaca* (2017).

En *Alba Cromm* (2010a) hallamos además la presencia de narradores automáticos (Mora, 2012), en este caso, asimilable a la revista *UpMan*, donde se recoge el cúmulo de discursos señalados, del mismo modo que Mora teoriza en torno a *jPod* (2006), de Douglas Coupland, cuyo

4 Este carácter estructural de los medios electrónicos es lo que diferencia la literatura pangeica de la posmoderna.

5 El autor se considera pangeico, al tiempo que reconoce como procedimiento habitual esta amalgama entre producción teórica y literaria: “No soy posmoderno. No he dicho eso nunca y, si alguna vez me he metido a mí mismo en alguna de mis etiquetas críticas, ha sido en la de ‘pangeico’. Si la pregunta es: ‘¿entre escritor tardomoderno o posmoderno, qué preferiría que le considerasen?’, la respuesta sería: ‘escritor’” (Mora, 2007c).

“narrador” sería una impresora, ya que la novela es el resultado de la impresión completa del contenido de una computadora.

La obra, por tanto, está salpicada –como la vida misma, queremos suponer que es la intención de Coupland- de material sobrante, de basura, de exceso técnico, de residuos textuales, de publicidad no deseada, de ruido de fondo, de estática, de contaminación acústica (Mora, 2012, p.89).

En otras palabras, un conjunto de elementos asimilables al abordaje de Ladagga (2007) en torno a “la continuidad de los residuos que se resuelven en un mismo flujo que conjuga informaciones, ficciones, invenciones, documentos y disfraces” (20), siguiendo la línea de Rem Koolhaas y su concepción del *junkspace*, el espacio basura, que Mora recupera también en *El lectoespectador* (2012) y en *Circular 07*. Ese mismo “fogonazo sociológico” (Mora, 2012: 89) que Mora encuentra en *jPod* había hecho su aparición en *Circular* (2003), cuando se presenta la basura como “metáfora sociológica” y se exploran los vínculos entre esta y la literatura (102) y luego en *Fred Cabeza de Vaca* (2017), cuando el artista anota en su diario que “la basura es un nuevo *objeto* creado: al cerrar la bolsa negra con lazos de plástico coloreado se logra un ente estético” (p.194-5).

Otra característica de la narrativa pangeica presentes en *Alba Cromm* (2010b) es la adopción de la imagen como un elemento *más* del discurso narrativo, lo cual resulta central en su estructura, puesto que la novela emula el formato de una “revista mensual de información masculina” (con sus secciones, espacios publicitarios, nota editorial, carta de lectores)

de tendencia misógina, situada en un futuro con visos distópicos. Este tratamiento y concepción de la imagen como un elemento narrativo por sí mismo, no subsidiario sino complementario a la palabra escrita que encontramos enunciado en *La luz nueva* (2007a), nos lleva al segundo núcleo de consideraciones en torno a la propuesta de Mora.

“DESLIZAMIENTOS ENTRE LITERATURA E IMAGEN”

En su ensayo *Pasadizos. Espacios simbólicos entre arte y literatura* (2008), Mora se interroga acerca de las interrelaciones entre las distintas artes, y por la significación del espacio en la literatura, estableciendo un puente que va de la conexión habitual entre poesía y pintura a la de poesía y arquitectura, en tanto consideración de un espacio menos bidimensional, con el objeto de indagar qué otros elementos resultan significantes, además de la palabra. En este sentido, sitúa en Mallarmé el origen de esta concepción del espacio como constructo estético y en el romanticismo alemán, a partir de una cita de Jenaro Talens:

El fragmentarismo romántico no tiene otro sentido. Coleridge, Novalis, pero sobre todo Hölderlin, el más moderno entre los escritores de su tiempo, son testimonio de lo que acabamos de decir, en la medida en que la disgregación a que someten su discurso, instituyendo como significantes en primera instancia los espacios en blanco, los huecos, el inacabamiento y la fragmentación, reducen al mínimo el valor de esa presencia de los signos verbales y potencian el texto como discurso global, donde todo funciona pluralmente, lo dicho y lo no-dicho, produciendo un sentido del que sus elementos carecen de manera individualizada (Mora, 2008, p.61)

Esta concepción de texto como discurso global, que no se reduce solo a las palabras, puesto que, tal como analiza en relación con la obra de Mallarmé, existen “cosas que no pueden ser expresadas o que requieren de otros elementos más allá del lenguaje para ser comprendidas en toda su amplitud” (Mora, 2008, p.64) y, tomando de Valéry la idea de que “las páginas son imágenes” (Mora, 2008, p.80), permite a Mora iniciar un camino que conducirá años más tarde a la elaboración de otro de los conceptos clave de su núcleo teórico, el de “lectoespectador”. El germen de dicho concepto se encuentra ya en *Pasadizos* (2008) cuando, a propósito de la caducidad de la distinción que establece Sábato entre un cuadro y una narración, Mora propone que “ahora la literatura, o al menos la poesía, también acepta esa primera visión de *generalización intuitiva* que transmite de modo inmediato un mensaje al lector-espectador. Los textos ya no solo se leen: también *se miran*” (p.101).

En *El lectoespectador. Deslizamientos entre literatura e imagen* (2012) lleva estos principios un poco más lejos, para postular que “la letra no basta, pero la imagen tampoco, por eso la cosmovisión del siglo XXI se conforme probablemente a través de *internextos*, de formas *textovisuales*” (Mora, 2012, p.17). Partiendo de la idea de que el giro lingüístico y el giro pictórico conforman un mismo movimiento (Fitzpatrick) y de que no hay artes puramente visuales o verbales (Mitchell), plantea que “los actuales autores pangeicos se limitan simplemente a incluir la ilustración o la fotografía, sin acompañarla de descripciones; dan por supuesto que

las imágenes hablan por sí solas” (Mora, 2012, p.62) y que no solamente escriben sus textos sino que además los diseñan⁶.

Tal sería la experiencia de “imagolectura” desarrollada en *Alba Cromm* (Mora, 2012, p.66) y en ambas ediciones del proyecto *Circular*, donde además de incluir secciones de periódicos, una sopa de letras, un aviso de visita del correo postal, correos electrónicos, sms y chats que conservan la apariencia de sus medios originales, se manifiesta además una disposición inusual de las páginas del libro, cuyo ejemplo más representativo es la leyenda “ESTÁUSTEDENELCENTRODECIRCULAR” que abarca dos páginas. En el caso de *Circular* (2003), el diseño incluye también los paratextos desde un punto de vista conceptual y performativo: al final del libro, los datos de impresión aparecen rodeados por una cita de Cernuda dispuesta en forma de círculo. Por otra parte, encontramos un segmento referido a la obra musical *4’33”* de John Cage, junto con una descripción de la cámara aneoica en *Silence*, seguido del cual se destinan dos páginas en blanco que han absorbido incluso su numeración, lo cual podría interpretarse como la versión literaria de la performance llevada a cabo por el compositor estadounidense y también como una metáfora escenificada de la “cámara aneoica” que lleva por título y que designa un recinto que anula todo sonido externo.

6 Una idea similar a la que plantea Ladagga, cuando postula que “en estos universos contemporáneos, la letra escrita no está nunca enteramente aislada de la imagen (de la imagen en movimiento) y del sonido, sino siempre ya inserta en cadenas que se extienden a lo largo de varios canales” (2007, p.20).

La última novela de Mora, en cambio, se distancia de estos procedimientos en el sentido de que las imágenes introducidas, un cuadro de las *Today Series* de On Kawara (2017, p.54) y la fotografía de una obra de Fred con forma de corazón (2017, p.107), resultan ilustrativas (y dependientes) del contenido del relato y además aparecen con epígrafes explicativos, algo que, según Mora, “nunca haría un escritor pangeico” (2013, p.57). Una salvedad es la posdata 2 de la carta de Ramiro Mecamp, que se “reproduce” de puño y letra (Mora, 2017, p.317).

Volviendo a *Alba Cromm*, Mora la presenta como un “internexto”⁷ (2010b), es decir, un texto que conjuga en sí mismo las posibilidades del mundo físico y virtual, cuyo potencial reside en el desarrollo del libro electrónico, en el cual ve la promesa de que la literatura sea “una forma de *arte total*”⁸ como el cine o la ópera, más completa y compleja de toda la historia de la humanidad” (2012, p.111). Actualmente, sin embargo, Mora realiza una puntualización:

En aquella época todavía asistíamos a lo que parecía a un crecimiento sin límites del libro electrónico. Hoy (...) diría que lo digital (ya sea en forma

7 En palabras del autor, “*Alba Cromm* is a cross-media narrative, and it’s a good example of *internext*: it preexisted on line, and then it flowed into a printed book maintaining its virtual essence and actually it is being prepared to be a digital text for eBook” (Mora, 2010b).

8 Idéntica aspiración de totalidad para la literatura hallamos en el programa romántico: “El Género literario es la Literatura misma, el Absoluto literario, la verdadera literatura, dirá Schlegel (...), es decir, una literatura tal que no sea ‘un género u otro que se contenta, por un capricho de la suerte, con acceder a una cierta formación, sino más bien que sea la literatura misma un gran Todo, de una conexión y una organización completas, que abarque en su unidad muchos mundos del arte. Una obra de arte unitaria” (Lacoue-Labarthe, Nancy, 2012, p.342).

de computadora, libro electrónico, tableta, realidad virtual, videojuegos) va a posibilitar un aumento de las posibilidades de lo creativo. De hecho, he visto poesía en Instagram que tiene en cuenta ese formato específico y su *dispositio* retórica. (...) En consecuencia, es posible pensar que lo digital va a hacer obras más complejas y por lo tanto más totales, no en el sentido de que sean más ambiciosas, sino más polifacéticas o más polimórficas, es decir, dentro de la forma, no del contenido. Motivado por ese presentismo utilicé la expresión libro electrónico; hoy hablaría de lo digital⁹.

En un afán por superar la estrechez del libro (que no sucede del todo, ya que muchas de las novelas pangeicas no logran escapar a dicho soporte), y citando las lamentaciones de Blanchot respecto de que “*Una tirada de dados* anuncia un libro totalmente distinto del libro que aún es el nuestro (...) en el fondo no tenemos más remedio que darnos cuenta: tenemos los libros más pobres que se puedan concebir” (Mora, 2008, p.67), Mora incorpora en *Alba Cromm* (2010a) el mundo digital desde sus inicios, con la consecuente ampliación no solo de la historia narrada sino de la obra misma, más allá de los márgenes del libro impreso.

En el final de *Alba Cromm* (2010a), que coincide con el final del dossier, encontramos un hipervínculo que nos remite directamente al blog *Las crónicas de Luis Ramírez*, autor de ese número de la revista *UpMan*. Si buscamos en internet, el sitio <https://reporteroramirez.wordpress.com> todavía se encuentra disponible, y en él han vertido sus comentarios algunos (tímidos) lectores desde el año de publicación de la novela hasta

9 Entrevista inédita realizada en Málaga el 23/01/18.

2014. Además de la apuesta de simular la vida de un personaje más allá del espacio ficcional de la novela, en un ámbito de la virtualidad que en ocasiones se nos presenta con idéntica propensión a la falsificación, lo llamativo aquí es la “confusión” que presentan dichos lectores en torno a quién pertenece el blog. Algunos se dirigen directamente al novelista para transmitirle sus objeciones, y obtienen como respuesta de Ramírez que el autor le ha dicho que la próxima vez lo hará mejor. En realidad, más que de confusión podríamos hablar de cierta resistencia a entrar en las reglas del juego que proponen este tipo de procedimientos, aunque tal hipótesis se contradice desde el momento mismo en que esos lectores no eligieron el blog de Vicente Luis Mora para volcar sus comentarios sino este, el ficticio.

Este proceso de complementación del libro mediante el uso de recursos digitales y tecnológicos es descrito por Pantel (2013) a partir de la noción de “novela aumentada”, lo cual “implica que la diégesis se extienda más allá de la última página (...) *Alba Cromm* tiene por ejemplo capítulos inéditos en un blog abierto cinco años antes de su publicación” (p.59).

El involucramiento activo del lector en la novela misma, que agranda su volumen y enriquece su contenido, representa un ejemplo de la obra de arte entendida como acontecimiento en el que está incluido el artista y el espectador en proporciones semejantes. De esta manera, nos hallamos ante la idea de experiencia como forma de conocimiento (Fischer-Lichte, 2011, p.17) y la transformación de la obra de arte en acontecimiento y realización escénica: “ahí pasa algo que no se puede disponer, que no se puede trasladar a otro lugar, ni traducir a un lenguaje; ahí pasa algo que se

está escapando tan pronto como está sucediendo y que pertenece al orden de la experiencia”. (Fischer-Lichte, 2011, p.18).

A la crítica le corresponde abordar las implicancias de este tipo de intervenciones y la pregunta que formula Mora referida a *Alba Cromm*: “¿...dónde acaba esta novela? ¿Está toda la novela *contenida* en el volumen publicado? ¿Qué efectos tendría una respuesta negativa para el concepto tradicional de crítica, sostenido en el puro texto?” (Mora, 2010c).

En tal sentido, Kunz (2011) distingue entre los finales precisos de los “texto-línea” y la imposibilidad de “decidir dónde termina el texto-red: como un dibujo, tiene márgenes, pero carece de final” (p.74). Lo cual se relaciona directamente con la siguiente frase presente en las dos entregas de *Circular*: “Tú que lees no sabes todavía que estás surcando un libro sin final, no porque no acabe sino porque este libro es como Madrid, un círculo, porque es, como Madrid, ilimitado, que no infinito. (...) Nadie puede terminar un círculo, lector. Solo recorrerlo” (Mora, 2003, p.111; 2007, p.212).

Que este mismo pasaje y el siguiente situados en el centro de *Circular* (2003) constituyan, sin modificaciones, el final de *Circular 07* (2007) representa un ejemplo de que el desarrollo conceptual de esta obra se evidencia también en su estructura. Si nadie sabe dónde empieza ni dónde termina un círculo, una misma frase puede ocupar distintas posiciones en las sucesivas versiones del texto suscitando nuevas posibilidades de lectura, pero dejando intacto el núcleo que sostiene la obra en su totalidad.

Del mismo modo, puede pensarse como acontecimiento el experimento de Mora conocido como *Quimera* 322 y que Prósperi relaciona de manera directa con *Alba Cromm*:

Alba Cromm puede ser leída como hipertexto del número 322 de la revista *Quimera*, el ejemplar de la reconocida publicación española que ideó y produjo Vicente Luis Mora en septiembre de 2010, el mismo año de aparición de la novela. En el mencionado número, el autor cordobés escribe la totalidad de los artículos a través del empleo de la firma de habituales colaboradores de la revista como Germán Sierra, Germán Tabarovsky, Manuel Vilas o Agustín Fernández Mallo. El desnudamiento de la estrategia es también una guía de lectura de *Alba Cromm*, en la que la figura del narrador desaparece para dar cabida a los ficcionales nombres que producen el texto que el lector tiene en sus manos (Prósperi, 2014, 155).

Por otra parte, el propio Mora considera que en *Quimera* “escritura y performance unieron ahí sus esfuerzos para crear un margen creativo de extrañeza en el centro del campo literario” (2012, p.120). En este sentido es que Ladagga (2007) piensa en figuras de artistas que “son menos los artífices de construcciones densas del lenguaje (...) que productores de ‘espectáculos de realidad’, empleados a montar escenas en las cuales se exhiben (...) objetos y procesos de los cuales es difícil decir si son naturales o artificiales, simulados o reales (p.14).

Estas características mencionadas son marcas propias de la narrativa pangeica en tanto intentos de mimesis simulacral (Mora, 2012, p.102)

que denotan un gusto por la falsificación (Mora, 2006, p.280), núcleo de los ensayos contenidos en el número de *Quimera* que, al igual que *Circular*, opera en la práctica lo que dice desde un punto de vista teórico: un dossier sobre fraudes y falsificaciones literarias construido a partir de ese mismo principio. Es decir que si pensamos en lo performativo desde el punto de vista de Austin, consistente en que hablar es siempre actuar, y desde su poder desestabilizador de construcciones conceptuales dicotómicas (Fischer-Lichte, 2011, p.50), es posible concluir que tanto la noción de novela, en el caso de *Alba Cromm*, como la de autor en *Quimera*, resultan resignificadas y cuestionadas a partir de acciones concretas que suscitan sorpresa e inquietud en el lector, obligado a reflexionar y a poner en duda aquello que sabe o espera de una obra de arte.

En el caso del proyecto *Circular*, lo performativo se pone de manifiesto en los cientos de fragmentos que lo componen y que incluyen géneros disímiles como el microcuento, los poemas, las letras de canciones, las citas filosóficas, los correos electrónicos, el ensayo y los diálogos, con el objeto de relatar en simultáneo lo que ocurre en distintos puntos de una esquizofrénica Madrid. De este modo, esas microescenas podrían pensarse como “posibles instalaciones artísticas, de corte conceptual” (Mora, 2012, p.120), en las que la idea de círculo permite conectar distintas figuraciones en torno a los difusos límites de la ciudad y de la creación literaria. De allí que “las afueras”, incluido en el título, alude a esa cartografía en apariencia caótica que Mora traza para dar cuenta de su visión abierta, en marcha,

del ejercicio de la crítica y la literatura en un sentido proyectivo (Bonilla, 2006).

Pensar esta obra en términos de instalación no solo alude a ese “algo que se está escapando tan pronto como está sucediendo” que mencionábamos en torno a la noción de experiencia, sino también a una visión cinematográfica que al posarse de manera frenética en un objeto, “apenas lo enfoca con la mirada, ya es otro. No puede ser fijado” (Benjamin, 2011, p.46). La pretensión de la novela de transmitir la experiencia irrepetible, intransferible y fugaz del aquí y ahora de una ciudad mostrada a partir de fragmentos que sustituyen la presencia de un narrador que ordene los elementos presentados podría leerse como un intento, en la línea de Benjamin, de restituir a la obra su sentido aurático¹⁰, aquello que por ser una manifestación única y auténtica escapa a cualquier posibilidad de reproducción mecánica.

En este punto, es posible enlazar lo performativo con la visión de la literatura como campo expandido (Garramuño, 2009) que procede, siguiendo la fórmula de Bellatin, a partir de una combinatoria de artes o de una “continuidad epistemológica entre la literatura, la imagen, la

10 Si bien Mora plantea que ya no se puede hablar del aura de un objeto estético dado que no hay aquí y ahora –“el ahora es continuo, un gran instante global de tiempo agotado, y el aquí está, como el centro de Nietzsche o Ben Arabí, en todas partes (o en ninguna)” (Mora, 2012, p.203)- lo que nos interesa marcar es simplemente una asociación entre la idea de instalación y su carácter de experiencia única, que la vinculan solo en ese sentido a la visión aurática. Además, aunque como metáfora de una particular imagen del mundo, *Circular* se encuentra situada históricamente en Madrid, como ya hemos advertido, lo cual habilita la lectura desde un aquí y ahora.

sociología, el arte, la música, las nuevas tecnologías y la ciencia” (Mora, 2012, p.101). Fischer-Lichte sitúa en los años sesenta el “giro performativo”, que legitima la performance como género artístico, y que consiste en que las artes visuales, la música, la literatura tienden

a llevarse a cabo en y como realizaciones escénicas. En lugar de crear obras, los artistas producen cada vez más acontecimientos en los que no están involucrados solo ellos mismos, sino también los receptores, los observadores, los oyentes y los espectadores (Fischer-Lichte, 2011, p.45)

Respecto de la difuminación de las artes por la que aboga Mora (2012), *Alba Cromm* (2010) se presenta como un relato textovisual y transemiótico, a partir del cual la imagen constituye un elemento narrativo más. Por eso Gil González (2012) plantea la denominación de “postnovelas” debido a que se manifiestan en ellas fenómenos de transmedialidad, “por la incorporación o integración en la obra de diferentes lenguajes” (p.233).

En cuanto al proyecto *Circular*, se pone de manifiesto una “intermedialidad entendida como hibridación” (transgenericidad) (Gil González, 2012, p.233) debido a la multiplicidad de géneros que conforman la novela. Por otra parte, la abundante sobreimposición de citas deviene en una proliferación significativa y referencial que desafía y suscita el cuestionamiento de los presupuestos del lector acerca de esa obra en particular y de la literatura en general.

En consecuencia, Gil González se pregunta por la necesidad de una postcrítica asociada a la postnovela, en función del requerimiento de

un aparato teórico y un posicionamiento crítico que atiendan a la configuración actual de la narrativa en español. Mora se pronuncia de manera afirmativa en “La crítica (que queremos)” (2007a), artículo que resulta de la transcripción de un decálogo colectivo producto de un debate llevado a cabo en su blog entre distintos lectores anónimo. Este no solo aspira a delinear un ideal de crítica contemporánea, sino que también se erige como una poética que rige el mencionado libro de ensayos, así como sus otros trabajos pertenecientes a esta misma línea.

Un primer punto a destacar es el siguiente: “la formación cultural del crítico deberá ser amplia, no limitada a la literatura, y el crítico deberá informarse, en la medida de sus posibilidades, de aquellas *epistemes* no literarias que parezcan ineludibles para entender la obra” (Mora, 2007^a, p.85). Este postulado se encuentra en consonancia con la advertencia del autor de que los cambios sociales que se están produciendo en la actualidad requieren de un tratamiento conjunto de prácticas literarias y culturales que permitan pensar en una nueva dinámica -socioestética, literaria, social, artística y tecnológica a la vez- que se encuentra “en marcha”, tal como expresa en el prefacio a *El lectoespectador* (2012). La insistencia en la idea de procesos en pleno movimiento que el crítico debe poder tomar como objeto de estudio amerita un enfoque inter / transdisciplinar que, desde la perspectiva de una metodología de la investigación cualitativa, teóricos como Denzin y Lincoln denominan, en la línea de Lévi-Strauss, “bricolage”, y que resultan representativos de una “criticalidad en evolución” que reúne a un tiempo campos diversos como “la sociología, los estudios culturales, la

antropología, los estudios literarios, el marketing, la geografía, los estudios de medios, la informática, los estudios de bibliotecología, los estudios de mujeres, diversos estudios étnicos, la educación y la enfermería” (Kincheloe y McLaren, 2012, p.265).

Esta hibridez y mixtura de los campos disciplinarios resultan propias de un contexto que opera cambios sustanciales en las formas de concebir, acceder y producir conocimiento, de modo tal que surgen figuras de intelectuales que no se limitan a un ámbito específico del saber, por lo cual su obra no resulta fácil de encasillar.

Han emergido nuevos y extraordinarios proyectos en medio de las disciplinas académicas. ‘¿Hemos de considerar la obra de Michel Foucault, por ejemplo, como filosofía, historia, teoría social o ciencia política?’ (Lo mismo podríamos preguntarnos de la «crítica literaria» de Jameson o Said) (Foster, 2008, p.9)

Además del desdibujamiento de las divisiones entre las esferas artísticas y entre los campos de conocimiento, la presente era digital y globalizada contribuye al borramiento de las fronteras geográficas, lo cual habilita a un posicionamiento transnacional y transatlántico (Ortega, 2010) de ciertos autores, entre los cuales incluimos a Mora, quien plantea que “la globalización económica y la revolución informacional han ensanchado aún más la natural libertad geográfica de la cultura y la literatura” (2014, p.324).

La complejidad de este panorama requiere entonces de los críticos una formación heterogénea, no restringida a la literatura, cuyo concepto resulta, indefectiblemente, ampliado, si sumamos además las ya aludidas formas textovisuales que componen una unidad, y no mera copresencia, entre texto e imagen. Mora impele a la crítica a buscar una terminología adecuada para analizar esta nueva configuración del mundo y esta nueva forma de concebir la literatura, razón por la cual en el decálogo se pedía una formación del crítico lo más amplia posible unido, aunque no lo exprese explícitamente, a una voluntad de querer ver ese nuevo mundo como paso previo a todo intento de racionalización o categorización. Dicha crítica, además, debe concebirse como “literatura primaria¹¹, no secundaria: debe intentarse la ejecución de una crítica que, siendo eficaz, no descuide su valor como obra de arte, en cuanto ejercicio escrito de pensamiento articulado” (Mora, 2007, p.86).

Resulta un desprendimiento lógico entonces que la manera de Mora de entender el ejercicio crítico bajo las mismas coordenadas que el literario conlleve que ambas prácticas se vean superpuestas y entablen un mutuo diálogo, basado además en su carácter simultáneo. De allí que es frecuente encontrar en cada una de las novelas de Mora disquisiciones teóricas de tipo metaliterario que orientan y proveen de un marco de lectura para estas y las acercan en ocasiones al género ensayístico, además de la inclusión

11 Según Ulmer (2008), Barthes fue el primero en pensar la poscrítica en los términos que refiere Mora, es decir, la crítica en el mismo nivel que la literatura, y no subsidiaria de esta: “Barthes llegó a la conclusión de que las categorías de literatura y crítica ya no podían mantenerse separadas, que ahora solo había escritores. (p.130)

de diversas tipologías textuales, como ya hemos visto. En este sentido, en *Circular 07*, apelando a una cita de Piglia (“El proyecto de una novela que no tiene fin, que dura lo que dura la vida del que la escribe”) se transmite una idea que resulta estructural del libro: “el protagonista de la novela no es un personaje, sino una ciudad: Madrid” (Mora, 2007b, p.72). Por otra parte, en *Alba Cromm* (2010a), asistimos a una versión revisitada de *Pasadizos* (2008), en donde se recomienda una exposición fotográfica que ahonda en “la relación entre el espacio físico y el artístico” (Mora, 2010a, p.98). Invocando a Machado y a Joyce, se reflexiona acerca de “la conexión entre imagen y palabra¹² literaria” en la que se centra, básicamente, la novela (Mora, 2010^a, p.98). Por último, en *Fred Cabeza de Vaca* (2017), se incluye la siguiente cita de Claudio Magris en la que se desnudan algunos de los procedimientos que devienen en la singular biografía de Fred:

Si una biografía aparece rota en pedazos, cada uno de estos pedazos posee, en mayor medida aún, una realidad propia, indeleble. Una realidad que seguramente se perdería si el fragmento fuese simplemente integrado, como un ladrillo, en el armonioso edificio de una biografía tradicional (Mora, 2017, p.184).

De manera similar, Calvo observa la recurrencia de “cláusulas explicativas del mecanismo formal” en todas las narraciones de Mora:

12 Resulta interesante a este respecto el ciclo denominado, precisamente, “Palabra e imagen”, en el Centro Niemeyer en marzo de 2017, donde Mora muestra aquellas imágenes que suscitaron la escritura de algunos de sus poemas. Se puede consultar en el siguiente enlace: https://www.youtube.com/watch?v=vry4FH_LaSo.

El sistema recuerda vagamente la tradición de la música experimental de John Cage y sus discípulos, donde la partitura es gradualmente reemplazada por la lista de instrucciones y la fórmula algebraica. “Y entonces lo vi”, dice el párrafo de *Alba Cromm* que funciona como cláusula de instrucciones. “*Ordénala, pensé, como historia que es, como si se tratase de una novela.* Me pregunté, haciendo de abogado del diablo, que por qué un trabajo de este tipo debía adoptar una estructura narrativa no periodística. Y me respondí: 1) Por qué no, si la disposición *no* es lo que importa. 2) Por qué no, si el hilo de los acontecimientos fue así, hasta cierto punto *novelesco*, casi ficcional; 3) por qué no, si el lector está acostumbrado a esa forma de construir una historia y suele agradecerla”. Cuesta no sonreírse al leer esta *licencia* de reintegración excepcional de la narración, que parece ventilar de un plumazo todo lo que Mora había representado durante una década en el panorama de la narrativa española. La “excepcionalidad” de la licencia (...) son obviamente la forma que tiene el autor de comunicarnos que esta mutación formal va entre paréntesis. Que es una prueba, algo que tenemos que tomarnos como un simple experimento. La primera novela literalmente experimental de Vicente Luis Mora” (Calvo, 2010, p.14).

Aun ignorando el hecho de que tomar una obra como un paréntesis o un simple experimento dentro de la producción literaria de un autor tiende a desestimarla como propuesta estética seria, regida por sus propios mecanismos ficcionales, creemos que esta apreciación de Calvo nos ayuda a reflexionar acerca del tema que convoca el presente trabajo: en qué medida podemos tomar dichas “licencias” como un desvío de las propuestas teóricas de un autor, interpretadas como una totalidad homogénea, cuando esta novela en particular resulta modélica de gran parte de los postulados

de Mora en torno a la literatura pangeica. Ante la misma encrucijada nos encontraríamos entonces frente a la última novela de Mora, que se encuentra más cercana a una novela tardomoderna, siguiendo su misma clasificación, pero cuya apuesta estética radica en otros aspectos que trascienden la estructura narrativa, en apariencia lineal, para adentrarse en cuestiones que tienen que ver con la (im)posibilidad de la escritura, con la experiencia de suplantación del sujeto enunciativo y con los intrincados caminos del género biográfico adoptado que lo sitúan al límite de su propia anulación.

Poder calibrar los vínculos, las interrelaciones y las tensiones que subyacen la labor creativa de un autor en sus distintas vertientes nos permite considerar su proyecto literario en su diacronismo, no exento, por ende, de coherencias tanto como de contradicciones.

CONCLUSIÓN

Respecto de la “nueva narrativa española” comúnmente asimilada a la generación Nocilla, Gil González plantea cómo esta “parece ir acompañada desde sus comienzos de la propuesta de un igualmente renovado marco teórico y crítico en que pueda ser situada, propuesta realizada en paralelo a la creativa, desde el interior del propio movimiento” (2012, p.233). Esto resulta central en el caso de Mora y explica en gran medida los distintos cruces y correspondencias que hemos intentado mostrar entre su producción novelística y ensayística, dado que el diagnóstico que realiza del panorama literario y crítico español actual resulta igualmente

desalentador y requiere, por tanto, de intervenciones concretas en ambas esferas. Es decir, el delineamiento de nuevas coordenadas que guíen la literatura y, simultáneamente, la configuración de un aparato crítico que pueda abordar y legitimar dichos derroteros.

Así, Mora se inserta en un doble campo que conjuga una única esfera de trabajo motivada por la misma búsqueda: cómo son o deberían ser la literatura y la crítica hoy. Esta especie de unidad interrogante habilita lecturas como la de Calvo, quien plantea que su obra

se compone de libros (...) pertenecientes indistintamente a las categorías del ensayo, la poesía y la narrativa, aunque imbricados entre sí por una red de temas, conceptos y motivos que hacen que la única categoría pertinente donde ponerlos sea “libro de Vicente Luis Mora”. Sus libros se coleccionan, como episodios de una serie, inteligibles como piezas de un todo (2010, p.12).

Por esta razón, el carácter fragmentario de sus novelas no invalida la posibilidad de reposición de un sentido unitario o global. Por ejemplo, un lector realiza una constatación que, aunque referida a un modo poco ortodoxo de leer otra obra, puede aplicarse al efecto de lectura de *Circular*: “...llega un momento en que todos esos fragmentos leídos cobran sentido en mi cabeza...Se ordenan solos...Si el libro tiene cierta lógica, el discurso se impone sobre las partículas dispersas (Mora, 2003, p.78)¹³.

13 Resulta significativo que el método fragmentario de lectura que adopta un pasajero del metro al leer por encima del hombro de algún otro *Los pilares de la tierra* sea compartido por un escritor, que tomando nota de todo lo que ocurre, dice comprender (y compartir, quizás) ese mismo

Es en ese sentido que Mora concibe su proyecto literario, estrechamente emparentado con su labor crítica. De hecho, preguntado en relación con los vínculos entre su obra y la idea de un “discurso global” al que se alude en *Pasadizos* (2008) apelando a Valéry, el autor explica:

Creo que inconscientemente intento hacer lo mismo pero en otro sentido. Los *Cahiers* de Valéry son una historia en tiempo real de su pensamiento. Por su formación, son una especie de historia en marcha de la filosofía y del pensamiento estético de principios y mediados del siglo XX. Entonces mi proyecto literario general, y *Circular* en particular, son intentos similares de constituirse en una especie de muestra, de conglomerado, de complejo textual sobre el pensamiento estético creativo que se hace a veces desde la propia construcción o desde la producción ensayística sobre la creación propia o ajena. Por eso me interesan esas superobras hechas en base a pequeñas teselas. La idea de mosaico me interesa muchísimo: construir un tapiz con la esperanza de que algún día se pueda ver un todo¹⁴.

En su última novela, *Fred Cabeza de Vaca*, encontramos una idea similar: “Fred quería vegetación que se fuera trenzando, que fuera creciendo, en parte libérrima y en parte conectada a las demás plantas, para lograr una sinapsis biónica (Mora, 2017, 161).

Creemos que dicha interconexión entre novelística y ensayo, y sus eventuales desvíos responden además al desafío inherente a toda tarea

mecanismo. Que el fragmento donde se encuentra esta escena incluya en su nombre el título de la novela da cuenta de una referencia metaliteraria y de una reflexión acerca de las prácticas de lectura y escritura, que en gran medida son parte de un único proceso.

14 Entrevista inédita realizada en Málaga el 23/01/18.

destinada a interrogarse sobre un presente para el que, como dice Nancy, no hay esquemas previos de interpretación con los que operar.

De allí que, como común denominador, Mora conciba el proyecto *Circular* como “novela en marcha”, *El lectoespectador* como “pensamiento en marcha” (Gil, 2012) y el intercambio producido en su blog como “ensayos colectivos en marcha” (Mora, 2007a), lo cual deja entrever una idea de literatura como sinónimo de “proyecto abierto” (Kunz, 2014) al que adscriben distintas realizaciones particulares, en las que confluyen a un tiempo géneros en apariencia disímiles. Se trata de los atributos del “*homo pangeicus* (que) es capaz de trabajar en red, percibir la historia -y la tradición literaria- de un modo sincrónico, y de ver entre todas las ramas del arte y de la ciencia una *continuidad*” (Mora, 2012, p. 59).

Valiéndose de un gesto inquieto y deseoso de compensar con teoría la angustiante circulación de sentido que caracteriza nuestro difícil, frágil e inquietante mundo (Nancy), en los esfuerzos de Mora por crear nuevos marcos de lectura para nuevas formas literarias se cifra una voz cuyos aportes merecen ser atendidos en tanto su obra crítica y literaria asume en partes iguales el desafío de cartografiar las complejas realidades de nuestro presente.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Benjamin, Walter. *La obra de arte en la era de su reproducción técnica*. Buenos Aires: El cuenco de plata, 2011.
- Bonilla, Juan. “Construcción”. *Diario El mundo*. 12 feb. 2000.
- Calvo, Javier. “La red siniestra”. *Quimera*, n. 318, p.12-17, 2010.

- Dalmaroni, M. "A propósito de un libro de Ludmer (y de otros tres)". *Bazar Americano*. Disponible en www.bazaramericano.com/pdf.php?cod=19&tabla=columnas
- Fischer-Lichte, Erika. *Estética de lo performativo*. Madrid: Abada Editores, 2011.
- Foster, Hal. *La posmodernidad*. Barcelona: Kairós, 2008.
- Garramuño, Florencia. *La experiencia opaca. Literatura y desencanto*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 2009.
- Gil, Alex. "Vicente Luis Mora, usted también es tecnología". *Go Magazine*. 26 feb 2010.
- Gil González, Antonio. "Hacia una postnovela postnacional". En Ortega, J. (ed.) *Nuevos hispanismos. Para una crítica del lenguaje dominante*. Madrid/Frankfurt: Iberoamericana/Vervuert, p.231-252, 2012.
- Kohan, Martín. "Sobre la postautonomía", *Landa* vol. 1, n° 2, p.309-319, 2013.
- Kunz, Marco. "Finales mutantes: la nueva narrativa española y la clausura del texto". En Bravo, F. (ed.) *La fin du texte*. Bordeaux: Presses Universitaires de Bordeaux, p.73-86, 2011.
- . "Del plano callejero al rizoma textual: *Circular 07* de Vicente Luis Mora". *Versants. Revista suiza de literaturas románicas*, n° 61, p.103-114, 2014.
- Lacoue-Labarthe, Phillipe y Jean-Luc Nancy. *El absoluto literario. Teoría de la literatura del romanticismo alemán*. Buenos Aires: Eterna Cadencia, 2012.
- Laddaga, Reinaldo. *Espectáculos de realidad. Ensayo sobre la narrativa latinoamericana de las últimas dos décadas*. Rosario: Beatriz Viterbo, 2007.
- Ludmer, Josefina. *Aquí América Latina. Una especulación*. Buenos Aires: Eterna Cadencia, 2010.
- Mora, Vicente Luis. *Circular*. Córdoba: Plurabelle, 2003.
- _____. *Pangea. Internet, blogs y comunicación en un mundo nuevo*. Sevilla: Ed. Fund. J. M. Lara, 2006.

- _____. *La luz nueva. Singularidades en la narrativa española actual*. Córdoba: Berenice, 2007 a.
- _____. *Circular 07. Las afueras*. Córdoba: Berenice, 2007b.
- _____. *Pasadizos. Espacios simbólicos entre arte y literatura*. Madrid: Páginas de espuma, 2008.
- _____. *Alba Cromm*. Madrid: Seix Barral, 2010a.
- _____. “El internexto”. Disponible en: vicenteluismora.blogspot.com.ar/2010/05/el-concepto-de-internexto.html, 2010b. Consulta 1 abr 2017.
- _____. “Alba Cromm” Disponible en: <http://vicenteluismora.blogspot.com/2010/04/alba-cromm.html>. Consulta 22 nov 2016.
- _____. *El lectoespectador. Deslizamiento entre literatura e imagen*. Barcelona: Seix Barral, 2012.
- _____. “Globalización y literaturas hispánicas: de lo posnacional a la ‘novela global’”. *Revista Pasavento*, vol. II, n° 2, p.319-343, 2014.
- _____. *Fred Cabeza de Vaca*. Madrid: Sexto Piso, 2017.
- Nancy, Jean-Luc. *El arte hoy*. Buenos Aires: Prometeo, 2014.
- Ortega, Julio (ed.) *Nuevos hispanismos interdisciplinarios y trasatlánticos*. Madrid/ Frankfurt, Iberoamericana/Vervuert, 2010.
- Pantel, Alice. “Cuando el escritor se convierte en un hacker”. *Revista Letral*, n° 11, 2013. Disponible en: <http://hal-univ-lyon3.archives-ouvertes.fr/hal-00938600>. Consulta 1 jun 2017.
- Prósperi, Germán. “Infancia y nuevos hispanismos: *Alba Cromm* de Vicente Luis Mora y *Hablar solos* de Andrés Neuman”. *CELEHIS–Revista del Centro de Letras Hispanoamericanas. Año 23, n° 28 – Mar del Plata*, pp. 143–163, 2014.
- Ulmer, Gregory. *La posmodernidad*. Barcelona: Kairós, 2008.

La democratización de la capacidad para mirar Sobre la crítica fotográfica de Juan José Millás

Constanza Lucía Tanner

Recebido em: 10 de outubro de 2018

Aceito em: 17 de janeiro de 2019

Constanza Tanner es Licenciada en Letras Modernas y Correctora Literaria por la Universidad Nacional de Córdoba, Argentina. Actualmente se desempeña como docente adscripta en la cátedra de Literatura Española, y ha publicado artículos referidos a dicho campo literario en las revistas *Síntesis* (Argentina), *Diáblotexto Digital* (España) e *Imposibilia* (España).

Contacto: constanza025@gmail.com

España

PALABRAS CLAVE:

Millás; fotografía;
periodismo; democratización;
extrañamiento

Resumen: La obra del valenciano Juan José Millás exhibe un interés de base por mixturar dos campos tradicionalmente diferenciados: literatura y periodismo. En *Todo son preguntas* (2005) y *El ojo de la cerradura* (2006), Millás avanza otro paso, enlazando con su oficio de escritor la reflexión sobre la rama no verbal del lenguaje. Para ello apelará al registro del escritor de ficción, del columnista de periódicos y del crítico *amateur* de fotografías, a fin de exponer las impresiones que le generaron algunas imágenes publicadas en el diario *El país*. Como dichas imágenes despliegan un mensaje propio con independencia de que exista o no un lenguaje verbal que las “explique”, Millás no podría asegurar que los espectadores interpretasen las fotografías de un modo particular a partir de su intervención; su opción será llamar la atención de los lectores ofreciéndoles las herramientas para potenciar una mirada crítica personal despegada de la ideología dominante.

KEYWORDS: Millás;
photography; journalism;
democratization; estrangement

Abstract: The work of the Valencian writer Juan José Millás exhibits a base interest by mixing two traditionally differentiated fields: literature and journalism. In *Todo son preguntas* (2005) and *El ojo de la cerradura* (2006), Millás advances another step, linking with his work as a writer the reflection on the non-verbal branch of language. For that, he will appeal to the record of the fiction writer, the newspaper columnist and the amateur photo critic, in order to expose the impressions generated by some images published in the newspaper *El País*. Because these images display a message of their own regardless of whether or not there is a verbal language that “explains” them, Millás could not assure that the viewers interpreted the photographs in a particular way from his intervention; his option will be to draw readers’ attention by offering them the tools to promote a personal critical look detached from the dominant ideology.

1. LA MIRADA QUE MIXTURA

En su obra *El espectador emancipado* (2010), el filósofo Jacques Rancière se refiere a la producción artística de los últimos tiempos en estos términos:

Esas historias de fronteras a ser cruzadas y de distribuciones de roles a borrar se encuentran ciertamente con la actualidad del arte contemporáneo, donde todas las competencias artísticas específicas tienden a salir de su propio dominio y a intercambiar sus lugares y sus poderes. (Rancière, 2010, p.27)

Los productos culturales propios de la posmodernidad están caracterizados por la interdisciplinariedad, la ruptura genérica y la mezcla de estilos y registros. La obra del escritor valenciano Juan José Millás, en esta línea, exhibe un interés de base por mixturar herramientas y temáticas propias de dos ámbitos tradicionalmente diferenciados, en especial en lo que refiere a los campos de expectativas vinculados con su recepción: la literatura y el periodismo. A partir de 1990, Millás decidió alternar su trabajo en ficción con la publicación de una columna semanal en el diario *El país*, opción que lo consolidó como periodista y cronista además de como novelista; en los textos que nos ocuparán a lo largo del siguiente trabajo, sin embargo, avanzará aun otro paso, enlazando con su oficio de escritor la reflexión sobre la rama no verbal del lenguaje. En *Todo son preguntas* (2005) y *El ojo de la cerradura* (2006), Millás apelará, al mismo tiempo, al registro propio del escritor de ficción, del columnista de periódicos y del crítico *amateur*

de fotografías, a fin de exponer las impresiones que le generaron una serie de imágenes publicadas en el diario *El país*.

En una entrevista de 2013 a cargo de Ginés Cutillas, Millás enfatiza que su oficio primario es y será siempre el de escritor, aunque gracias a una naturaleza “curiosa” le divierte “explorar distintos medios”. En correspondencia, y en lugar de acercarse a la fotografía como profesional, Millás reconoce en sí y comparte con el lector la espontánea inquietud que le produce el encuentro con las imágenes del periódico. Rubén Rojas Yedra destaca que, para este escritor, “(...) la realidad carece de sustancia; la forma y el sentido se la da el amplio abanico de subjetividades al entrar en contacto con ella” (Rojas Yedra, 2017, p.61); así, “La realidad es *la lectura que hacemos de ella*: es decir, la interpretación, que es individual y por tanto múltiple, punto importante en el programa posmoderno que recoge Millás” (Rojas Yedra, 2017, p.15)¹. La especificidad de esta perspectiva en la actualidad radica en que, como bien tematiza el autor valenciano, la visión que tenemos de nosotros mismos está influida por la fotografía y la televisión, en tanto nuestra misma experiencia con la realidad está filtrada por las imágenes:

(...) para percibir, interpretar y organizar la realidad, la percepción se desnivela a favor de la visualidad. [...] En nuestro siglo XXI progresa un método de análisis visual de la realidad como nuevo modo de relación con el universo. Son personas que te miran o te leen y te desrealizan. (Rojas Yedra, 2017, p.72).

1 Destacado en el original.

Germán Prósperi (2007) señala que, para Millás, las fotografías se diferencian del texto periodístico en tanto leen al que las mira en lugar de solo dejarse leer, y que la ausencia de respuestas ante las preguntas que impone la urgencia de la realidad es, precisamente, lo que posibilita su escritura. Ya Barthes (1989) señalaba que la fotografía tiene el poder de “mirarme directamente a los ojos”; para Millás, “Una vez que nos sentimos leídos es muy difícil no responder de algún modo a esa “intromisión”. Los textos que ilustran cada una de estas fotografías [...], son mi respuesta a ese sentimiento” (Millás, 2005, p.14). De acuerdo con esta perspectiva, y tomando como guía conceptos de Rancière, Barthes y Susan Sontag, la hipótesis que orientará las siguientes líneas es que, dado que las imágenes despliegan un mensaje propio con independencia de que exista o no un lenguaje verbal que las “explique”, Millás no podría asegurar que los espectadores interpretasen las fotografías de un modo particular a partir de su intervención como escritor; su opción será, en cambio, llamar la atención de los lectores ofreciéndoles herramientas para potenciar una mirada crítica desligada de la ideología dominante. Al estar familiarizado tanto con el registro de la ficción como con el del reportaje y el artículo periodístico, Millás construirá un discurso que hibride literatura y vida, historia “real” y ficción “inventada”, un relato fronterizo cuyo lector ideal podrá conjugar los saberes obtenidos como receptor de periódicos con los que ejercita interpretando novelas.

2. LA MIRADA ASOMBRADA

Si bien Millás no puede crear desde el comienzo el material de *Todo son preguntas* y *El ojo de la cerradura*, el modo de seleccionar y articular dicho material sí es el que emplearía para un relato de ficción, dado que se sustenta en la operación de edición que nace, según sus palabras, de un “correcto emplazamiento de cámara”. En su libro dedicado a la fotografía, Susan Sontag señala que las fotografías

(...) no solo evidencian lo que hay allí sino lo que un individuo ve, no son solo un registro sino una evaluación del mundo. Quedó claro que no había solo una actividad simple y unitaria llamada visión (registrada, auxiliada por las cámaras) sino una “visión fotográfica”, que era tanto un nuevo modo de ver cuanto una nueva actividad que ellos [los fotógrafos] ejercerían. (Sontag, 2006, p.130)

Este énfasis sobre lo que *un* individuo ve se corresponde con la importancia que nuestro autor le atribuye al punto de vista, a la originalidad de la perspectiva desde la cual se recepta el mundo. Bien podría atribuírsele a Millás la afirmación de Barthes: “Heme, pues, a mí mismo como medida del “saber” fotográfico” (Barthes, 1989, p.35), y su idea de que el ojo que la mira, en tanto es un “ojo que piensa”, necesariamente le añade algo más a la fotografía. Ahora bien, ¿en qué radicaría la especificidad de la mirada millasiana? A diferencia del lector que recepta acríticamente la información tal como la filtra la ideología del periódico, Millás sí se cuestiona por los límites de una mentira, por los alcances éticos de una imagen montada

para confundir y por las implicancias de vivir en un mundo de simulacros. Y este cuestionamiento permanente es, en gran medida, posible en tanto tras el crítico fotográfico se agazapa el novelista —la imagen es de Germán Prósperi—, cuya interpretación de las imágenes periodísticas no puede nunca escindirse por completo de su bagaje de recuerdos e impresiones personales. Esta es, en efecto, la percepción de Rancière en su descripción del carácter activo del espectador, capaz de trazar un camino individual y subjetivo entre la “selva de los signos”, en tanto su poder “(...) es el poder que tiene cada uno o cada una de traducir a su manera aquello que él o ella percibe, de ligarlo a la aventura intelectual singular que los vuelve semejantes a cualquier otro aun cuando esa aventura no se parece a ninguna otra” (Rancière, 2010, p.23).

En el caso de las fotografías, la singularidad de la aventura intelectual reviste una importancia central: ya Barthes reconoció en sí mismo una imposibilidad de separar “lo patético” —el deseo, el amor, el dolor, el pesar— de lo formal a la hora de buscar una “esencia de la fotografía en general”. A diferencia de la masa de imágenes que saturan diariamente nuestra percepción visual del mundo, ciertas fotos producen en el espectador un “algo más” imposible de reducir a las destrezas técnicas del fotógrafo, un estímulo del orden del recuerdo que Barthes denomina *punctum*: se trata de un “detalle” que estremece y hace vibrar al espectador, de un suplemento que ya está en la imagen pero que opera como un “(...) pinchazo, agujerito, pequeña mancha, pequeño corte, y también casualidad. El *punctum* de una foto es ese azar que en ella *me despunta* (pero que también me lastima,

me punza) (Barthes, 2006: 59)². La importancia de que Millás profundice en el *punctum* radica en que, siguiendo a Barthes, las fotografías en las cuales lo reconozca no serán fotografías “unarias”, aquellas que no hacen vacilar ni disturban la realidad; en cambio, y en correspondencia con lo que para Rojas Yedra sería una falta de reconocimiento nacida del choque entre un enfoque subjetivo y la realidad perceptible, Millás destaca que su mirada se caracteriza por el asombro: “Puedo decir que de pequeño el sentimiento y el impulso mío frente al mundo no era el de contar. Era el de observar, el de mirar, y el de mirar con perplejidad, porque nunca me he sentido integrado, nunca he sentido que formaba parte de esto” (Millás en Cruz Ruiz, 2016, p.197). Desde el asombro, Millás se niega a enlazar su interpretación de las fotografías con la historia oficial tras ellas, con lo políticamente correcto, en tanto “Ello no me impedirá afirmar mis sentimientos frente a esta fotografía” (Millás, 2005, p.99). De acuerdo con nuestra perspectiva, cuando su mirada caracterizada por la capacidad de asombro es punzada por las fotografías del periódico, Millás descubre en ellas una serie de procedimientos generadores de sentido que podrían escapar a un espectador desprevenido, y que analizaremos a continuación.

3. ELOCUCIÓN MUDA

El análisis de fotografías de periódico que despliega Millás en estos libros responde a una característica de nuestra contemporaneidad que López Yedra define como la preferencia por lo visual en el plano estético.

2 Destacado en el original.

La imagen, incluida su forma audiovisual, se ha incorporado al engranaje de nuestra sociedad actual hasta un punto tal que resulta naturalizada y, en consecuencia, se procesa con rapidez, sin que necesariamente medie entre el receptor y el producto una plena conciencia de los procesos ideológicos que juegan en su utilización simbólica. En este sentido, un aspecto central del trabajo millasiano sobre la fotografía del periódico radica en que le reconoce funciones que trascienden la mera exhibición o comprobación de una realidad y que, en cambio, la acercan más a la idea de creación o transformación del contexto. De acuerdo con la poética millasiana, el mundo que percibimos con nuestros sentidos no tiene un nivel excluyente de “realidad” que lo coloque por encima de aquello que solo existe en nuestro interior, es decir, nuestras emociones, sentimientos o pensamientos. Por el contrario, Millás sostiene que aquello que no ha sucedido en la “realidad” exterior sino solo en la interior —aquello que no tiene por testigo más que a cada individuo en su singularidad—, suele tener un peso mayor en la determinación de nuestras acciones y del modo en que nos vinculamos con otros que los acontecimientos empíricos, pasibles de comprobación. Y si bien Millás despliega esta concepción dual del mundo desde sus primeros trabajos, la distinción entre niveles de realidad heterogéneos es un tópico de especial relevancia en nuestra sociedad contemporánea, en la cual “(...) las nuevas tecnologías [...], son capaces de construir una realidad alternativa, hiperreal, que conduce al *ser multimedia* a un estado

de enajenación constante” (López Yedra, 2017, p.83)³. Y esto constituye “Otro motivo más para preguntarnos cómo y dónde interactuamos, en qué realidad representamos nuestros roles vitales y si estamos empezando a confundir lo verdadero con lo falso” (López Yedra, 2017, p.89)

El escritor valenciano reconocerá en las fotografías el poder para crear una realidad independiente de la que le sirve de referente, siempre y cuando cuenten con el *punctum* que movilice en él la identificación emocional. En este sentido, Barthes sostiene que el “choque fotográfico” no consiste tanto en traumatizar como en revelar aquello que permanecía oculto, ya sea descubriendo la rareza, captando un movimiento o recorrido que el ojo normal no podría inmovilizar, hallando lo estético en lugares insólitos o apelando a las destrezas técnicas del fotógrafo. Además, la fotografía no solo revela lo notable y lo toma como referente, sino que puede convertir a su referente en notable al declararlo como tal, incluso hasta hacernos sentir que “queremos ser como él”: “El vuelo de la chaqueta [de un manifestante en La Paz], que evoca el de una capa, le da un aire extraordinario, capaz de convertirlo, si fuera necesario, en un cóndor, un halcón, un águila” (Millás, 2005, p.37). En el otro extremo, sin embargo, la fotografía es capaz de inmovilizar el referente hasta que su imagen quede congelada ante los espectadores con unas características que el sujeto empírico difícilmente podrá rebatir; la imagen es, en términos de Barthes, pesada, inmóvil y obstinada, capaz de crear o mortificar el cuerpo que capta “según

3 Destacado en el original.

su capricho”. Desde la perspectiva de Sontag, el acontecimiento de la fotografía se adjudica el derecho para interferir, invadir o ignorar lo que sucede ante la cámara, otorgándole una forma de inmortalidad a la porción de realidad que finalmente elija encuadrar: “En vez de limitarse a registrar la realidad, las fotografías se han vuelto norma de la apariencia que las cosas nos presentan, alterando por lo tanto nuestra misma idea de realidad y de realismo” (Sontag, 2006, p.128)

Ahora bien, ¿de qué modo se vinculan las posibilidades de la fotografía con la literatura a partir de la intervención de Millás? ¿Qué nos autoriza a postular una hipótesis en la que interactúan palabra e imagen? En principio, descubrir de la mano de Millás que la fotografía no solo confirma sino que es capaz de revelar, inmovilizar, decretar como notable y, en síntesis, crear su referente —redefinir la realidad, en términos de Sontag—, nos lleva a concluir que el lenguaje no verbal de las imágenes transmite un *algo más*, accede a un nivel de significación diferente al de las palabras. En términos de Walter Benjamin, se trata de algo “silencioso” e “indomable” dado que “La naturaleza que habla a la cámara es distinta de la que habla a los ojos; distinta sobre todo porque un espacio elaborado inconscientemente aparece en lugar de un espacio que el hombre ha elaborado con consciencia” (Benjamin, 1990). Para Millás, una buena fotografía en el periódico puede desmentir, matizar o subrayar lo que afirma el texto al cual acompaña, y denunciar aquellas relaciones de poder que son de público conocimiento pero no podrían transmitirse por escrito en un artículo editorial. A través de la fotografía, el espectador puede captar el mensaje que se abre paso

entre los “tediosos discursos previsibles”: “Con frecuencia obtienes más información de una fotografía que de una estadística” (Millás, 2006, p.85), porque “(...) qué nos importa la noticia a la que servía cuando es evidente que el fotógrafo consiguió trascenderla para contarnos, con la coartada de la actualidad, el desencuentro eterno entre la autoridad competente y el júbilo” (Millás, 2005, p.61).

En tanto opera como metáfora, la imagen fotográfica visibiliza su referente de un modo diferente al que avala el discurso oficial, con el fin de quebrar o al menos desestabilizar la insensibilidad social. Por ello, Millás observa las fotografías en tanto despliegues de “elocuencia muda”, en cuya acumulación de lenguaje no verbal hasta el mínimo detalle significa; se trata, para Barthes, de que la fotografía tiene una “Abundancia de Imagen” que la define como completa, íntegra, “abarrotada, llena”. Sin embargo, no todas las fotografías aparecidas en el periódico tienen este afán subversivo, sino solo aquellas que Barthes denominaría “pensativas”; de hecho, las fotografías del periódico pueden, incluso, ser planificadas para que engañen el ojo y el sentimiento del espectador. Tal como señala Rancière,

Lo que nosotros vemos sobre todo en las pantallas de información televisada, es el rostro de los gobernantes, expertos y periodistas que comentan las imágenes, que dicen lo que ellas muestran y lo que debemos pensar de ellas. [...]. El Sistema de la Información no funciona por el exceso de las imágenes; funciona seleccionando los seres hablantes y razonantes, capaces de “descifrar” el flujo de la información que concierne a las multitudes anónimas. (Rancière, 2010, p.97).

Los medios oficiales, tal como lo percibe Millás, no le otorgan ninguna voz a los sujetos cuyas fotografías exhiben, sino que, como señalamos, los congelan en una única perspectiva. ¿Cómo lograr, entonces, que ese plus de significado que Millás percibe en las fotografías que lo punzan sea transmisible al común de los espectadores?

4. ACOMPAÑAR LA MIRADA

Para Barthes, la atracción que le generan ciertas fotografías, su percepción del *punctum* en ellas, está determinada por “(...) una agitación interior, una fiesta, o también una actividad, la pasión de *lo indecible que quiere ser dicho*” (Barthes, 1989, p.43)⁴, en tanto la fotografía “(...) no sabe *decir* lo que da a ver” (Barthes, 1989, p.153)⁵. El comentario de fotografías que realiza Millás en estas obras tiene por objeto ensayar un modo de expresión que acerque ese *indecible* de la imagen al plano de la palabra, pese a que el escritor tiene plena consciencia de que en la “traducción” se desdibuja el plus de significado al que acabamos de referirnos. Después de todo, tal como reconoce a partir de una fotografía tomada luego de los atentados del 11 de marzo de 2004 en Madrid, “No había en los hospitales habitaciones suficientes, ni en los periódicos páginas suficientes, ni en los diccionarios palabras suficientes. Hubo que improvisar a toda prisa habitaciones y páginas y palabras, que se convertían con frecuencia

4 El destacado es nuestro.

5 Destacado en el original.

en morgues, en mortajas, en disparates” (Millás, 2005, p.77-78). Cabe entonces preguntarse por el provecho de una actividad que presupone un desfase en la interpretación, que lleva en su misma esencia una pérdida; creemos que Rojas Yedra puede ofrecernos una respuesta:

En efecto, la fotografía podría ser considerada como una forma de escritura, ambas son tecnologías, instrumentos de subjetivación [...]. En este sentido, el observador no debe conformarse con ver las imágenes de forma superficial, la representación escueta de volúmenes, sino que puede y debe aprender a mirarlas, o más bien a leerlas y hasta a escribirlas”. (Rojas Yedra, 2017, p.74)

Sabemos ya que Millás tiene una mirada particular, la “mirada ingenua”, marcada por un perpetuo asombro y una habilidad para someter toda pretendida verdad a un proceso de extrañamiento; sabemos, además, que Millás despliega una lectura particular, en tanto, como Barthes, reconoce en ciertas fotografías un *punctum* que lo moviliza y lo interpela desde la incomodidad. *El ojo de la cerradura* y *Todo son preguntas* vienen a exponer, dentro de esta tríada, la capacidad de Millás para *escribir* la imagen, su habilidad para, como he señalado con anterioridad (Tanner, 2016), desplegar una escritura marcada por el delirio que pueda unir en una significación cohesiva y coherente lo que de otro modo solo serían piezas aisladas del rompecabezas de la realidad. Y esto se debe a que Millás, tal como señala María Jesús Casals Carro (2003), contempla la narración como la mejor —acaso la única— herramienta para dar y darse un sentido,

en tanto solo puede aprehenderse aquello que primero se ha nombrado; en términos de Sontag, “Solo aquello que narra puede permitirnos comprender” (2006, p.43).

Del mismo modo en que para Sontag los escritores pueden “exponer la verdad” atestiguada por las fotografías, Benjamin enfatiza lo indispensable de la leyenda:

La cámara se empequeñece cada vez más, cada vez está más dispuesta a fijar imágenes fugaces y secretas cuyo shock suspende en quien las contempla el mecanismo de asociación. En este momento debe intervenir la leyenda, que incorpora a la fotografía en la literaturización de todas las relaciones de la vida, y sin la cual toda construcción fotográfica se queda en aproximaciones. (Benjamin, 1990)

Sin embargo, estos planteos encierran un peligro. Para Barthes, el refinamiento estético que algunas fotografías tienen por base y otras alcanzan con el correr del tiempo —la tendencia estetizante que para Sontag asegura la neutralización de toda posible angustia mediante el descubrimiento de la belleza— determina que la imagen solo pueda despertar una mirada crítica en aquellos que “ya son aptos” para percibirla. En este sentido, si Millás pretendiese, como proponen Benjamin y Sontag, que sus escritos “explicasen” o “revelasen” una verdad tras la fotografía que el común de los espectadores no tuviese la capacidad de captar por sí mismo, estaría cayendo, en palabras de Rancière, en la convicción de los “pedagogos embrutecedores”, aquellos para quienes el maestro detenta un saber que

lo separa del ignorante por un abismo radical. Para Rancière, el peligro del llamado arte crítico, aquel que podría pensarse que intenta construir Millás en sus artículos, radica en que la denuncia del paradigma crítico podría terminar por reproducir el mecanismo de la lógica que denuncia: “(...) se trata siempre de mostrar al espectador lo que no sabe ver y de avergonzarlo de lo que no quiere ver, a riesgo de que el dispositivo crítico se presente a su vez como una mercancía de lujo perteneciente a la lógica que él mismo denuncia” (Rancière, 2010, p.34). En otros términos, cuando el arte toma por meta “curar a los incapaces”, termina por reproducir esas mismas incapacidades de forma indefinida, asegurando que solo las élites puedan ejercer un poder para juzgar; para quebrar este círculo, será necesario un cambio de trayectoria que rompa el enlace entre la emancipación del espectador —su reconocimiento de las estructuras de poder que subyacen bajo la pretendida división entre mirar y actuar— y la captación colectiva — esta idea de que solo una selecta minoría puede hablar sobre aquello que mira.

De acuerdo con nuestra perspectiva, lo que le permitirá a Millás desligar su lectura de esta tendencia al mantenimiento de la distancia entre maestros e ignorantes será su posición enunciativa, capaz de mixturar las herramientas que emplea al escribir ficción con las estrategias que utiliza para escribir en los *mass media*. Para Millás (2016), el periodismo y la literatura son dos campos que se enriquecen mutuamente, en tanto cada uno funciona como un taller de experimentación capaz de producir mejoras aplicables al otro.

De acuerdo con Casals Carro, la fortaleza de los argumentos que Millás postula en sus artículos radica en que

(...) la imagen que Millás proyecta en sus lectores no es la del intelectual sino la del juglar o la del relator. [...] Su sitio es el relato, la ficción y la realidad en una continua convivencia. Millás no es analítico al modo deductivo, sino en el inductivo: su mente estructura el pensamiento en imágenes que relaciona con otras, reales o imaginadas. De este modo construye su universo, su ideología. (Casals Carro, 2003, p.84)

A partir del empleo de recursos como la ironía y el humor en paralelo con la inclusión de alegorías y metáforas de gran vuelo literario, Millás denuncia el impacto del lenguaje interpretativo —cargado de una escala valorativa del mundo— que acompaña a las fotografías cuando es monopolizado por los aparatos ideológicos que sustentan el poder hegemónico. Y, para hacerlo, revela el modo en que el saber decir —qué, cuándo, dónde, cómo y quién— funciona como un instrumento para homologar la significación de las imágenes y mantener una distancia insalvable entre los espectadores “activos” (quienes pueden ejercer la crítica) y “pasivos” (quienes no tienen la capacidad para interpretar por sí mismos). En palabras de Prósperi, la escritura millasiana se rebela ante la doble prohibición asociada al voyeurismo, la del acto de mirar y la de contar aquello que se vio, gracias a que su modo de mirar es siempre y en primera instancia el de un novelista:

La relación entre lo doble (lo que muestra la fotografía y lo que el novelista cuenta) se estatuye como una nueva marca de esta poética en la que se

sostiene que lo se narra puede estar provocado por lo social (el *studium* barthesiano) pero que siempre responde a los cultos de un oficio, ese hacer a través del cual un novelista que pretende ser crítico de fotografías regresa a un *origen didáctico* en el que la narración se inicia. (Prósperi, 2007, p.127)⁶

5. LA IMAGEN QUE CRUZA LOS LÍMITES

El último punto que debemos destacar tiene que ver con este carácter didáctico que Prósperi señala en la escritura millasiana. Así como Benjamin sostiene que el espectador de una fotografía se siente “irresistiblemente forzado” a buscar en ella una cuota de “azar” que revele la realidad tras la imagen, Millás concibe este azar como un “enigma” destinado a “(...) provocar en el observador más preguntas que respuestas” (Millás, 2005, p.34). Ahora bien, de acuerdo con Barthes, la fotografía interpela a cada espectador por separado, en su individualidad, en tanto la lectura de una imagen es siempre una lectura privada: “Soy el punto de referencia de toda fotografía, y es por ello por lo que esta me induce al asombro dirigiéndome la pregunta fundamental: ¿por qué razón vivo yo *aquí* y *ahora*? (Barthes, 2006, p.131-132)⁷; lo que Millás pretende con los artículos de *El ojo de la cerradura* y *Todos son preguntas* es, de acuerdo con nuestra hipótesis, acompañar el proceso según el cual las fotografías despiertan una reflexión en cada uno de los espectadores, ofreciéndoles las herramientas para saber

6 El destacado es nuestro.

7 Destacado en el original.

percibir el *punctum* cuando se ofrezca a sus sentidos. El objetivo del discurso millasiano en su mixtura de recursos literarios y periodísticos es transmitir al lector la idea de que no importa una palabra políticamente correcta frente a unas imágenes que se imponen con urgencia, que, como las armas, “(...) te vuelan la tapa de los sesos cuando menos te lo esperas” (Millás, 2005, p.85). Para ello, Millás les propone a sus lectores que “observen”, que se “fijen”, que “repasen”, verbos todos que remiten a una forma de mirar en donde se anula el distanciamiento tranquilizador, en donde queda suspendida la tendencia estetizante.

Desde su plena conciencia de la retroalimentación entre escritura y lectura como condición para la interpretación, nuestro autor postula sus artículos como un “viaje”, una “aventura” con destino desconocido: mediante el sometimiento de la imagen a un extrañamiento a través de la palabra, impulsa a sus lectores a descubrir, tal como señala Sontag, que el nuevo modelo de actividad inaugurado por la fotografía “(...) permitió a cada cual desplegar una determinada sensibilidad, única y rapaz. [...] esta modalidad de visión activa, adquisitiva, valorativa y gratuita” (Sontag, 2006, p.131). Lo que diferencia la perspectiva de Millás respecto del modo en que operan los *mass media* es que, desde una plena conciencia del alcance masivo de su discurso, nuestro autor no oculta ni disfraza sus estrategias de argumentación frente a sus lectores; por el contrario, detalla y comparte las herramientas que le permiten darle un giro al lenguaje, desautomatizarlo: “Si el ejemplo les parece demagógico y quizá lo sea (vivo de eso), busquen ustedes mismos sus propios ejemplos” (Millás, 2005, p.45).

Tal como hemos analizado, solo algunas fotografías tienen *punctum* para cada espectador; es posible que, ante una misma imagen, algunos se sientan heridos y otros solo recepten lo que tiene de socio-histórico. Por ello, no es posible pensar en la univocidad de *una* interpretación de la fotografía como objeto abstracto, como tampoco predecir el uso que la sociedad hará de ella. Frente al silencio de la fotografía,

La voz ausente es el pie, y se espera que diga la verdad. Pero aun un pie absolutamente preciso es solo una interpretación, necesariamente limitada, de la fotografía que acompaña. [...] No puede impedir que argumento alguno o petición moral que respalda una fotografía (o conjunto de ellas) sea minado por la pluralidad de significados que supone cada una. (Sontag, 2006, p.156).

Como medio para desmitificar las imágenes y los discursos mediáticos y alentar, en cambio, una reflexión activa que trascienda los maniqueísmos en busca de sentidos ocultos, Millás opta por mostrar en lugar de enseñar, por, en términos de Prósperi, ofrecer una escritura que *ilustra* pero no *comenta*. Tal como señala Rojas Yedra, Millás no impone la conclusión moral a la que pueda llegar en sus artículos: muestra que esa es su percepción, pero deja al lector la oportunidad de identificarse o no, le acerca las herramientas para elegir. Y ello, apelando a las posibilidades de la ficción para reconfigurar los parámetros de la experiencia sensible, de acuerdo con la propuesta de Rancière. Para el filósofo, el único modo de romper el enlace entre emancipación y captación colectiva al que nos

hemos referido anteriormente es descubrirle a los individuos que no hay ningún “mecanismo fatal” que los obligue a mantenerse encerrados en una única posición, sino solo *escenas de disenso*:

Disenso significa una organización de lo sensible en la que no hay ni realidad oculta bajo las apariencias, ni régimen único de presentación y de interpretación de lo dado que imponga a todos su evidencia. Por eso, toda situación es susceptible de ser hendida en su interior, reconfigurada bajo otro régimen de percepción y de significación. Reconfigurar el paisaje de lo perceptible y de lo pensable es modificar el territorio de lo posible y la distribución de las capacidades y las incapacidades. El disenso pone nuevamente en juego, al mismo tiempo, la evidencia de lo que es percibido, pensable y factible, y la división de aquellos que son capaces de percibir, pensar y modificar las coordenadas del mundo en común. (Rancière, 2010, p.51-52)

En tanto sus artículos postulan una experiencia estética —recordemos la centralidad de los recursos literarios que emplea— que es a la vez experiencia del disenso, Millás quiebra el enlace entre las fotografías y sus efectos tal como lo pretendían quienes monopolizan la distribución de información. Y este trabajo, para Rancière, es el gran beneficio que supone emplear ficción sobre no ficción, la ficcionalización del mundo a cargo de “(...) artistas que se proponen cambiar las referencias de aquello que es visible y enunciable, de hacer ver aquello que no era visto, de hacer ver de otra manera aquello que era visto demasiado fácilmente, de poner en relación aquello que no lo estaba” (Rancière, 2010, p.66).

6. CONCLUSIONES: PUERTAS ABIERTAS

Las fotografías publicadas en el periódico tienen el poder, en tanto su lenguaje no verbal opera como síntesis, de causar un impacto mayor que las palabras a las que acompañan, las de una “(...) dieta constante de noticias, desgraciadas o no, que duran en la conciencia lo que un canapé de caviar en el estómago” (Millás, 2005, p.39). La explotación mediática de ciertas expresiones —“índice de pobreza”, “situación de crisis”, “crimen pasional”, pueden ser algunos ejemplos actuales— terminan por anestesiar nuestra sensibilidad como receptores, por naturalizar un discurso que la imagen, en cambio, sigue siendo capaz de transmitir en toda su crudeza. E incluso la misma fotografía tiene una valencia doble, en tanto puede ser sensorialmente estimulante a corto plazo pero moralmente analgésica a largo plazo (la idea es de Sontag): según el planteo de Benjamin, cuando se emancipa del interés histórico o social en pos de una visión global, lo creativo en la fotografía se convierte en un fetiche sometido a los vaivenes de la moda; pero cuando se revela como una contrucción artificial pensada funcionalmente, “tendenciosa”, conserva en sí la capacidad de desenmascarar. Lo destacable de la propuesta de Millás, en cambio, es que no permanece anclada a *una* fotografía en tanto objeto, a *un* único momento del que le interese fijar una interpretación, sino que se centra en las posibilidades democráticas y colectivizantes de una percepción crítica de la imagen a cargo de cada uno de sus espectadores. En tanto la fotografía ofrece, según Benjamin, la capacidad nueva de acercar las cosas a las masas —de liberarlas del aura que les otorgaba la pintura—, Millás podrá ofrecer

un álbum de fotografías como modelo ético y estético —como gramática y ética de la visión, en términos de Sontag—:

El *tour de force* de Millás consiste, entonces, en buscar los rasgos de verdad que pueda haber en medio de tantas falsificaciones abriendo un canal en la oposición entre verdad y mentira: lejos de limitarse a describir las fotos y a denunciar la falsedad que ostentan, el escritor agrega una sombra más a las sombras ya existentes. En efecto, Millás apuesta por el uso de la ficción literaria para desmitificar las imágenes periodísticas que pretenden mostrar una verdad objetiva. Así, [...] los protagonistas de las fotos se convierten en personajes a los que Millás otorga una voz que, al final de cuentas, resulta más honesta que la que tienen en realidad. (González Arce, 2008)

Los medios de comunicación difunden la idea de que no todos están igualmente capacitados para interpretar un mensaje: las “personas sencillas” —el concepto irónico es de Millás—, que bien pueden ser los lectores exclusivos del periódico de domingo o los seguidores de los *best sellers* millasianos, no gozan de la confianza del sistema en su habilidad para sostener una reflexión individual. En cambio, se nos ofrecen imágenes y textos ideológicamente cargados pero moral e intelectualmente ya procesados y deglutidos: la interpretación “correcta” ya está anticipada, es explícita. El trabajo de Millás, en cambio, contribuye a la democratización cultural que según Sontag estaba incluida en la promesa inicial de la fotografía, en tanto “Las cámaras implantan una mirada estética de la realidad por ser juguetes mecánicos que extienden a todos la posibilidad de pronunciar juicios desinteresados sobre la importancia, el interés, la

belleza” (Sontag, 2006, p.246). Así, un acto en apariencia individual e independiente como el comentario de ciertas fotografías por parte de un escritor puede funcionar para los receptores como una “señal”, como un foco de reconocimiento e identificación mutua para los integrantes de la misma sociedad.

Para Millás, la imagen es valiosa porque impide olvidar aquello que las palabras no logran transmitir, siempre y cuando no se pierda, a su vez, en la valoración puramente estética: el discurso de Millás se incrusta en el espacio que separa el *shock* emocional propio de la imagen intolerable —aquel que quizá dure poco más que lo que dura nuestra mirada— de una “insensibilidad social semejante al estupor”. La construcción de obras ambiguas como *Todo son preguntas* y *El ojo de la cerradura*, que mixturán los registros de la escritura y de la imagen, le permitirá visibilizar la información de una manera diferente, desde la plena conciencia de que la fotografía se ha convertido, como señala Sontag, en uno de los medios centrales para experimentar el mundo y sentir que se participa en él. Y de este modo podrá, a su vez, acompañar la distinción entre conocer y comprender lo que las imágenes expresan: “La fotografía implica que sabemos algo del mundo si lo aceptamos tal como la cámara lo registra. Pero esto es lo opuesto a la comprensión, que empieza cuando no se acepta el mundo por su apariencia” (Sontag, 2006, p.42). Invitándonos a mirar por el ojo de la cerradura, a cerrar el ojo derecho para ver solo con el izquierdo, Millás no se propone postular una realidad oculta tras la fotografía como mera apariencia, ni reavivar el conflicto entre el original

y la copia, sino ofrecerles a sus lectores la posibilidad de construir nuevas formas de comunidad entre las palabras y las cosas: no *contar* la historia, sino ayudar a *construirla*.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

Barthes, Roland. *La cámara lúcida. Nota sobre la fotografía*. Barcelona: Paidós, 1989.

Benjamin, Walter. “Pequeña historia de la fotografía”. En: *Discursos interrumpidos I*. Madrid: Taurus, 1990.

Casals Carro, María Jesús (2003). “Juan José Millás: La realidad como ficción y la ficción como realidad (o cómo rebelarse contra los amos de lo real y del lenguaje) Análisis de Juan José Millás, columnista de *El País*”. En: *Estudios del Mensaje Periodístico*, n°9. 2003, 63-124. Disponible en: <https://revistas.ucm.es/index.php/ESMP/article/view/ESMP0303110063A>. Acceso el 28 sep. 2018.

González Arce, Teresa. “Periodismo, ficción y realidad: a propósito de *Todo son preguntas*, *El ojo de la cerradura* y *Sombras sobre sombras* de Juan José Millás”. En: *Alpha. Revista de Artes, Letras y Filosofía*, n° 26, jul. 2008, 89-99. Disponible en: https://scielo.conicyt.cl/scielo.php?script=sci_issuetoc&pid=0718-220120080001&lng=es&nrm=iso. Acceso el 28 sep. 2018.

Millás, Juan José. *Todo son preguntas*. Barcelona: Península, 2005.

_____. *El ojo de la cerradura*. Barcelona: Península, 2006.

_____. “Entrevista a Juan José Millás”; entr. Ginés Cutillas. En: Quimera. Revista de literatura, may. 2013. Disponible en: <http://www.revistaquimera.com/2017/11/14/entrevista-a-juan-jose-millas-por-gines-cutillas-en-quimera-354-mayo-de-2013/>. Acceso el 28 sep. 2018.

_____. “El periodista, lo quiera o no, es un escritor”. Disponible en: http://www.eldiario.es/cultura/millas-periodista-quiera-escriptor_0_291871113.html. Acceso el 17 sep. 2015.

- _____. “El delirio le da sentido a todo”; entr. Ruiz, Juan Cruz. En Ruiz, Juan Cruz (comp.). *Literatura que cuenta*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo, 2016.
- Prósperi, Germán. “Las palabras dan miedo. Fotografía y literatura en la obra de Juan José Millás”. En: *Texturas*, 7, 2007, p.119-131.
- Rancière, Jacques. *El espectador emancipado*. Buenos Aires: Manantial, 2010.
- Sontag, Susan. *Sobre la fotografía*. México: Alfaguara, 2006.
- Rojas Yedra, Rubén. *Juan José Millás y las nuevas tecnologías audiovisuales*. Tesis doctoral. Facultad de Filología, Universidad Complutense de Madrid: 2017.
- Tanner, Constanza. “El periodismo literario como traducción entre dos lecturas: la obra ambidiestra de Juan José Millás”. En: *RECIAL*, 7 (10), oct. 2016, p.1-19. Disponible en: <https://revistas.unc.edu.ar/index.php/recial/issue/view/1313>. Acceso el 28 sep. 2018.

Modos de resistencia en *Fruta Podrida* de Lina Meruane

Julieta Novelli

Recebido em: 22 de agosto de 2018

Aceito em : 28 de novembro de 2018

Profesora en Letras por la
Universidad Nacional de La
Plata. Sus áreas de interés son la
poesía argentina de los noventa y
los estudios sobre la performance.
Contato: julinovelli@hotmail.com
Argentina

PALABRAS CLAVE:

exforma; resto; discurso;
poesía; desubjetivación.

Resumen: Este trabajo propone una lectura de *Fruta podrida* de Lina Meruane que se despliega a partir de la pregunta por las tensiones entre discursos (im)productivos, por el lugar que ocupan los cuerpos y la poesía en relación con los discursos del saber y de lo útil. Para pensar en estas tensiones, utilizamos dos figuras teóricas: *exforma* (Bourriaud) y *resto* (Cragolini). La pesquisa gira en torno a los distintos modos de resistencia presentes en la novela—el silencio, la poesía, la desubjetivación— frente al discurso de la institución médica y del mercado. La tensión entre el poder estabilizador de la Institución y la impugnación de este discurso propicia una resistencia en ese devenir de descomposición del discurso que permite que sobrevivan otros modos, lenguas o subjetividades como resto o exforma.

KEYWORDS:

exform;
the rest; discourse; poetry;
desubjetivation

Abstract: This paper proposes a reading of *Fruta podrida* by Lina Meruane that unfolds from the question about the tensions between (un)productive discourses, about the place occupied by bodies and poetry in relation to the discourses of knowledge and what is useful. To approach these tensions, we use two theoretical figures: *exform* (Bourriaud) and the *rest()* (Cragolini). The research revolves around the different modes of resistance in the novel—the silence, poetry, desubjectivation—against the discourse of the medical institution and the market. The tension between the stabilizing power of the Institution and the impugnation of this discourse fosters a resistance in that decomposition of the discourse that allows other modes, languages or subjectivities to survive as the rest or exform.

FRUTA PODRIDA, LO (IM)PRODUCTIVO

“Una fruta subversiva que se cuele por las aduanas”

(Meruane 2007, p.190)

Fruta Podrida (2007) de Lina Meruane es una novela que pone de relieve el drama de dos hermanas, la mayor (María) y la menor (Zoila), en el campo chileno. La hermana menor, Zoila, padece de un tipo de cáncer incurable que no deja de esparcirse pese a la lucha que esgrime María, su hermana mayor, quien no sólo intenta derrocar el avance de la enfermedad que va apoderándose del cuerpo de su hermana sino a todo parásito/insecto que intente apoderarse de la fruta que produce la empresa agrícola para la cual trabaja.

Como ya ha analizado la crítica (Quintana 2017), puede verse representado, en la hermana mayor, el discurso de la producción eficiente en relación con la cosecha —es quien se encarga de crear pesticidas para combatir posibles plagas— y con el cuerpo saludable —es quien intenta diversos tratamientos para salvar a su hermana: “la mendiga me explica que se trataba de una hermana industriosa (...) mantenerla viva era simplemente otro emprendimiento laboral de los tantos que tenía su hermana” (p.192). Desde el comienzo y hasta el final puede leerse esta clara segregación entre los que producen y los que sobran o restan.

Por un lado, entre María y Zoila: “mi hermana y yo vivimos en trincheras opuestas de este campo de infinita producción y reproducción”(p.82); “Mientras ella produce fruta perfecta en el campo yo produzco azúcar

en mi cuerpo [...] mi empresa es la del descuido”(p.42-43) dirá Zoila, mientras que María viene a rectificar esa idea corrida de producción y reformulará “el ocio improductivo de los indolentes” (p.79) refiriéndose a su hermana menor que quiere dejarse morir. María es productiva, no sólo por producir fruta perfecta, sino porque fue madre y, aún más, ayudó con la parte experimental de la medicina otorgando esos hijos/cuerpos para el avance de la ciencia.

Por otro lado, y como parte de estas tensiones, puede leerse la contraposición entre el discurso de la institución médica –médicos, enfermeros- y Zoila. La hermana menor no quiere prestarse al experimento, ingresar a este mercado, a la transacción de células vivas por muertas, “la enfermedad es mía, no dejaré que me la quiten, le advierto” (p.89), dirá. Aquí, el decir imperativo de una Zoila que anuncia su resistencia y corta de raíz cualquier posible negociación con su cuerpo, emerge como la fruta podrida, el deshecho, el suplemento frente a la productividad eficiente de su hermana quien sí colabora con la parte experimental del hospital con la entrega de sus bebés.

Cuando la enfermera -casi al final de la novela- se refiere desde el discurso productivo, sin saberlo todavía, a Zoila, al hablar de la mujer que boicotea la parte experimental del hospital dirá “una mujer imprudente además de *improductiva*, una que no pudo ser madre”¹ (p.176) . La enfermera se referirá al hospital como un “mercado humano” y sostendrá que es el

1 La cursiva es nuestra.

fin de la muerte, es decir, el control total sobre los cuerpos, ya “no habrá cadáveres sino repuestos” (p.183). Esta idea de control, boicoteada por Zoila, muestra la imposibilidad de representación dentro del discurso productivo, ella es lo que resta y no permite el cierre sino que lo excede.

LA IMPOSIBILIDAD DE SIMBOLIZAR: EXFORMA Y RESTO

“El término *exforma* designará aquí a la forma atrapada en un procedimiento de exclusión o de inclusión. Es decir, a todo signo transitando entre el centro y la periferia, flotando entre la disidencia y el poder”
(Bourriaud 2015, p.11)

Así, creemos pertinente utilizar dos figuras teóricas -*exforma* y *resto* – para poder pensar los distintos discursos que entran en tensión en la novela de Meruane. Esta tensión entre lo que inquieta e impugna, una y otra vez, el discurso de la institución médica y su poder conservador, estabilizador, genera una resistencia y propicia un devenir capaz de repetir la misma impugnación: Zoila impugna los modos/los espacios/las subjetividades que le propone el mercado pero no deja de sobrevivir como deseo en un mundo regido por las leyes del mercado.

Las nociones de *exforma* y *resto* insisten en aquello que resiste a la simbolización pero que, a pesar de, está ahí.

En la teoría de la exforma de Nicolás Bourriaud puede leerse al arte como un espacio que propicia el encuentro entre el afuera –deshecho- y el adentro –economía- del mercado. La noción de deshecho, aquello que el capitalismo financiero expulsa hacia afuera por inútil -el afuera del mercado- entra en tensión con lo productivo- el adentro del mercado. Aquí, lo improductivo ya no se opone a lo productivo sino que se propone como una nueva producción de significantes, este espacio de producciones artísticas que permiten el intercambio del adentro y del afuera, es llamado por Bourriaud el ámbito *exformal*. Y es en esos momentos de tensión en que se produce un desajuste de sentidos, un llamado de alerta hacia las categorías de las cuales una comunidad se fía: lo que no sirve, lo que no vale, lo menor, el residuo, el desperdicio, lo que sobra, lo que resta en relación con los conceptos de lo útil/valioso.

Estas figuras en tanto que suplemento, según Bourriaud, no logran ubicarse por fuera, sino en los bordes del funcionamiento del mercado y, podría agregarse, del lenguaje. El arte emerge, así, como el espacio que posibilita la tensión entre centro/periferias a través de su trabajo con el deshecho y el lenguaje.

Este suplemento puede pensarse como aquello que impide el cierre, lo que Mónica Cragolini en “El sexto siempre vuelve” (2009) propone, a partir de la noción de “comunidades del resto” para pensar la subjetividad, asumir como imposibilidad de representación de la política el no cierre del otro en figuras dominables por otra figura que la represente -Estado- sino el reconocimiento de la singularidad de ese otro, de lo imprevisto, de la

excedencia de sentido. Según Cragolini, el Estado es una totalización en donde los sujetos son “sujetos-sujetados”, constreñidos para que las leyes funcionen, sujetos amputados de lo vital y por ello piensa en el Estado como una de las mayores subjetividades representativas de la sociedad, que se nos presenta a modo de una homogeneidad completa, sin resto. Si se elige optar por esta imposibilidad de cierre en una figura dominable por su poder estabilizador, puede reconocerse que hay un resto que siempre estuvo resistiendo, escapando, excediendo los discursos como lo hace el personaje de Zoila que se vuelve indigerible cual fruta podrida.

LA EXCEDENCIA EN EL CUERPO

En relación con el cuerpo de Zoila, que la ciencia intenta controlar pese a su resistencia, puede problematizarse a quién pertenece ese cuerpo si a Zoila, a la hermana mayor y/o al Estado.

El ultraje, la violencia sobre el cuerpo, puede observarse a lo largo de toda la novela, uno de esos momentos es cuando Zoila indica que el enfermero se lleva cosas de ella, sus extracciones, la sangre de sus venas; o que su hermana intenta controlar el cuerpo propio y el ajeno; y, finalmente, la escena final en que la enfermera se lanza sobre el cuerpo de Zoila, lo revisa, lo toca². Dirá Zoila: “Esas son las botellas donde *esa otra que yo soy*,

2 Hipótesis que dialoga con el análisis propuesto por Nancy sobre los cuerpos: “corpus no es nunca propiamente yo mismo. Siempre es objeto, cuerpo ob-jetado precisamente a la pretensión de ser cuerpo-sujeto, o sujeto-en cuerpo (...) desde que yo es extendido, queda también entregado a los otros” (25)

*esa otra llamada Z.E.C. (...)*³ (p.63), aquí puede leerse esa resistencia a reconocerse bajo el nombre que la institución le otorga como interlocutora -las siglas Z.E.C-, ella es otra.

El tratamiento de los cuerpos como recipientes vacíos, a vaciarse o vaciados se presenta desde un principio cuando Zoila entra en coma y leemos: “ahí: el cuerpo de Zoila pero *sin Zoila dentro*”(p.20) ; su enfermedad indica que el cuerpo se rebela contra sí, “como si ese sistema -defensivo- hubiera sufrido un lapsus, un trastorno, un autogolpe”(p.25), dirá el médico sobre el cuerpo de Zoila. Aquí, la idea de autodestrucción o autoimpugnación se lee en consonancia con la resistencia del cuerpo que debe impugnarse a fin de sobrevivir como búsqueda, como deseo de lo vital que excede el discurso médico. Más tarde, cuando va a la casa de un Viejo encargado de cuidarla se dirá: “cuentan que el Viejo era un hombre lleno de fuerza, un trabajador lleno de ideas, un líder lleno de reformas pero ahora es un viejo *vaciado y seco*”⁴ (p.54).

En el último de los cuatro capítulos, llamado “Fruta de exportación”, Zoila se exportará con su cuerpo hacia el centro del mercado medicinal, viajará sola con la identificación de su hermana María a EEUU. Al bajar del tren que la lleva al Hospital, dirá que siente repulsión por ese lugar obstinado en producir vida, y boicoteará la producción desconectando a

3 La cursiva es nuestra.

4 La cursiva es nuestra.

los bebés -cortará las cánulas una por una- para que sean dueños de sus propias vidas.

Luego de desconectarlos, se sentará en el parque frente al Hospital en donde hablará con una de las enfermeras que trabajan allí, quien será la narradora del encuentro, en el apartado final de la novela. La enfermera se referirá a Zoila como “la mendiga” y narrará la historia que Zoila le cuenta -como ajena, aunque sea la de ella y su hermana María. Durante el relato de Zoila sobre la enfermedad de otra mujer, que en verdad es ella, y su hermana industrial, la enfermera la interrumpirá una y otra vez por la necesidad de entenderlo todo, dirá que precisa saber hasta los más insignificantes detalles porque no puede dejar nada librado a la duda. Aquí puede verse la noción de completitud, quiere saberlo todo, como también quiere cuerpos completos, controles completos. Al hablar de la propiedad del cuerpo y de la enfermedad, la enfermera le dirá a Zoila: “muy suyo será su cuerpo pero no le pertenece. Dígle que ni ella ni nadie es propietaria de su cuerpo, el cuerpo es un bien colectivo” (p.194).

Zoila, Zoila con su cuerpo, resiste a la producción y la desvía desde su interior. Desde los bordes boicotea el discurso de la eficiencia (hermana mayor, enfermera, médicos) y produce pero lo que no sirve -el azúcar en la sangre-, escribe pero en un cuaderno de deS-composición y elige como discurso para decirse la poesía. Zoila es, por tanto, la *exforma* (Barrioud), lo que resta (Cragnolini), es decir, quien pone en tensión lo útil/inútil y no se deja ingresar al circuito productivo: se resiste a sanar, quiere dejarse morir, pero no puede pensarse desde un afuera de este discurso. El poder

conservador y controlador de la Institución entra en tensión con las impugnaciones de Zoila quien hace vacilar la institución pero no logra deshacerse de ella en ese devenir, es quien proclama el resto que siempre está allí resistiendo.

EL SILENCIO O LA POESÍA COMO FORMAS DE RESISTENCIA

Esta discriminación dentro del circuito productivo o en sus bordes puede verse, a su vez, en las voces. La voz de la producción es distinta a la de Zoila, por ello Zoila habla de la doble Voz de María, dirá que al partir hacia la fábrica cambiará la voz por la “la voz de la profesional cuando da órdenes” (p.70) o, también, al referirse a los médicos “entre ellos, en esa lengua de distintos acentos, discuten mi caso”(p.80) quienes, al igual que María, forman parte de una “cadena de producción y mantención de vida que te revuelve el estómago”(p.146). Mientras que la voz de Zoila en su cuaderno sería más cercana -justamente como su título “cuaderno de descomposición” lo indica- a la descomposición de ese discurso, de ese sistema.

El cuaderno de Zoila, que aparece intercalado a lo largo de toda la novela precediendo cada uno de los cuatro capítulos, está conformado por versos que ella enuncia. En los capítulos, escritos en prosa, Zoila no habla sino que resiste en silencio. La elección de escribir poesía permite pensar la resistencia, a partir de la posibilidad de la poesía como discurso y como espacio donde emerge la proposición del ser y del tiempo que viene a corroer los discursos de la producción, la utilidad. Dos recursos

centrales de la poesía son su musicalidad y, por ende, la articulación de los silencios presentes en el salto de un verso a otro y en los espacios en blanco de la hoja. Si la poesía puede pensarse como dis-curso, es decir, aquello que irrumpe el fluir, una de las maneras de visualizar dicha interrupción es entendiendo la música y el silencio como el límite del lenguaje. La poesía lleva al lenguaje hacia sus bordes y lo enfrenta con su exterior o con el ámbito *exformal*, el resto, que son la música y el silencio.

El nombre con el que Zoila llama a estos dis-cursos está atravesado por una S que horada la idea de composición, palabra que sin embargo aparece, aparece para ser expandida: componer para ella es también romper/destruir, en este cuaderno dirá: “esa ese/descomponiendo mi cuaderno/ entre mis dedos/ manchando la superficie cuadriculada/de mi cuerpo”(p.59). Al llegar al aeropuerto se lee con claridad esta idea de composición expandida ya que al nombrar al cuaderno de poemas junto con los mapas, los recortes de los periódicos, el narrador dirá “todos cuadernos de composición” (p.140). Zoila crea en la lengua de la composición otra lengua que hace tambalear a las lenguas de la utilidad y dialoga, desde una posición fronteriza -lo que resta-, con la narración en prosa propuesta por Meruane.

Esta lengua de la resistencia no puede traducirse dentro del discurso de lo útil, resulta inentendible, la traducción o relocalización de esa lengua dentro del discurso del saber se vuelve imposible. Aquí puede verse la deuda con lo absoluto y lo completo, que hace que la única traducción posible sobre Zoila y su voz sea la de la locura: una etiqueta en donde el temblor de lo extraño puede si no aceptarse, al menos, tolerarse.

LA FISURA CONSTITUTIVA DEL SUJETO

En consonancia con Giorgio Agamben en *Lo que queda de Auschwitz El archivo y el testigo. Homo Sacer III* (2002) al referirse al lenguaje, sostenemos que el cuaderno de Zoila pone en cuestión la creencia de que el lenguaje es siempre comunicación y, en su descomposición, logra dar testimonio de algo sobre lo que es imposible testimoniar⁵, en este caso: la emergencia de lo inasimilable por el discurso de la institución médica. Suspende la comunicación y dis-curre, detiene e inserta algo indiscernible, incomprensible, en una fisura, da testimonio de aquello que estaba ahí pero que ha permanecido inarticulado. En este caso, el cuaderno de Zoila, da testimonio de su desubjetivación y degradación hasta alcanzar el vacío.

El sujeto poético, explica Agamben, incesantemente se falta a sí mismo. El acto de la palabra posee un doble proceso: subjetivación, ingresar en el lenguaje a través de un “yo” que es anterior al sujeto en cuestión, y desubjetivación, ese resto que queda afuera en toda subjetivación, la exclusión que conlleva cualquier selección, lo que siempre se escapa. El individuo debe desubjetivarse como ser real para pasar a ser el sujeto de la enunciación que nos propone el lenguaje e identificarse con ese “yo” del que intenta apropiarse. El trauma constitutivo del sujeto remite a aquella posibilidad de ser sujeto sólo apropiándose de la lengua que conlleva una

5 Agamben analiza la figura del testimonio en los campos de concentración nazi para dar cuenta de la discontinuidad entre la lengua y la experiencia. Ubica en el centro mismo del testimonio la imposibilidad de testimoniar, la laguna que lo constituye: no es el testimonio de quienes han vivido la experiencia hasta el final –muertos– que no pueden darlo ni el de aquellos que sobrevivieron pero no experimentaron el límite; la laguna del testimonio está en ese “entre”: es el musulmán.

expropiación del ser o individuo real, que lo hunde en el silencio de la misma: lo simbólico está constituido por una falta.

Entonces, si al decir “yo hablo” ese yo siempre va a ser otro, la pregunta que se nos presenta es la siguiente: si el sujeto de la enunciación está hecho por y de discurso en una realidad puramente lingüística ¿cómo puede desdecir el discurso?, ¿cómo puede Zoila habitar ese yo que no le pertenece? Una posible respuesta sería el cuaderno de deScomposición, la poesía como espacio que posibilitaría el trabajo con los bordes del lenguaje y, por tanto, del sujeto. Zoila evita que ese yo y ese cuerpo sean de otro, por ello encuentra en la poesía una manera de experimentar lo inhabitable y, otra vez, el resto inasimilable.

En uno de sus poemas, la subjetividad se expande y pasa del yo a un nosotras, lleva a ese sujeto de la enunciación al límite del lenguaje para hacerlo vacilar:

atravieso el cielo/ en el tiempo suspendido de los aviones/ mi reflejo se
duplica/ en las ventanillas/ dos viajeras observando/ las cimas nevadas
de una cordillera/ fantasma que quizás es otra/ y va quedando/ vamos
quedando/atrasadas/estrelladas/*fugaces*(129)⁶

La resistencia no solo puede ser leída desde los procesos de desubjetivación sino desde la temática de sus poemas. Al final de estos versos, la subjetividad se dice atravesada, fugaz, una fuga de toda referencia unívoca en donde el sujeto se deshace.

6 La cursiva es nuestra.

Otro proceso de (de)subjetivación presente en sus poemas puede leerse en las fluctuaciones entre lo animal y lo humano, entre lo vivo y lo muerto. En el primer poema de su cuaderno, el sujeto poético imagina su “descuelgue del mundo” (p.33) entre hongos y gusanos, hasta presentarse como un “punto suspensivo” (p.33). Para luego ser una superficie cuadriculada (p.59), su cuerpo es el poema, es todo potencia. En otro de sus poemas es una fruta fermentada a la que las “moscas vampiras” (p.73) -médicos, María- comen/ultrajan. Más tarde, el sujeto es invadido por un país que, por ósmosis, salió del mapa y se le metió dentro. Para, finalmente, decir que sólo podrá partir -dejar de ser, de realizarse como sujeto de enunciación- cuando la enfermera permita que se escuche el silencio. Otra vez, el silencio como el límite, el borde del lenguaje y, por tanto, de la subjetividad. Sólo cuando la enfermera deje de interpelarla en su discurso, renuncie a localizarla en esa segunda persona a la cual se dirige y, aún más, renuncie a localizarla en un nombre, allí sí, entonces, la fuga de Zoila será posible.

Esta elección por las voces de la producción o la improducción puede verse también, además de en la enunciación, en la lectura. La hermana mayor lee, con experticia, manuales de pesticidas mientras que Zoila, cuando lee los discursos de la productividad, elige y recorta aquellos fragmentos que tematizan la resistencia en los periódicos: huelgas, boicots, desastres naturales, accidentes hospitalarios, plagas indestructibles. A su vez, con estos periódicos envuelve su cuerpo o, podría arriesgarse, con estos discursos envuelve su propia lengua: durante su estadía en la casa del Viejo, se describe y llama a sí misma “mi cuaderno de composición”

(p.52) o el poema/cuerpo del que habla en una de sus entradas “esa ese/ descomponiendo mi cuaderno/ entre mis dedos/ manchando la superficie cuadriculada/de mi cuerpo”(p.59). Volvemos a esta cita, para observar la analogía entre escritura y cuerpo, en tanto que cuerpo y escritura se oponen al relato medicinal. El cuerpo de Zoila se descompone, llega a la podredumbre, al igual que su voz.

Por lo que Zoila, en cuerpo y voz, no es más que un vacío, lo que falta/ sobra, lo que se vuelve inasimilable. Frente al régimen disciplinador, al discurso controlador de los agentes en el aeropuerto, frente al discurso de la institución médica final, enunciado por la enfermera: Zoila es lo inentendible, ni lo vivo ni lo muerto, lo que escapa al registro, al dato útil, como su fiebre que no puede registrarse en los termómetros.

En la escena final, la enfermera toma su cuaderno y lee el primer poema, continúa y lee un fragmento del último. Para ella es perder el tiempo, es decir que no es útil, y odia la poesía: “harían mejor los poetas dedicándose a la enfermería, al menos para algo *sirve* ese oficio”⁷ (p.203), dirá, renovando una vez más la dicotomía entre lo útil/inútil. La enfermera no escribe poesía sino fichas con datos que “importan”, sirven, a las instituciones médicas y al Estado: “mi voluntad de poner su nombre y su apellido en una ficha. Es eso, mi deseo y mi deber de anotar siempre hasta el más mínimo dato sobre la gente” (p.163). Frente a esta imposibilidad, esta deuda de datos que importan, dirá de Zoila en su soliloquio: “Mendiga de mierda, y

7 La cursiva es nuestra.

encima poeta”⁸ (p.203), dos categorías -la de mendiga y la de poeta- que la colocan en el mundo de los improductivos, en la fisura entre los nombres y agenciamientos posibles que le ofrece el mercado. Durante todo el fluir discursivo de la enfermera, Zoila resiste con el silencio y la poesía que es para la enfermera lo otro, lo que se escapa, lo indigesto, la fruta podrida envuelta con diarios en el mercado.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Agamben, G. *Lo que queda de Auschwitz. El archivo y el testigo. Homo Sacer III*, Buenos Aires: Pre-Textos, 2002.
- Badiou, A. *El Siglo*, Buenos Aires: Manantial, 2005.
- Bourriaud, N. *La exforma*, Buenos Aires: Adriana Hidalgo, 2015.
- Cragolini, M. “El sexto siempre vuelve”. *Otra parte. Revista de letras y artes* 18, Buenos Aires, (2009): 20-24.
- Deleuze, G. *Crítica y clínica*. Barcelona: Anagrama, 1996.
- Nancy, J. *Corpus*. Madrid: Arena, 2010.
- Meruane, Lina. *Fruta podrida*, Buenos Aires: Eterna cadencia, (2015) [2007].
- Quintana, I. “Parcelas de vida: el arte y sus restos”. 452° F. N°17, (2017): 122-138.

8 La cursiva es nuestra.

Coleccionista,
artista, monstruo:
El Duque de
*Bomarzo en La
Boca del Infierno*
de María Negroni¹

Rayén Daiana Pozzi

Profesora en Letras (UNCo),
Especialista en Literatura
Hispanoamericana de siglo XX
(UNCo) y Doctoranda en Letras
(UNS), posgrado financiado
con beca doctoral CONICET.
Docente ayudante en las cátedras
Literatura argentina I y II en
Profesorado y Licenciatura en
Letras (UNCo).

Contato: rayendaiana@gmail.com
Argentina

Recebido em: 25 de outubro de 2018

Aceito em: 12 de novembro de 2018

PALABRAS CLAVE:

poesía; reescritura;
coleccionista; monstruo;
estética radicante

Resumen: Ante el pronunciado vínculo entre *Bomarzo* (1962) de Manuel Mujica Láinez y *La Boca del Infierno* (2009) de María Negroni, este artículo propone una lectura atenta a las significaciones actualizadas por la reescritura que realiza Negroni, quien ya había realizado una rescritura de alguna zona de la tradición en otras obras anteriores. Esta sostenida estrategia de reelaboración habilita una lectura atenta a los caracteres que definen una estética radicante. En este trabajo, el examen de la correspondencia del sujeto hablante de ambas obras pone en relieve tanto los rasgos sobresalientes de la singularidad de este sujeto (huérfano, coleccionista, artista y “monstruo”) como algunas diferencias en la figuración que cada texto construye. Así, la boca/gruta/cripta del infierno creada por Negroni se abre a las tensiones singularidad/otredad y prolifera a partir de la historia de Bomarzo prestándose a nuevos arraigos que desenvuelven una poética radicante.

KEYWORDS:

poetry;
rewriting; collector; monster;
radicant aesthetics

Abstract: Considering the pronounced link between Manuel Mujica Láinez's *Bomarzo* (1962) and María Negroni's *La Boca del Infierno* (2009), this article proposes a reading centred in the updated significations carried out by Negroni's rewriting operation. She has already performed this rewriting strategy of a certain zone of tradition in previous works, operation that allows the examination of the characters that defines a radicant aesthetics. This paper examines the correspondence of the speech subject in both books, remarking both the subject's particular traces (orphan, collector, artist and “monster”) and some differences concerning his representation in each text. Thus, the mouth/grotto/crypt of hell created by Negroni opens up to the singularity/otherness tensions and proliferates from Bomarzo's story propitiating new roots that develops a radicant poetics.

Una y otra vez, entre las cosas de la tierra lasciva y un más allá
problemático, el hilo de mi vida alucinada.
(María Negroni, *La Boca del Infierno*)

EL DUQUE DE BOMARZO Y SU SACRO BOSQUE

En 1962 Manuel Mujica Láínez publicó *Bomarzo*, una apócrifa (auto) biografía² del histórico Pier Francesco Orsini (conocido como Duque de Bomarzo o Vicino Orsini). Este personaje, según la recreación de Mujica Láínez, nació en Roma en 1512 en el seno de una familia de extendido linaje y bajo el auspicio de un increíble horóscopo que le predijo una vida ilimitada, pero con una malformación física que muchos pesares le acarreó desde su temprana infancia. La muerte de su hermano mayor y su padre en extraños episodios le abrió camino como cabeza de familia –con el título de Duque de Bomarzo– y le permitió desatar su temperamento que oscilaba entre el desenfreno y los celos, la fragilidad y el autoritarismo, la humillación y el orgullo. Su impotencia frente a sus deseos más ardientes se sosegaba con la violencia y la crueldad, obligando a este ambiguo personaje a revolversse en torno a un centro vacío (su propia carencia constitutiva),

1 Este trabajo se ha realizado en el marco de la investigación para una tesis doctoral sobre las obras de Tamara Kamenszain, María Negroni y Alicia Genovese, desarrollada para el Doctorado en Letras de la Universidad Nacional del Sur.

2 La inscripción genérica de esta obra reviste un carácter problemático puesto que enlaza diversos géneros (novela histórica, relato fantástico, autobiografía y biografía) a partir de la compleja figura del narrador. Esa problematización no será indagada en este trabajo, pero sí señalada mediante la referencia a la novela como (auto)biografía.

reprochando a los otros las consecuencias de su imposibilidad de mirarse a sí mismo:

Yo, que me odié tanto, que rehuía mi imagen en el espejo al cual asomaba la mueca del Demonio [...], que despreciaba mi joroba, mis piernas, mi caricatura, ¿habría sido el solo objeto de mi amor egoísta y, Narciso horrorizado, habré mendigado en los otros, en hombres y en mujeres, lo que me rehusaba mi espejo, buscándome siempre a mí mismo, al Pier Francesco perfecto que adoré? ([1962] 1967, p.616)

En esta revelación hacia el final de su vida, el Duque descubre su mezquindad, su egoísmo y su desesperado miedo a la soledad que lo conminaba a enfrentarse consigo mismo a través de la imagen deforme, monstruosa, que le devuelve el espejo. Esa vida ególatra y mezquina, cuyos hitos fueron simbolizados por el Duque en los monstruos tallados en las rocas del bosque de Bomarzo, finaliza en la boca del temible demonio entrevisto en el espejo y luego transformado en una horrible escultura –la última– del Sacro Bosque. Allí, en la Boca del Infierno, Pier Francesco Orsini se internó para redimirse mediante una ascética penitencia asegurada por el elixir de la inmortalidad que, como comprobó inútilmente después, bebió mezclado con veneno. Esta escena ponía fin –en la novela *Bomarzo*– a la ajetreada vida del Duque y esa boca monstruosa se convierte en el espacio de escritura del que emerge la voz poética que hila los cuarenta y tres poemas en prosa que constituyen *La Boca del Infierno* (2009) de María Negroni.

“*Dentro de tanto tiempo que no lo mide lo humano, el duque se mirará a sí mismo*” ([1962] 1967, p.344, cursiva en original) le escribe a Pier Francesco una monja visionaria y ese mirarse a sí mismo se realizará mediante la escritura de la prodigiosa (auto)biografía *Bomarzo*, emprendida siglos después por un otro que recibe inesperadamente la memoria del Duque. *La Boca del Infierno* se alimenta de esta obra, depurando la voz del Duque hasta llegar al hueso de lo poético trazado en imágenes fragmentarias y superpuestas que concentran sus deseos, miedos, perplejidades y contradicciones, posibilitando escasas distinciones en las referencias a los episodios dilatadamente narrados en *Bomarzo*. De allí que la autofiguración del sujeto poético se diferencie del narrador de la novela por la síntesis que acentúa su fragilidad e incertidumbre: “¿Sabemos algo, nada, de nadie? Voy y vengo, de mí a los objetos apenas despierto, clavado a inventarios de rigor y aspereza. Nada veo en esos páramos de intimidad y destierro” (Negroni, 2009, p.38). El interrogante inicial, transcripción directa de *Bomarzo*, remite a las cavilaciones del Duque en torno a la figura de su padre pero, al mismo tiempo, desmarcado del texto original, se abre a otras resonancias que profundizan la introspección del sujeto poético en su orfandad. Despojado de las vicisitudes del relato, el sujeto poético queda arrojado a la intemperie del ser, rodeado de objetos como refugios que encierran, paradójicamente, su propio destierro.

En ese tránsito desesperado del sujeto a los objetos y viceversa, el Duque deviene en un excéntrico coleccionista: “sentí desde la niñez la atracción de lo singular [...] tuve yo, en Bomarzo, mis habitaciones casi secretas en

las que el tiempo fue superponiendo la más diversa, la más desconcertante y fascinante acumulación de creaciones sugestivas” ([1962] 1967, p.461).³ Desde reliquias de la necrópolis etrusca sobre la que se erigía Bomarzo hasta amuletos y autómatas, Pier Francesco reunió un intrincado catálogo, desatando su pasión por los objetos. En *La Boca del Infierno*, esa pasión aparece junto con “la euforia” (2009, p.20), que connota aquel enlace entre pasión y caos que señaló Walter Benjamin: “Toda pasión, sin duda, confina con el caos, y la pasión del coleccionista confina con el caos de los recuerdos” (2012, p.33). En *Bomarzo*, el narrador ancla su relato en ciertos objetos amados que condensan el sentido de episodios centrales de su biografía, previos a su proyecto del Sacro Bosque; pero, si bien ese caos de recuerdos no desbarata el relato minuciosamente ordenado de *Bomarzo*, sí rige el desorden en *La Boca del Infierno*, en cuyos poemas desaparecen, en cambio, los objetos.⁴

3 El relato sobre la afición por coleccionar sugiere que la peculiaridad de los objetos coleccionados interpela al sujeto que procura resguardarlos bajo su posesión y así liberarlos, al modo en que Walter Benjamin refiere: para el coleccionista “la verdadera libertad de los libros [o de los objetos que colecciona] se encuentra en algún lugar de sus estanterías” (2012, p.46).

4 Si en *Bomarzo* se destacan objetos como los restos de la armadura etrusca, el retrato del Duque pintado por Lorenzo Lotto, el anillo regalo de Benvenuto Cellini y el esqueleto coronado de rosas, en el poemario, en cambio, sólo es posible identificar a este último, que se revela como una imagen obsesionante pero entrelazada a otra, femenina, indistinguible: “Fui y vine por años, entre ella y su imagen, con tal de no perderla. Rígida muñeca, figura que no cesa, como si fuera un esqueleto coronado de rosas” (2009, p.36). En *Bomarzo*, de terrorífico compañero de encierro a mensajero de ultratumba que custodia un arcano y a un objeto sacralizado, confluyen en ese esqueleto la muerte y la inmortalidad, el terror y el deseo, lo sacro y lo profano, sentidos que Negroni preserva en su reapropiación poética y que tensiona el diálogo entre las dos obras.

No obstante, esa saturación de objetos que el coleccionista procura implica también, como sugiere María Negroni en un ensayo, “un modo de hablar del vacío” (1999, p.88) y, por lo tanto, no puede sino señalar la carencia. Siguiendo a Julia Kristeva, esa carencia, en tanto constitutiva del sujeto melancólico, supone una pérdida originaria –de lo que denomina “Cosa”, es decir, aquello real “rebelde a la significación, polo de atracción y repulsión, morada de la sexualidad de la que se desprenderá el objeto del deseo” (Kristeva, [1987] 2015, p.18)- que no puede superarse a través de un proceso de duelo. El sujeto se siente desheredado de un arcaico bien supremo innombrable e irrepresentable. Por lo tanto, ese duelo imposible arroja al sujeto a una espiral donde el deseo no puede ser satisfecho (porque, como sugiere Kristeva, la Cosa quizás sea el vientre materno al que es imposible regresar), forzándolo a girar en torno a sí mismo aferrado a su carencia como única patria posible (porque el primer exilio sería el del cuerpo materno). De allí que, acuciada por su orfandad, la búsqueda del Duque, en las cosas y en los otros (que ama u odia), sea siempre infructuosa: “necesitaba dolorosamente que me amaran –mucho más que amar yo mismo” ([1962] 1967, p.296) afirma el narrador de *Bomarzo*; “He aquí mi falta: quisiera que me amen mucho más que amar. Un desajuste tal no tiene cura” (2009, p.40), enuncia el sujeto poético de *La Boca del Infierno*, jugando con la ambivalencia de la palabra “falta”, como carencia, como error y también como transgresión que no tiene/quiere cura.

En este sentido, las imponentes esculturas del Sacro Bosque no hacen sino exacerbar su búsqueda de amparo en esos objetos en los que reconoce

algo de sí mismo,⁵ puesto que, como sugiere Benjamin, para el coleccionista “la posesión [es] la relación más profunda que se pued[e] mantener con las cosas: no se trata, entonces, de que las cosas estén vivas en él; es, al contrario, él mismo quien habita en ellas” (2012, p.55-56). Si para el Duque la colección tuvo su origen en los restos de una armadura etrusca que su abuela le regaló cuando, niño, se refugió en su regazo, aquella impaciencia de acumulación de objetos singulares –como amparo de/para sí– alcanza su punto culminante en la creación de los monstruos de piedra de su Sacro Bosque. En efecto, esas esculturas alegóricas contarían por centurias su historia, inmortalizado así por ese colosal libro de rocas: “Lo que me había estremecido de dolor, de ansiedad, la poesía y la aberración, el amor y el crimen, lo grotesco y lo exquisito. Yo. En un libro de rocas. Para siempre” ([1962] 1967, p.442). Sin embargo, el Sacro Bosque, que le aseguraría un lugar en el Parnaso de su estirpe, no sólo perdería sentido una vez desaparecido su creador,⁶ sino que también descubre su faz siniestra en tanto testimonia eternamente su monstruosidad: “Allí estaban, acusadores, los grandes testigos. Yo mismo los había emplazado, les había transmitido mi imperio. Ahora era yo el vasallo suyo” ([1962] 1967, p.589). De allí que el sujeto poético de *La Boca del Infierno* se configure atravesado por esa contradicción, desterrado hacia su propia incertidumbre: “Largo territorio

5 Afirma el narrador de *Bomarzo* sobre sus los objetos de su colección: “Eran mi fiel reflejo, por absurdas, por intrincadas, quizás por monstruosas, también por frívolas” ([1962] 1967, p.461).

6 Walter Benjamin apunta que “el fenómeno de la colección, al perder al sujeto que es su artífice, pierde su sentido” (2012, p.53).

que insiste entre dos mares azules: mi biografía, mi parque de monstruos que odié, envidié, admiré, amé, en el fondo, tanto” (2009, p.38).

EN LA BOCA/GRUTA/CRIPTA

El Sacro Bosque de Bomarzo se completa con la boca del demonio, en la que el Duque ordena la construcción de una ascética habitación para su eterna penitencia; sin embargo, esa muerte simbólica del enclaustramiento deviene en una muerte literal. Allí, internado en la caverna, el Duque por fin se mirará a sí mismo comprendiendo, como destaca Jorge Monteleone, que “el sentido completo de su vida podría ser alcanzado en la muerte” (2009, p.8). La boca/gruta deviene cripta⁷ y la voz de ultratumba se materializa en escritura.

Como señala Monteleone siguiendo a Gaston Bachelard, la gruta representa “la primera morada y la última, la sepultura en la caverna y el retorno a la madre” (2009, p.9). En palabras de Bachelard, quien se interna en la gruta “se encuentra en una materia de penumbra vivida en la más fundamental de las ambivalencias, la ambivalencia de la vida y de la muerte” ([1948] 2014, p.230) que, en el caso del Duque de Bomarzo, sintetiza, por un lado, la paradoja de su moverse entre espectros en sus años finales y su apuesta por el fatal elixir de la inmortalidad; y por otro, el fantástico hecho de escribir su autobiografía **después** de la muerte,

7 Según Joan Corominas, gruta proviene “del napolitano antiguo o siciliano *grutta* [...], que viene del latín *crūpta* [...] y éste del griego *kryptē* ‘bóveda subterránea, cripta’, derivado de *kryptō* ‘yo oculto’” (1976, p.305).

por la pervivencia de su memoria en un otro que escribe, como explica escuetamente el narrador hacia el final de la novela:

Yo he gozado del inescrutable privilegio, siglos más tarde –y con ello se cumplió, sutilmente, la promesa de Sandro Benedetto, porque quien recuerda no ha muerto–, de recuperar la vida distante de Vicino Orsini, en mi memoria, cuando fui hace poco, hace tres años, a Bomarzo, con un poeta y un pintor, y **el deslumbramiento me devolvió en tropel las imágenes y las emociones perdidas**. En una ciudad vasta y sonora, situada en el opuesto hemisferio [...] rescaté mi historia, a medida que devanaba la áspera madeja viejísima y reivindicaba, día a día y detalle a detalle, mi vida pasada, la vida que continuaba viva en mí ([1962] 1967, p.648-649; destacado nuestro).

En este aspecto se descubre una diferencia central entre las dos obras: en la novela el lugar de enunciación se ubica en otro tiempo y espacio mientras que en el poemario la situación enunciativa parece remitirse al instante del deslumbramiento en el que sólo la poesía podría encauzar el tropel de imágenes y emociones exhaladas de aquella Boca del Infierno, gruta que, precisamente, favorece las “ensoñaciones de la resonancia” (Bachelard, [1948] 2014, p.218). Es decir, en el Sacro Bosque, la gruta deviene metafórica y literalmente una **boca**, que, según Jean Chevallier, en tanto “abertura por donde pasa el soplo, la palabra y el alimento” (1986, p.193), simboliza “la potencia creadora y, más particularmente, [...] la insuflación del alma” (1986, p.193) así como también su opuesto, es decir, “destruye tan deprisa como edifica sus castillos de palabras” (1986,

p.193). Nuevamente, emerge la ambivalencia que señalaba Bachelard en la penumbra de la gruta: vida-palabra-creación / muerte-silencio-destrucción, dicotomías que se desdibujan y tensionan en ese espacio de penumbra que reproduce reducidamente al cosmos (Bachelard, [1948] 2014, p.226). Además, en la gruta/boca, la oscuridad amplifica la percepción auditiva de las voces subterráneas: “El oído es entonces el sentido de la noche, y sobre todo el sentido de la más sensible de las noches: la noche subterránea, noche cerrada, noche de la profundidad, noche de la muerte” (Bachelard, [1948] 2014, p.217). De allí que el oído nocturno de la poeta se revele en el epígrafe, cita de *Bomarzo*, que abre *La Boca del Infierno*: “*De noche estamos más cerca de Dios*” (p.11; cursivas en original).

No obstante, la boca/gruta es, ante todo, un **umbral** (Bachelard, [1948] 2014, p.223; Chevallier, 1986, p.193), que, como zona de pasaje (de vida a muerte en *Bomarzo*), se representa en el primer poema de *La Boca del Infierno* como “una inmensa puerta, franqueable e infranqueable, como las áreas glaciales de un alma” (2009, p.13), dando inicio a la lectura/escritura/descenso. Situado en la selva oscura en la que comparece un edecán para “remontar el río de la sangre” (2009, p.13), el pórtico literario/infernal concentra alusiones a tres obras, que se refieren entre sí y que reelaboran el tópico de la “catábasis”⁸ de extendida tradición: *Eneida* de Virgilio, *La divina comedia* de Dante y *Bomarzo* de Mujica Láinez. En el texto de

8 Pilar González Serrano propone que en las creencias funerarias de la Antigüedad la catábasis (el descenso al infierno o inframundo) se seguía de una anábasis (el ascenso/salida del inframundo como una resurrección) y conllevaba un aprendizaje: “Creencia generalizada en la antigüedad, era que los difuntos que habían vivido y sufrido mucho, estaban tan llenos de experiencia que,

Virgilio, Eneas se interna en “una profunda caverna, que abría en las peñas su espantosa boca, defendida por un negro lago y por las tinieblas de los bosques” (2006, p.179) para comenzar su descenso al Hades, mientras que, en la obra de Dante, el poeta guiado por Virgilio, atraviesa una puerta cuya inscripción advierte “¡Oh vosotros los que entráis, abandonad toda esperanza!” (1983, p.50). El Duque de Bomarzo reformuló la frase dantesca para inscribir en la boca del demonio “*lasciate ogni pensiero voi che intrate*” (Mujica Láinez, [1962] 1967, p.643), conminando a abandonar “todo pensamiento” puesto que, como refiere Monteleone, “el pensar debe interrumpirse para que el misterio de lo existente se cifre en el enigma o aun en el vacío fulgurante de la subjetividad” (2009, p.7).

Por lo tanto, se atraviesa el umbral como un modo de rozar el misterio que sólo se revela al ser en la muerte/descenso. En la novela *Bomarzo* no se refiere la travesía por el inframundo, sin embargo, se registra el descenso (muerte) y el ascenso (resurrección como memoria que se apropia de la voz de otro para hablar de sí) que sumados a la alusión a *La divina comedia* permiten recuperar la tradición de la catábasis. En *La Boca del Inferno* la catábasis tampoco incluye esa travesía, sino que el descenso es interior: “se desciende, es decir, se sube al pabellón de lo que fuimos, antes de haber sido” (Negroni, 2009, p.51). Movimiento de catábasis y

para recabar sus enseñanzas o una información precisa, era necesario descender a los infiernos y tener con ellos un encuentro personal” (González Serrano, 1999, p.131).

anábasis, el despojamiento se traduce como descenso⁹ hasta alcanzar, como cumbre, la intemperie del ser donde toda pérdida puede cifrar un aprendizaje: “Celebrar el naufragio, ese oasis blanco que nos ciega con su brusca claridad” (2009, p.48) enuncia el sujeto poético en un poema, “Mi sola ambición es perder. Mi testamento un libro donde figura la frase: *Aún aprendo*” (2009, p.32; cursiva en original) confiesa en otro.

LA VOZ DEL MONSTRUO

El fracaso deviene en deslumbramiento y el sujeto poético sólo puede inscribirse en la incertidumbre: “Allí donde los miedos se empluman como faisanes yo, el hombre quebradizo, el tenebroso, el viudo sin consuelo, me sumerjo en lo incierto” (2009, p.14). En esta cita, el sujeto poético se apropia del primer verso del poema “El desdichado” de Gérard de Nerval, “Yo soy el tenebroso –el viudo- el sin consuelo” (Nerval traducido por Paz, 2000, p.21), verso que también recupera el narrador de *Bomarzo*.¹⁰ La autofiguración del sujeto poético del poemario de Negroni subraya su oscuridad y carencia pero insiste más aún en su precariedad, en su incertidumbre, eludiendo explicaciones justificatorias. El sujeto poético

9 Para el Duque “Vivir era eso: perder, ir dejando atrás, en la senda andada, despojarse... Y ser inmortal equivaldría a terminar más desnudo, por fuera y por dentro” (Mujica Láinez, [1962] 1967, p.339).

10 Para el narrador de *Bomarzo* la identificación con ese verso de Nerval es una expresión de deseo: “Me encanta, todavía hoy, buscar similitud de ese tipo, posibles afinidades más con héroes misteriosos y desventurados, con individuos ‘interesantes’, pues [...] me percaté desde que empecé a andar por la vida, de que debía compensar con una atracción imponderable las desventajas de mi giba y de mi pierna” ([1962] 1967, p.24).

se sumerge así a explorar su interioridad –como ser singular- en la que se debate entre contradicciones y paradojas frente al desamparo por el siempre diferido cumplimiento del deseo: “avancé como un necio por el descontento, exterminando aquello que deseaba y que probablemente no exista” (2009, p.55). Revolviéndose en torno a un centro vacío y exiliado de sí mismo (por esa imposibilidad de mirarse), el sujeto poético alimenta el deseo sofocando su objeto para que ese deseo siempre insatisfecho, como fracaso luminoso, se transforme en una patria: “He de morir así, sin más patria que esta versión del deseo, sin más promesa que su incumplimiento” (2009, p.42).

De allí que el encuentro amoroso sea siempre infructuoso y que, a pesar de su perseverancia (“No se da por vencida la esquirla enamorada” [2009, p.54]), el amor y la muerte supongan un mismo misterio irresoluble: “En esta orgía paupérrima cambian los actores pero no el suplicio, no el museo indescifrable del amor y la muerte. Lo puede todo la nada que me habita” (2009, p.15). La nada –como aquello innominado e innominable-, instalada en el centro de su carencia, desbarata cualquier inscripción de sentido arrojando al sujeto a la intemperie, pero otorgándole, al mismo tiempo, un singular punto de vista para comprender la naturaleza humana. En este sentido, si bien el sujeto poético se inscribe en primera persona, en varios poemas se desdibuja en la impersonalidad para reflexionar sobre las inútiles tentativas de los hombres (“Desde la altura de sus nichos, los hombres catalogan la nada como quien llena las hojas de un árbol ilustre” [2009, p.20]) y recuperar imágenes de ciudades, guerras, mujeres (entre

otras) que remiten confusamente a escenas y lugares de la novela *Bomarzo*. No obstante, aunque el sujeto poético no asuma la primera persona, la voz del Duque se oye por su particularísimo punto de vista:

Colmo de las contradicciones, habituados a golpear y malherirse, los hombres componen un tríptico de nacimiento, copulación y muerte y así consiguen, de paso, someterse a aquello que los hiere. Ninguna otra comedia los llevaría más rápido al destino que escriben sin saberlo. Ninguna otra vía, así de espiralada, al laberinto de su propia sombra (2009, p.44)

Así, el sujeto poético que enuncia desde la boca/gruta/crypta habla de otros, pero también de sí, de sus contradicciones y carencias, trazando una frontera entre lo humano y no-humano (o monstruoso). Contenido y separado del colectivo de los hombres, el Duque/sujeto poético se ubica en ese umbral como límite difuso entre el hombre y el monstruo, que aniquila aquello que desea para seguir girando en torno a su centro vacío: “Torpeza de quien medra mientras lo humano se atrofia y después se protege en un parque de piedras” (Negroni, 2009, p.55). Allí, en el límite de lo humano acontece el borramiento del yo porque el monstruo, precisamente, es quien “marca la frontera y al mismo tiempo representa el otro lado” (Ludmer, 1999, p.488). El yo queda reducido¹¹ a un parque de piedras que lo reproducen monstruosamente y que testimonian, como la

11 Afirma Tamara Kamenszain a propósito del sujeto poético de *Poemas humanos* de César Vallejo: “Lo mío es lo que queda, no yo. Queda la presencia de mis cosas, su testimonio” (2007, p.24).

poesía testimonia por boca de otro/a, la crisis de las categorías (de sujeto, de lo humano).

En *Bomarzo* el Duque percibe su monstruosidad por la mirada de los otros¹², dudando sobre su propia condición: “¿Quién era yo, quién era a los catorce años?, ¿un monstruo? ¿La deformación que torturaba al cuerpo se había infiltrado hasta mi alma, retorciéndola?” ([1962] 1967, p.161). La insinuación de una correspondencia entre la deformidad física y la deformidad moral presenta concordancia con la etimología de la palabra monstruo que Joan Corominas asocia con *monstruum* (alteración) pero también con *monere* (avisar) “por la creencia en que los prodigios eran amonestaciones divinas” (Corominas, 1976, p.402). Sin embargo, Monteleone (siguiendo a Michel Tournier) señala otra etimología de la palabra, asociada con **mostrar**:

El monstruo es aquello que se muestra, aquello que se señala con el dedo, tanto en las ferias como en la historia. Buena parte de la obra de María Negroni consiste en esta mostración, como si la *póiesis* fuera una y otra vez el despliegue de un museo negro. El sujeto imaginario de *La Boca del Infierno* es el duque Orsini hablando desde su propia monstruosidad (Monteleone, 2009, p.8).

Ese acto de mostración abre un espacio para la materialización de una voz monstruosa que, superando la correspondencia entre deformidad física

12 El padre de Pier Francesco había escrito junto a la profecía de su inmortalidad “Los monstruos no mueren” ([1962] 1967, p.217).

y deformidad moral trazada por Mujica Láínez, explora sus “potencias desconocidas” (Giorgi, 2009, p.324)¹³ a partir de una fragmentada modulación poética. Ese acto de mostración atañe, en *Bomarzo*, tanto al artista como a su creación: “Inventor de monstruos simbólicos, en el parque de Bomarzo, no me percaté de que yo mismo me había convertido en un monstruo, al tratar de realizar la síntesis astuta de las contradicciones” ([1962] 1967, p.632). Negroni se interesa por la singularidad de este personaje que lo acerca a otros personajes excéntricos que ha examinado en sus obras ensayísticas: “seres errantes, *aliens*, desamparados, es decir eternos niños-viudos aferrados a un mundo de catálogos, de objetos perdidos” (Negroni, 1999, p.11).¹⁴ El Duque de Bomarzo, huérfano, coleccionista, artista, exiliado de sí, habla desde la boca/gruta/cripta para lograr a través de otro/a mirarse a sí mismo en un acto de mostración de su monstruosidad. Al mismo tiempo, la poeta, cuya presencia se sugiere a partir de las fotografías incorporadas al poemario, también se muestra habitando ese umbral de la Boca del Infierno que le abre la palabra de un otro.

13 Gabriel Giorgi afirma que el monstruo “materializa lo invisible, y por eso indica otro umbral de realidad de los cuerpos, sus potencias desconocidas pero no por ello menos reales” (2009, p.324).

14 Por ejemplo, en *Museo Negro* Negroni se interesa por personajes como Vathek, Drácula, el Capitán Nemo, entre otros, que examinados desde la estética del gótico se asemejan en sus características al Duque de Bomarzo: seres desamparados, huérfanos, cuya intemperie devela para la autora “la imperiosa relación que existe entre la infancia y lo atroz, el arte y el crimen, la pasión y el miedo, el deseo de fusión y la escritura” (1999, p.12).

HACIA UNA ESTÉTICA RADICANTE

La Boca del Infierno, aunque constituye una obra autónoma, despliega significativas facetas de su profunda riqueza a partir de la lectura en filigrana de *Bomarzo*. Los restos de la novela, que permiten cierta ambigua reposición de su trama, operan como puntos de partida para un devenir poético que avanza a través de paradojas, yuxtaposiciones, interrogantes e imágenes fragmentarias. Como sugería Maurice Blanchot, “Lo fragmentario, más que la inestabilidad (la no fijación), promete el desconcierto, el desacomodo” ([1983] 1990, p.14), por eso en *La Boca del Infierno* las frases extraídas de la novela y la fragmentación que presentan los breves poemas en prosa confluyen en un “desacomodo” de la identidad del narrador de *Bomarzo* al que remite el sujeto poético, hilo conductor del poemario. Sin embargo, la dependencia (en términos de hipertexto) de *La Boca del Infierno* con respecto a la novela (el hipotexto) y, por lo tanto, la correspondencia entre el sujeto hablante de cada obra, se expresa con claridad en el prólogo escrito por Jorge Monteleone, mientras que el poemario apenas incluye dos guiños (su título y el epígrafe de Manuel Mujica Láinez) que habilitan dicha lectura. En otras palabras, es la lectura del crítico —que oficia de antesala a la obra— la que permite restituir con exactitud el hipotexto.

María Negroni ya había ensayado el ejercicio de reescritura en, al menos, dos obras anteriores:¹⁵ *Islandia* (1994) y *El sueño de Úrsula* (1998).

15 El ejercicio de reescritura es una operación asidua de esta poeta pues uno de los rasgos distintivos de su poética es el trabajo intertextual con diversas obras de la tradición literaria. Aquí sólo

El poemario *Islandia* (1994) se organiza en dos series entrecruzadas, identificadas una con cursiva y otra con imprenta, que reescribe la primera, fragmentariamente, episodios de la saga medieval islandesa y la otra contrapone escenas de una itinerante “sosías” contemporánea (cuya movilidad no es sólo geográfica sino también lingüística). En la novela *El sueño de Úrsula* (1998), en cambio, lo que reescribe -en clave onírica- es la leyenda medieval de Santa Úrsula, entrelazando en su factura elementos de diversos géneros literarios como el cuento de hadas, las andanzas de caballería, la epopeya y el relato de viajes (Secreto, 2008). Si bien no es objeto de este estudio indagar en esas obras previas, cabe apuntar que en esos ejercicios de reescritura el hipotexto no constituye *una* obra, sino que se compone de una tradición oral vertida en la escritura de textos que ofrecen variadas versiones, la mayoría anónimos. En otras palabras, se trata de textos significativos para una cultura, vinculados a un amplio periodo histórico, la Edad Media, que Negroni escogió para ensayar una reescritura que permitiera poner en relieve voces o perspectivas silenciadas por esas tradiciones.

En este sentido, la elección de Negroni de la novela de Mujica Láinez como hipotexto para *La Boca del Infierno* se alinea con sus ejercicios de reescritura anteriores, en particular por el periodo histórico al que remite (el Renacimiento italiano), aunque con diferencias notables. En el caso de *La Boca del Infierno*, su hipotexto es una obra literaria contemporánea y de

señalamos dos obras en las que la operación de reescritura ocupa un espacio preponderante en el proyecto de escritura.

clara autoría y su autonomía con respecto al original del que deriva se acentúa por la inclusión de cuatro fotografías de Lucía Warck Meister. Simulando negativos, estas fotografías muestran el torso, brazo y mano desnudos de un sujeto cuyos rasgos parecen femeninos y cuya identidad queda fuera de cuadro. No habría correspondencia entre el sujeto fotografiado y el sujeto poético más allá de su desnudez literal y metafórica. Situadas al inicio, al medio y al final del poemario, estas imágenes pueden leerse como un remedo de las esculturas del Sacro Bosque, que en la novela duplicaban eternamente a Pier Francesco Orsini, o quizás, también, metaforicen la desnudez de la propia poeta, oculta bajo la monstruosa voz del Duque de Bomarzo.

En este sentido, la propuesta estética de María Negroni en *La Boca del Infierno* puede leerse desde la noción de “radicante” de Nicolas Bourriaud: “En términos estéticos, lo radicante implica de antemano una decisión nómada cuya característica principal sería la ocupación de estructuras existentes: aceptar ser el inquilino de las formas presentes, con el riesgo de modificarlas en menor o mayor medida” (2009, p.63). El arte radicante (vocablo proveniente de la botánica), lejos de cortar de raíz la tradición para instaurar un nuevo orden como el programa emprendido por las vanguardias estéticas de principios de siglo XX, propone “hace[r] crecer sus raíces a medida que avanza” (Bourriaud, 2009, p.22). De allí que la figura del errante sea central para el arte contemporáneo que, soltando amarras a un único origen, prolifera en múltiples arraigos, echando raíces en diversos contextos.

La errancia ya se perfilaba temáticamente en los ejercicios anteriores de reescritura de Negroni, a partir de la problemática del exilio: en *Islandia*, los vikingos exiliados del reino de Noruega arriban a una isla desconocida en la que fundan Islandia y la “sosías” se figura en constante tránsito geográfico y lingüístico; en *El sueño de Úrsula*, la protagonista junto a once vírgenes peregrina a Roma a fin de aplazar un matrimonio concertado. Asimismo, ese movimiento referido se transforma en un modo de escritura que transita por diversos géneros y estilos. Aunque en *La Boca del Infierno* el viaje sólo podría comprenderse como un descenso hacia la interioridad de un ser singular, persiste en cambio ese proyecto de escritura que ocupa “estructuras existentes” para modificarlas en un ejercicio de traducción:

El arte contemporáneo provee nuevos modelos a este individuo en perpetuo desarraigo, porque constituye un laboratorio de las identidades: de este modo, los artistas de hoy expresan menos la tradición de la que provienen que el recorrido que hacen entre aquella y los diversos contextos que atraviesan, realizando actos de *traducción*. (Bourriaud, 2009, p.57; cursiva en original)

En otras palabras, la estética radicante no se reduciría a un ejercicio de reescritura ni al entrecruzamiento de diversos géneros literarios, sino que implica para la poeta situarse en ese **umbral** en el que oye las voces de la tradición (acto de lectura) y las traduce (acto de reescritura) en su propia clave estética. Ese pasaje supone un descenso hacia una intemperie cultivada por el ejercicio del “perpetuo desarraigo” con respecto a las formas

establecidas, al sentido unívoco, a la identidad monolítica. Precisamente, el problemático vínculo entre figura autoral, sujeto fotografiado y sujeto poético en *La Boca del Infierno* abona ese “desacomodo” que refería Blanchot, que aquí se lee en términos de estética radicante. En este sentido, la traducción no sólo operaría entre dos poéticas (la de Mujica Láinez y la de Negroni) y entre dos géneros (narrativa y poesía) sino, particularmente, entre el lenguaje del monstruo y el lenguaje estético:

los lenguajes estéticos apuntan hacia lo singular, hacia lo que en la serie de los cuerpos disloca las clasificaciones y las sintaxis, y deja ver lo que en ellos desborda los modos de inscripción social, jurídica y política de lo humano. El lenguaje del monstruo es un lenguaje sin lugar, como su cuerpo es un cuerpo ajeno, o disruptivo, respecto de las gramáticas del pensamiento y de la vida social (Giorgi, 2009, p.324)

El lenguaje del monstruo encuentra un lugar en una poética como la de Negroni que, alejada de una lectura que identifica la deformidad física con la moral, se aventura a explorar esas potencias desconocidas a partir de una modulación poética fragmentada que acoge aquel torrente de imágenes y emociones de quien recibe la memoria del Duque.

“Quien recuerda no ha muerto” ([1962] 1967, p.648) afirma Pier Franceso, quien pervive gracias a otro/a que escribe. A su vez, la poeta habita esa otra voz, echando raíces sobre esa singularidad¹⁶ que, traducida al

16 Bourriaud entiende que la singularidad pertenece al “orden del acontecimiento, porque abre el camino a réplicas, a variantes; pero también retoma el hilo de la modernidad, puesto que

lenguaje estético, propicia una escritura desestructurada y desestructurante de las formas establecidas. Como advierte Bourriaud sobre los tiempos posmodernos, no se trata de reconocer al otro para “incrustar su imagen en un catálogo de las diferencias” (2009, p.28), sino de arraigarse en una otredad fuera de toda clasificación para dar lugar, en este caso, al lenguaje disruptivo del monstruo.¹⁷

Por lo tanto, la boca del infierno se abre para que el coleccionista/artista/monstruo, cruzando el umbral de la vida-muerte y portando en sí la frontera de lo humano, descienda hacia la intemperie de su ser que, como las esculturas del Sacro Bosque, sólo puede ser referida mediante la figuración monstruosa del acto creador. De este modo, materializando ese acto de mostración, los poemas y las fotografías desbaratan las rápidas identificaciones para señalar la intemperie de ese ser (¿el Duque? ¿el sujeto poético? ¿la poeta? ¿otro/a?) que, situado en la boca/gruta/cripta, exhibe, inclasificable, su singularidad: “Una y otra vez, entre las cosas de la tierra lasciva y un más allá problemático, el hilo de mi vida alucinada” (Negroni, 2009, p.27).

constituye siempre una ruptura, una discontinuidad en el paisaje liso del presente” (2009, p.82).

17 “Por su significado a la vez dinámico y dialógico, el adjetivo *radicante* califica a ese sujeto contemporáneo atormentado entre la necesidad de un vínculo con su entorno y las fuerzas del desarraigo, entre la globalización y la singularidad, entre la identidad y el aprendizaje del Otro. Define al sujeto como un objeto de negociaciones” (Bourriaud, 2009, p.57; cursiva en original).

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Alighieri, Dante. *La divina comedia*. Buenos Aires: CEAL, 1970. Traducción: M. Aranda Sanjuan.
- Bachelard, Gaston. *La tierra y las ensoñaciones del reposo. Ensayo sobre las imágenes de la intimidad*. México: Fondo de Cultura Económica, [1948] 2014. Traducción: Rafael Segovia.
- Benjamin, Walter. *Desembalo mi biblioteca. El arte de coleccionar*. Barcelona: Centellas, 2012. Traducción: Fernando Ortega.
- Blanchot, Maurice. *La escritura del desastre*. Caracas: Monte Ávila, [1983] 1990. Traducción: Pierre de Place.
- Bourriaud, Nicolas. *Radicante*. Buenos Aires, Adriana Hidalgo, 2009. Traducción: Michèle Guillemont.
- Chevallier, Jean. *Diccionario de los símbolos*. Barcelona: Herder, 1986. Traducción: Manuel Silvar y Arturo Rodríguez.
- Corominas, Joan. *Breve diccionario etimológico de la lengua castellana*. Madrid: Gredos, 1976.
- Giorgi, Gabriel. “Política del monstruo”. En *Revista Iberoamericana*, Vol. LXXV, N° 227, 2009, p.323-329.
- González Serrano, Pilar. “Catábasis y resurrección”. En *Espacio, Tiempo y Forma, Serie II, Historia Antigua*, N° 12, 1999; p.129-179.
- Kamenszain, Tamara. *La boca del testimonio. Lo que dice la poesía*. Buenos Aires: Norma, 2007.
- Kristeva, Julia. *Sol negro. Depresión y melancolía*. Buenos Aires: Waldhuter, [1987] 2015. Traducción: Víctor Goldstein.
- Ludmer, Josefina. *El cuerpo del delito. Un manual*. Buenos Aires: Perfil, 1999.
- Monteleone, Jorge. “La gruta del poeta”. En Negroni, María. *La Boca del Infierno*. México: Mantis, 2009, p.7-10.
- Mujica Láinez, Manuel. *Bomarzo*. Buenos Aires: Sudamericana, [1962] 1967.

Negróni, María. *Islandia*. Caracas: Monte Ávila, 1994.

_____. *El sueño de Úrsula*. Buenos Aires: Seix Barral, 1998.

_____. *Museo negro*. Buenos Aires: Norma, 1999.

_____. *La boca del infierno*. México: Mantis, 2009.

Nerval, Gérard de. “El desdichado”. En Paz, Octavio. *Versiones y diversiones*. Barcelona: Galaxia Gutenberg, 2000; p.21.

Secreto, Cecilia. “La travesía de los géneros. El espacio de la reescritura”. En Piña, Cristina (ed.). *Literatura y (pos)modernidad*. Buenos Aires: Biblos, 2008; p.87-119.

Virgilio. *Eneida*. Buenos Aires: Losada, 2006. Traducción: Eugenio de Ochoa.

Dossiê
INTERFERÊNCIAS

Saindo da ficção: narrativas não literárias

Luciene Azevedo

Recebido em 16 de outubro de 2018

Aceito em 17 de novembro de 2018

Luciene Azevedo é professora de Teoria Literária da Universidade Federal da Bahia. Co-organizou o e-book *Autoria e escrita não-criativa* (e-galáxia, 2018) e o livro *Palavras da Crítica Contemporânea* (Paralelo13S, 2017).

Contato: aaluciene@gmail.com

Brasil

PALAVRAS-CHAVE:

Romance sem ficção; Ficção;
Anotação.

Resumo: Considerando o momento inaugural do gênero romanesco e o hibridismo de formas contemporâneas que acolhem gêneros não literários como matéria das narrativas (ensaio, diário e anotações), este artigo objetiva investigar a ideia do romance sem ficção, nomenclatura presente em publicações literárias recentes (De Ville; Cercas), para refletir sobre a dissociação entre a ideia moderna de literatura e o conceito de ficção. Em um comentário sobre *El material humano* de Rodrigo Rey Rosa, a reflexão explora a relação entre o uso da primeira pessoa (cuja voz é confundida com o autor) e a forma da narrativa, que parece um conjunto de anotações para uma produção futura, a fim de testar a hipótese de que a invasão atual das narrativas pela não-literatura supõe uma cena de escrita em que se expõe processualmente o sujeito que se conta e a elaboração do que se narra, provocando uma mudança no estatuto do que hoje entendemos por literário.

KEYWORDS: Non-fiction
novel; Fiction; Annotation.

Abstract: Considering the inaugural moment of the novel and the hybridism of contemporary forms that accept non-literary genres as material for their narratives (essays, diaries and notes), this essay aims to investigate the idea of the "non-fiction novel", a nomenclature present in recent publications, in order to reflect on the dissociation between the modern idea of literature and the concept of fiction. In a commentary on Rodrigo Rey Rosa's *El Material Humano*, this essay explores the relationship between the use of the first person narrative (whose voice is mixed with that of the author) and the form of the narrative, which seems to be a set of notes for a future production. My purpose is to test the hypothesis that the current invasion of narratives by non-literature presupposes a writing scene in which the subject that tells the story and the elaboration of what is narrated are exposed processually, provoking a change in the status of what we currently understand by literary.

Ninguém sabe se expressar inteiramente por meio da arte”, disse alguém; eu acrescento: nem pela realidade.

Rey Rosa

No ensaio publicado na coletânea organizada por Franco Moretti, que reúne textos sobre o gênero romance, Catherine Gallagher (2009, p.629) afirma que nunca demos muita importância teórica ao estudo da ficção como conceito e que essa indiferença foi agravada pela “radical expansão das fronteiras, operada pelos pós-estruturalistas”. Mas talvez pudéssemos repensar o lugar e o modo de funcionamento da ficção hoje começando exatamente pelo modo como a literatura se expande na direção de outras formas de narração, em especial daquelas que flertam com o documento (histórico e/ou etnográfico) e quase sempre se constituem a partir de uma voz em primeira pessoa que se conta e que expõe ao leitor o processo de escrever o que vamos lendo. Talvez, então, o hibridismo da ficção com formas não ficcionais, muito presente nas produções contemporâneas, possa indicar também um modo de revisão do que entendemos como ficcional.

E se, como aponta a estudiosa, o estudo teórico sobre a ficção como um conceito tem sido alavancado nos últimos anos, talvez possamos atribuir esse incremento aos próprios romancistas que experimentando com a forma narrativa desafiam os leitores a se perguntarem se o que estão lendo ainda é ficção. Se concordamos com Gallagher (2009, p.630) quando afirma que “entre o *novel* [a forma moderna do romance que surge no século XVIII]

e a ficção há uma conexão histórica íntima”, podemos especular se e como as narrativas do presente nos desafiam a reinventar tal conexão e a partir de que procedimentos.

Ao se deter no momento inaugural do gênero, Gallagher (2009, p.630) chama a atenção para o fato de que a ficção associada ao romance é sempre paradoxal, pois para afirmar-se como diferente do puro romanesco ou da mera fantasia das narrativas dos séculos anteriores precisou “mascarar a própria ficcionalidade com a verossimilhança e o realismo [...] apresentando frequentes pretensões de veracidade”. Se pensamos na produção de Daniel Defoe ou mesmo na ginga de Machado de Assis ao recorrer “às crônicas de Itaguaí” para tratar do delirante alienista, reconhecemos aí uma insistente tradição que lança mão da tópica do manuscrito encontrado ou do flerte com o registro não ficcional, seja na forma diarística de Crusoé ou no apelo ao registro documental que asseguraria ao leitor a confiabilidade do que lhe é narrado. Nisso consiste a ambivalência de um gênero que quer afirmar seu estatuto imaginário recorrendo aos “limites do crível”, como afirma Gallagher, para sua validação discursiva.

Gostaria de recuperar então essa ambivalência nascida com o próprio gênero para analisar o modo como algumas narrativas produzidas hoje reiteram o hibridismo dispondo-se a problematizar a velha tensão entre a dimensão imaginária, inventiva, e o estatuto documental apostando em um ato de fingir muito singular.

Nesse sentido, ao conjecturar que o romance pode estar saindo da ficção, quero sugerir que talvez seja possível pensar em outras condições

históricas de recepção para o discurso literário no presente, que colocam em xeque não a associação entre a ficção e o romance, mas o modo como essa associação se dá, ou melhor, que tenta questionar a própria estabilidade hermenêutica alcançada pelo estatuto ficcional no século XIX, estabilidade que é responsável por distinguir a ficção da mera mentira ou da própria realidade e por reconhecer nela um discurso que “suspende, desvia ou mesmo segrega qualquer exigência de veracidade em relação ao mundo da experiência ordinária (Gallagher, 2009,p. 632). A meu ver, esse deslocamento está posto como problema em muitas narrativas contemporâneas e os romancistas são os maiores provocadores a respeito da dúvida que paira sobre o estatuto de ficcionalidade de muitas produções hoje.

Se no momento inaugural do romance prevalecia o paradoxo de a legitimidade epistemológica da ficção firmar-se pelo apelo à veracidade, as produções de séculos posteriores encarregaram-se de tornar absolutamente normal o “efeito de realidade” produzido por narrativas verossímeis que eram acolhidas pelos leitores como totalmente imaginárias. Mas hoje parece que essa estabilidade é novamente desconfortada por investimentos narrativos que expõem ao leitor uma insatisfação com fronteiras estabelecidas por uma convencionalidade firmada ao longo do século XIX, mas que parece vacilar no século XXI. A melhor evidência disso está no investimento na indistinção dos papéis do autor, do narrador e do personagem, mas também no hibridismo formal de narrativas que se parecem com anotações, rascunhos de preparação de uma narrativa, entradas diarísticas e que muitas

vezes tratam de documentos, de personagens ou episódios históricos escrutinados por uma voz narrativa tateante cujo gesto de escrita questiona as fronteiras entre o real e o ficcional, entre o verídico e o verossímil, que dá de ombros à ficção, mas também não quer aferrar-se à transparência da prova documental e é aí nesse difícil e instável equilíbrio que surge uma outra coisa, uma nova forma.

Segundo o argumento de Gallagher (2009, p.634), quando a ficção surge e é reconhecida por sua despreensão pela verdade, é necessário também legitimá-la conceitualmente para marcar a própria especificidade. Partindo da validade desse raciocínio, poderíamos pensar que, se a ficção não se contenta mais com a “despreensão pela verdade” ou pela elaboração autônoma da verossimilhança como coerência narrativa interna, é porque quer sair de si, expandir-se na direção de outras formas, reelaborando seu papel em meio a outros discursos.

Em um momento em que os mais banais discursos cotidianos expõem os limites cada vez mais indiscerníveis entre a ficção, a mentira e a verdade, qual o lugar do romance, da própria literatura, caracterizados na modernidade por seu estatuto de ficcionalidade?

“A realidade está continuamente superando nossos talentos, e a cultura lança figuras quase diariamente que causam inveja em qualquer romancista”, afirmava Philip Roth (1969, p.144), já na década de 1960.

Hoje, os romancistas parecem dispostos a assumir uma postura investigativa, escrutinadora a respeito do papel da ficção em seus textos, fazendo de suas narrativas verdadeiros laboratórios de experimentação

por se mostrarem insatisfeitos com o estatuto da ficcionalidade firmado ao longo dos séculos XIX e XX, seja porque a realidade parece invasiva, sugerindo ser constituída e justificada por verossimilhanças de forma mais notável do que na própria ficção, seja porque não se trata mais de construir personagens cuja existência tem validade apenas no universo narrado e que não se referem a ninguém em particular, como Gallagher (2009, p.635) afirma ser a grande preocupação de Defoe ou Fielding que afirmava que não pretendia “descrev[er] homens, mas costumes; não indivíduos, mas espécies”. Em uma era em que as redes sociais tornam possível que cada um seja personagem de si mesmo, estimulando o “design de si”, para usar a expressão de Boris Groys (2014), as narrativas parecem casar cada vez mais o interesse pelo mundo externo e a construção autopoética de seu próprio Eu.

Pensemos, por exemplo, nos dois últimos romances de Javier Cercas, em que o autor elege como protagonistas Enric Marco, personagem histórico e polêmico de *O impostor* (2015), e Manuel Mena de *El monarca de las sombras* (2017), tio do autor. Nos dois casos, a reconstrução biográfica dos personagens minuciosamente empreendida na narrativa está atrelada à história política da própria Espanha. O narrador, que em *O impostor* é nomeado como Javier Cercas, e também reaparece no último romance em terceira pessoa, expõe, quase à maneira de uma conversa mantida com o leitor, as dúvidas sobre o empreendimento de escrita, suas opiniões e reações à vida dos personagens, o empenho investigativo para trazer à tona histórias que não foram contadas.

Assim como parece ter sido importante para a afirmação do *novel* afastar-se pouco a pouco da exigência de referencialidade, da proximidade com a veracidade, buscando “novas técnicas de não referencialidade, como observa Gallagher, para o romancista contemporâneo é importante arriscar-se a outras técnicas de referencialidade para continuar fazendo ficção, o que também pode significar uma mudança da própria ideia do que é manejar a ficcionalidade. Essa mudança, porém, mantém um padrão reiterativo em relação ao momento de afirmação do discurso ficcional. Se, de acordo com Gallagher (2009, p.640), no século XVII, o *novel* buscava “distinguir-se das narrações plausíveis com referentes reais” e não do modelo romanesco fantasioso da idade média, podemos pensar que hoje também os romancistas não querem se opor ou negar o entendimento do ficcional tal como elaborado modernamente, mas se dispõem a redimensionar as fronteiras entre o verossímil e o verdadeiro, entre a ficção e o real, entre a narrativa ficcional e a histórica, entre a invenção e o documento, querem reinventar o universo discursivo ficcional. Por isso, talvez, seja tão importante confrontar o realismo do século XIX, cunhado pela distância objetiva do narrador, com o relato pessoal da vida ordinária do escritor, do manejo atabalhado de uma massa de documentos com a própria natureza do ficcional, entendido como um ato de fingir e inventar, pois o leitor que se depara com uma narrativa desse tipo é obrigado a contrariar uma expectativa fundamental à leitura de romances que sugere que “diante do estatuto cognitivo das representações de um romance, apenas podemos dizer que ‘simplesmente não as julgamos reais’” (Gallagher, 2009, p.643).

Nos livros de Cercas (mas não apenas, pois poderia mencionar ainda os “romance sem ficção” de Patrick De Ville), a última coisa que passa pela cabeça do leitor quando precisa tomar uma decisão de leitura diante da narrativa é a ideia de simplicidade, pois a própria voz narrativa se encarrega de delinear a perplexidade diante das inverossimilhanças comprovadas documentalmente por intensa investigação. Como aceitar como resolução de leitura desses textos, a “impossibilidade de acreditar na realidade daquilo que é representado” (Gallagher, 2009, p.643), postura adequada de um leitor experiente diante da ficção, pelo menos até bem pouco tempo atrás, se encontramos no universo narrativo o próprio nome do autor, o relato das agruras no embate com a escrita da mesma obra que lemos, a rotina ordinária de uma vida ao lado do que mais parecem anotações para uma obra futura?

O impasse representa talvez o maior desafio diante dessas formas narrativas que não são exatamente ficções, não no sentido que estávamos acostumados a ler o que chamávamos de ficção, e que continuam a despertar nosso interesse, talvez, exatamente por esse motivo.

Para tentar concretizar melhor essas especulações, gostaria de comentar um pouco mais detidamente o livro do escritor guatemalteco Rodrigo Rey Rosa, publicado em 2009, *El material humano*.

Observando o índice, percebemos que o autor intencionalmente quer sugerir ao leitor um inacabamento, criando um “efeito de realidade” ao indicar que os capítulos são na verdade o conteúdo dos cadernos em que anotava as observações para um projeto de livro. E que livro seria esse? O

acontecimento disparador do interesse do autor é a “descoberta” de um depósito de propriedade da Polícia Nacional da Guatemala que guardava aproximadamente 80 milhões de documentos policiais relativos a mais de um século da história política do país. Durante a leitura, o leitor se depara com anotações que formam um labirinto com muitas entradas: a vida pessoal do escritor, a exposição dos andaimes de construção narrativa por meio das anotações sobre o contato com os documentos do Arquivo, cópia de trechos de cartas, diários, radiogramas, e-mails e reportagens que expõem a permeabilidade da violência na política, na história, no dia a dia do país.

Todo o relato da descoberta dos documentos parece inverossímil: após uma série de explosões nas dependências do exército, próximo do local onde os documentos estavam armazenados, o material foi localizado por acaso, depois de ter a existência negada oficialmente pelo governo durante anos. Apesar do estado de abandono do lugar e da deterioração de muitos documentos, um setor em particular do imenso arquivo, conhecido como Gabinete de Identificação, manteve-se praticamente intocável. Esses documentos guardavam informações sobre presos políticos que “cobriam um amplo arco temporal e já haviam sido inteiramente catalogados” (Rey Rosa, 2011, p.13) e foram preservados graças à ação do próprio tempo que se encarregou de protegê-los: “pouco depois da estação das chuvas, com a estiagem, a superfície do montículo, onde já crescia capim, rachou-se levemente, e alguém viu que debaixo da terra havia papéis, cartões, fotografias” (Rey Rosa, 2011, p.13).

O narrador afirma que seu interesse pelo Arquivo vinha da implausibilidade das circunstâncias de descoberta do arquivo, de sua sobrevivência e das dificuldades que o manejo de um volume tão grande de informações impunha àquele que se aventurasse a penetrar no caótico labirinto da história. Ou, como sugere o próprio Rey Rosa em entrevista, é “como se a ficção se apresentasse como um *readymade*” (Goldman, 2013). O processo da escrita do livro, então, tal como caracterizado pelo narrador, oferece a errância como solução para o que parece imanejável: “como costume fazer quando não tenho nada para escrever, na verdade nada a dizer, preenchi nesses dias uma série de cadernos, cadernetas e folhas soltas com meras impressões e observações” (Rey Rosa, 2011, p.14)

Assim, ao assumir a anotação do processo de escrita como forma narrativa, o narrador quer enfrentar a estupefação causada por uma realidade que mais parece romanesca, motivada por imbróglios e peripécias que nem sempre são considerados verossímeis ficcionalmente. Vencido de antemão por uma veracidade incrível, o narrador abre mão da ficção, abrindo mão da tarefa de tornar romanceável o que escreve. Sem dizer, o livro parece oferecer a possibilidade de questionar o entendimento da própria matéria do que constitui a ficcionalidade romanesca ou ao menos é o que sugere a leitura da epígrafe da obra que, ao afirmar que “embora não pareça, embora não queria parecer, está é uma obra de ficção”, faz com que a forma anotada do processo, que coloca em cena o próprio autor e a deambulação investigativa pelos documentos do Arquivo, exponha o paradoxo de algo que quer e ao mesmo tempo não quer parecer ficção.

Lá pela metade do relato, ficamos sabendo que o pai do narrador atribui ao interesse do filho pelo material encontrado no Gabinete de Identificação uma espécie de degeneração (Rey Rosa, 2011, p.87). Sem que se explique exatamente o que o comentário paterno significa, podemos entender que o confronto com o documento histórico, com a realidade violenta do país e suas inverossimilhanças leva o autor a negar inclusive o próprio modo de construir suas ficções (aclamadas pela crítica por incorporar a dicção do romance policial sem se render às convencionalidades do gênero), para experimentar expandir as fronteiras do romance, para redimensionar aquela “conexão histórica íntima” que o gênero mantém com a ficção, como observou Gallagher.

Esse paradoxo de um romance sem ficção ou de uma ficção não ficcional é expandido ao longo da leitura, pois acompanhamos, à maneira de um diário, as anotações feitas pelo narrador durante as visitas feitas ao Arquivo e o registro das “fichas mais chamativas ou bizarras”, como as classifica o narrador (Rey Rosa, 2011, p.17). Assim, o diário do processo anota, à maneira cumulativa dos feminicídios em Bolaño, o conteúdo das fichas manipuladas pelo narrador que descrevem nome, data de nascimento, profissão e motivo da prisão: “Aguilar Elías León. Nasce em 1921. Moreno, magro, cabelo preto liso; polegar do pé direito: falta metade do dedo. Fichado em 1948 por criticar o Supremo Governo da Revolução. Em 1955, por tendências pró-comunistas” (Ibid., p.21). Os nomes estão organizados por ordem alfabética e separados pelos tipos de crimes cometidos (políticos ou comuns). O gesto mínimo da anotação torna-se eloquente diante da

exposição da arbitrariedade e dos motivos esdrúxulos alegados para o fichamento dos detidos que vão da simples ausência de motivo oficial declarado aos mais bizarros atos: Pablo Ingenieros Fernández é detido “por ofender a bandeira nacional”, Jorge Ochoa Santizo é preso sob a acusação de que “vive com a senhora sua mãe, uma puta”, sobre Marta Pineda, registra-se que é “mulher insuportável e insolente. Vive sozinha” (Ibid., p.24, 25, 27).

Se as cadernetas parecem dedicadas a registrar o material documental consultado, os cadernos anotam as pequenas ocupações que preenchiam a rotina do narrador: as curiosidades da convivência com o pessoal do arquivo, as leituras que faz no período e as agruras de um relacionamento amoroso conturbado (Ibid., p.43).

Se as anotações parecem propor um outro modo de elaborar a ficção, isso não significa aderir à letra do documento, pois se é verdade que *El material humano* nos oferece as fichas completas de alguns presos políticos e um mapeamento da conturbada história política da Guatemala, nada disso parece assumir a denúncia como mote ou optar pela simplicidade transparente da dicção propedêutica, pois o que parece ser realçado é a dificuldade mesma de encontrar terrenos estáveis, seja na ficção ou no material histórico, capazes de indicar uma única via de entendimento. O que o narrador parece propor é que a compreensão implica caminhos labirínticos e uma possibilidade de não se perder reside no acolhimento do que parece banal, do que se revela na convivialidade cotidiana. Assim, se a violência se revela brutal e inumana no registro asséptico das fichas dos

detidos políticos por motivos fúteis ou na observação metódica do técnico legista que ao tentar extrair as digitais do preso morto anota que “não me restou outro remédio senão cortar-lhe os dedos, o que considerei mais adequado para tal finalidade” (Ibid., p.37), não é menos subliminar nas respostas de conversas diárias entre colegas de trabalho, como o episódio anotado pelo narrador envolvendo duas funcionárias do arquivo, quando uma delas, para marcar sua animosidade em relação à outra quanto ao hábito de mascar chicletes, sugere sua estupidez só sanável com a morte: “Há os que pensam e os que comem chiclete. A outra responde: -Ah, Senhor, ilumina-os ou elimina-os” (Ibid., p.51).

Assim, a narrativa parece desenrolar-se não por meio de uma trama encadeada dos acontecimentos, mas por meio da deriva aleatória, que sugere a impressão do fracasso da empreitada, pela qual muitos leitores se deixam levar. “*El caso es que se pone a escribir y como la novela ve que no avanza, entre quedadas y encuentros que se van posponiendo*” (González, 2018). Se meu argumento quer ler a obra de Rey Rosa como exemplo de procedimentos que eludem a forma romanesca para valorizá-la enquanto um experimento que torna possível realizar uma especulação teórica sobre a condição da ficção em algumas narrativas do presente, nem sempre a deriva das linhas narrativas, o hibridismo entre ficção e documento, a opção pelo inacabado, pelo que fica sem solução, é bem recebido pela crítica: “*La verdad es que El material humano es una novela abortada, el material preparatorio de una novela que, por falta de habilidad o de trabajo, nunca llegó a desarrollarse como tal*” (Moro, 2011). A meu ver, na constatação de

que essa obra, e tantas outras narrativas publicadas hoje, não parece ficção (como a própria epígrafe de Rey Rosa assinala) reside a grande interrogação sobre a escrita das formas do romance no contemporâneo.

A justaposição do diário pessoal ao documento histórico, dos nomes inventados aos fatos políticos que marcaram a história recente da Guatemala, das anotações de trechos de leituras realizadas à tênue trama narrativa arma uma indagação silenciosa sobre a forma do próprio relato, sobre as complexidades éticas que envolvem a recuperação do passado e também sobre o papel da ficção entre a ética e a estética. É por isso que a anotação “não sistemática e volúvel da forma de caderno de *El material humano*, faz mais justiça à complexidade da sociedade do que a coerência forçada da forma narrativa” (Buiza, 2016, p.76).

Em diferentes momentos, o leitor se depara com trechos de Voltaire, Gabriel Tarde e Borges em meio à anotação das trivialidades de um dia no Arquivo, sem que a narrativa preocupe-se com estabelecer com fontes tão inusitadas e diversas qualquer laço explicativo, deixando o leitor às voltas com os muitos interstícios do texto, como se desse a ele também, leitor, o tempo de levantar a cabeça, de tirar suas próprias conclusões diante de afirmativas ou perguntas para as quais o narrador não tem a pretensão de oferecer respostas, pois abdica de sua posição como instância mediadora da ordenação de um material que se apresenta e quer se legitimar como informe.

Como é o caso também das anotações oriundas das notícias dos jornais lidos pelo narrador cujo apontamento serve para que o leitor fique a par

do conturbado universo em que o relato está imerso: as discussões pró e contra o apoio recebido para manutenção do projeto de recuperação do Arquivo, os desdobramentos do assassinato dos deputados salvadorenses e o aprofundamento do terreno na região em que ficam os arquivos. Essas informações aparecem como adendo, como apêndice, reunidas como “folhas anexas” ao conteúdo de cadernos e cadernetas, mas constituem o cerne de tudo o que lemos. É como se o narrador, por meio da anotação, estivesse investigando um modo de transformar os documentos encontrados no Arquivo, as histórias guardadas lá, e a própria história da violência em seu país em “objeto passível de ficção” (Buiza, 2016, p.63), mas se sentisse vencido de antemão pela realidade acachapante, desvelada ao leitor por meio das anotações derivadas das leituras feitas pelo narrador, entregando dessa forma a responsabilidade pelas costuras narrativas ao leitor. Ou, como afirma Nanci Buiza (2016, p.62), “suas anotações sobre Borges e Voltaire, portanto, não são meras armadilhas de um diletante literário, mas são o meio pelo qual lida com o significado e o propósito do arquivo”.

O narrador folheia textos ao acaso e destaca trechos – “Em política, nem sempre se colhe o que foi semeado” (Cesare Beccaria apud Rey Rosa, 2011, p.74) ou “O índio não pode ser cidadão” (Roger de Lyss, 1924 apud Rey Rosa, 2011, p.75) – que falam à maneira de um ventríloquo pelo narrador, como é o caso da anotação da leitura de Voltaire, depois de mais uma consulta a um arquivo: “A necessidade de falar, a dificuldade de não ter nada a dizer e o desejo de ter argúcia são três coisas capazes de pôr em ridículo o maior dos homens” (Rey Rosa, 2011, p.76). Assim, as anotações

de leitura servem como comentário subliminar ao próprio impasse que a elaboração da obra impõe ao escritor.

Comentando a impressão que teve da leitura do romance de um dos personagens fictícios do livro, o narrador afirma ser o melhor livro do autor ao mesmo tempo em que é o pior (Rey Rosa, 2011, p.123). O paradoxo se explica porque para ele o autor “tirou a máscara, fala e escreve como pensa” (Ibid., p.123), mas revela no relato muita autocomplacência. Será que poderíamos arriscar a dizer que a reunião dos mais diversos materiais (recortes de jornal, reprodução de trechos de cartas, e-mails e documentos históricos) e a opção pela forma do diário, da anotação, da investigação não é uma tentativa de Rey Rosa driblar essa autocomplacência, ao se expor também em primeira pessoa cruzando a interrogação sobre o passado e o presente do país com a história pessoal?

Lido assim *El material humano*, é possível entender que o falar através de outros, por meio das anotações aparentemente difusas da leitura que o autor vai fazendo ao escrever, é um artifício que responde às lacunas do documento e altera os protocolos de leitura da forma do romance com a mescla do pessoal, do histórico, do político e do literário e que, apresentando-se como uma forma precária que mais se parece a um experimento com a forma do romance, desloca o entendimento que temos da própria ficção, desafiando-nos a imaginar uma outra “disposição discursiva” (Costa Lima, 2010, p.48) para o que hoje chamamos de literatura.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Buiza, Nanci. “Rodrigo Rey Rosa’s: ‘El material humano’ and the labyrinth of postwar Guatemala: on ethics, truth, and justice”. In: *A Contra Corriente*, 14-1, 2016, p.58-79.
- Costa Lima, Luiz (org.). *Mimesis e a reflexão contemporânea*. Rio de Janeiro: EdUERJ, 2010.
- Gallagher, Catherine. “Ficção”. In: Moretti, Franco (org.). *A cultura do romance*. Tradução Denise Bottmann. São Paulo: Cosac Naify, 2009, 629-658.
- Goldman, Francisco. “Interview with Rodrigo Rey Rosa”. In: *Bomb Magazine*, New York, 1º out. 2013. Disponível em: <https://bombmagazine.org/articles/rodrigo-rey-rosa/>. Acesso em 1º abr. 2019.
- González, Francisco. “El material humano (Rodrigo Rey Rosa)”. In: *Devaneos*, 24 maio 2018. Disponível em: <http://www.devaneos.com/literatura-guatemalteca/el-material-humano-rodrigo-rey-rosa/>. Acesso em 1º abr. 2019.
- Groys, Boris. *Volverse público: las transformaciones del arte en el ágora contemporánea*. Buenos Aires: Caja Negra, 2014.
- Moro, Alberto Bruzos. “Alberto reseña a Rodrigo Rey Rosa (Guatemala)”. In: *El roommate: colectivo de lectores*, 16 fev. 2011. Disponível em: <https://elroommate.com/2011/02/16/alberto-resena-a-rodrigo-rey-rosa/>. Acesso em 1º abr. 2019.
- Rey Rosa, Rodrigo. *O material humano*. Tradução Josely Vianna Baptista. São Paulo: Saraiva, 2011.
- Roth, Philip. “Writing American Fiction”. In: Klein, Marcus. (ed.). *The american novel since World War II*. Greenwich: Fawcett, 1969, p.132-145.

A tentação do relato: formas fantasiadas e desejo de escritura na narrativa contemporânea

Wanderlan Alves

Doutor em Letras (UNESP/SJRP). Professor de Literatura Hispano-americana da Universidade Estadual da Paraíba, onde também atua no Programa de Pós-graduação em Literatura e Interculturalidade (PPGLI/UEPB). Membro da ABH e da LASA.

Contato: alveswanderlan@yahoo.com.br
Brasil

Recebido em: 29 de setembro de 2018

Aceito em: 9 de outubro de 2018

PALAVRAS-CHAVE:

relato; fantasia; narrativa contemporânea; desejo de escritura.

KEYWORDS: story; fantasy; contemporary narrative; desire of writing.

Resumo: Neste trabalho analisamos como certas fantasias acerca do relato na literatura estão associadas à escritura na narrativa contemporânea, por meio do investimento nas indefinições estruturais, na forma errante e na expansão do literário como forma cognitiva. Para isso, dialogamos com diferentes narrativas latino-americanas pós-1990, centrando-nos em *Shiki Nagaoka: una nariz de ficción*, de Bellatin, 2666, de Bolaño, e *El olvido que seremos*, de Faciolince.

Abstract: I analyze how certain fantasies about story in literature are associated with writing, in contemporary narrative, through an investment towards structural indeterminations, wandering form and a sprawl of literary text as cognitive form. For that approach, the study dialogues with several Latin American narratives post-1990, focusing on Bellatin's *Shiki Nagaoka: una nariz de ficción*, Bolaño's 2666 and Faciolince's *El olvido que seremos*.

Shiki Nagaoka: una nariz de ficción, publicado em 2001, de Mario Bellatin; *2666*, de Roberto Bolaño, publicado em 2004; e *El olvido que seremos*, de Héctor Abad Faciolince, publicado em 2006, apresentam três das várias formas literárias imaginadas no relato contemporâneo: a) o romance total, que em Bolaño é extenso, abarcador, cuja estrutura pretende ser um mistério, espécie de obra-testamento do (grande) escritor; b) a ficção pura, capaz de fazer da narrativa um dispositivo que cria mundos reais, por meio de certo efeito de referencialidade e evidência pretensamente documental, em Bellatin; e c) a negação do romance, que em Faciolince se deve ao peso da história e dos dramas individuais que o escritor não quer que se confundam com a ficção.¹

Por outro lado, num contexto em que se tem afirmado certa crise da própria noção de Obra, na época da chamada pós-autonomia, o desejo da Obra por vezes emerge como fantasia ou aspiração, na trajetória de escritura implicada no *continuum* da realidadeficção (Ludmer, 2010) em que o escritor se move, o que, por vezes, expressa-se no desejo de identificação entre uma forma literária e uma forma de vida – como em Ricardo Lísias (*Divórcio*), Jacques Fux (*Antiterapias*, *Meshugá*) ou Bernardo Carvalho (*Nove noites*), por exemplo. Não por acaso, tais fantasias colocam-se no horizonte daquela liberdade utópica a que Roland Barthes (2013) chamou de idiorritmia, isto é, a fantasia do ritmo próprio, flexível e irregular.

1 Uma narrativa que também explora tal fantasia é *Bonsai*, de Zambra. Nela, porém, a recusa do romance não se deve ao contexto ou à história, mas ao esvaziamento da fábula e ao destaque para sua arquitetura.

Por sua vez, apesar de tratar-se de uma forma literária caracterizada pela flexibilidade das estruturas em que se materializa e pelas transformações que foi incorporando ao longo de sua história, cada vez mais o romance (como ideia, mas também como escritura) mostra-se uma forma incerta, naquele sentido em que Barthes usa o termo n’*A preparação do romance*: “uma obra geral de contornos imprecisos, mas que [...] resolve a contradição entre o conhecimento do mundo e a escritura, entre os saberes e a escritura” (Barthes, 2005b, p.120), concepção que faz dessa forma literária uma espécie de correlato da ideia de literatura como o próprio Barthes (2004) a concebera em sua aula inaugural no College de France, capaz de fazer girar os saberes sem fixá-los, numa relação erótica do sujeito com a linguagem.

Que o romance figure na fantasia do escritor (também do leitor) como sendo um emblema da literatura, em nossa época, é algo coerente com as dinâmicas da instituição literária e do mercado, mas isso parece chocar-se com a literatura contemporânea (e sua realidade atravessada pela ficção das mídias, das redes sociais, dos jogos virtuais), marcada pela tendência ao inespecífico (Garramuño, 2014), ao fora de si (Brizuela, 2014), à errância (Bourriaud, 2009) e à reflexividade, que põem em questão seu campo de possibilidades. Nesse sentido, a fantasia do relato transita num terreno entre a aspiração à Grande Ficção - herança da cultura da arte moderna – e uma abertura às formas inacabadas da narrativa contemporânea.

Não por acaso, narrativas tão diferentes como *Berkelley em Bellagio* (João Gilberto Noll), *Animal Tropical* (Pedro Juan Gutiérrez), *Nove noites* (Bernardo Carvalho), *La novela luminosa* e *El discurso vacío* (Mario

Levrero), *Antiterapias* e *Meshugá* (Jacques Fux), *Divórcio* (Ricardo Lísias), *Deus foi almoçar* (Ferréz) ou *Desubicados* (María Sonia Cristoff), apesar das distâncias estruturais e estilísticas que apresentam entre si, abordam o desafio de sujeitos (diegéticos ou enunciativos) ante a necessidade, obrigação ou desafio de escrever (o seu relato), a partir de perspectivas direta ou indiretamente ligadas à figura ou ao projeto estético do escritor. Tão diversos quanto os livros que acabamos de mencionar são, pois, as formas fantasiadas do relato contemporâneo.

Em *A trombeta de vime*, César Aira conclui o fragmento que lhe dá título tratando de como são feitos os livros (em geral) e, ao fazer tal pergunta, interroga-se acerca da própria literatura, suas formas e seus modos de criação:

Um livro qualquer pode ser modelo de todos os demais; daí ser urgente estabelecer uma tipologia e ao mesmo tempo não ser nada urgente nem ter a menor importância. Os “tipos” de livro se estendem em todas as direções e através de todos os níveis: romances, catálogos, epistolares, manuais, ilustrados, de capa dura, de vinte páginas, de mil e setecentas, apaixonantes, para crianças, de poesia, de viagens, *best sellers*, gofrados, clássicos, em chinês, em papel de arroz [...] Posta ao alcance de todos, essa multiplicidade exige novas formas de erudição, tão novas que não podemos imaginá-las, mas que, no entanto, já estão em funcionamento (Aira, 2002, p.102).

No início do mesmo livro, Aira começara o relato tratando, justamente, da imaginação, relacionando-a ao desejo, figurativizado no texto pela

fantasia erótica do homem na conquista da mulher, e conclui que, mesmo se ele “não tiver nenhum pingo de imaginação, [...] esse gênero de fantasia o assaltará: virá do exterior, pré-formado ou sugerido, na televisão ou na rua” (ibid., p.9).

Tal qual o homem imaginado por Aira, diante da necessidade ou do desejo de escrever um relato, o escritor contemporâneo não precisa de muito esforço para conceber o seu: estão à sua disposição os expoentes da tradição, assim como os formatos narrativos que nossa época lhe oferece (cinema, televisão, internet, seriados, etc.). Mas há uma fratura entre a fantasia do relato (e mesmo do Romance) e as textualidades constitutivas da literatura contemporânea: “[D]aí ser urgente estabelecer uma tipologia e ao mesmo tempo não ser nada urgente nem ter a menor importância” (ibid.p.102), com o que o narrador sugere, pois, que sua catalogação ou hierarquização de acordo com as técnicas e a história são insuficientes para inscrever as possibilidades o livro (em nosso caso, do relato), por não preverem as nuances que movem a dinâmica de sua escritura, aquele intervalo entre a fantasia da forma e sua realização como texto.

Nisso, aliás, o relato fantasiado seguiria uma de suas tendências historicamente constatadas: ele costuma ser parte fundamental das teorias a seu respeito, como sugere Davis (2000) em relação ao romance. Trata-se de uma questão que força o limite do pensamento, ao mesmo tempo em que incursiona num território vasto em que o erotismo, o desejo e o acaso se mesclam, reconduzindo o literário ao universo da liberdade e da fantasia (ao menos no campo de suas possibilidades), na medida em que,

“para funcionar, a fantasia (de Poema, de Romance) deve ficar ligada a uma imagem grosseira, codificada: *o Poema, o Romance* > [Mas] É somente ao lutar com o real (a prática poética, romanesca) que a fantasia se perde como fantasia e atinge o Sutil, o Inédito” (Barthes, 2005a, p.22). A errância, traço tão característico da estética contemporânea (Bourriaud, 2009), figura nesse processo rumo ao relato não apenas no plano temático ou figurativo, mas no limiar entre o sujeito desejoso da forma e a escritura alcançada, seu relato, produto de um ir e vir, da ordem dos desvios supostos nos (des)encontros da linguagem, da subjetividade e daquilo que, figurando contiguamente ao horizonte da escrita (como fantasia), o escritor pode ser ou não capaz de traduzir em linguagem.

Não por coincidência, o trecho citado de Aira lembra um fragmento do conto “El idioma analítico de John Wilkins”, de Borges (1974), retomado por Foucault no início de *As palavras e as coisas* (2007). O filósofo francês observa que a classificação dos animais apresentada na enciclopédia, no conto de Borges “nos é indicad[a] como o encanto exótico de um outro pensamento, é o limite do nosso: a impossibilidade patente de pensar isso” (Foucault, 2007, p.IX). A questão flagrada por Foucault, que aqui poderia ser estendida àquele fragmento de *A trombeta de vime*, aproxima-se da que nos interessa, a fantasia do relato, o desejo da escritura: nas narrativas publicadas nas últimas décadas sob a rubrica romance, por exemplo, há tantas semelhanças e tantas diferenças, que a questão que salta à vista não é a das homologias ou daquilo que apresentam em comum, mas a ausência de um lugar seguro comum, e disso provém uma espécie de

atopia constitutiva de certa ideia contemporânea do romance surgida não de um conceito positivo do gênero, mas de sua ausência, do vazio como resposta à pergunta “o que é o romance contemporâneo?”, que é ocupado por uma fantasia de certo modo não restrita às limitações do gênero e suas determinações históricas, no horizonte do escritor.

Uma consequência dessa imaginação *in absentia* está no fato de que a aparência de continuidade no nível da superfície (que nos permite identificar uma infinidade de relatos como sendo “romances”) constitui-se, por vezes, no resultado de um duplo processo: uma substituição crescente, no plano cognitivo, da forma do romance por outra mais fluida, que poderíamos chamar de relato, prosa ou narrativa; e a legitimação da indefinição como sendo um princípio constitutivo do relato contemporâneo, no plano sensível, que permite ao crítico e ao leitor identificarem o “romance” inclusive onde ele não está ou não é, na medida em que o (des)encontro da fantasia com o real da escritura implica um desvio e que “aquilo que se escreverá não será o Romance Fantasiado” (Barthes, 2005a, p.23). Porém, o relato também pode manifestar-se como (im)potência que, então, requer um olhar para o “*proceso de edificación de formas de vida de las cuales pueda emerger una escritura*” (Laddaga, 2010, p.74) cujo produto final pode coincidir com o edifício mesmo ou tão somente com os fragmentos de sua construção, sua arquitetura ou sua maquete, pois o que se fantasia é, na verdade, a fabricação do relato. A tensão que se instala no intervalo entre o desejo de forma e o produto final (o objeto-livro-romance-relato) não é

“nenhum conteúdo, nenhum tema”, mas “uma superfície, um *desenrolar* (*volumen*) organizado” (Barthes, 2005b, p.105).

Quanto ao romance, tal indefinição poderia ser pensada como equivalente da ambivalência *sine qua non* de sua forma, se esse conceito for lido sem certas amarras materialistas e ontológicas a que ele aparece ligado na crítica de Féher (1997). Tomada no plano da escritura, essa ambivalência constitutiva se coaduna à expansão estrutural e às indefinições atuais do relato, visto que, como ideia, porta traços que caracterizam todas as formas-relatos de todas as épocas e lugares, enquanto potência nem sempre manifestada, que emerge como escrituras possíveis do relato (ou do romance). Nesse sentido, a ambivalência é um traço da forma do romance, enquanto a fantasia circunscreve-se a um número limitado de tipos e variações da forma do relato, no horizonte criativo de cada escritor, aquele “‘resto’ irreduzível de todas as operações de redução romanescas” (Barthes, 2005a, p.24) a partir de suas leituras, influências, modelos etc. Trata-se do encontro contraditório e complementar de duas concepções do processo da escritura: uma, segundo a qual se “piensa que la escritura es el desarrollo de una imagen inicialmente vaga que de manera progresiva se precisa”; e outra, segundo a qual se “piensa que se trata, en cada caso, de la respuesta a una solicitud más o menos fantasmal” (Laddaga, op. cit., p.80).

Como exemplo da primeira concepção temos a imagem do crítico-detetive que, ao investigar o paradeiro de um escritor, vai aos poucos se deparando com o sem sentido e os estilhaços da cena (da busca de Archimboldi, dos crimes de Santa Teresa, de uma violência que perpassa

geografias, da errância em busca de sentidos que não se encontram) e se descobre incapaz de montar o quebra-cabeça, em *2666* – romance cuja estrutura dialoga com a narrativa policial e o *thriller*, a partir dos quais se sustenta o mistério em torno do qual se desenvolve a história narrada. Temos, também, a imagem (mental, visual e literária) do escritor inventado, em *Shiki Nagaoka: una nariz de ficción*, que vai se tornando concreta à medida que a narrativa biográfica de Bellatin avança, ao construir uma história, uma genealogia, um estilo e, inclusive, certo efeito documental para o relato, a partir do emprego de fotografias que acabam sugerindo o contrário daquilo que a história narrada conta (a suposta factualidade), com o que a escritura expande os próprios limites formais do relato. E ainda, em *El olvido que seremos*, a correção da imagem do pai – já morto –, que Faciolince vai gradativamente ampliando, a ponto de convertê-lo num herói, o seu, mas também imaginário e literário.

A segunda concepção mencionada – do relato como resposta que atende ou responde a uma solicitação – também se torna visível nessas três narrativas quando se pensa em seus contextos criativos: Bolaño escrevendo contra o tempo, na iminência da morte e deixando notas sobre o que escreve, para garantir que seu romance seja publicado e figure como uma espécie de testamento literário, processo em que a prática literária quase se confunde com a forma de vida, inscrevendo-se numa espécie de movimento ou deslocamento que, na narrativa, aparece figurativizado no *Testamento geométrico*, o livro no varal de “A parte de Amalfitano”, que aproxima o romance do *ready-made* duchampiano, instaurando o sentido não no

objeto-livro ou em suas partes propriamente, mas no movimento entre o gesto, o transbordamento, a excentricidade e o próprio excesso de Bolaño, que se expressam em *2666*. Em Bellatin, tal relação se liga ao lúdico, afinal *Shiki Nagaoka: una nariz de ficción* surge da fantasia e do desdobramento do compromisso de falar num congresso sobre um grande autor que tivesse influenciado sua vida de escritor, e o destinatário, portanto, é o público com o qual o autor, de certo modo, brinca. Em *El olvido que seremos*, por sua vez, encontramos a mais fantasmática das três “respostas”, pois, por mais que o autor tenha escrito a narrativa para contrapor-se a certa tendência da literatura colombiana que ele julga maniqueísta por enaltecer o horror (o que se tem chamado de *sicaresca*) (Faciolince, 2011), trata-se de uma narrativa escrita para si, ante a perda insuperável do pai assassinado:

Este libro es el intento de dejar un testimonio de ese dolor, un testimonio al mismo tiempo inútil y necesario. Inútil porque el tiempo no se devuelve ni los hechos se modifican, pero necesario al menos para mí, porque mi vida y mi oficio carecerían de sentido si no escribiera esto que siento que tengo que escribir, y que en casi veinte años de intentos no había sido capaz de escribir, hasta ahora (Faciolince, 2014, p.244).

É importante destacar que, em ambas as concepções, isto é, o relato como imagem vaga que aos poucos adquire contornos mais definidos e o relato como resposta fantasmática, a fantasia do relato aparece relacionada a uma circunstância, de modo que o desafio da escritura é o de captar esse estado na linguagem. Tendo em vista que a empreitada é arriscada, o

produto final (nos casos de Bolaño, Bellatin e Faciolince aqui considerados) emerge como um convite à leitura, ao mesmo tempo, atenta – atrás dos rastros deixados pela realidade – e distanciada ou dispersiva, única via para tentar resgatar os traços contidos no movimento incerto que vai da fantasia tentadora da forma ao próprio relato. O desafio do relato, nesse caso, situa-se no encadeamento da arte ou da ficção com a realidade: “*¿cómo se conectan las cosas?, ¿qué se produce al pasar de un régimen a otro?, ¿cuándo un signo se vuelve visible bajo diferentes formas ficticias? [...] [y] pone en presencia realidades distintas y autónomas cuyo desplazamiento organiza*” (Bourriaud, 2009, p.154).

O relato que surge, então, como uma textura ampliada (que tenta abarcar seus possíveis e até mesmo sua falência) constitui-se, pois,

de los intercambios que se realizan a través de esas transiciones. En las múltiples líneas que van desde el sitio en que alguien dispone sus papeles y su tinta hasta los círculos concéntricos que se abren a partir de él, [...] cuya comunicación la obra debería ser capaz de cumplir (Laddaga, op. cit., p.92).

O produto final é uma mescla de experiências de/na escritura, espécie de dossiê onde se podem perscrutar os pontos ou traços de encontro entre a literatura e a vida.

Em *El olvido que seremos*, o narrador revela isso: “Han pasado casi veinte años desde que lo mataron, y durante estos veinte años, cada mes, cada semana, yo he sentido que tenía el deber ineludible, no digo de vengar su muerte, pero sí, al menos, de contarla” (Faciolince, 2014, p.267). Já em

2666, a percepção dessa mescla de experiências vai se revelando ao longo da narrativa e aponta para a ideia e a busca do romance – metaforizada na procura por Archimboldi –, assim como para a própria sobrevivência do escritor:

– *Archimboldi está aquí -dijo Pelletier-, y nosotros estamos aquí, y esto es lo más cerca que jamás estaremos de él* (Bolaño, 2004, p.207).

– *No sé qué pensar -dijo Archimboldi.*

– *Ya nadie recuerda al fñrst Pñckler botánico, nadie recuerda al jardinero ejemplar, nadie ha leído al escritor. Pero todos, en algún momento de su vida, han saboreado un fñrst Pñckler, que son especialmente atractivos y buenos en primavera y en otoño. [...]*

El caballero suspiró, debía de rondar los setenta años, y luego dijo:

– *Vaya legado más misterioso, ¿no cree usted?*

– *Sí, sí, en efecto, así lo creo -dijo Archimboldi mientras se levantaba y se despedía del descendiente de fñrst Pñckler* (Bolaño, 2004, p.1118-1119).

Y esto es todo, amigos. Todo lo he hecho, todo lo he vivido. Si tuviera fuerzas, me pondría a llorar. Se despide de ustedes, Arturo Belano. (Bolaño, 2004, p.1125).²

Por sua vez, em *Shiki Nagaoka: una nariz de ficción*, o encontro entre a experiência da escritura e a experiência na escritura é o que dá forma à fantasia do relato (da ficção pura e intraduzível a qualquer outra linguagem

2 Nota de Bolaño com indicação “para o fim de 2666”, recolhida no posfácio por Ignacio Echevarría.

que não seja a da própria ficção): “*Tal vez el fin que busco es demostrar que, en primer lugar, lo que se dice literario no es sino el impulso que hace posible la existencia de tantas obras*” (Bellatin, 2005b, p.516).

Como se nota, o relato – sua fantasia, assim como suas aproximações – transita, nessas narrativas, por pontos de fuga, de modo que, parafraseando Bourriaud (2009), a dimensão ficcional da arte perfura a realidade e mistura o real, o simbólico e o imaginário, ampliando a realidade do relato e colocando a ficção numa espécie de movimento incerto. Deste modo, o regime da ficção dobra-se sobre a realidade, mas nenhuma das duas apaga-se totalmente.

Em 1964, em “*Rayuela*, novela que no lo es pero no importa”, David Lagmanovich notava, acerca desse romance de Cortázar, uma ambiguidade entre a falência da forma e o triunfo da literatura, que deslocava a questão do romance do plano dos gêneros e das estruturas históricas para o domínio da escritura, situando a literatura e, nesse caso, o romance não no horizonte de uma conquista, mas de um fracasso: “*como novela, en cuanto tal, en la medida en que queremos encontrar en estos centenares de páginas una novela, Rayuela es un gran fracaso; [...] aparte de esto, el libro me parece formidable y hasta genial*” (Lagmanovich, 1964, p.2). O ensaio também aponta para o relato como algo situado nos limites de uma expectativa e de um desejo (nesse caso, do crítico). *Rayuela* se colocaria, portanto, numa possível relação de continuidade com a narrativa recente, hipótese que Laddaga (2010) também defende, ao ler as últimas narrativas de Mario Levrero. E isso não pelo experimentalismo de Cortázar, mas porque há em

sua estrutura o que se pode chamar de literatura, “*hay un artista tratando de comunicar por medios artísticos su visión de la realidad*” (Lagmanovich, 1964, p.2).

Garramuño (2014) e Laddaga (2006) apontam, justamente, para a potência do narrar como sendo uma aposta dos artistas das últimas décadas para conectar formas, materiais e, inclusive, tensões filtradas no/do tecido social, por meio de processos escriturais por vezes díspares, constituídos de um amálgama que pode envolver a internet, o livro, a arquitetura e materiais diversos, mas em cuja base está a escritura como elemento capaz de dar corporeidade, na linguagem, ao próprio desejo (de formas, de ações, de experiência). Nesse sentido, aquele “passo de prosa” que Garramuño (2014) nota na poesia contemporânea é coextensivo, também, à narrativa, no sentido de que, apesar de o experimentalismo formal não ter desaparecido como tendência (*Eles eram muitos cavalos*, *Bonsai*, as narrativas de Aira etc.), é uma tendência à prosa – à fantasia da prosa e do relato – que se constitui no contraponto discursivo fundamental da narrativa contemporânea.

Deste modo, não apenas por sua indefinição formal, muitos dos textos da literatura contemporânea são “objetos verbais não identificados” (Sussekind, 2013), mas porque, por um lado, são textualidades que se oferecem para serem lidas pelo prisma de um pertencimento difuso – problematização dos regimes de especificidade (Garramuño, 2014) – e, por outro lado, algumas delas inscrevem-se nessa obscuridade, porque, na

precariedade de sua linguagem, alinhavam a ficção e a realidade e, por vezes, também, o real.

Ao costurar os fragmentos da realidade e da ficção na própria prática narrativa, tais escrituras surgem não necessariamente do pleno domínio da forma ou da maestria do escritor, mas, por vezes, da abertura a um vasto campo de possibilidades formais no qual cabe tudo: anotação, experiência, rasura, colagem, cópia, frustração, ficção, experimento etc. A obra aparece, pois, associada a uma incompreensão que, paradoxalmente, é fundamental na configuração do relato: o desvio irrompe como sendo o princípio da própria realidade da escritura e, ao converter-se em princípio de mudança de rumo e de reorientação, passa a localizar a forma do relato no encontro mais ou menos aleatório de certo número de elementos que o constitui, razão pela qual a forma fica demarcada no êxodo ou no movimento dinâmico, tenso, entre sua estrutura concreta e certa ideia de forma à qual cada relato particular se alinha: o deslocamento que sustenta a narrativa fantasiada da proliferação de um referente (Archimboldi), em 2666; o desejo da ficção total em *Shiki Nagaoka: una nariz de ficción*, que orienta a narrativa fantasiada de um referente que não existe fora do relato (o escritor Shiki Nagaoka); e o espessamento do referente em *El olvido que seremos*, fundamento da narrativa fantasiada em torno de uma memória em risco de se perder (o pai).

Tal desvio para o sujeito está ligado aos impulsos criativos do escritor e àquele momento em que, sem uma clareza plena de qual será o produto final de sua fantasia, ele se depara com sua obra (inicialmente, apenas em

potência, preparação), aquele “é isso, e apenas isso” ou, ainda, “é isso!” a que se refere Barthes (2005a), que conecta as circunstâncias da vida às da escritura e aproxima a fantasia da forma e, portanto, do relato. Esse é o fundamento frequente do relato fantasiado na literatura contemporânea. Seu processo se coaduna ao reaparecimento do autor no cerne criativo da literatura (personagem escritor, tessitura autobiográfica ou autoficcional, presença cada vez maior dos artistas nos circuitos de difusão de obras de arte).

Trata-se de múltiplos desvios que inserem o escritor e o relato na dinâmica da própria articulação do objeto estético, numa arquitetura expandida em que se integram eventos associados (circunstâncias, percepções, anotações, frases soltas, motivação pessoal...), assim como etapas de produção propriamente dita (a passagem da anotação ao relato, da forma fantasiada à escritura) e de pós-produção do objeto estético (seja pela reutilização na conformação de novos relatos, seja por sua inserção numa cadeia mais ampla de signos e *media*, como nos romances de Daniel Link ou Ricardo Lísias). Nessa trajetória criativa, o artista “*se pone en camino, y sin disponer de ningún espacio adonde volver*” (Bourriaud, 2009, p.58), suas origens reaparecem “desoriginadas”.

Concebido como fantasia do desejo, o relato deixa de limitar-se aos imperativos de uma época, em termos de estrutura ou ontologia, para inscrever-se no âmbito de uma preparação (Barthes, 2005a; 2005b), num processo utópico e desejante, que requer construir, urdir, medir, tomar notas e provas, enfim, edificar. Não emerge como produto acabado, mas

como expansão de sua própria urdidura que devem forma narrativa (e fantasiada) da própria aventura pela qual, como perseguição de um desejo que nunca alcança (Lacan, 1998), o escritor estende uma ponte entre a estrutura do relato que escreve e a fantasia do relato (que deseja escrever), tornando o (seu) relato um lugar de encontro do sujeito com a linguagem no movimento da escritura: *“de lo que se trata, creo, es de conseguir que la escritura, tal como se quiera plantear, genere nueva escritura”* (Bellatin, 2005b, p.519). Nesse sentido, a relação entre o relato desejado e o relato materializado ativa aquele campo de forças que aproxima a fantasia do texto literário, e daí surge o relato concreto (por vezes “romance que não é romance, mas não importa”), a obra do escritor, num processo que coloca em cena as raízes e os formatos heterogêneos do gênero narrativo (estilos, recursos criativos, vertentes fabulares, tipos de focalização, filiações etc.), mas não é suficiente para definir-lhe a identidade, fazendo da forma contemporânea do relato um território permanente de negociações e um campo de subjetividades.

Nesse campo, jogam o desejo ou o prazer de escrever, mas também as frustrações que podem estar implicadas na própria prática da escritura, pois a preparação do relato articula uma prática, um trabalho e a própria literatura, processo que implica tanto o escritor que persegue (direta ou indiretamente) uma forma, quanto uma forma que o persegue, espécie de ideia difusa que será o que mais poderá aproximar-se de seu relato fantasiado, na forma de texto – a “narapóia”, sensação de “estar perseguindo alguém” (Aira, 2002, p.29), relatada pelo paciente ao psicanalista na narrativa de

Aira, que é idêntica à paranoia, mas ao contrário. Na fantasia do relato, a narapóia é o “ter que escrever”, ainda que no horizonte criativo do escritor isso não necessariamente se apresente numa estrutura objetiva.

Tal fantasia da forma, que se articula à escritura por meio de uma atitude e de uma pulsão (Barthes, 2005a), faz com que o escrever figure ao escritor como uma tendência à qual não pode renunciar, “significa que objetos de escrita aparecem, brilham, desaparecem; o que resta, no fundo, é um campo de forças” (Barthes, 2005b, p.38). Mas como essa fantasia do escrever se manifesta no produto final, o relato alcançado, se é que chega a ser traduzida em linguagem? Vale a pena ver aqui, ainda que brevemente, três dessas expressões: a busca do romance associada à imagem do “livro guia”, em *2666*; a ilusão do relato relacionada à imagem do “livro puro”, em *Shiki Nagaoka: una nariz de ficción*; e a recusa do romance associada à imagem do “livro suma”, em *El olvido que seremos*.

Em *2666*, a busca do Grande Romance expressa-se desde a extensão, que faz da própria leitura uma experiência que requer esforço, disposição, resistência. Além disso, ao longo da narrativa nota-se a sugestão de algo oculto, que deve ser buscado. No plano diegético, há a busca pelo grande e misterioso escritor Archimboldi (“A parte dos críticos” e “A parte de Amalfitano”), a busca de um sentido do próprio percurso individual (“A parte de Fate”), a busca dos responsáveis pelos crimes contra mulheres em Santa Teresa (“A parte dos crimes”, “A parte de Fate”) e a busca de um lugar para viver sem grandes riscos após a experiência do horror (“A parte de Archimboldi”). No entanto, sugere-se ainda que haja cinco obras menores

cuja articulação (semioculta ou propriamente oculta) esconderia a obra maior ou obra-prima, o que sustenta uma tensão constitutiva, em 2666, entre as partes, o todo, o acaso e, também, o próprio projeto literário de Bolaño. Numa conversa com o velho dono da máquina de escrever que Hans Reiter/Archimboldi aluga para datilografar seu primeiro romance, o velho comenta:

Toda obra que no sea una obra maestra es, cómo se lo diría, una pieza de un vasto camuflaje. Usted ha sido soldado, me imagino, y ya sabe a lo que me refiero. Todo libro que no sea una obra maestra es carne de cañón, esforzada infantería, pieza sacrificable dado que reproduce, de múltiples maneras, el esquema de la obra maestra. Cuando comprendí esta verdad dejé de escribir. Mi mente, sin embargo, no dejó de funcionar. Al contrario, al no escribir funcionaba mejor. Me pregunté: ¿por qué una obra maestra necesita estar oculta?, ¿qué extrañas fuerzas la arrastran hacia el secreto y el misterio? (Bolaño, 2004, p.983-984).

O fragmento condensa traços da concepção da escrita como desejo e também das frustrações ligadas a ela, e figura como uma espécie de anotação acerca da escritura, apontando para o fato de que se projeta em 2666 uma encenação do próprio romance enquanto busca que, no plano temático, acaba fundindo-se à busca pelo romancista (Archimboldi). O livro funciona, nesse sentido, como um convite à experiência da viagem – esse signo emblemático do romance como forma – que porta traços do deslocamento, da aventura e de seus percalços, que são o próprio motor do

relato, o que faz do texto um guia para se perscrutar os rastros da escritura de Arturo Belano/Roberto Bolaño “testamentada” em 2666.

Não é coincidência que esse romance de Bolaño não coloque em dúvida as possibilidades da escrita do romance (diferentemente de outro filão corrente na narrativa contemporânea) e, além disso, que seu relato retome temas e motivos presentes no conjunto de sua obra anterior. Seu livro último, rodeado de anotações de sua própria fantasia/desejo do Romance, quer ser um guia de sua obra, assim como um testamento literário do autor: livro único, cheio de segredos (ou não) que guia a (Barthes, 2005b), mas também para a vida do sujeito Archimboldi/Arturo Belano/Roberto Bolaño –, figuras concêntricas que navegam pela realidade e a ficção, nessa forma fantasiada que 2666 traduz ou materializa, no relato.

A ilusão do relato figurativizada no livro puro, por sua vez, aparece em *Shiki Nagaoka: una nariz de ficción*, desde a fantasia suposta na escrita da biografia de um escritor inexistente – que situa o literário no horizonte dos mundos possíveis, desvencilhando-o, inclusive, de certo apego ao real muito frequente na narrativa contemporânea (Cf. Jaguaribe, 2007; Horne e Voionmaa, 2009). A fantasia da ficção pura, no entanto, acaba por revelar, em suas fraturas, o escritor. Por essa via, o próprio Bellatin se mostra como sujeito que escreve:

durante sus años finales Shiki Nagaoka escribió, como se tiene conocimiento, una obra redactada en un idioma de su invención. [...] Que el último libro de Shiki Nagaoka no se pueda traducir, no es impedimento para su circulación. [...] Cuando la hermana le preguntó de qué trataba, el escritor dijo que era

un bello ensayo sobre las relaciones entre escritura y defectos físicos, y sobre cómo la literatura que de allí surge debe distanciarse de la realidad apelando al lenguaje, en este caso, al no-lenguaje (Bellatin, 2005a, p.232).

Numa espécie de “retorno do autor”, o escritor figura no relato, mas não como personagem no plano diegético e sim como princípio do relato (de sua fantasia), aquele que persegue uma forma, que também o persegue: “Siempre se encuentra presente en mis libros la pregunta sobre el rol que debe jugar un escritor frente a lo escrito” (Bellatin, 2005b, p.518), mas, paradoxalmente, “*Un texto debe estar fuera de cualquier categorización. Allí es precisamente donde reside su gracia*” (ibid., p.517), isto é, na fantasia do livro-texto “breve, puro, essencial: o pequeno livro, o Livro Puro [...], livro denso, ‘total’ em certo sentido, já que ele reúne, de modo elíptico, a própria consciência inteira” (Barthes, 2005b, p.122).

Resta-nos observar a imagem do “livro suma” e a recusa do romance em *El olvido que seremos*. O relato apresenta-se como a forma material da expressão de uma necessidade e um desejo pautado numa relação de afeto. Internamente à história narrada, o próprio Faciolince participa de uma relação de admiração quase devocional, que beira o incestuoso, no plano simbólico – a própria androginia identificada à sua imagem, na relação com o pai, corrobora a sugestão. O pai emerge como princípio e fim da escritura. Os 10 primeiros e os 10 últimos capítulos da narrativa são fundamentais nesse sentido, visto que expressam mais abertamente a recriação da trajetória do pai pelo filho, não da perspectiva de um biógrafo,

mas de um adorador. O objetivo da escritura de Faciolince é promover um espessamento do referente (a figura do pai) na escrita, uma tentativa de aproximar-se do desejo impossível: ter o pai de volta. Nesse percurso esquivo, o que se expressa é uma forma de amor.

Porém, há um esforço reiterado, ao longo da narrativa, para afirmar seu caráter testemunhal, seu efeito de verdade e de denúncia – não por coincidência, os capítulos que formam o miolo da narrativa dedicam-se a narrar a trajetória profissional e política do pai. A fantasia do livro suma constitui-se, pois, no enfrentamento de uma contradição: “*no quiero hacer hagiografía ni me interesa pintar un hombre ajeno a las debilidades de la naturaleza humana*” (Faciolince, 2014, p.232), diz o escritor distanciado quase 20 anos dos eventos factuais de que trata o núcleo de seu relato, mas isso se contrapõe ao que o “menino Faciolince”, como narrador fantasiado (o eterno filho), faz. O conjunto de falas anotadas do pai, que o narrador sabe de memória ou por seus escritos – o próprio relato escrito supostamente a partir de uma anotação encontrada no bolso do pai (um poema de Borges) –, constitui-se de recortes que o filho reteve ou procura reter na memória, espécie de aprendizado, lembrança, afeto a que se apegava como parte dos ensinamentos ou do legado deixado pelo pai – e nisso tais passagens diferem da maioria das falas da mãe, que, mesmo em discurso direto, são falas de personagem de ficção, sem maiores problematizações, na maioria dos casos.

Tudo isso faz de *El olvido que seremos* a expressão do esforço de homenagear e recuperar o pai, o qual se converte em objeto de devoção e

erotismo, sob o prisma desse filho/amante. Enquanto que, por um lado, o livro suma pode ter se tornado impossível, em razão da multiplicação dos saberes a partir da modernidade, ele se torna possível na forma fantasiada por Faciolince, ao pretender abrigar “*Tudo*: o *Todo* da [sua] vida, de [seus] sentimentos, de [suas] alegrias e, portanto, o *todo* de [seu] mundo e, talvez, o *todo* do mundo” (Barthes, 2005b, p.119). *El olvido que seremos* surge, pois, da negação do romance, na medida em que o envolvimento com o tema e a preocupação com a verdade fazem o sujeito da escritura (o filho/Faciolince) negar a possibilidade da ficção – seu discurso quer ser uma verdade tal, que nenhuma ficção poderia revelar suas nuances –, desafio testemunhal que falha, e dessa falência emerge o relato, isto é, tornou-se possível justamente porque encontrou, para além da forma fantasiada, a realização concreta que o texto lhe confere.

Em todos esses processos, em meio às indefinições que marcam a estética contemporânea, o relato, por vezes, se inscreve numa fantasia da forma (do Romance, da biografia, da ficção pura, etc.), de modo que o texto pode ou não aproximar-se da forma fantasiada. A sobrevivência do gênero narrativo sustenta-se, deste modo, no alargamento de seu escopo e na aceitação do risco de dissolução de suas formas literárias. Nesse universo difuso, o relato abriga-se nos limiares de sua preparação e expande, pois, os horizontes da própria literatura.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

AIRA, César. *A trombeta de vime*. Tradução: Sérgio Molina. São Paulo: Iluminuras, 2002.

Barthes, Roland. *Aula*. Tradução: Leyla Perrone-Moisés. 14. ed. São Paulo: Cultrix, 2004.

_____. *A preparação do romance: da vida à obra*. Tradução: Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Martins Fontes, 2005a. v. 1.

_____. *A preparação do romance: a obra como vontade*. Tradução: Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Martins Fontes, 2005b. v. 2.

_____. *Como viver junto*. Tradução: Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Martins Fontes, 2013.

Bellatin, Mario. Shiki Nagaoka: una nariz de ficción. In: BELLATIN, Mario. *Obra reunida*. México D. F.: Alfaguara, 2005a. p.213-260.

_____. Underwood portátil modelo 1915. In: BELLATIN, Mario. *Obra reunida*. México D. F.: Alfaguara, 2005b. p.499-522.

Bolaño, Roberto. 2666. Barcelona: Anagrama, 2004.

Borges, Jorge Luis. *Obras completas, 1923-1972*. Buenos Aires: Emecé Editores, 1974.

Bourriaud, Nicolas. *Radicante*. Tradução: Michèle Guillemont. Buenos Aires: Adriana Hidalgo editora, 2009.

Brizuela, Natalia; *Depois da fotografia: uma literatura fora de si*. Tradução: Carlos Nougué. Rio de Janeiro: Rocco, 2014.

Davis, Lennard J. "Reconsidering origins: how novel Are theories of the novel?" In: *Eighteenth-Century Fiction*, Hamilton, 12-2-3, 2000, p.479-499.

Faciolince, Héctor Abad. *El olvido que seremos en el recuerdo que somos*. YouTube 2011. 31 jan. 2011. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=zNhUmmwk7jo>. Acesso em 15 set. 2018.

_____. *El olvido que seremos*. Bogotá: Seix Barral, 2014.

Féher, Ferenc. *O romance está morrendo?*. Tradução: Eduardo Lima. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1997.

- Foucault, Michel. *As palavras e as coisas*. 9. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2007.
- Garramuño, Florencia. *Frutos estranhos*: sobre a inespecificidade na estética contemporânea. Trad. Carlos Nogué. Rio de Janeiro: Rocco, 2014.
- Horne, Luz; Voionmaa, Daniel Noemi. "Notes toward an aesthetics of marginality in contemporary Latin American literature". In: *LASA Forum*, Austin, 40, 2009, p.36-41.
- Jaguaribe, Beatriz. *O choque do real*: estética, mídia e cultura. Rio de Janeiro: Rocco, 2007.
- Lacan, Jacques. Subversão do sujeito e dialética do desejo no inconsciente freudiano. In: _____. *Escritos*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1998. p.807-842.
- Laddaga, Reinaldo. *Estética de la emergencia*: la formación de otra cultura de las artes. Buenos Aires: Adriana Hidalgo editora, 2006.
- _____. *Estética de laboratorio*: estrategias de las artes del presente. Buenos Aires: Adriana Hidalgo editora, 2010.
- Lagmanovich, David. "Rayuela: novela que no lo es pero no importa". In: *La Gaceta*, Tucumán, 1964. P.1-3.
- Ludmer, Josefina. Notas para literaturas posautônomas III. *Blog de Josefina Ludmer*, [s. l.] 31 jul. 2010. Disponível em: <https://josefinaludmer.wordpress.com/2010/07/31/notas-para-literaturas-posautonomas-iii/>. Acesso em 20 ago. 2017.
- Sussekkind, Flora. Objetos verbais não identificados. *O Globo*, São Paulo, 21 set. 2013. Disponível em: <http://oglobo.globo.com/blogs/prosa/posts/2013/09/21/objetos-verbais-naoidentificados-um-ensaio-de-flora-sussekkind-510390.asp>. Acesso em 21 set. 2013.

Autoficção en la novela *El orden del mundo*

Juan Pablo Chiappara

Recebido em: 11 de maio de 2018

Aceito em: 13 de agosto de 2018

Professor DE na área de Literatura hispano-americana do Departamento de Letras da Universidade Federal de Viçosa (UFV). Tem graduação em *Língua, Literatura e Civilização Estrangeiras: Espanhol* (Paris III); *Mestrado em Análise do Discurso* (UFMG) e *Doutorado em Literatura Comparada* (UFMG). Pesquisa e orienta na área de Literatura hispano-americana dos séculos XX e XXI; é autor de artigos em revistas e coletâneas, e de *Ficciones de vida. La literatura de Carlos Liscano* (Montevideo, 2011). Atualmente é Chefe do Departamento de Letras, e editor da Revista ELO – Diálogos em Extensão, da UFV.
Contato: juanpablochiappara@ufv.br
Brasil

PALABRAS CLAVE:

Biografía; Bio/grafía;
Autoficción; Auto/ficción;
Novela

Resumen: Este artículo analiza *El orden del mundo* de Ramiro Sanchiz desde la perspectiva de la autoficción. Analizamos dos elementos de la novela: la idea del libro total y la complejidad del narrador. Este análisis, aliado al concepto de bio/grafía de Maingueneau, nos permite reflexionar sobre la deconstrucción de novela y autobiografía al no aceptarlas como polos antitéticos en lo que concierne a la representación del yo aural. También dialogamos con autores que discuten desde una perspectiva teórica el concepto de autoficción en *El yo fabulado* (Casas, 2014). Ese diálogo nos conduce a sugerir el abandono de la perspectiva que considera la autoficción como género o subgénero literario. Proponemos un desplazamiento semiótico del término autoficción hacia auto/ficción en el cual la barra expresa la opacidad, inestabilidad y reciprocidad constitutivas en la relación que se establece entre el yo aural y el texto al redactar un manuscrito que recaerá en algún punto del espectro que va de la autobiografía a la novela.

KEYWORDS:

Biography;
Bio/graphy; Autofiction;
Auto/fiction; Novel

Abstract: This paper analyzes *El orden del mundo* by Ramiro Sanchiz from the perspective of autofiction. We analyze two elements in the novel: the global idea of the book, and the narrator's complexity. This analysis, combined with Maingueneau's bio/graphy concept, allows us to ponder over the deconstruction of the novel and of autobiography by not accepting them as antithetical poles as far as the capacity of representing the authorial I goes. Second, we dialogue with scholars who discuss, from a theoretical perspective, the autofiction concept in *El yo fabulado* (Casas, 2014). This dialogue yields our suggestion to abandon the perspective that considers autofiction a literary genre or subgenre. We propose a semiotic displacement of the term autofiction towards auto/fiction, in which the slash expresses the opacity, instability and reciprocity that constitute the relationship that comes to be between the authorial I and the text when we deal with writing a manuscript that will fall somewhere within the autobiography-novel interval.

El objetivo en este artículo es analizar la novela *El orden del mundo* del uruguayo Ramiro Sanchiz¹ (2014; 2017)² desde la perspectiva de la autoficción. Nos interesa entender de qué modo se encaja o de qué manera se distancia esta novela en relación con lo que ya podemos llamar una tradición de lo autoficcional, en la cual cada vez más son inscriptas obras divergentes entre sí, pero reagrupadas por lecturas convergentes, que han ido difuminando las fronteras de la autobiografía y la novela, así como de todo lo que cabe entre ellas.

En suma, tratamos de responder de qué modo el universo del yo autoral permea la novela fantástica de Sanchiz. Una advertencia mayor sobrevuela, sin embargo, nuestro trabajo y no nos deja perder de vista que al tratar de responder dicha pregunta es imposible olvidar que el yo ha sido deconstruido sobre todo a lo largo del siglo XX y, por atenernos solo a la segunda mitad, en particular por el proceso deconstruccionista puesto en marcha por la llamada *french theory*, forjada en los campus estadounidenses bajo la influencia de algunos filósofos como Foucault, Derrida y Deleuze (Cusset, 2008). En esa línea, Jorge Volpi propone que: “(...) el yo es una novela que escribimos, muy lentamente, en colaboración con los demás.”

1 Ramiro Sanchiz (Montevideo, 1978) lleva una década publicando cuentos y novelas dentro de lo que denomina Proyecto Stahl debido al nombre del protagonista y a veces narrador Federico Stahl. Es posible encontrar más información general sobre este aspecto en trabajos que publicamos anteriormente. (Chiappara, 2016; 2017)

2 Publicada primero en Bolivia por la editorial El cuervo en 2014, recibió en 2016 el Primer Premio Nacional de Literatura en Uruguay, donde fue editada con algunas modificaciones por la editorial Fin de Siglo en 2017. En este trabajo citamos la segunda edición.

(Volpi, 2011, p.73), mientras que Paul B. Preciado, dentro del ámbito de la filosofía que reflexiona sobre la identidad y la identificación, propone que la escritura es, antes que nada, una tecnología de producción de subjetividad, una intervención sobre uno mismo (Preciado, 2014). Esta forma de comprender el yo como una instancia en constante construcción que no admite entenderlo como unidad de sentido previa no puede ser perdida de vista al plantear el problema de la autoficción. Específicamente en literatura, el quid del asunto parece estar en la articulación que exige y la contradicción que supone la presencia del yo del autor (hecho de fragmentos de incalculables microficciones sobre sí) en una ficción que reconocemos efectivamente como fingimiento consciente.

Teniendo esto en vista, proponemos abordar la autoficción en la novela *El orden del mundo* de dos maneras.

La primera de ellas consiste en consignar y señalar dos elementos que proponemos como claves en la novela y que analizamos solo en relación con el punto central anunciado. Son ellos: (i) el flirteo con la idea moderna del libro total; (ii) el manejo y la complejidad del narrador. Para alcanzar nuestro objetivo, estos dos elementos son analizados en diálogo con la perspectiva teórica que supone el concepto bío/grafía de Dominique Maingueneau. Para él, “O que se deve levar em consideração não é a obra fora da vida, nem a vida fora da obra, mas sua difícil união.” (Maingueneau, 2001, p.46). De hecho, para designar la dimensión constitutiva de cualquier creación, es decir, el hecho de que la escritura engloba la vida y la vida engloba la escritura, propone hablar de: “(...) bio/

grafia, com uma barra que une e separa dois termos em relação inestável. ‘Bio/grafia’ que se percorre nos dois sentidos: da vida rumo à grafia ou da grafia rumo à vida.” (Maingueneau, 2001, p.46); lo cual lo lleva a concluir que el “(...) ato de escrever, de trabalhar num manuscrito, constitui a zona de contato mais evidente entre ‘a vida’ e ‘a obra’.” (Maingueneau, 2001, p.47). En definitiva, en este primer momento del artículo, dotados de esta herramienta teórica, buscamos reflexionar dentro de la esfera de lo autoficcional problematizando la relación de lo biográfico con lo bío/gráfico.

La segunda manera mediante la cual hacemos frente a la pregunta central de este trabajo consiste en pensar de qué modo puede encajarse la novela de Sanchiz específicamente en el panorama actual de la autoficción. Para ello, dialogamos con lo que proponen las investigaciones compiladas en *El yo fabulado*. Nuevas aproximaciones críticas a la autoficción (2014), aunque como substrato de nuestro análisis también estén presentes las perspectivas propuestas en *Escrituras del yo: conjeturas* (2013), que no desarrollamos por falta de espacio, pero que consideramos relevantes para la discusión de autoficción que proponemos. Si éste es un concepto con entrada enciclopédica, autor y fecha de nacimiento (creado en 1977 por Serge Doubrovsky) y más restringido a lo literario, el sintagma nominal escritura del yo, por su parte, tiene una historia más reciente y difusa, y busca abarcar una serie de fenómenos de representación del yo que exceden o pueden exceder el campo estricto de la ficción al englobar también los diarios, las memorias, la autobiografía, la confesión, el testimonio, la

denuncia, entre otros posibles textos, escritos u orales. La sobreposición que suele hacerse entre autoficción y escritura del yo nos interesa porque puede ser una forma de plantear el problema de si autoficción debe ser entendida como género o subgénero o, en cambio, como uno de los posibles *modus operandi* de la presencia del yo en el amplio espectro de textos que caracterizan la narrativa contemporánea.

Abocándonos a la primera manera anunciada para nuestro análisis crítico, en relación con el elemento (i), el lector de *El orden del mundo* que conozca las ambiciones de Sanchiz, así como algunas de sus declaraciones, no puede dejar de ver el doble flirteo que se hace presente en esta novela en relación con la idea mallarmeana de libro total. Doble porque remite tanto a un aspecto específico de la dimensión narrativa de la novela en pauta, cuanto a la dimensión de totalidad que reivindica el proyecto Stahl como un todo. En lo estrictamente narrativo con relación a *El orden del mundo*, al diario que escribe Federico Stahl en la isla de basura del Atlántico norte (donde ha naufragado tras la pista de un avión MiG-25, que debe rescatar para llevárselo a quien lo ha contratado para dicha tarea) se lo postula como la ambición de registrar todo lo que sucede en dicha isla, aunque en realidad el diario se desborda hacia una reconstrucción que pretende ser total de la trayectoria de vida del náufrago, quien, a su vez, se ve impelido a narrar porque la propia isla se presenta como un vórtice donde han convergido

objetos clave de toda su vida que lo interpelan, y precisa ordenarlos en un relato. Es por ese mecanismo argumentativo que el diario flirtea con la utopía mallarmeana del libro total, respaldada por una perspectiva fantástica que apuesta por una totalidad garantizada por la posibilidad de tiempos y espacios simultáneos que redoblan la problemática de la autoría del diario escrito por Stahl en la novela, así como redoblan su condición intermediaria entre realidad y ficción en la propia diégesis de la novela, como se verá, y del ficticio diario, como se puede ver en este fragmento:

El autor del diario, entonces, señalaba que en el mapa de Mercator de la Tierra cabían todos los mundos posibles, y después de citar al Borges de “La biblioteca de Babel” y razonar con él que el número de mundos posibles no podía ser infinito (...) aunque eventualmente, y aquí creo que podría refutar al autor del diario y establecer, acaso comprobar que somos mentes distintas o, en última instancia, dos momentos distinguibles en la evolución de una mente, eventualmente, decía, deberíamos llegar al momento inmediatamente posterior al Big Bang y establecer que (...) está claro entonces que el número de universos posibles es infinito y que (...) infinitos universos accedieron a la existencia solo para satisfacer la totalidad de las posibilidades permitidas o incluso requeridas. (Sanchiz, 2017, p.97)

El juego literario que eso supone creemos que se cruza también con la idea de redactar “otro” libro total, el que el propio proyecto Stahl ambiciona ser. Ese efecto de mutua remisión entre el diario y la macronovela (tal como Sanchiz denomina a su propio proyecto) está dado por el efecto que produce el difuso y múltiple personaje-narrador Federico Stahl, quien

escribe el diario, pero se vuelve a su vez múltiple e inaprehensible en el sentido de que quien dice yo no remite a un único sujeto externo al lenguaje del diario manuscrito en la isla, como veremos más adelante. Pero la pregunta que se le impone a nuestro objetivo es saber cómo nos conduce esta problemática a considerar la autoficción en *El orden del mundo*.

Toda obra es o puede ser acogida, por lo menos al nivel de comprometimiento de escritores como Sanchiz, como una bío/grafía, como propone Dominique Maingueneau (2001; 2004), es decir, como una escritura que, conforme se realiza, realiza una vida. Basándonos en este supuesto, proponemos que leer una obra desde lo bío/gráfico implica atribuir al gesto de escritura una doble función que es performática y performativa; performática en el sentido que involucra a un actor (autor) y sus performances sociales, algo que puede ser vinculado a lo que proponía Gérard Genette con el concepto epitexto (Arroyo Redondo, 2014, p.1274); pero también es performativa como consecuencia de una forma de entender la escritura basada en la pragmática, es decir, en aquello que propusieron Austin y Searle al entender todo acto de lenguaje como una forma de acción.

Lo autoficcional (articulado entre el tema del libro total y los cruces que se producen entre el diario en la ficción, la novela que leemos y el proceso de escribir el manuscrito) en *El orden del mundo* se articula de forma clara cuando el narrador nos cuenta en la primera página el vínculo directo entre el diario escrito en la isla y un cuaderno forrado de azul escrito por Sanchiz alrededor de sus siete años:

Sobrevivió incluso un cuaderno forrado de azul – como de mi tiempo en la isla sobrevivió apenas un diario – en el que yo había copiado extensos bloques de textos tomados de la *Enciclopedia* de Cousteau para complementarlos con dibujos de mi autoría (...). Todo este proyecto del cuaderno azul y las fichas obedecía al propósito, que nunca me ha abandonado, de acceder, así sea escribiéndolo, a un *libro total*, un compendio de todo lo que existe en el universo (...). (Sanchiz, 2017, p.7-8, cursiva en el original)

Entender esto desde lo bío/gráfico supone creer que los discursos atraviesan y constituyen a los sujetos que deambulan como personas y personajes a un lado y al otro de la frontera que suponen los elementos que forman el concepto autoficción. En la novela, el lector no puede saber exactamente dónde empieza y dónde termina la representación del yo autoral como persona y como personaje reflejados e inscriptos en la diégesis. Además, ese yo puede ser entendido como una caja de resonancia que da voz a muchas voces. Lo que parece que tenemos que entender es que Sanchiz siempre estuvo escribiendo el libro total, desde que empezó a escribir a los siete años en su cuaderno azul y dicho libro sigue siendo escrito en cada novela, y en el *El orden del mundo*, por medio de un diario ficticio, que representa al mismo tiempo hechos y deseos, acontecimientos biográficos y fantasías vividas como bío/gráficas.

Esto nos conduce al segundo elemento dentro de la primera manera anunciada de abordar *El orden del mundo* al principio de este trabajo: (ii) el manejo y la complejidad del narrador.

El diario que Federico Stahl escribe en la isla registra la voz de un narrador que se sabe cumpliendo dicha función y que se identifica con el yo que asume la autoría de dicho diario, lo cual le permite tomar distancia ante lo registrado, pero no le impide creer en la posibilidad de registrar como lo haría un testigo exento y con plenos poderes de observación objetiva de la realidad: “(...) yo me sentía capaz de abarcar el pensamiento, la posibilidad del pensamiento o el saberlo todo, acaso accediendo a ese libro total del que ya he hablado (...)” (Sanchiz, 2017, p.84)

Pero ¿quién escribe este diario?: “En cualquier caso, la lectura del diario deja claro que su autor, que su protagonista, o incluso yo mismo, ocupamos con la exploración de la isla las primeras semanas (...)” (Sanchiz, 2017, p.105-106) Esta oscilación en la autoría es mencionada a lo largo de la novela y la vuelve un punto central: “El autor del diario, entonces, señalaba [...]” (Sanchiz, 2017, p.97); “De esa historia uno de los momentos centrales es la de nuestras (del autor del diario y más) primeras experiencias [...]” (Sanchiz, 2017, p.110); “Durante esos días, entonces, me sentía el habitante de un vasto laberinto que solo meses atrás había sido confundido con el mundo. Y en la página 54 del diario, día 41 de la estadía del autor y de la mía en la isla [...]” (Sanchiz, 2017, p.114); y así podríamos citar otras ocurrencias donde queda claro que el narrador Stahl anunciado al principio no puede ser realmente considerado un único Stahl pues la pregunta sobre quién narra en el diario lleva a que se entienda que hay otra pregunta más apremiante: ¿quién narra en esta novela?

Para responder es necesario tratar de “poner orden” y para ello necesario consignar aquí que la estructura general de *El orden del mundo* la divide en tres partes: “La enciclopedia del mar”, “El orden del mundo” y “La confusión”. Entre la primera y la tercera parte se va gestando un enmarañado de voces narrativas que en la propia escritura van gestionando el tema del narrador. Si en la primera parte podríamos decir que quien narra es un alter ego de Sanchiz que designaremos como plano, que mezcla recuerdos autobiográficos de su infancia con imaginación para construir la infancia de Stahl; y si en la segunda parte podríamos decir que quien narra es un alter ego un poco menos plano que va ganando tridimensionalidad narrativa como voz que enreda de forma más literaria la imaginación de Sanchiz con su memoria vital; en la tercera parte lo que éste nos entrega es, como el título lo sugiere, una síntesis que confirma una *mise en abyme* estructural.

Dicho efecto se produce cuando el lector de la novela toma conciencia de que el narrador del diario en la diégesis se enreda con el narrador de la novela que tenemos en las manos. Ese vaivén es también otra de las claves que constituyen la poética de *El orden del mundo*, lo cual la hace participar plenamente de la problemática colocada por el concepto autoficción:

Recuerdo también que cuando me preguntaban que estaba escribiendo yo respondía que se trataba de una novela larguísima y ambiciosa, que bien podía llevarme toda la vida. Y algo de eso aparece en el diario, en una de las secciones dedicadas a exponer la lectura del conjunto de novelas de ese o esos Federicos Stahl alternativos, la idea de una serie de novelas y

nouvelles encadenadas en una suerte de macronovela, entendida como una obra interminable (...). (Sanchiz, 2017, p.102, cursiva en el original)

En conclusión, no hay duda de cómo ese vaivén entre diario, novela, lector del diario y nosotros lectores de la novela se imbrica de tal modo que nos coloca delante de un elemento autoficcional como es la escritura del Proyecto Stahl (cuyo eco resuena en la ficción de la novela y del diario, o sea, una *mise en abyme*), que Sanchiz lleva adelante desde sus publicaciones de cuentos, novelas cortas y novelas que inicia en 2008 (o tal vez desde los siete años), sumando al día de hoy una veintena de títulos publicados en diferentes plazas editoriales.

El segundo bloque de este trabajo trata de la segunda manera de abordar la novela *El orden del mundo* que anunciamos al principio. Se trata aquí de evocar algunas discusiones teóricas sobre la autoficción y pensar de qué manera se acerca o se aleja esta novela de las posibles definiciones de lo autoficcional. Para ello dialogamos con la obra colectiva *El yo fabulado*. Nuevas aproximaciones críticas a la autoficción (Casas, 2014), que reúne trabajos de especialistas hispanistas de varias universidades europeas. Lo arduo de evocar los debates que esta obra condensa es poder dar cuenta en un breve espacio de todos los matices propuestos. Por lo tanto, nos resignamos a dialogar con algunos puntos de vista de algunos de los textos e invitamos al lector a comprobar la calidad de todos ellos.

Una vez señalado el nacimiento del concepto autoficción, propuesto por Doubrovsky en 1977 en la novela *Fils*, cabe entender de qué modo ha ido desdoblándose lo que dicho concepto implicó en aquella época. Arnaud Schmitt sugiere que el punto culminante de esta aventura teórica habría sido dado por la obra *Autofiction. Une aventure du langage*, de Philippe Gasparini, publicado en 2008, quien afirma que el éxito del término autoficción habría sido garantizado por su capacidad de subvertir la distinción entre ficción y autobiografía (Schmitt, 2014, p.791). Esta afirmación, a pesar de ser verdadera por apuntar a un amplio espectro que difícilmente no acertaría el blanco, sin embargo, nos parece que no considera algunos problemas teóricos más generales, no específicos del ámbito de los géneros o subgéneros literarios, sino provenientes del pensamiento de índole filosófico e interdisciplinar. De hecho, todavía nos parece necesario, cuando leemos algunas posturas más conservadoras sobre la autoficción, relativizar definiciones de ficción y de autobiografía que las proponen como realidades auto explicativas gracias a alguna cualidad intrínseca que les sería auto evidente.

Ahondar en esta duda que nos suscita la definición de autoficción significa sugerir que su fecha de nacimiento no es para nada casual, sino que debe ser situada en un contexto como el francés de los años 1970 cuando se habían consolidado los principios estructuralistas en todo el espectro del lenguaje, incluidos los estudios literarios. Lo intransitivo reinaba en el ámbito de la crítica, así como de la teoría, y erigía en anatema la idea de que el autor pudiese autorepresentarse o siquiera estar oblicuamente

presente en una narrativa ficcional. La cuestión del autor venía siendo planteada de forma específica desde la década anterior como lo vuelven evidente los famosos textos “La muerte del autor”, de Barthes, 1967, y “Qué es un autor”, de Foucault, 1969. Barthes afirmaba en su texto que “(...) *l’écriture est destruction de toute voix, de toute origine. L’écriture, c’est neutre (...)*” (Barthes, apud Alarcón, 2014, p.2194). Foucault, por su parte, en respuesta a Barthes, proponía que el autor era una función del discurso y no una presencia biográfica en el discurso.

Javier Ignacio Alarcón (2014, p.2139) nos recuerda que el propio Doubrovsky escribe en respuesta a la postura que Philippe Lejeune defiende en el artículo “El pacto autobiográfico”, de 1975, al afirmar que, si bien nada impide que el personaje principal de una novela tenga el mismo nombre que su autor, esto excluye la posibilidad de la ficción. Es contra esta fuerza negativa poderosa que alguien como Doubrovsky va a proponer la idea basada en la hibridez que supone su concepto.

Aún hoy en día, si nos basamos en las discusiones propuestas en *El yo fabulado*. Nuevas aproximaciones críticas a la autoficción (CASAS, 2014), es posible percibir que, aunque se buscan nuevas formas de pensar los problemas que plantean nuevos corpus que llevan a pensar en la autoficción como un problema central de nuestra época, una pregunta perdura y consiste en querer responder de qué modo autoficción estaría mucho más cerca de lo autobiográfico que de lo novelesco. Al contrario de esta perspectiva que nos parece restrictiva, nos sentimos cercanos a lo que propone el norteamericano David Shields en su libro *Reality Hunger: A*

Manifesto, de 2010: “En esta obra, el autor defiende con brío la tesis de un género no determinado y propone abandonar la vertiente de la racionalidad genérica. Al ser americano, no utiliza nunca el término autoficción (...).” (Schmitt, 2014, p.875)

A partir de ahí, Schmitt resume las ideas de Shields, siendo que la que nos interesa en este caso es la más radical: el rechazo de la dicotomía real/ficción, que el propio Schmitt (2014, p.875) confiesa que le cuesta aceptar.

Pero si tomamos esta idea no como un presupuesto ya asumido, sino como una hipótesis de trabajo, creemos que hacemos más por la reflexión en torno a la autoficción que si nos limitamos a pensarla como un subgénero, en vez de entenderla como una fuerza que oscilaría en grados diferentes entre la autobiografía y la novela, socavando lo que comúnmente se les atribuye como esencial a estas dos formas de narrativa.

En nuestro caso, el postulado radical de Shields (que por ahora no consideramos ni verdadero ni falso) nos sirve como parámetro para proponer nuestra manera de entender la autoficción a partir de la novela en cuestión, puesto que nos parece necesario destacar que son las obras las que acaban por desplazar cualquier concepto teórico. Entre ellas, pues, *El orden del mundo* es indudablemente una novela, la cual, no obstante, creemos que funciona gracias a una contaminación de lo autoficcional, que resulta ser clave porque lo es en la macronovela llevada adelante por el proyecto Stahl. En resumen, creemos que el caso de Sanchiz se encaja en la autoficción tal como propone pensarla Schmitt cuando la entiende

como “(...) una manera personal de organizar la vivencia en experiencia narrativa;” (Schmitt, 2014, p.1140)

Lo que propone Shields nos interesa también porque corrobora nuestra intuición con relación a la manera como la autoficción se puede adscribir a la novela estudiada de Sanchiz, o sea una manera de entenderla cuyas claves están, aunque resumidas, en la primera parte de este trabajo. Estas claves consisten en pensar la autoficción no tanto (o no solo) como un fenómeno que pone en evidencia la dimensión ficticia del yo biográfico, sino sobre todo como yo bío/gráfico porque vida y escritura se coconstituyen. Por eso, también nos adscribimos a lo que concluye Schmitt sobre autoficción desde el plano teórico:

(...) estudiar una transformación del yo en relato más ambiciosa desde el punto de vista literario en la medida que integra la virtualidad de nuestra vida psíquica, explora la figura del autor y piensa la identidad directamente en relación con el texto que la exhibe, y no como una entidad que le preexiste. (Schmitt, 2014, p.1151)

Siguiendo esta lógica y estirando sus posibilidades, al sugerir la relación entre lo auto (el yo) y la ficción (la alteridad) que contiene autoficción, proponemos desplazar la estructura semiótica del concepto respaldándonos en la idea de bío/grafía que propone Maingueneau y sugerimos el término auto/ficción. Con ello pretendemos llamar la atención sobre la necesidad de tomar distancia de las definiciones naturalistas del concepto como por ejemplo la que propuso Jacques Lacarme en 1993: “(...) *l'autofiction*

est d'abord un dispositif très simple: soit un récit dont auteur, narrateur et protagoniste partagent la même identité nominale et dont l'intitulé générique indique qu'il s'agit d'un roman (...)" (Lecarme, apud Arroyo Redondo, 2014, p.1263). En oposición a esta idea, la barra de auto/ficción pretende poner de relieve una relación inestable y opaca en la manera como el autor inscribe fragmentos del relato sobre sí mismo al cual tiene acceso y del cual sabemos que su esencialidad ficcional es función de la historicidad de cualquier yo. De hecho, si como afirma Volpi el yo es una novela que escribimos lentamente a la lo largo de nuestra vida, entonces auto/ficción sería el concepto que, por la inclusión de la barra que une y separa los dos términos, llama la atención no hacia una situación autoevidente que definiría un género cuya particularidad sería la ficcionalización de la instancia narrativa que asume la autoría de lo narrado, por oposición a textos que serían incapaces de ficcionalizar el yo; la barra llama la atención sobre una situación de inestabilidad fundamental y previa al acto de escritura que luego se inmiscuirá en cualquier género textual, pues ella misma, la auto/ficción, no puede ser un género o un subgénero si la entendemos de este modo.

En la novela *El orden del mundo* el género que permite redimensionar la auto/ficción es el diario; espalda con espalda, el manuscrito de Stahl y el de Sanchiz comparten elementos biográficos y ficcionales y remiten a cada uno de los elementos que componen el concepto que separamos con una barra: "El diario, de hecho, está tan plagado de hechos fantásticos que no hay más remedio que entenderlo completo como una obra de ficción, por

más que yo crea recordar algunas de las imágenes que invoca” (Sanchiz, 2017, 91).

Otro ángulo de abordaje teórico de la autoficción que nos interesa considerar para comprender *El orden del mundo* y, de forma más general, algo que sería clave en todo el Proyecto Stahl, está dado por el problema de la relación entre memoria y verdad tal como lo analiza Vásquez Rodríguez en el artículo “Condición de verdad y ficción (literaturas del recuerdo y autoficción)” cuando afirma que:

(...) la imagen mnemónica resulta *irrepresentable*. En otras palabras, no es posible concebir el recuerdo como representación icónica, como una fotografía o como una sucesión de imágenes, al estilo del filme, pues el recuerdo como imagen mental es proporcional al proceso que *solo ve* el sujeto que recuerda, y esto es fundamental para asumir el componente cognitivo y emocional de tal recuerdo y sus asideros en la relación de recuerdo y verdad. Con todo, resultaría paradójico asumir una naturaleza preponderantemente fidedigna, legítima e inequívoca del recuerdo, pues en sus reconstrucciones relatadas, un recuerdo se ve condicionado por otros aspectos (narrativos, emocionales, modales, formales) que se introducen con el relato mismo para difuminar sus condiciones de verdad. (Vásquez Rodríguez, 2014, p.1577, cursiva en el original)

Si bien Vásquez Rodríguez reflexiona sobre autoficción y verdad con relación a relatos de traumas que están mucho más cerca de lo que llamamos testimonio, es evidente que su análisis interviene en todo el campo de lo autoficcional; de hecho, la tradición de literatura testimonial en América

Latina es fundamental para el desarrollo de la creciente presencia del yo en la literatura a partir de los años 1970 hasta hoy, y lo es porque constituye un corpus relevante para el estudio de las relaciones entre memoria y verdad.

El caso de Uruguay, por ejemplo, es didáctico en relación con un proceso de expansión de lo autoficcional a partir de una toma de conciencia de que el testimonio, que surge sobre todo como consecuencia de la cárcel política, tiene una gran dosis de construcción ficticia del yo, la cual, no obstante, muchas veces se presenta como una unidad sin fisuras que reúne al autor, al narrador y al personaje central de cada obra. Condiciones específicas de enunciación donde la duda, la mentira o la fabulación implican un problema ético con relación a la verdad juegan, en un primer momento, un papel fundamental en la creencia y postulación de un testimonio que narraría los hechos y al yo en los hechos confiando en que se los narraría tal como aquellos sucedieron y tal como le sucedieron a dicho yo. Ahondar en las especificidades de los problemas que plantea el testimonio no es posible aquí por una cuestión de espacio. Personalmente hemos analizado en otro momento las características de este testimonio y hemos propuesto que, en Uruguay, *El furgón de los locos*, de Carlos Liscano, publicado en 2001, puede ser leído como un episodio clave de la deconstrucción y ampliación del espectro de la presencia del yo en una obra que, con ser testimonial, es profundamente literaria en su sentido de enajenación del yo autoral (Chiappara, 2011). Gabriel Peveroni, otro escritor uruguayo clave en la actualidad, que crece durante la dictadura, también está tocado, aunque sea de lejos y de otro modo, por esta relación entre lo testimonial

y lo ficcional, y ello se nota en el arco que acaban trazando su primera y hermosa novela *La cura*, de 1997, y *Tango que me hiciste mal*, un libro de género híbrido, publicado en 2017, que reúne autoficción y exoficción a la Emmanuel Carrère.

Si la novela de Sanchiz en pauta en este trabajo, así como todo lo que compone su macronovela, están lejos de los dos modos de lo testimonial que mencionamos, también nos parece que no se puede entender como un corolario o desdoblamiento simple de otra tradición de la autoficción uruguaya mucho más importante como referencia para su generación y las posteriores. Nos referimos a lo que supuso y todavía supone la publicación de *La novela luminosa*, de 2005, precedida por *El discurso vacío*, de 1996, donde Mario Levrero comienza a incursionar por una forma muy particular de autoficción, si bien en realidad, como dice Alejandro Zambra, Levrero se inicie en ella aún más tempranamente, ya que es una “(...) ruta que en realidad comienza diez años antes con *Diario de un canalla*, [escrito entre 1986 y 1987 en su etapa en Buenos Aires] un texto que según Elvio E. Gandolfo es el momento-bisagra de Levrero.” (Zambra, 2012, p.49). Su caso, con ser clave para la idea conceptual de autoficción que problematiza el binomio memoria y verdad, en particular en el Río de la Plata, aunque su área de influencia siga en crecimiento, no puede ser tomado ni como la medida de lo que propone Sanchiz, ni ser descartado como influencia en algún grado.

En *El orden del mundo* a Sanchiz parece interesarle problematizar algo que puede ser entendido si se observa la relación que une y separa los

dos elementos del concepto autoficción entendido como auto/ficción. Esta intervención semiótica que modifica el concepto de Doubrovsky nos acerca a una posible manera de comprender la autoficción en esta novela que nos hace sugerir que desistamos de entenderla como subgénero y que nos alienta a entenderla como *modus operandi*, el cual depende en buena medida de la lectura, ya que los corpus susceptibles de ser analizados bajo lo autoficcional son virtualmente mucho más vastos que lo que podríamos imaginarnos, como se puede constatar en la tendencia creciente a dilatar las fronteras de lo que se entendió inicialmente como autoficción, inclusive yendo hacia atrás en la historia e incluyendo obras ficcionales de la tradición escritas mucho antes y muy lejos de la llamada crisis del sujeto.

En este sentido, Vincent Colonna propone en su tesis de 1989 (*L'autofiction. Essai sur la fictionalisation de soi en littérature*) y luego en un libro de 2004 (*Autofiction & autres mythomanies littéraires*) una clasificación tripartita de lo autoficcional que retoma Javier Ignacio Alarcón en el artículo “Una autoficción sin identidad: reflexiones en torno a la autoficción especular.”:

La primera, la autoficción fantástica, es un caso extremo en el cual el autor introduce un personaje que parece ser él mismo en una historia completamente inverosímil: en este caso no hay confusión entre lo que es real y lo que es ficticio, pero el protagonista sigue siendo, a pesar de su carácter fantástico, una referencia al autor. (Alarcón, 2014, p.2171)

Luego, Vincent Colonna menciona una autoficción biográfica, que considera clásica y, por fin, una especular, que la vincula al teatro (foco central de su artículo). Pero nos interesa retomar la idea que propone Colonna de una autoficción fantástica, ya que creemos que recubre en parte, no totalmente, lo que supone la relación con el yo autoral de Sanchiz en *El orden del mundo*.

Como puede constatarse en la última cita textual, Colonna da por sentado que en la autoficción fantástica el problema de la confusión entre lo real y lo ficticio desaparece ya que “(...) no hay confusión entre lo que es real y lo que es ficticio.” (Colonna, 2014, p.2171). Tal vez la califique como “caso extremo”. Por supuesto que este predicado no nos convence porque no corresponde a algo plausible en la lectura que hacemos de los cuentos y novelas del Proyecto Stahl y en particular de *El orden del mundo*. De un modo más amplio, inclusive, dicho predicado no es adecuado para pensar la presencia de lo autoficcional en la ficción novelesca y en la literatura fantástica en particular. Creemos que el problema está nuevamente en la decisión, esta vez de Colonna, de tomar la autoficción como un subgénero e intentar definirla como tal. Sin embargo, lo autoficcional creemos que tiene una dimensión que escapa al control del escritor que produce un manuscrito y esto no puede ser descartado. Proponemos pensar que, en parte, funciona como algo que se autoinstala en el texto, así como se autoinstalan *cookies* (preferencias) en el sistema de una computadora o como se producen *bugs* (errores) en el código de un programa, lo cual permite evocar la vieja cuestión de la representación de sí desde la perspectiva que

lo propone en *Más allá del bien y del mal* Nietzsche (1996, 38) cuando afirma que: “El mayor error consiste en admitir un alma que reproduce, reconoce, etc. No depende de mí hacer venir el recuerdo. Aquí el yo es impotente al igual que en lo referente a la aparición de un pensamiento.” En conclusión, la barra en auto/ficción señala la inestabilidad, la opacidad y la reciprocidad constitutivas entre los dos elementos del concepto. La manera como empieza *El orden del mundo* nos parece especialmente significativa para que se entienda esto: “Hace muchos años, en un mundo muy lejano, mis padres me compraron los primeros fascículos de *Los Viajes* y *La Enciclopedia del Mar*, de Jacques Cousteau (...).” (Sanchiz, 2017, p.7)

Abertura de relato fantástico y de aventuras que se enraíza en una fórmula que trasvasa la escritura y abraza la tradición del cuento oral. El primer párrafo de la novela cumple el papel de marco a una historia que protagonizará Stahl con una buena medida de recuerdos de Sanchiz, aunque la mediación del inevitable relato, de una nueva camada agregada al autor, no permita que se sepa a ciencia cierta cuánto hay de alguna forma de perlaboración de la memoria.

De los tres capítulos que dividen la novela, el primero es donde hay un mayor volumen de recuerdos de la infancia de Sanchiz, que vienen a formar parte del magma narrativo que derretirá la memoria y fundirá las ficciones que constituyen al yo con las ficciones que constituyen a Federico Stahl. Pero antes de que se derrita, la memoria es innegable material biográfico reciclado en la usina de la literatura. La forma como narra Sanchiz en esta primera parte de la novela sugiere un procedimiento al que parece recurrir

para entrar en ese universo narrativo al tirar del hilo de los recuerdos, los cuales funcionan como un portal para ese mundo fantástico (esa catedral, dirá hacia el final de la novela el narrador) que levanta poco a poco, y es un nodo fundamental a partir del cual deriva esta historia:

Mi personaje, entonces, y aquí estoy haciendo no otra cosa que intentar comprender por qué escribí ese diario como una novela, como una ficción, podría pensarse como la encarnación de ciertos procesos que entendí inevitables en la isla (...). Los conceptos atraídos por este personaje (...) pueden pensarse como construcciones necesarias, funcionales a la gran metáfora que leo en la isla, al aparato conceptual que, en ese lugar último del mundo, necesité construir como quien erige, y así lo dice el diario en las últimas páginas, una catedral con todos los restos disponibles, con toda la basura de la isla. (Sanchiz, 2017, p.135-136)

Abocados a explicar lo que proponemos al desplazar semióticamente autoficción en este trabajo, concluimos que, en *El orden del mundo*, Sanchiz acaba ofreciendo la posibilidad de entender mejor la génesis del narrador del proyecto Stahl. En definitiva, es en esta novela donde mejor se da el procedimiento de imbricación entre lo bío y lo gráfico, lo bío/gráfico, que nos parece que justifica el uso de auto/ficción.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

Alarcón, Javier Ignacio. “Una autoficción sin identidad: reflexiones en torno a la autoficción especular.” In: Casas, Ana. (Ed.) *El yo fabulado*. Nuevas aproximaciones críticas a la autoficción. Madrid: Iberoamericana-Vervuert, 2014, e-book Kindle.

Arroyo Redondo, Susana. "El diálogo paratextual de la autoficción". In: CASAS, Ana. (Ed.) *El yo fabulado*. Nuevas aproximaciones críticas a la autoficción. Madrid: Iberoamericana-Vervuert, 2014, e-book Kindle.

Casas, Ana. (Ed.) *El yo fabulado*. Nuevas aproximaciones críticas a la autoficción. Madrid: Iberoamericana-Vervuert, 2014, e-book Kindle.

Chiappara, Juan Pablo. *Ficciones de vida*. La literatura de Carlos Liscano. Montevideo: Ediciones del Caballo Perdido, 2011.

_____. "La vista desde el puente de Ramiro Sanchiz: una apuesta por lo fantástico más allá del realismo post y transnacional." In: *Revista EstudosLinguísticos e Literários*, Salvador: 2017, v. 1, p.26-37, 2017.

_____. "El proyecto Stahl y la novela *Nadie recuerda a Mlejnás*: nuevas perspectivas literarias y culturales en el Uruguay del siglo XXI." In: Almeida de Freitas, Luciana Maria et al. (Org.) *Anais do VIII Congresso Brasileiro de Hispanistas. Estudos de literatura e cultura*. Rio de Janeiro: ABH, 2016, pp. 516-524, e-book. Disponible en <https://drive.google.com/file/d/0B_fPPam93xDcE5nYTNYQ3pWZzg/view> Consultado el: 2 mayo. 2018.

Cusset, François. *Teoria francesa. A influência de Foucault, Derrida, Deleuze & Cia*. Trad. Fátima Murad. Porto Alegre: Artmed, 2008.

Nietzsche, Friedrich. *Más allá del bien y del mal*. Madrid: Alianza editorial, 1996.

Maingueneau, Dominique. *O contexto da obra literária*. Trad. Maria Appenzeller. 2. Ed. São Paulo: Martins Fontes, 2001, 202 p.

_____. *Le discours littéraire : Paratopie et scène d'énonciation*. Paris: Armand Colin, 2004. 262 p.

Pérez Castillo, Pablo; Rodríguez López, Araceli. (Coord.) *Escrituras del yo: conjeturas*. Ciudad de México: Universidad Autónoma de Querétaro & Ediciones Eón, 2013, e-book Kindle.

Preciado, Beatriz. *Manifiesto contrasexual*. Prácticas subversivas de identidad sexual. São Paulo: Editor N-1, 2014.

Sanchiz, Ramiro. *El orden del mundo*. La Paz: Editorial El Cuervo, 2014.

_____ *El orden del mundo*. Montevideo: Editorial Fin de Siglo, 2017.

Schmitt, Arnaud. “La autoficción y la poética cognitiva”. In: Casas, Ana. (Ed.) *El yo fabulado*. Nuevas aproximaciones críticas a la autoficción. Madrid: Iberoamericana-Vervuert, 2014, e-book Kindle.

Vásquez Rodríguez, Gilberto. “Condición de verdad y ficción (literaturas del recuerdo y autoficción)”. In: Casas, Ana. *El yo fabulado*. Nuevas aproximaciones críticas a la autoficción. Madrid: Iberoamericana-Vervuert, 2014, e-book Kindle.

Volpi, Jorge. *Leer la mente*. El cerebro y el arte de la ficción. México: Alfaguara, 2011.

Zamora, Alejandro. *No leer*. Buenos Aires: Excursiones, 2012.

Cenas do rádio em *Los Diarios de Emilio Renzi* e em *Black out*¹

Miriam Viviana Gárate

Miriam V. Gárate é Mestre e Doutora em Letras pela Universidade Estadual de Campinas, onde atua como docente no Departamento de Teoria Literária. Autora do livro *Entre a letra e a tela. Literatura, imprensa e cinema na América Latina* (2017) e dos capítulos *Lecturas/escrituras "fuera de lugar"* (pero no de cualquier sitio). A propósito de dos textos de Juan Villoro (2018) e *Notas de trabalho: a propósito de Los diarios de Emilio Renzi* (2019), dentre outros

Contato: miriam_garate@yahoo.com.br

Brasil

Recebido em: 2 de setembro de 2018

Aceito em: 22 de outubro de 2018

PALAVRAS-CHAVE:

Literatura e experiência;
Ricardo Piglia; María
Moreno.

Resumo: O artigo propõe um diálogo entre *Los diarios de Emilio Renzi*, de Ricardo Piglia (2015, 2016, 2017), e *Black out*, de María Moreno (2016a), a partir da leitura de alguns fragmentos nos quais se põe em cena uma “imaginação intimista” (Link, 2007) ou, recorrendo às palavras de Renzi em seu diário, a “pré-história de uma imaginação pessoal”. A evocação de escutar rádio nos dias de infância e juventude, comum aos narradores de ambos os livros, remete a uma experiência vital, a um imaginário de época e à genealogia de uma poética que busca equacionar registros verbais e gêneros discursivos heterogêneos, e abrir-se à experimentação e à “escuta das reverberações do mundo”, como cita Horacio González (2017), na escrita.

KEYWORDS: Literature and
experience; Ricardo Piglia;
María Moreno.

Abstract: This article proposes a dialogue between *Los diarios de Emilio Renzi*, by Ricardo Piglia (2015, 2016, 2017), and *Black out*, by Maria Moreno (2016a), according to reading of fragments that evidence an “intimate imagination” or, as Renzi states in his diary, the “prehistory of a personal imagination”. The mention to listening to the radio during childhood and youth, common to the narrators of both books, refers simultaneously to a vital experience, to the imaginary of its time and to a poetry genealogy that seeks to combine different verbal levels and discursive genres, experimenting and “listening to the reverberations of the world” in writing, as stated by González (2017).

A possibilidade de um diálogo entre *Los diarios de Emilio Renzi* (Piglia, 2015, 2016, 2017) e *Black out* (Moreno, 2016a) foi mencionada por alguns críticos e pela própria autora desse “romance, memória, retrato de época, microensaio, crônica social, diário íntimo, registro científico, desnudo, crítica, mapa” na contracapa da obra, não por acaso dedicada a Beba Eguía e Ricardo Piglia.² Em ambos os casos, blocos de vida de uma “tribo” que, nas décadas de 1960 e 1970, circulava pelos bares de Buenos Aires e nesses espaços de leituras, paixões e debates, vão delineando uma cartografia que possui pontos em comum, embora também traços divergentes. Blocos de vida, expressão de Alan Pauls (2012), de uma “tribo em extinção” para Moreno, tal como sustenta em entrevista de novembro de 2016. Cito:

– *Black out* é o livro de memórias de uma tribo em extinção?

– Sim, considerando a extinção algo mais radical que a morte. O morto pode deixar um legado, ter-se reproduzido; o extinto, não. Pode-se ler *Black out* junto com os diários de Ricardo Piglia (na verdade, de Emilio Renzi) e com *Yo ya no (el don de la amistad)*, de María Pía López, retrato e tributo a Horacio González, como livros que conferem hospitalidade (é uma expressão de María Pía) ao que está sob ameaça. Eu sou mais pessimista e diria ao extinto. O extinto de um modo de intervir intelectual e político, de dialogar a partir da crítica com o poder, de ter como projeto

1 Uma primeira versão abreviada do texto foi apresentada no X Congresso Brasileiro de Hispanistas em Aracaju, 2018.

2 “Eles me impulsionaram a escrever este livro e são testemunhas das mesmas constelações literárias”, declara Moreno (2016b) em entrevista concedida a Daniel Gigena. Salvo indicação contrária, a tradução ao português de todos os textos citados é minha. As referências aos originais em espanhol estão no final do ensaio.

uma disrupção estética em relação ao *establishment*, de alterar com as mídias. Isso é o extinto (Moreno, 2016b).

Nas páginas que se seguem proponho examinar alguns fragmentos nos quais se põe em cena uma “imaginação intimista” (Link, 2007) ou, recorrendo às palavras de Renzi em seu diário, a “pré-história de uma imaginação pessoal” (Piglia, 2015, p.18), responsável por enformar essas poéticas idealizadas como lugar de “diálogo da crítica com o poder”, de “disrupção estética”, de altercação com as mídias, ainda que para isso se recorra, por exemplo, precisamente a um uso deslocado (Piglia) ou disparatado (Moreno) de uma mídia. Refiro-me à evocação da experiência de escutar rádio nos dias de infância e juventude por parte dos narradores de ambos os livros. Antes disso, porém, gostaria de comentar algumas passagens liminares de *Black out*.

|

Black out (Moreno, 2016a) se inicia com um relato breve (um caso, quase), protagonizado por um homem ébrio que sobe no ônibus carregando uma jaula enorme coberta por um pano. Ao desconforto geral e às recorrentes lamúrias do alcoólatra (“se perco esta jaula morro”, ele diz) sucede um diálogo entre os passageiros:

Uma velha [...] perguntou o que levava na jaula. O homem respondeu: um mangusto. Não me separo dele porque sou bebum. Se não, quem vai comer as víboras? Um policial pergunta quais víboras. As do *delirium*

tremens, respondeu. Mas essas víboras não são verdadeiras, disse uma moça [...]. Então, o homem levantou uma ponta do pano para mostrar que a jaula estava vazia. Tinha um ar radiante quando disse: mas este mangusto também não é verdadeiro! (Moreno, 2016a, p.10).

A anedota será vinculada de imediato a uma figuração do eu, “A primeira vez que ouvi esta história foi numa festa. Eu estava no quinto whisky” (Moreno, 2016a, p.11), e funcionará como emblema de um efeito de intensidade e de autenticidade altamente construídos.³ Do fundo dessa noite, da qual tudo terá sido esquecido, inclusive o caso do ébrio e do mangusto, emergirá uma recordação de infância: “Contra o fundo de tubos de ensaio pelos quais circulava algo em ebulição, minha mãe fazia uma mágica para mim” (Moreno, 2016a, p.12). À mãe química, que transmuta o álcool translúcido em líquido carmim, seguem-se as hemorragias da adolescência, a casa alugada no Delta, muitas décadas depois com Jorge Gumier Maier (que acabara de perder seu amante) e a repentina morte do próprio pai: “Então, morreu também meu pai” (Moreno, 2016a, p.15).

3 Veja-se a esse respeito mais um trecho da entrevista já citada:

“Gigena: No livro se faz referência à “carne de artista” e às intensidades biográficas, muito solicitadas hoje por editores e leitores.

Moreno: Creio que agora certas gerações que imaginam que a experiência da intensidade cessou (experiências como podem ter sido a militância da luta armada, a Aids, a liberação sexual) tendem a ler literalmente, como canibais de intensidade. Desfrutam do risco por delegação. São como cafetões de intensidade. E o livro é outra coisa. Na literatura, a intensidade é um efeito. Héctor Libertella escreveu em *La arquitectura del fantasma* que os alcoólatras amigos de Kerouac o consideravam um traidor da vida porque se embetava com eles, mas a única coisa que pensava, na verdade, era sair correndo para escrever”.

Para uma perspectiva solidária à de Moreno em relação à ênfase no caráter imaginário dessas intensidades biográficas cf. Link (2007). Para uma perspectiva polêmica, cf. Giordano (2008).

Se me detive nesse *incipit* é porque aí comparece, pela primeira vez, neste livro (serão apontadas de imediato algumas ocorrências anteriores), a dicção que norteia a escrita de Moreno. Moreno envia uma amiga como emissária à cerimônia de enterro do pai enquanto aguarda “bebendo num bar em frente ao cemitério”. Subitamente, o palavreado científico da progenitora, o luto pela perda paterna, o fantasma de Lamborghini e o humor (que nunca falta em sua escrita), se entrelaçam:

“Lisina = cadaverina. Diaminobutano ou butanodiamina = putrescina.”
Cada vez que morria um familiar querido e de idade avançada, minha mãe recitava os químicos da morte em longas párias parnasianas, para concluir com sua sentença: “Estava na idade de morrer”.⁴

[...]

– Cadaverina e Putrescina como Soré e Resoré, divindades *clancas* da planura – eu disse [a minha amiga] recitando Osvaldo Lamborghini e ela me fez calar porque eu tinha falado quase cantando (Moreno, 2016a, p.16-17).⁵

4 No original: *modernistas*, palavra que remete, como é sabido, aos pré-modernistas brasileiros e que opto por traduzir por “parnasianos” devido aos pontos de contato entre ambos os movimentos.

5 Osvaldo Lamborghini (Buenos Aires, 1940 – Barcelona, 1985). Poeta e prosista, autor de um conjunto de textos considerados entre as experimentações mais radicais propostas nos anos de 1970. Seus escritos se caracterizam pelo cruzamento constante de registros linguísticos populares e autorreflexividade, referências a discursos teóricos de época (psicanálise, marxismo, etc.), sexualidade, violência física, beirando constante e propositadamente a ilegibilidade. Seu primeiro poema publicado, “Soré, Resoré”, apareceu na revista *Literal*, nº 1 (novembro de

Retenho da passagem a tonalidade “parnasiana” de um dizer associado à figura materna (mas simultaneamente desviante em relação a ela), em vários outros momentos qualificado também como barroco, no qual convivem luxo (por vezes luxúria) verbal e opacidade, uma profusão linguística catada com frequência em zonas plebeias da vida social. Resgato, também, a deriva desse dizer em direção ao canto.

Combinatória análoga reaparece pouco mais tarde ao evocar o cortiço no qual transcorre a infância e adolescência, espaço aberto às contaminações idiomáticas que tem um de seus núcleos fortes nos emigrados judeus residentes no bairro. Depois de referir os números tatuados no braço da senhora Seiden, “Doeu a tatuagem, senhora Ruth? – Não é uma tatuagem, chinfrinzinha,⁶ é meu número de telefone. Tenho má memória” (Moreno, 2016^a, p.38), surge outra judia, Xenia Goldrosen, a dona do quiosque que fala sem parar:

– Treblinka, pais *marieram*, filhos *marieram*. Marido *mariou*. Primos, avós *marieram*. O que disse Xenia: Merda! Viver!

Sua pronúncia associava a morte ao casamento. “Se marier”, escutava eu, que tinha aulas particulares de francês [...]. Um mundo quente de interrogações me mostrava seres estranhos (Moreno, 2016^a, p.39).

1973) e nele são invocadas essas duas “divindades *clancas* da planura”. *Clanco*, termo inventado (dentre muitos outros) por Lamborghini, alude ao instável e não linear.

6 No original: *chirusita*, argentinismo que remete à mulher de comportamento vulgar. Frequentemente usado em letras de tango.

Nesse universo, não estranha que de imediato irrompa o rádio, espaço privilegiado no que tange a contaminações:

A circulação de **diferentes** [...] além da prosa de Emily Brontë traduzida ao rádio-teatro na voz de Pedro López Lagar,⁷ me ofereceu uma constelação que jamais associei com a tristeza, a discriminação e o genocídio, mas com a imaginação, a variedade e a mascarada [...]. Parecia-me natural que houvesse pessoas com telefones anotados nos braços, que os *descamisados* aludidos pelos discursos de Perón e Evita fossem uma multidão literalmente pelada,⁸ que as camisinhas usadas e jogadas fora na praça França fossem, como tinha me dito minha mãe, protetores para os dedos que usavam os lixeiros para não lastimar-se com as garrafas quebradas que deixavam os bêbados. Minha ideia de povo excluía a luta política: era, ao invés disso, uma luta de línguas, de encenações, de vestuários (Moreno, 2016a, p.40-41).

Um modo de ouvir (uma escuta) origina um modo de ler/escrever (que é um dizer) na “pré-história da imaginação pessoal” inventada pela escrita.

7 Pedro López Lagar (Madri, 1899 – Buenos Aires, 1977). Ator de longa trajetória na Argentina, onde se estabeleceu a partir de 1937. Muito popular por sua participação em peças teatrais e especialmente em rádio-teatros. Também atuou no cinema.

8 *Descamisados*: denominação pejorativa das massas peronistas em alusão ao fato de marcharem, por vezes, em atos públicos, sem camisa e/ou camiseta, com o torço nu. Perón e Evita retomam e dignificam o termo em seus discursos endereçados ao povo. O enunciado “meus queridos *descamisados*” foi fórmula de endereçamento usual de muitos dos discursos de Eva Duarte.

||

Referindo-se à primeira publicação das crônicas de Moreno em livro (trata-se de uma compilação de textos que apareceram nos anos 1980 em diversos periódicos, reunidos em 2001 sob o título de *A tontas y a locas*), María José Sabo (2015) destaca o papel chave da exumação desses materiais, geralmente tidos como menores pela crítica literária, postos a circular de forma disruptiva em outra temporalidade e outro suporte. Mas essa volta aos próprios materiais, longe de instituir uma relação com o passado entendida como restituição, sutura, unidade ou coerência da obra, busca “o abalo desses valores, reafirmando precisamente as potências da instabilidade e a fragmentação dos materiais convocados a partir da abertura do arquivo” afirma Sabo (2015, p.69). A observação vale para *Black out* e também para os *Diarios de Emilio Renzi*, o que conduziria a uma discussão sobre o papel do fragmento e as interferências temporais nesses escritos, uma questão da qual tentei me aproximar em outro ensaio, mas que não será tratada aqui.⁹ Outro aspecto em comum ainda, vinculado ao precedente, relaciona-se com o constante trabalho de “reciclagem” empreendido por Moreno desde então, ao qual ela tem se referido com frequência como “autoplágio” – um procedimento que qualquer leitor familiarizado com a produção de Piglia não terá dificuldade em identificar. Mas o que interessa retomar neste momento é a defesa por parte da Moreno, cronista de uma dicção lateral, enviesada, de um modo de dizer que, conforme Sabo

9 Cf. Gárate (2018).

(2015, p.70), reivindica “os espaços de enunciação marginais, esquivos ao dogma... distantes do púlpito e do estrado” – eis um contraste com um tom que não é incomum nos escritos de Renzi/Piglia, frequentados por sentenças e aforismos. Definidas pela própria Moreno como uma “gritaria na intempérie”, as crônicas de *A tontas y a locas* se vinculam a formas de protesto social e enfatizam – novamente cito Sabo (2015, p.71) – “a forte marca de oralidade que impregna a escrita da autora que, em mais de uma ocasião, confessou ter sido modelada pela rádio”.

A (auto)figuração desse modelado, dessa afiliação¹⁰ a uma escrita que é um dizer e uma leitura que é um ouvir, comparece em mais de um dos ensaios reunidos em *Subrayados: leer hasta que la muerte nos separe*, de 2013.¹¹ No início de “Y todo así”, por exemplo, se afirma:

Vou escrever sobre literatura universal, quer dizer, sobre tango. Na adolescência “a fama” era para mim que toda caneta se chamasse *Bic*, toda lâmina de raspar *Gillette* mas, acima de tudo, que numa letra de Cadícamo, Darío fosse chamado só pelo nome. O tango-canção foi minha primeira “leitura”. Ouvia-o, mesmo sem querer, no rádio que a empregada escutava a todo volume [...]. A empregada, fã de *La hora de las ofertas* e do *Glostora tango club*, iniciava-me no gosto pela metáfora. Que belo isso de “a

10 Para a distinção filiação/afiliação, cf. Said (2004).

11 Segundo informação constante na última página do livro, a maior parte dos ensaios foi originariamente publicada na revista *Debate* e no jornal *Página/12*.

serpentina nervosa e fina” [...]. Mais tarde, não o ouvido mas o péssimo ouvido levou-me ao surrealismo (Moreno, 2013c, p.99).¹²

A conclusão desse texto poderia ser o início de outro, do mesmo livro, que leva o título de “Gardel”: “Meu primeiro sublinhado foi de ouvido” (Moreno, 2013a, p.57), frase inaugural que abre caminho à rememoração do período de *surmenage* adolescente no qual a narradora abandona a escola e passa os dias trancada no quarto, ouvindo pelo rádio o programa *El bronce que sonríe*, de Julio Jorge Nelson.¹³ Como se desenhasse círculos, esse texto conclui por sua vez com este enunciado: “Seguindo as linhas de Gardel com os ouvidos e agarrada ao tango-canção, fui dar na poesia parnasiana e na literatura abarcável, [...] poderia dizer que **com Gardel aprendi a ler**” (2013a, p.63, grifo da autora). Daí o “gosto pelos livros que fingem a transcrição de uma voz”. A frase é de outro ensaio de *Subrayados*, “La ponchera está en orden” (2013c, p.231), e acredito que Renzi não teria o menor problema em endossá-la, como atestam os inúmeros fragmentos dos *Diarios* (especialmente volumes um e dois) que tematizam a busca de um registro (escrito) capaz de simular um efeito de

12 O título do ensaio de Moreno (“Y todo así”) cita um dos versos do tango *En harapos* (em farrapos), que teria sido escrito pelo poeta anarquista Alberto Ghirardo, foi musicado por Marino García e gravado em disco em 1927. No original em espanhol Moreno recorre a um eufemismo usual entre os setores de classe média para referir-se à empregada doméstica, *muchacha* (moça), em torno ao qual tece considerações irônicas. O Diário da citação é, evidentemente, o poeta Rubén Darío.

13 Pseudônimo de Julio Isaac Rosofsky (Buenos Aires, 1913 – 1976), escritor de letras de tangos, ator e apresentador de rádio. Pouco depois da morte de Gardel, deu início ao programa *El bronce que sonríe*, integralmente dedicado ao cantor e de enorme sucesso durante décadas.

oralidade, dando continuidade a uma preocupação já registrada em ficções críticas precedentes que adotam a forma do diário (vejam-se, por exemplo, “Notas sobre literatura en un Diario”, de 1984 e “Notas sobre Macedonio en un Diario”, de 1985). Tampouco Piglia, que tratou dessa questão em numerosos artigos e nas aulas ministradas em 1990, posteriormente publicadas na forma de livro sob o título de *Las tres vanguardias* (Piglia, 2016).

|||

Outro texto de Moreno, primeiramente publicado na imprensa cotidiana e recolhido em *Subrayados*, vai me servir como passagem (ou como passe de mágica, talvez). O episódio é conhecido: em 1997 Piglia ganha o Prêmio Planeta e é processado por Gustavo Nielsen sob alegação de contatos prévios com a editora, que teriam fraudado o anonimato do concurso (em 2003 será a vez do processo movido por Blanca Rosa Galeano, e, em 2008, por Claudia Dorda). “De concurso” se posiciona em relação à contenda e a favor de Piglia, alertando para a “juridicofilia” que teria avançado também no âmbito da literatura. Mas o juízo expresso no início desloca a conflagração para outra cena e instaura sub-repticiamente outro tipo de controvérsia:

Não sou devota da obra de Ricardo Piglia embora admito suas qualidades. Li salteado Borges, Joyce, Faulkner. Larguei-os sem nostalgia. Dirão que, ao colocar Piglia em minha série do **valorado sem afeto**, coloco-o de qualquer forma nas alturas. Acontece que o que não valoro são as alturas,

prefiro leituras menos evidentes, mais caprichosas (Moreno, 2013b, p.69, destaque da autora).

Não vou me deter neste trabalho no que pode ser lido como uma deriva do escrito de Moreno em direção a um afeto (a um valor) indissociável de certo “rebaixamento”. Mas considero que o malicioso e cordial retrato de Piglia como “professor” (embora a caracterização o exceda)¹⁴ e, sobretudo, o modo de traduzir/imaginar a contenda jurídica à maneira de um conto de Miguel Briante (um dos parceiros incontornáveis da “Passarela do álcool” em *Black out*,¹⁵ um duplo ou assombrção nas anotações do jovem Renzi

14 Cito:

“Com frequência tem se insultado Piglia com a simples marcação de seu ofício: “professor”. Na Argentina, o intelectual, ainda que receba uma herança, continua sendo professor. É o homem da pasta surrada que, nas estradas argentinas, costuma descansar de seu Benjamin ou de seu Jauretche com a cabeça ricocheteando contra a janela do ônibus, rumo à Universidade de Tucumán ou de Rosario, onde dará intermináveis horas de aula antes de voltar a ser de novo tração a sangue em alguma universidade local. Vetusto continuará prestando concursos devido ao sistema. Sem ter se proposto seguir o modelo ascético de um Alfredo Palacios, costuma aceder à casa própria passados os cinquenta anos e a bolsa Guggenheim, mais do que bancar a grande obra nacional, costuma ajudá-lo no pagamento do condomínio ou do plano de saúde. Se trabalha fora do país, vive melhor, mas não trabalha menos e é provável que não lhe sobre tempo para **viver melhor**” (Moreno, 2013b, p.71-72, destaque da autora).

15 “A passarela do álcool” é o título de uma das três partes que integram *Black out* e à qual a autora se refere nos seguintes termos na última página do livro:

“Imaginei este livro como um tributo múltiplo e ritual de despedida sem nenhum resquício para a nostalgia – só se tem nostalgia do que não foi vivido. Dividido em três partes que se repetem, cada uma delas responde a uma ordem diferente. *A passarela do álcool*, à do retrato; *Do outro lado da porta vai-vem*, à do microensaio; *Ronda*, à do território” (Moreno, 2016, p.407). Os sete fragmentos intitulados “A passarela do álcool”, que alternam com os das outras duas partes, evocam pessoas decisivas em termos afetivos, intelectuais e de formação vinculadas, ademais, pelo comum consumo do álcool: Alcides Zubarán (um vizinho de infância e

dos anos 1960-1970) podem ser vistos como gestos que acenam nessa direção. Transformar o pleito de Piglia em um conto de “*pueblo chico*”, em uma carreira na qual disputa o cavalo do comissário, impingir uma boa dose de humor sem prejuízo da sofisticação, é trazer Piglia para perto da própria zona.¹⁶ Trata-se de uma operação empreendida por Moreno em vários artigos publicados nos anos 2000, tais como “Che lector”, por exemplo, no qual resgata a associação estabelecida por Piglia entre Mansilla, Victoria Ocampo e o Che “devido ao uso de uma língua que simula, em sua naturalidade inventada, um efeito oral” (Moreno, 2013d, p.258). Ou em “Puig con Walsh”, no qual sublinha o uso do gravador por parte de ambos como dispositivo tecnológico que possibilita ouvir (reinventar) modos de dizer. O paulatino encontro que se processa nesses textos culmina no endereçamento de *Black out* (“a Beba Eguía e Ricardo Piglia”) e, mais recentemente, em *Oración: carta a Vicki y otras elegías políticas*, livro de 2018 no qual Moreno retoma e referenda a leitura proposta por Piglia da carta homônima de Walsh à filha morta.¹⁷

puberdade), os jornalistas e os escritores Norberto Soares, Miguel Briante, Jorge di Paola Levín, Charlie Feiling e o artista plástico Jorge Gumier Maier.

16 “*Plata quemada* é um grande romance. Imaginemos um conto de Miguel Briante. Uma corrida num *pueblo chico*. Os jockeys estão comprados. Porque corre o cavalo do comissário. Depois da largada, para que seja mais verossímil, todos saem disparados, e antes de começar a minguar a marcha, veem que o cavalo do comissário leva três cabeças de vantagem ao que está na frente. Os que iriam fingir perder, perderam realmente. O que Nielsen não se resigna a entender é que às vezes ganha o cavalo do comissário sem que a trapaça haja sequer podido ser tentada” (Moreno, 2013b, p.72).

17 Cf. Piglia (2001), “Tres propuestas para el próximo milenio y cinco dificultades”. No apartado que leva o título de “Verdad de la ficción”, um dos últimos de *Oración*, lê-se: “Ricardo Piglia

IV

Em “Rumores vecinales”, Horacio González (2017) propõe uma instigante reflexão sobre as relações instauradas entre literatura e vida ou narração e experiência nos *Diarios de Emilio Renzi* – alter-ego que, como é sabido, percorre a produção de Piglia, e cujas implicações se complexificam em função do estatuto supostamente autobiográfico dos diários, como assinala Martín Kohan (2017) em outro interessante artigo. As considerações de Kohan em torno dessa “secundariedade nominal” convidam a pensar sob um prisma parcialmente análogo à produção de María Moreno, alter-ego mais assíduo de Cristina Forero, embora Forero/Moreno também tenha publicado colunas jornalísticas com um heterônimo masculino (Juan González Carvalo), outro de anciã (Rosita Falcón) e produzido os supostos manuscritos de Skeffington em *El affair Skeffington* (1992). Também no caso de *Black out*, a emergência de um texto situado no liminar do autobiográfico (não obstante a precaução sobre o caráter não verdadeiro do mangusto) complexifica as relações entre o *alter-ego* e o **eu que se torna outro**. Apontada a questão, que deixo em aberto, retomo o fio condutor desta leitura e volto ao texto de González,

escreveu sobre *Carta a Vicki*: “Talvez o soldado nunca existiu, como talvez nunca existiu o homem no trem, o que conta é que estão aí para poder narrar o ponto cego da experiência. Pode ser entendido como uma ficção; tem, evidentemente, a forma de uma ficção destinada a dizer a verdade; o relato se desloca a uma situação concreta na qual há um outro, inesquecível, que permite fixar e tornar visível o que se quer dizer” (Moreno, 2018, p.365-6). Registro a necessidade de explorar *Oración* a partir de um signo contrário, objetivo que excede os limites desta leitura: seria preciso examinar nesse último livro de Moreno os deslocamentos sistemáticos da voz e da autoridade das interpretações masculinas, bem como o amaranhado de vozes femininas que se acolhe e faz reverberar no texto.

que parte da recuperação de um episódio preciso: a direção conjunta de Ricardo Piglia e Sergio Camarda, em finais de 1965, daquele que seria o único número publicado da revista *Literatura y sociedad*.

Nos *Diarios* de Piglia, *Literatura y sociedad* é mencionada várias vezes. A mais importante dentre elas é a indicação de que a verdadeira tarefa era refletir sobre esse “e” conectivo. Mas seria constatado, com o passar do tempo, que a reflexão sobre o conectivo deveria ceder o passo não a uma interpretação mais sugestiva do “e”, mas à sua drástica supressão como problema. O oblíquo e a elipse seriam modulações de substituição (González, 2017, p.393).

González frisa que nesse número único Piglia escreve como um jovem da nova esquerda e, em consonância com esta, propõe superar a “falsa consciência” que afetaria a esquerda tradicional. No entanto, precocemente, ele teria ensaiado imprimir outra forma a uma questão que não desaparece, mas passa a ser meditada a partir da ausência, da distância ou do hiato. A supressão de nexos, a proliferação de subentendidos e o uso da elipse tornam-se um modo de “resguardar revelações, mas também de fazê-las por meio de signos oblíquos e encobertos” (González, 2017, p.394). Ao longo desse trajeto, do qual González retira preventivamente toda homogeneidade ou direção linear:

a literatura não fica “sem” a “sociedade”, mas como uma forma evocativa, uma distância que apenas reverbera trazendo ecos de um objetivismo perdido. Essa perda não aniquila o mundo objetivo, torna esse mundo

um modo da distância, faz com que se manifeste como um eco, que põe o escritor à escuta de um rádio de galena cujo som chega aleatoriamente, e se interrompe com frequência (González, 2017, p.396).

Sob um signo diferente do de Moreno, mas acenando para uma sensibilidade de época comum ao trio que ela compõe com Renzi/Piglia e com González, surge outra vez “a escuta do rádio de galena” como possível figuração de uma poética.

∨

Cito dois fragmentos de *Los Diarios de Emilio Renzi*, um datado de 1960 e o outro de 1968:

Escuto a partida de futebol no rádio (Independiente 2 x 0 Boca), uma narração que acompanhou, como uma música distante, os domingos da minha infância. Há uma irrealidade verbal na narração de ações que não vemos e devemos imaginar. Interessa-me o fato de ela ser acompanhada pelos “comentários”, quer dizer, pela explicação teórica do que acontece no jogo. A narração e o conceito que a define vêm juntos (Piglia, 2015, p.95).

Experiência narrativa do boxe. Descrição verbal que se movimenta em três planos: narração rápida do que vai ocorrendo, uma análise lúcida da técnica e da estratégia da luta e, por fim, os gritos que se filtram desde o ringue e a plateia. Seria preciso escrever um romance que operasse com os dois primeiros níveis: narração e análise em um só relato. Isto vem à baila porque escuto [no rádio] a narração da luta entre Bonavena e Foley, que

tem momentos de irônica picardia: “Bonavena olhou para a plateia e seu rival se enfureceu.” (Piglia, 2016, 43)

Menos que a uma dicção (isto é, que a um efeito de oralidade pelo qual Renzi/Piglia também se interessam, mas que eles “ouvem” na escrita de Macedonio ou de Arlt), o rádio remete, neste caso, a um modo (duplo) de estruturação do discurso. A “narração rápida do que vai ocorrendo”, “de ações que não vemos e devemos imaginar”, aponta em direção a uma de suas linhas de força: o relato trunco, lacunar, a elipse. A “análise da técnica e da estratégia”, “o comentário do que acontece no jogo”, em direção à outra. Operando com os dois níveis em revezamento constante dá-se forma a esse modo de “pensar enquanto se narra”, de interferir e interromper a suposta fluidez natural do relato, que Pauls (2017) assinalou como marca indelével dos escritos de Piglia. As cenas em que a imaginação intimista de Renzi se autografa ouvindo rádio evocam a pré-história dessa poética na qual “a literatura não fica sem a sociedade”, mas se torna uma forma evocativa, uma distância que apenas reverbera trazendo ecos de um objetivismo perdido. Essa perda não aniquila o mundo objetivo, torna esse mundo um modo da distância, faz com que se manifeste como um eco que põe o escritor à escuta de um rádio de galena cujo som chega aleatoriamente, e se interrompe com frequência.” (González, 2017). Memórias de uma tribo em extinção.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Gárate, Miriam V. “Notas de trabalho: a propósito de *Los diarios de Emilio Renzi*”. In: Ferraz, Eduardo e Pimentel, Júlio (org.). *Só se perde o que realmente não se teve*: leituras e diálogos com Ricardo Piglia. Rio de Janeiro: Estudos Americanos, 2019, p.221-245.
- Giordano, Alberto. “El giro intimista. Las confesiones de Daniel Link”. In: *Boletín del Centro de Estudios de Teoría y Crítica Literaria*, 13-14, 2008, p.1-9. Disponível em: <https://bit.ly/2HZAOaK>. Acesso em 15 jun. 2018.
- González, Horacio. “Rumores vecinales”. In: *Revista Landa*, p.5-2, 2017, p.392-406. Disponível em: <https://bit.ly/2V3D4RL>. Acesso em 4 out. 2017.
- Kohan, Martín. “Alter ego. Ricardo Piglia y Emilio Renzi: su diario personal”. In: *Revista Landa*, p.5-2, 2017, p.261-272. Disponível em: <https://bit.ly/2YuMGqZ>. Acesso em 4 out. 2017.
- Link, Daniel. “La imaginación intimista” Disponível em: <http://linkillo.blogspot.com/2007/08/la-imaginacion-intimista.html> Acesso em 4 ag. 2017.
- Moreno, María. “Gardel”. In: *Subrayados*: leer hasta que la muerte nos separe. Buenos Aires: Mardulce, 2013a, p.57-64.
- _____. “De concurso”. In: *Subrayados*: leer hasta que la muerte nos separe. Buenos Aires: Mardulce, 2013b, p.69-73.
- _____. “Y todo así”. In: *Subrayados*: leer hasta que la muerte nos separe. Buenos Aires: Mardulce, 2013c, p.99-101.
- _____. “La ponchera está en orden”. In: *Subrayados*: leer hasta que la muerte nos separe. Buenos Aires: Mardulce, 2013d, p.231-234.
- _____. “Che lector”. In: *Subrayados*: leer hasta que la muerte nos separe. Buenos Aires: Mardulce, 2013e, p.255-270.
- _____. “Puig con Walsh”. In: *Subrayados*: leer hasta que la muerte nos separe. Buenos Aires: Mardulce, 2013f, 271-282.
- _____. *Black out*. Buenos Aires: Random House, 2016a.

Moreno, María. “La escritura plebeya, la mía, es la que se escribe en contaminación”. *La Nación*, Buenos Aires, 24 nov. 2016b. Entrevista concedida a Daniel Gigena. Disponible em: <https://bit.ly/2CLt0FZ>. Acceso em 8 abr. 2018.

_____. *Oración: carta a Vicki y otras elegías políticas*. Buenos Aires: Random House, 2018.

Pauls, Alan. *Temas Lentos*. Santiago: Universidad Diego Portales, 2012.

Piglia, Ricardo. “Tres propuestas para el próximo milenio (y cinco dificultades)”. In: *Casa de las Américas*, 222, 2001, p.11-21.

_____. *Los diarios de Emilio Renzi: años de formación*. Barcelona: Anagrama, 2015. (Los diarios de Emilio Renzi, v. 1).

_____. *Los diarios de Emilio Renzi: los años felices*. Barcelona: Anagrama, 2016. (Los diarios de Emilio Renzi, v. 2).

_____. *Los diarios de Emilio Renzi: los años felices*. Barcelona: Anagrama, 2017. (Los diarios de Emilio Renzi, v. 3).

_____. *Las tres vanguardias*: Saer, Puig, Walsh. Buenos Aires: Eterna Cadencia, 2016.

Sabo, María José. “Porque no habrá obra. El archivo en la escritura de María Moreno”. In: *Orbis Tertius*, 20-22, 2015, p.68-79. Disponible em: <https://bit.ly/2HWtJaC>. Acceso em 23 jun. 2018.

Said, Edward. *El mundo, el texto y el crítico*. Buenos Aires: Debate, 2004.

A lei da escrita em *A virgem dos sicários*, de Fernando Vallejo

Francisco Renato de Souza

Recebido em: 30 de setembro de 2019

Aceito em: 30 de outubro

Doutor em Ciência da Literatura pela UFRJ (2015) e Mestre em Literatura Brasileira pela UFC (2010). Possui licenciatura em Letras-Português pela Universidade de Fortaleza (2005). Atualmente é Pós-doutorando do Programa de Pós-Graduação em Letras (Ciência da Literatura) da UFRJ.

Contato: paconato_@hotmail.com
Brasil

PALAVRAS-CHAVE:

Fernando Vallejo; Maurice
Blanchot; Ambiguidade;
Literatura; Democracia.

KEYWORDS: Fernando
Vallejo; Maurice Blanchot;
Ambiguity; Literature;
Democracy.

Resumo: Este artigo analisa, no romance *A virgem dos sicários*, de Fernando Vallejo, o movimento errante do seu narrador com o sicário Alexis enquanto movimento de expressão democrática exercida pela escrita literária. A democracia que se apresenta na narrativa em questão se distancia de uma reflexão sobre a situação social e política da Colômbia real, pois a democracia exercida pelo narrador de Vallejo, uma vez transposta para a escrita da obra literária que se desenvolve *en abyme*, explora outros recursos que somente o espaço ficcional pode oferecer, criando, consequentemente, uma democracia própria, singular, uma democracia ficcional. O artigo tem como base metodológica central os textos ensaísticos do escritor Maurice Blanchot, que compreende o espaço ficcional como um espaço de leis e regras próprias, e não apenas como um reflexo do mundo real.

Abstract: This article, referring to the novel *Our lady of the assassins*, by Fernando Vallejo, analyzes the wandering movement of its narrator with the assassin Alexis as a movement of democratic expression conducted by literary writing. The democracy present in the narrative is far from a reflection on the social and political situation of real Colombia, as the democracy depicted by the narrator of Vallejo, once transposed into a literature writing that is developed *en abyme*, explores other resources only available in the fictional space, consequently creating a suitable democracy, a unique and fictional democracy. This article has as its main methodology the essays by writer Maurice Blanchot, who understands fictional space as a space with its own laws and rules, not simply a reflection of the real world.

A narrativa de *A virgem dos sicários*, de Fernando Vallejo, se inicia pelo relato de um passado remoto que o seu narrador enuncia em tom de oralidade: “Havia nas redondezas de Medellín um vilarejo quieto e agradável que se chamava Sabaneta” (Vallejo, 2006, p.7). Dirigindo-se a um ouvinte estrangeiro ou supostamente jovem para ter conhecimento dessa época perdida, o narrador reforça a distância espaço/temporal do vilarejo, assim como sugere a sua desapareição, pelo uso do pretérito imperfeito do verbo haver. Ele, então, dá continuidade à sua narração discorrendo concisamente sobre a sua infância nesse tempo/espaço de outrora, na fazenda dos avós, Santa Anita, localizada a meio caminho de outro vilarejo, Envigado, e de Sabaneta, o ponto final da estrada, a linha que a criança que ele era acreditava ser a demarcação do fim do mundo. Todavia, apesar de Sabaneta ainda existir, esse tempo pueril, assim como os balões que se perdiam no céu de sua infância feliz, ficou para trás, juntamente com a Colômbia que o narrador abandonara e que se transformou, no período de sua ausência, em uma terra de crime e corrupção, em um espaço de degradação humana: “Éramos, e de longe, o país mais criminoso da Terra, e Medellín, a capital do ódio” (Vallejo, 2006, p.10).

Desse modo, o narrador direciona a sua narrativa para uma oposição entre o passado e o presente, opondo um tempo de felicidade nostálgica a um tempo de desesperança, assim como intenta opor (e ainda sobrepor) os tempos da rememoração e da sua realidade atual no tempo/espaço da sua escrita literária. Pois o seu relato se desenvolve a partir do espelhamento de uma obra que se faz dentro da obra, na qual a narrativa que é elaborada

na escrita de seu livro relata a sua história de amor, e de matança, com o sicário Alexis pelas ruas da cidade corrompida que ele reencontrou após anos de ausência. Medellín é, então, uma cidade cercada pelas comunas, um amontoado de bairros que comportam outro amontoado de pequenas casas, umas sobre as outras, nas encostas dos morros, de onde descem os sicários, meninos e rapazes que matam por encomenda: “Quando nasci, as comunas não existiam. Nem mesmo em minha juventude, quando parti. Encontrei-as na minha volta, em plena matança, florescendo, pesando sobre a cidade como sua desgraça” (Vallejo, 2006, p.27).

A oposição entre o seu presente corrente e o seu passado perdido se desenvolve no decorrer da obra em simultaneidade com a história da Colômbia, pois faz emergir a transformação social, política e cultural degradante pela qual o seu país natal passou durante o período de sua ausência. Assim, distanciada do tempo de paz da sua rememoração, a democracia da sua Colômbia atual é a da liberdade para praticar o crime impunemente. E a democracia retratada na obra que o narrador desenvolve dentro da obra *A virgem dos sicários*, a partir do seu relato, é aquela que segue os passos do seu amante Alexis, um assassino profissional, sem pai e sem lei, que vive à margem das normas que estabelecem as regras que usualmente devem ser seguidas pela sociedade e que centraliza o relato do narrador: “Mas concentremo-nos em Alexis, que é a razão desta história” (Vallejo, 2006, p.33).

Em *Que é a literatura?*, Jean-Paul Sartre faz uma diferenciação entre o que considera como as funções da poesia e da prosa, delegando a esta última

a função de “engajamento político”. O filósofo elabora, então, algumas convicções sobre a literatura que condiziam com o seu momento histórico, e dentre elas a que afirma a literatura como inseparável da democracia: “A arte da prosa é solidária com o único regime onde a prosa conserva um sentido: a democracia. Quando uma é ameaçada, a outra também é” (Sartre, 2006, p.53). Sartre propunha um engajamento literário que se identificava com as potencialidades do ato de escrever, principalmente com as potencialidades de ação histórica da sua época, como enfatiza Leyla Perrone-Moisés, no texto “Sartre, Barthes e Blanchot: a literatura em declínio?”:

É preciso lembrar o contexto histórico em que Sartre escrevia: o pós-guerra, quando a experiência da Ocupação, da Resistência, do horror nazista estava ainda muito viva na lembrança dos intelectuais, e palavras como “engajamento”, “liberdade” e “democracia” eram altamente valorizadas (Perrone-Moisés, 2007, p.17).

Em seu texto, Perrone-Moisés discorre sobre a influência determinante que o texto de Sartre teve sobre os principais teóricos franceses da literatura na segunda metade do século XX. Entre eles, se encontra Maurice Blanchot, que se opõe frontalmente a Sartre quanto à questão do “engajamento”, pois a seu ver a tendência da obra literária é a de voltar-se para a sua própria essência, como enfatiza em “O futuro e a questão da arte”, de *O espaço literário*: “Aquele que reconhece como sua tarefa essencial a ação eficaz no seio da história, não pode preferir a ação artística. A arte age mal e age

pouco” (Blanchot, 2011, p.231). Para Blanchot, o espaço literário, apesar de manter semelhanças com o mundo real, é um mundo de regras próprias, que não intenta estipular uma verdade, um poder ou um saber na sua fala: “Entretanto, a obra – a obra de arte, a obra literária – não é acabada nem inacabada: ela é. O que ela nos diz é exclusivamente isso: que é – e nada mais. Fora disso, não é nada. Quem quer fazê-la exprimir algo mais, nada encontra, descobre que ela nada exprime” (Blanchot, 2011, p.12).

Assim sendo, a democracia exercida pelo narrador de *A virgem dos sicários* consiste na liberdade da linguagem literária em se exprimir sem qualquer comprometimento com um engajamento que lhe seja exterior, exercício que se opõe frontalmente ao pensamento de Sartre e se aproxima da teoria de Blanchot sobre o direcionamento da literatura. A convicção da democracia como elemento propício para o exercício do fazer literário proposta por Sartre encontra no cinismo da enunciação do narrador de Vallejo um modo peculiar desse exercício de democracia, aquele que, se permitindo a tudo, se permite inclusive a ir contra o usual direito de democracia do povo:

Direitinhos humanos, para cima de mim? Julgamento sumário, e direto para o pelotão de fuzilamento, e do pelotão de fuzilamento, direto para o necrotério. O Estado está aí para reprimir e mandar bala. O resto são demagogias, democracias. Acabou-se a liberdade de falar, de pensar, de agir, de ir de um lado para outro superlotando os ônibus, porra! (Vallejo, 2006, p.92).

Portanto, distante de qualquer engajamento intencional na sua fala, a escrita do narrador na obra de Vallejo não apresenta condescendência com nada e nem com ninguém, seja do governo ou do povo. A democracia que ele exerce pela linguagem literária nivela toda a dimensão da sua Medellín como corrupta e abjeta, pois quem oprime se iguala a quem é oprimido, uma vez que este também oprimirá o seu próximo pela violência. Desse modo, o narrador expõe as mazelas da sua terra natal, mas não se coloca como seu porta-voz, se voltando antes para a sua trajetória de amor e morte com Alexis, para a sua escrita: “Eu não pergunto. Sei o que vejo e esqueço. O que não posso esquecer são os olhos, o verde dos seus olhos, detrás do qual eu tentava adivinhar sua alma” (Vallejo, 2006, p.16).

Se a democracia, por definição, seria um regime em que todo homem, sem distinções ou privilégios, teria o direito à voz, à liberdade de associação e de expressão, na Medellín do narrador esse direito é duplamente deturpado, uma vez que ele não só é permitido apenas para quem está no poder, como reverte a sua essência, transformando em crime o direito de se manifestar contra o crime, calando e reduzindo à inexistência aquele que não participa do esquema de crime e corrupção vigente: “‘A lei deve castigar o crime’. Mas qual lei, qual crime? Crime é o meu, por ter nascido e não estar instalado no governo, roubando, em vez de estar falando. Quem não está no governo não existe, e quem não existe não fala. Portanto, é calar a boca!” (Vallejo, 2006, p.20). Porém, se o seu direito de voz lhe seria proibido enquanto cidadão por um governo opressor, nas linhas da sua escrita, amparado pela proteção do seu “anjo da guarda”, a história de

Medellín faz voz através do relato em que se misturam o direito adquirido pela força da violência e aquele permitido pela ficção da escrita literária: “Aqui, sim, se sente Deus, e a alma de Medellín, que, enquanto eu viver, não morrerá, que vai fluindo por esta minha frase junto com os cento e tantos governadores que Antioquia teve, aos trancos e barrancos” (Vallejo, 2006, p.39).

Dessa forma, a lei que impulsiona a sua narrativa é a lei imposta pelos sicários, a da liberdade de matar, sem prerrogativas ou justificativas, tendo como propulsão de cada morte que marca a trilha dos dois amantes pelas ruas de ódio e violência de Medellín a liberdade do narrador de tudo poder dizer na escrita de sua obra. “Tudo dizer” está no cerne da relação que Jacques Derrida estabelece entre a literatura e a democracia, em *Essa estranha instituição chamada literatura*. Para Derrida, poder reunir todas as figuras umas nas outras e, assim, transpor os interditos seria libertar todos os campos nos quais a lei pode se impor como lei. A literatura, então, se faria uma instituição que tende a extrapolar a instituição e marcaria o seu espaço não somente como o de uma *ficção* instituída, mas também como o de uma *instituição fictícia*, que permitiria, em princípio, dizer tudo:

A instituição da literatura no Ocidente, em sua forma relativamente moderna, está ligada à autorização para dizer tudo e, sem dúvida também, ao advento de uma ideia moderna de democracia. Não que ela dependa de uma democracia instalada, mas parece-me inseparável do que conclama a uma democracia por vir, no sentido mais aberto (e, indubitavelmente, ele mesmo por vir) de democracia (Derrida, 2014, p.51).

A reunião de todas as figuras, umas nas outras, que liberta os campos da literatura e a autoriza a dizer tudo, segundo o pensamento de Derrida, está em igualdade com a amplitude de possibilidades que a ambiguidade fornece ao texto literário, de acordo com Blanchot, para quem a literatura é a linguagem que se faz ambiguidade: “Na literatura, a ambiguidade é como entregue aos seus excessos pelas facilidades que ela encontra, e esgotada pela extensão dos abusos que pode cometer” (Blanchot, 1997, p.327-328).

Desse modo, neste artigo, a democracia será lida pelo viés da elaboração literária, pelo direito do sicário de fazer valer a sua própria lei através da escrita do narrador, o velho homem que volta à sua cidade natal “para morrer”, mas que, no encontro com o jovem que o destino lhe negara na juventude, morre apenas como ser do mundo, através da metamorfose que o faz emergir como elaborador da narrativa que arrasta a sua história de vida, e da sua terra natal, para as linhas da escrita que ele então elabora como autor:

A trama da minha vida é a de um livro absurdo em que o que deveria vir primeiro vem depois. É que esse livro, eu não o escrevi, já estava escrito: simplesmente fui cumprindo-o página por página, sem decidir. Sonho em escrever pelo menos a última, com um tiro, com minha própria mão, mas sonhos são sonhos e às vezes nem isso (Vallejo, 2006, p.16-17)

Assim, a passagem do narrador de “personagem” passivo de uma história que se cumpria à sua revelia, e já previamente estabelecida, para a do autor que elabora a reviravolta da trama dessa vida é o exercício de democracia

que ilustra de forma alegórica o extremo do pensamento sartreano, no qual a ação engajada exigida para defender a democracia – “e não basta defendê-la com a pena. Chega um dia em que a pena é obrigada a deter-se, e então é preciso que o escritor pegue em armas” (Sartre, 2006, p.53) – é feita através da elaboração da trama na qual o autor empunha o revólver com a própria mão, pela mão que escreve cada tiro que a mão do sicário dispara no decorrer da narrativa de *A virgem dos sicários*:

“Seja o que for. O que eu queria mesmo era matar esse babaca”. “Eu o mato para você”, disse Alexis com aquela sua complacência sempre atenta a meus menores caprichos. “Deixa que da próxima vez eu puxo o ferro”. [...] Ah, e transcrevi mal as amadas palavras do meu menino. Ele não disse: “Eu o mato para você”, disse: “Eu apago ele para você”. [...] Mas, antes de continuar com o relato e antes que meu menino puxe o ferro, ouçam o que ele me contou e que quero lhes contar. (Vallejo, 2006, p.24)

O ato da escrita torna-se um ato democrático, pois essa experiência se faz pelo trânsito entre o relato da rememoração da experiência originária do narrador e a reinvenção dessa experiência convertida em letra. O narrador, assim, reinventa a ação do real, a passada e a presente, via linguagem. Alexis difere do narrador por este ter um passado e ele não; porém, unificados, coincidem no mísero presente sem futuro que se sucede em horas e dias, vazios de intenção e cheios de mortos: “Deixei de ser um, e somos dois: um só inseparável em duas pessoas distintas” (Vallejo, 2006, p.50). Dessa forma, é seguindo os passos do sicário, sua elaboração escrita, que o

narrador retorna a Sabaneta, ao seu passado. E, através desse retorno, se direciona para a reescrita de um futuro, agora tornado passado, que o seu então passado lhe revelara:

Sabe?, Alexis: eu tinha na época oito anos e estava parado no alpendre dessa casinha, diante da janela de grades, vendo o presépio, e me vi como velho e vi minha vida inteira. E foi tamanho o meu terror, que sacudi a cabeça e me afastei. Não consegui suportar o golpe, assim, de cara, a queda no abismo. (Vallejo, 2006, p.14)

O que o presépio mostrava ao narrador era a sua predestinação, o seu devir através de um sistema que não lhe possibilitaria escolha. As casinhas à beira da estrada do presépio lhe apresentavam as próprias casinhas à beira da estrada de Sabaneta, como se a realidade de dentro (a do presépio) contivesse a realidade de fora (a do mundo real). Assim, em um tempo anacrônico, pois é o tempo próprio da escrita literária, o narrador refaz esse caminho para o passado, porém seguindo os passos do sicário, o personagem que elabora, refazendo mais uma vez o trajeto pela estrada que outrora percorrera tantas vezes na infância, sobrepondo na sua enunciação os caminhos que se desdobram através de duplicidades que se desenvolvem paralelamente, a do seu momento presente com o do seu passado e a da sua narrativa sobre Alexis com a sua rememoração da infância:

Continuemos para Sabaneta no táxi que pegamos, pela mesma estradinha há cem anos esburacada, de buraco em buraco: é que a Colômbia muda mas continua igual, são novas caras de um velho desastre. Será que esses

porcos do governo não são capazes de asfaltar uma estrada tão essencial, que passa bem no meio da minha vida? (Vallejo, 2006, p.12).

O corte que a estrada de Sabaneta faz na vida do narrador percorre também toda a estrutura narrativa de *A virgem dos sicários*, pois é através dessa estrada que se faz o trânsito que leva do real para a rememoração, e desta para a reinvenção, na sua transposição pelo relato que se faz obra dentro da obra. Da mesma forma, acompanhando essa trajetória que segue por um caminho bifurcado, a narração que inicialmente intenta uma rememoração da história de vida do narrador logo se torna imprecisa, mais próxima do ficcional, pois os fatos são apresentados de modo vago e incerto, misturados com elementos presentes na sua narrativa sobre o sicário Alexis: “Já não sei, faz tanto tempo, já não lembro... Lembro que íamos de buraco em buraco, tum!, tum!, tum!, por aquela estradinha arrebetada” (Vallejo, 2006, p.8). A base da estrutura narrativa da obra parte, então, da ambiguidade derivada da incerteza das lembranças infantis de um passado remoto e que é ainda reforçada pelos lapsos de memória do idoso de décadas depois:

A bomba já não estava lá, mas o bar, sim, com os mesmos telhados de vigas e as mesmas paredes de taipas caídas. Os móveis eram de agora, mas pouco importa, sua alma continuava encerrada ali, e a comparei com a minha lembrança, e era a mesma, Bombay era o mesmo como eu sempre fui: menino, jovem, homem, velho, o mesmo rancor cansado que esquece todas as ofensas: por preguiça de lembrar. (Vallejo, 2006, p.12-13)

O limiar entre rememoração e reinvenção se torna, então, muito tênue. Mesmo porque, a todo momento, o narrador enfatiza uma indiferença pela verossimilhança dos fatos narrados; assim como privilegia o esquecimento em detrimento da lembrança verídica, justificando a imprecisão dos fatos do seu relato pela falha de memória característica da velhice: “Aí já não sei, com essa memória cansada começo a embaralhar os mortos.” (Vallejo, 2006, p.44). Enaltecendo ainda o presidente que governou a Colômbia por quatro anos com mal de Alzheimer, em detrimento do personagem de memória prodigiosa do conto “Funes, o memorioso” do escritor Jorge Luis Borges: “Para Funes, o memorioso, nosso ex-presidente Barco!” (Vallejo, 2006, p.44); estabelecendo, portanto, o esquecimento como característica da História e a lembrança extremamente precisa como elemento fantasioso da ficção.

Assim, o narrador de Vallejo inicia a sua narrativa pelo fio (balão) perdido da infância, que abarca ainda uma nação íntegra, porém esse retorno somente se faz na rota dos passos do sicário que ele encontra no seu retorno a uma cidade destruída pela iniquidade, figura que ele destaca como o elemento central da sua narração e, portanto, da sua elaboração escrita. Desse modo, os sicários, como continuidade viva das comunas, são os personagens que definem a atual situação “democrática” da Medellín reencontrada, que é descrita pelo narrador como uma cidade sem lei, na qual a democracia se configura como a liberdade do estado de impunidade: o direito de matar arbitrariamente. O conceito usual de democracia, na qual a liberdade que a conduz é a do exercício político, apenas ressurge

envolta na nostalgia do passado, ainda que perpassada pela violência, no tempo de uma felicidade mágica que o narrador, entretanto, somente alcança na sua retomada pela escrita:

Ali, nas noites alvoroçadas de vaga-lumes e mariposas, à luz de uma Coleman, acalorados pela aguardente e pela paixão política, os conservadores e os liberais se matavam a machete, por ideias. Quais ideias, eu nunca soube; mas que maravilha! E a nostalgia do passado, do vivido, do sonhado ia desfranzindo meu cenho. (Vallejo, 2006, p.89).

Lembrança, vivência e sonho se amalgamam, então, em oposição ao seu momento presente, marcado pela trivialidade do crime e pela brevidade da vida, uma vez que na Medellín do momento em que o narrador elabora a sua escrita não há mais lugar para discussões de ideias contrárias de partidos opostos, nem para a morte idealizada que deriva do fulgor da paixão política. Assim, em um mundo onde o assassinato é consequência da banalidade, matar ou morrer por um ideal se configura como uma prática de elevação moral:

Porque aqui, neste país de leis e constituições, democrático, tem essa história de que ninguém é culpado até que o condenem, e não o condenam se não o julgam, e não o julgam se não o pegam, e, se o pegam, o soltam... A lei da Colômbia é a impunidade, e nosso primeiro delinquente impune é o presidente, que nestas alturas deve estar farreando graças ao país e ao seu posto. (Vallejo, 2006, p.19)

A ausência da especificidade do direito retira a possibilidade de justiça, assim como altera a noção usual de democracia, que é então reformulada. Portanto, tendo como exemplo primeiro e maior de impunidade o chefe do Estado, o regime político democrático na Colômbia do narrador passa a ser aquele exercido pelos sicários, assassinos profissionais adolescentes que desembocam nas ruas de Medellín oriundos das comunas, exercendo a lei que é ditada pelo revólver na matança contínua e aleatória que deixa um rastro de corpos pelo caminho. Rota que o sicário cumpre mas que é traçada pelo narrador-autor, a partir da transposição da sua realidade de mundo para as linhas da sua escrita literária:

Falo das comunas com a legitimidade de quem as conhece, mas não, só as vi de longe, suas luzinhas pulsando na montanha e na noite trêmula. Eu as vi, sonhei, meditei sobre elas dos terraços do meu apartamento, deixando que sua alma assassina e luxuriosa se apoderasse de mim. Milhares de pontinhos de luz acesos, que são casas, que são almas, e eu o eco, o eco entre as sombras. (Vallejo, 2006, p. 28-29)

Dessa forma, a transposição da realidade na ficção se faz na narrativa de *A virgem dos sicários* a partir do encontro do narrador com o jovem e belo sicário Alexis, a figura que ele cria e pela qual a alma assassina e luxuriosa das comunas se apodera de si, para então fazer ecoar nas linhas da sua escrita a trajetória de sangue e morte que impõe o ritmo da narrativa, tanto por aquele que a elabora como pelo seu próprio desdobramento no narrador-personagem, o apaixonado que segue os passos de matança de sua

elaboração: “Aquele anjinho tinha a capacidade de desencadear em mim todos os meus demônios interiores, que são como minhas personalidades: mais de mil.” (Vallejo, 2006, p.24-25). A trilha de mortes que o sicário Alexis traça, e que é elaborada pela escrita do narrador, deriva de outra trilha de mortes, aquela em que o narrador morre paulatinamente como ser do mundo para se metamorfosear no autor que elabora a escrita que relata essa metamorfose, pois *A virgem dos sicários*, a obra que é dada a ler ao leitor, deriva, ela própria, dessa transfiguração.

Essas transformações, que envolvem o autor e sua escrita durante o seu processo criativo, são ilustradas por Maurice Blanchot, no texto “A experiência de Proust”, de *O livro por vir*, a partir de sua definição das quatro metamorfoses pelas quais o escritor Marcel Proust passa para então adentrar no tempo puro, o tempo da escrita literária, que se dá, no decorrer da obra *Em busca do tempo perdido*, pelo movimento que mescla o relato de suas experiências pessoais à elaboração escrita da sua obra. Apesar de fomentado pelas observações e experiências do seu mundo cotidiano, esse relato somente dá o salto que o insere, juntamente com aquele que o elabora, no tempo peculiar da escrita literária depois de transpostas as duas primeiras metamorfoses desse movimento, aquelas que fazem desaparecer as figuras do homem do mundo e do escritor de romances. A partir de então, a terceira e a quarta metamorfoses acontecerão pela enunciação do relato do narrador proustiano de suas experiências até o ponto em que essas experiências o levam àquele ponto onde a escrita se iniciaria, quando então a obra se finaliza.

O relato do narrador de Proust é, então, a narrativa do movimento que o levaria a essa narrativa e, portanto, à própria narrativa, na qual, narrando a si, ele se metamorfoseia no personagem de seu livro e no autor dessa narrativa por ser também o seu elaborador, entrando, assim, na terceira e na quarta metamorfose, indissociáveis uma da outra, conforme mencionadas por Blanchot:

Ele só poderia exprimi-la, torná-la real, concreta e verdadeira, projetando-a no próprio tempo em que ela é realizada e do qual a obra depende: o tempo da narrativa na qual, embora ele diga “Eu”, não é mais o Proust real nem o Proust escritor que tem o poder de falar, mas sua metamorfose na sombra que é o narrador tornado “personagem” do livro, o qual, na narrativa, escreve uma narrativa que é a própria obra e produz, por sua vez, as outras metamorfoses dele mesmo que são os diversos “Eus” cujas experiências ele conta (Blanchot, 2005, p.20-21).

Na obra de Vallejo, o narrador retorna para Medellín para “morrer”, quando então, recebe como oferenda uma noite de sexo com o sicário Alexis. O encontro se faz pela oferta do vago amigo José Antonio Vásquez, uma figura que é apresentada pelo narrador a partir da ambivalência de sua composição: “José Antonio é o personagem mais generoso que conheci. E digo personagem, não pessoa ou ser humano, porque é isso que ele é, um personagem como que saído de um romance e não encontrado na realidade” (Vallejo, 2006, p.11). O encontro amoroso acontece no apartamento do amigo, no quarto denominado “o quarto das borboletas”, espaço no qual José Antonio oferecia os rapazes aos amigos sem, no entanto, ele próprio

nunca tocá-los. Nesse espaço, as dezenas, centenas, de relógios velhos, todos parados em horas diferentes, zombam da eternidade e negam a linearidade do tempo, se caracterizando como um espaço fora do tempo do mundo e em proximidade com a dimensão da morte: “Enfim, pelo apartamento de José Antonio, por entre seus relógios parados como datas nas lápides dos cemitérios, passava uma infinidade de rapazes vivos” (Vallejo, 2006, p.11).

No quarto das borboletas não existiam borboletas, porém, desse encontro, o narrador sai metamorfoseado, pois nesse espaço atemporal o rasgo na ausência de tempo lhe permite adentrar no tempo que é fora do tempo, aquele que Blanchot caracteriza como o tempo peculiar da escrita literária, pois que essa brecha o introduz no tempo próprio da narrativa, que subverte a ordem cronológica do tempo real:

Pois é, imagine o senhor, não era um disparate que o destino viesse me encontrar concluindo o que me negara na juventude? Alexis devia ter aparecido na minha vida quando eu tinha vinte anos, não agora: em meu ontem remoto. Mas estava programado que nos encontraríamos ali, naquele apartamento, entre relógios quietos, naquela noite, tantos e tantos anos depois. Depois do que deveria ter sido, quero dizer (Vallejo, 2006, p.16).

Imerso na dimensão desse tempo imaginário, o narrador-autor vive a experiência do tempo imaginário, ao fazer de si um ser imaginário, o narrador-personagem errante que segue o caminho de morte que o revólver do sicário executa e que põe em sobreposição o presente e o passado do

narrador e da sua Medellín natal, experiência que é feita pela escrita e que o tira fora de si, arrastando-o no movimento que torna ele próprio, assim como a mão que descreve essa experiência pela ficção, como que também imaginário, conforme afirma ainda Blanchot:

A metamorfose do tempo transforma primeiramente o presente em que ela parece ocorrer, atraindo-o para a profundidade indefinida onde o “presente” recomeça o “passado”, mas onde o passado se abre ao futuro que ele repete, para que aquilo que vem volte sempre, e novamente, de novo (Blanchot, 2005, p.23).

Compondo um tempo próprio, e se compondo a partir desse tempo próprio, a escrita literária também impulsiona um movimento que lhe é igualmente próprio, assim como é impulsionada por este movimento, aquele que Blanchot especifica como o movimento interminável e incessante da errância. Em *A virgem dos sicários*, esse movimento de errância se faz pelas andanças à deriva do narrador e de Alexis pelas ruas de Medellín, mas que, todavia, uma vez inserida na dimensão própria da escrita literária, por vezes se desvia para Sabaneta, sobrepondo o passado e o presente, assim como os mundos do real e do imaginário do narrador: “Quando regresssei à Colômbia, voltei a Sabaneta com Alexis, acompanhando-o em peregrinação” (Vallejo, 2006, p.8). O retorno, assim, se faz pelas linhas de sua escrita literária e segue, portanto, a metamorfose do tempo referida por Blanchot, na qual a sua trajetória se fará sobreposta entre o tempo vivido

do passado, através da tentativa de rememoração, e a sua reinvenção, na transposição desse movimento na escrita.

Através desse caminho ambíguo, que abrange duas dimensões espaço-temporais em uma terceira, constituída por uma forma de espaço-tempo peculiar, as ações e alguns personagens se desenvolvem de forma desdobrada, indefinidos entre a dimensão do passado “real” do narrador e a da sua elaboração como ficção. É assim que, após a morte de Alexis, o narrador confessa ter subido uma única vez às comunas, em busca de conhecer a mãe do amado, uma mulher humilde e banal que não lhe apresenta nenhum traço em comum com o sicário, antes o remete à lembrança de uma empregada da sua família, portanto, a um tempo anterior (ou mesmo exterior) àquele percorrido por ele durante a sua errância com Alexis:

Evidentemente aquela mulher distante, que pela idade podia ter sido minha mãe, não era a que estava diante de mim, que podia ser minha filha. Além disso, quanto tempo não faria que essa empregada da minha casa tinha morrido! Será que as pessoas, os destinos se repetiam sobre o abismo do tempo? (Vallejo, 2006, p.80).

O questionamento do narrador acerca da repetição que perpassaria o abismo do tempo, como se a insólita recorrência derivasse de um peculiar desdobramento temporal, se estende a outra forma de fratura temporal, aquela que distancia o tempo próprio da narrativa literária do tempo linear do mundo corrente. Dessa forma, uma mesma ação acontece na narrativa simultaneamente, misturando elementos do passado com os do presente

e transformando o sujeito/personagem que sofre a ação, uma vez que a ação surge primeiro como uma lembrança do narrador, para em seguida lhe ser relatada por outro personagem como um acontecimento recente na narrativa. Assim, o Inhato, o detetive que perseguia veados no passado do narrador, e que fora morto há 30 anos no espaço onde no futuro seria construída a avenida Oriental, é assassinado nessa avenida na manhã em que o narrador rememora a sua primeira morte: “Igualzinho. Era ele mesmo. Mas, se tinham se passado trinta anos, como ele podia continuar igual? Aqui lhes deixo o probleminha, para que pensem nele” (Vallejo, 2006, p.100).

Todavia, o insólito da questão que o narrador-autor intenta passar adiante ao seu leitor permanece fremente na sua mente confusa, uma vez que, apesar da idêntica compleição física que o morto no caixão tem com aquele de seu passado, o personagem recente é homossexual, oposição que desfaz o traço marcante do comportamento do seu anterior, o caçador de “veados”. A partir dessa diferença de identidade, apesar da mesma composição física, a questão que intriga o narrador se afasta da possibilidade da repetição de um mesmo acontecimento para a possibilidade da sua continuidade por duas dimensões, a do seu passado/realidade para o seu presente/ficção: “Mas, se não era o Inhato da minha juventude, por que era idêntico? E por que o mataram da mesma maneira, e no mesmo lugar e na mesma hora?” (Vallejo, 2006, p.101).

Logo, em *A virgem dos sicários*, a morte se estabelece como o elemento propulsor da narrativa, pois as ações “morrem” no seu caráter de realidade

para se metamorfosearem em ações ficcionais, nas quais cada assassinato narrado se liga ao próximo, formando uma cadeia sucessiva que compõe a trama da obra, da mesma forma que cada palavra se liga a outra na composição da escrita literária: “E continuemos com os mortos, que foi para isso que viemos” (Vallejo, 2006, p.58). Assim como a morte impulsiona a errância do narrador e do sicário Alexis pelas ruas sangrentas de Medellín, ela se fez necessária para iniciar essa trajetória, através das mortes da metamorfose que fez o narrador renascer como o autor que elabora uma obra permeada pela matança.

Desse modo, quando a morte chega na narrativa para o “democrático” anjo exterminador, ela também se desdobra no seu elaborador, a partir da nomeação que lhe fora imposta pelo seu personagem elaborado, pois, momentos antes de ser fatalmente atingido, Alexis chama o narrador, pela primeira (e também última) vez, pelo seu nome, lhe designando, assim, a condição de um morto vivo que lhe é infligida pela nomeação: “Nos dias que se seguiram, meu nome dito por Alexis em seu último instante começou a me pesar como uma lápide” (Vallejo, 2006, p.76). Assim, a nomeação que o autor não impõe ao seu personagem elaborado: “Alexis, hã-hã, é assim que ele se chama. O nome é bonito, mas não fui eu que pus, e sim a mãe dele” (Vallejo, 2006, 8), quando lhe é devolvida por sua (e na sua) elaboração escrita tem um efeito de aniquilamento, pois, como enfatiza Blanchot (1997, p.312), a questão da nomeação na literatura está diretamente ligada à presença da morte, uma vez que, ao nomear algo, eu aniquilo esse algo, tiro a sua realidade de carne e osso, porque a palavra

me dá o que ela significa, mas não sem antes o suprimir. Assim, a palavra me dá o ser que, no entanto, me chegará privado de ser: “Era a revelação inesperada do seu amor quando já não tinha objeto? Se fosse assim, com esse nome que apenas reconheço, a tal ponto que não ousa me olhar no espelho, Alexis estaria me puxando para seu abismo” (Vallejo, 2006, p.76).

Em “A literatura e o direito à morte”, de *A parte do fogo*, Blanchot reflete sobre a presença da morte na linguagem no ato da nomeação, já que através dela a pessoa (ou a coisa) nomeada passa a ser separada dela mesma, tendo a sua existência e a sua presença subtraídas e mergulhadas em um nada de existência e de presença, trazido pela linguagem. Segundo o escritor, isso só se dá porque o ser nomeado é passível de morte, está ligado a ela e ameaçado por ela a cada momento de sua vida. Dessa forma, a morte fala na fala de quem fala. Entre falante e ouvinte há a presença da morte, ela é a distância que os separa, mas que os impede de estar separados, haja vista que está nela a condição de todo entendimento. Se somente a morte me permite agarrar o que quero alcançar nas palavras, ela é a única possibilidade de seus sentidos, afirma Blanchot, já que o poder de falar em mim está ligado também à minha ausência de ser:

Eu me nomeio, é como se eu pronunciasse meu canto fúnebre: eu me separo de mim mesmo, não sou mais a minha presença nem minha realidade, mas uma presença objetiva, impessoal, a do meu nome, que me ultrapassa e cuja imobilidade petrificada faz para mim exatamente o efeito de uma lápide, pesando sobre o vazio (Blanchot, 1997, p.312).

Assim, se no mundo corrente a linguagem mata pela possibilidade da morte, na linguagem literária a perspectiva muda, a literatura é a própria impossibilidade da morte, é a busca pelo momento precedente à morte dada pela palavra, pelo que estava ali antes da nomeação. E se a morte confere sentido à existência é porque possibilita o fim, aspecto natural da condição humana. Dar à literatura a impossibilidade da morte, é dar-lhe o caráter do inumano, é desvincular a realidade do texto literário da realidade do mundo corrente. Estabelecer um fim é estabelecer um objetivo, é intentar um poder. E para Blanchot, a escrita literária é o oposto disso, é algo fora do poder, do objetivo certo, sendo a literatura o campo das possibilidades infinitas:

Quando recusa nomear, quando do nome faz uma coisa obscura, insignificante, testemunha de uma obscuridade primordial, o que, aqui, desapareceu – o sentido do nome – está realmente destruído, mas em seu lugar surgiu a significação geral, o sentido da insignificância incrustado na palavra como expressão da obscuridade da existência, de modo que, se o sentido preciso dos termos se apagou, agora se afirma a própria possibilidade de significar, o poder vazio de dar um sentido, estranha luz impessoal (Blanchot, 1997, p.316-317).

A recusa da nomeação do narrador de *A virgem dos sicários* tem na sua origem um outro tipo de movimento de exercício democrático, o da abjuração. Pois a errância do narrador por Medellín, assim como se faz à margem da lei do Estado, também se quer fazer à margem da lei da Igreja e de Deus – e também do Diabo, uma vez que o narrador os reconhece como

faces complementares de uma mesma figura. Assim sendo, as peregrinações pelas diversas igrejas de Medellín, que se alternam com os episódios de matança, não visam nenhuma intenção de redenção cristã, antes se fazem como outra forma de subverter a lei, através da abjuração, exercício de direito antirreligioso, e democrático, que está diretamente relacionado à questão da nomeação:

O Diabo é o grande parasita de Roma, e vocês, lambe-cus, seus sequazes, seu incensório. Por isso voltei a essa igreja del Sufragio, onde, sem minha permissão, me batizaram; para abjurar. De modo que, embora eu continue a ser eu, eu já não tenha nome. Nada, nada, nada (Vallejo, 2006, p.62).

Desse modo, ao transfigurar a si como personagem da sua elaboração escrita, o narrador de Vallejo morre para o mundo dos homens, abjurando a sua condição cristã dada pelo batismo e rasurando a identidade que lhe foi imposta pelo nome civil que lhe fora designado. Arrastado pela escrita que elabora, o velho homem que retorna a Medellín para morrer, morre como ser do mundo e é impelido ao movimento incessante e interminável da errância da escrita literária. Chamado à vida pela nomeação que Alexis lhe confere antes da morte, e sem o anjo exterminador que marcava o ritmo de sua errância, o narrador sobe até as comunas em busca de rastros da existência anterior de Alexis, quando então se iniciam os desdobramentos de ações e personagens que não lhe permitem uma precisão das dimensões espaço-temporais das suas lembranças do passado e da sua realidade de mundo, assim como da transposição destas para as linhas da sua escrita:

“Não inventei esta realidade, é ela que está me inventando” (Vallejo, 2006, p.71).

Dessa imprecisão surge Wílmor, o personagem com quem o narrador reinicia a trilha de matança por Medellín, o sicário que assassina Alexis e se torna o novo amante e anjo da guarda do narrador, o exterminador que lhe possibilitará manter o exercício de democracia literária, dando, assim, continuidade à errância de sangue e morte que impulsiona a narrativa, através da ambiguidade que se faz pelo desdobramento de um personagem em outro, em tudo semelhantes, apenas diferenciados pela designação insuficiente da nomeação: “Disse a Alexis, desculpe, a Wílmor, que entrássemos.” (Vallejo, 2006, p.85). A partir de então, a história de amor e matança com Alexis é refeita com Wílmor, levando o narrador a seguir o novo sicário em mais um retorno pela estrada que corta a sua vida, em uma nova peregrinação a Sabaneta, ao santuário da única figura de reverência na obra, a da Virgem Maria Auxiliadora, a virgem dos sicários, em uma busca pelo sentido que movimenta a sua errância e a sua escrita na fala que guarda o inaudito, e que está na essência da linguagem dos sicários: “Que pedirão? De que se confessarão? Quanto eu não daria para saber disso e de suas palavras exatas! Saindo como uma luz opaca da escuridão subterrânea, essas palavras me revalariam sua verdade mais profunda, sua intimidade mais oculta” (Vallejo, 2006, p.49).

Porém, como elaboração escrita, que tem como base a ambiguidade, o sicário é indecifrável, uma vez que a sua errância impulsiona um movimento que não pode contentar-se com a estabilidade, levando a escrita

do narrador a errar de forma contínua e sem direção, uma vez que não intenta um destino, e nem um fim, pois não pode intentar uma conclusão. Desse modo, seguindo a sequência de morte que é anterior, e será posterior, ao momento de sua escrita, o narrador recebe a notícia do assassinato de Wílmor momentos antes de deixar Medellín, quando então a narrativa de *A virgem dos sicários* se encerra. Entretanto, a cidade sem lei proverá outros sicários que darão continuidade à matança indiscriminada. E outros homens do mundo morrerão para renascer como os autores que escreverão os tiros que a mão do sicário executará, mantendo, pela continuidade da elaboração da escrita literária, o exercício de democracia que se faz obra.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Blanchot, Maurice. *A parte do fogo*. Tradução de Ana Maria Scherer. Rio de Janeiro: Rocco, 1997.
- Blanchot, Maurice. *O espaço literário*. Tradução de Álvaro Cabral. Rio de Janeiro: Rocco, 2011.
- Blanchot, Maurice. *O livro por vir*. Tradução de Leyla Perrone-Moisés. Rio de Janeiro: Martins Fontes, 2005.
- Derrida, Jacques. *Essa estranha instituição chamada literatura: uma entrevista com Jacques Derrida*. Tradução de Marileide Dias Esqueda. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2014.
- Perrone-Moisés, Leyla. “Sartre, Barthes e Blanchot: a literatura em declínio?”. In: Queiroz, André. (org.). *Barthes/Blanchot: um encontro possível?* Rio de Janeiro: 7Letras, 2007, p.15-28.
- Sartre, Jean-Paul. *Que é a literatura?* Tradução de Carlos Felipe Moisés. São Paulo: Editora Ática, 2006.

Vallejo, Fernando. *A virgem dos sicários*. Tradução de Rosa Freire d'Aguiar. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.

ENTREVISTA

Me resulta fascinante pensar una literatura del transhumanismo, del posthumanismo o del antihumanismo Entrevista a Ramiro Sanchiz

Juan Pablo Chiappara

Recebido em: 28 de maio de 2018

Aceito em: 28 de setembro de 2018

Ramiro Sanchiz (1978). Estudió filosofía y literatura en la Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación de la Universidad de la República Oriental del Uruguay. Ha publicado, entre otras, las novelas “El orden del mundo” (2014, 2017), “Las imitaciones” (2016, 2019) y “La expansión del universo” (2018).

Contato: rasanchiz78@gmail.com
Uruguay

Juan Pablo Chiappara Professor DE na área de Literatura hispano-americana do Departamento de Letras da Universidade Federal de Viçosa (UFV). Tem graduação em *Língua, Literatura e Civilização Estrangeiras: Espanhol* (Paris III); Mestrado em *Análise do Discurso* (UFMG) e Doutorado em *Literatura Comparada* (UFMG). Pesquisa e orienta na área de Literatura hispano-americana dos séculos XX e XXI, é autor de artigos em revistas e coletâneas, e de *Ficciones de vida. La literatura de Carlos Liscano* (Montevideo, 2011). Atualmente é Chefe do Departamento de Letras, e editor da Revista ELO – Diálogos em Extensão, da UFMG.

Contato: juanpablochiappara@ufv.br
Brasil

La obra literaria del escritor uruguayo Ramiro Sanchiz (Montevideo, 1978) viene granjeando reconocimientos merecidos en el ámbito nacional y busca siempre estar presente más allá de las fronteras al ser editada en buena medida en el extranjero, lo que en los últimos años la ha acercado a lectores de Argentina, Bolivia, Cuba, México, Perú. Sus publicaciones de ficción (Sanchiz también es autor de ensayos críticos y antologías, además de innumerables reseñas en el periódico uruguayo *La Diaria* y en otros medios en el exterior, que sube a su blog *aparatosdevuelorasante*) componen el proyecto Stahl, que hoy en día reúne una veintena de títulos y el autor define como macronovela.

En el panorama de la literatura uruguaya actual, que cuenta con algunos escritores que todavía no han ganado la proyección editorial que merecen fuera de las fronteras nacionales, Sanchiz se destaca por proponer nuevas perspectivas que se basan en una fundamentada visión crítica de la tradición y en una estética que difiere del realismo (político, social, cruel) y se alimenta de una fusión de elementos que se cristalizan en sus ficciones, tal como ocurre con el rock, lo pop, la divulgación científica, lo fantástico, la ciencia ficción, la memoria, la historia, la ucronía, la especulación filosófica, una problematización de los conceptos de humanismo y post humanismo, lo cual se sustenta en un sólido bagaje de lecturas de la tradición literaria y de la literatura contemporánea mundial. La entrevista fue realizada entre los días 11 y 15 de marzo de 2017.

ENTREVISTADOR: Al leer tu obra, es difícil renunciar a la pregunta sobre las influencias. El lector de tus novelas podrá percibir una herencia recibida

y un horizonte cultural que no son necesariamente latinoamericanos. Se podría pensar que tu obra se insertaría en la secuencia de un rechazo como fue McOndo y, aunque con otros fundamentos, también el Crack, o antes la ruptura que significó una obra como la de Juan José Saer con relación a la idea utópica del latinoamericanismo, entendido como suma de atributos esencialistas promovidos por el Realismo Mágico y por el *boom*, o incluso se podría pensar que tu obra se insertaría en la secuencia de posturas como las del boliviano Diego Trelles Paz, que arma su antología *El futuro no es nuestro* (2009) en torno a la discusión de lo latinoamericano. Lo cierto es que al tomar conocimiento de tu obra y de tus intervenciones públicas sobre el campo, como lo llamó Bourdieu, se percibe que están desprendidas del debate de lo latinoamericano y que, en ese sentido, son más representativas de todo un universo de autores y obras que circulan por canales más o menos alternativos en relación a las obras que vuelven visibles las grandes editoriales con amplia difusión, las que se basan mayormente en la lógica del espejo.

En lo que atañe en particular a las influencias, punto fundamental de esta pregunta, no podemos dejar de verificar que, a lo largo de su historia, desde la generación de la independencia y sin excepciones hasta hoy, los grandes escritores latinoamericanos han estado influenciados de forma decisiva siempre por literaturas extranjeras al continente y a la lengua española. Si bien funciona de modo didáctico aquello de dos tradiciones bien distinguibles que proponía Rodrigo Fresán en 2012 (en “Boomtown o diario para una relectura de Cien años de soledad y apuntes para un

proyecto de serie para la HBO”), es decir, una tradición con raíces en la tierra (el realismo mágico y sus corolarios) y otra con raíces en la pared (la literatura argentina o rioplatense), no se puede dejar de admitir que lo que le permitió narrar *así* al colombiano fue también su formación como lector de la tradición universal.

Concretamente en tu caso, decir que en la pared de Sanchiz la presencia de J.G. Ballard, de Thomas Pynchon, de Philip K. Dick, de Marcel Proust, de James Joyce son esenciales es dejar claro dónde está una parte, no todas, de las raíces de su obra, si bien debemos advertir que el resto no está en la tierra y que, al mismo tiempo, eso no significa pensar que estemos hablando de lo post o transnacional. Pero, como acabamos de sugerir, para un escritor latinoamericano lo nuevo no sería el tener las raíces en la pared, a no ser por la específica influencia de los autores en sí, que no se repiten necesariamente en relación con la de las generaciones pasadas o incluso con relación a sus coetáneos. ¿Qué sería, entonces, lo nuevo, lo que hacés de otro modo, o cómo ves que tu trabajo se relaciona con la tradición y con tu época?

RAMIRO SANCHIZ: Ante todo, no me siento cómodo pensando en términos de lo “nuevo”, e incluso lo que “hago de otro modo” –y después voy a hablarte de este particular– me resulta imposible no percibirlo en términos de continuidad o incluso “continuismo”. Pero si moduláramos la pregunta hacia compartimentos más discretos creo que lo que intento hacer, mi proyecto, digamos –y creo en la noción moderna o tardomoderna de un autor en tanto figura detrás de un proyecto específico, un Mallarmé,

digamos, un Musil o un Joyce, algo que me importa rescatar en un gesto acaso pensable como “neomoderno” y propuesto en oposición a la presencia de César Aira, por nombrar la figura señera, en cuanto a vaciamiento del proyecto autoral— es bastante singular en el contexto de la literatura uruguaya de mi generación y las inmediatamente anteriores; del mismo modo, cierto lugar —que para mí no es ajeno a lo que entiendo como “ciencia ficción”— de indeterminación genérica y negación del naturalismo costumbrista/minimalista que parece predominar en la literatura rioplatense del siglo XXI, podría aportar a la construcción como “distinto” o “singular” de mi proyecto en un contexto argentino-uruguayo (de hecho, para mí la literatura uruguaya no puede ser otra cosa que un barrio de la argentina). Acaso esas líneas puedan extrapolarse a un contexto iberoamericano, y deliberadamente no incluyo a Brasil en el mix porque es muy poco lo que sé de su narrativa más reciente (aunque encuentro alguna que otra resonancia placentera con la obra de Antonio Xerxenesky, acaso por la afición común por Pynchon).

A la vez, la noción de una novela-monstruo o macronovela ensamblada con unidades equivalentes a “libros” (sean novelas, *nouvelles* o colecciones de cuentos) o incluso a “relatos” publicados por ahí, que redunde en una única figura o función de protagonista construida como una serie de personajes que difieren en detalles puntuales de su biografía o de su contexto histórico pese a retener el mismo nombre y, más o menos, la misma historia básica (en términos de fecha de nacimiento, nacionalidad, etc) puede parecer “novedosa” o “diferente”, por más que su ascendencia

sea fácilmente rastreable a Borges (tanto en la “novela regresiva” de Herbert Quain como en la laberíntica de Ts’ui Pen; y acaso podría decir que la lógica imperante es construir/decir en miles de páginas aquello a lo que Borges, más prudente y haragán, aludió en apenas decenas) y el ímpetu de novela totalizadora remita sin lugar a dudas a textos como *Moby-Dick* o *Lanark*. Pero más específicamente en relación a tu pregunta, y ya que nombraste a Fresán, creo que buena parte del modo en que busco relacionar entre sí novelas y relatos se apoya en la manera en que se relacionan entre sí las nouvelles o secciones de *La velocidad de las cosas*. Pero cabría pensar que el proyecto de Fresán implica hilvanar —es decir, mostrar una línea posible— cierta literatura acaso posmoderna o pop con los referentes más notorios del tardomodernismo, y mirar hacia la creación de la novela total. Quizá ese programa ha estado presente en el contexto latinoamericano como un elemento más del *boom*, el que hace a la vocación de escritura de esas novelas llamadas “totales”, como podrían ser *Paradiso* o *El siglo de las luces* o incluso, por qué no, *Cien años de soledad*. Es decir: ese componente es el que me interesa del *boom* y el que, en oposición al enfoque más mínimo o minimalista del Crack y de McOndo y de mis compañeros de generación en un sentido estrictamente etario, *me interesa rescatar o al que me interesa regresar*. Por supuesto que esos otros sentidos o componentes del *boom* que vos nombrás en tanto referente inmediato no sólo no me interesan sino que apenas los sentí presentes en mis primeros momentos de lectura de esas obras literarias, ya que entonces —y diría que también ahora— los escritores que más me movían a la imitación o la reescritura o la reinterpretación

o el apoderamiento o como quieras llamarlo pertenecían a una tradición más bien anglo o en último caso europea: tanto la de la ciencia ficción de habla inglesa (es muy poco lo que me importó jamás de la escrita en otras lenguas, y mi interés por el género en Latinoamérica es más bien tardío) como la de ese tardomodernismo –al que podríamos incorporar también al tercer romanticismo o al decadentismo francés, además de a ciertas obras singulares en la tradición inglesa, como ser *Tristram Shandy*– “influyeron” más –por decirlo con la palabra consabida– en lo que he querido hacer y en los contextos en los que lo he pensado que Vargas Llosa o Carlos Fuentes, escritores que me interesan francamente muy poco. O, de hecho, más que Onetti, Benedetti, Espínola, Banchero y un largo etcétera de escritores uruguayos. Quizá, te diría más, esa vuelta a la noción de una escritura capaz de ofrecerse como *summa* –por más destinado al fracaso que pueda aparecer el gesto, y de alguna manera después de Beckett es imprescindible dar cuenta de ese fracaso certero, cosa que, creo, hace muy bien Alasdair Gray en *Lanark*–, que me interesa indagar en las escrituras del *boom*, es también lo que más me seduce de Roberto Bolaño: no tanto la perfección artesanal (que cabría encontrar en *Estrella distante*) sino el impulso totalizador de 2666 o, en menor medida, *Los detectives salvajes*, por más –o mejor *debido a*– que ambas, y por distintas maneras, puedan pensarse como obras fallidas.

ENTREVISTADOR: Edmundo Paz Soldán ha dicho algunas veces que a él le interesa trabajar en una obra en la que converjan dos tradiciones,

la fantástica (e incluso la ciencia ficción) y la que se interesa por lo social en el sentido clásico que le ha interesado a una tradición de la literatura latinoamericana. En ese sentido, Paz Soldán se ha auto situado públicamente en la doble tradición que pueden representar *Ficciones* y *La ciudad y los perros*. Eso no significa, no obstante, que no proceda de forma diferente a la tradición. De hecho, en *Iris*, por un lado, la alegoría ha desplazado la representación social a un nivel metafórico más sofisticado o menos mimético y, por otro lado, lo fantástico ha ascendido hacia una ciencia ficción que es especulativa a lo Borges, pero también espectacular y especulativa a lo William Gibson. También es cierto que en su caso, ya podemos evaluar que esa doble tradición puede ceder más a favor de otro polo como ocurre en *Las visiones*, donde lo mimético se eclipsa mucho más o, al contrario, como ocurre en *Río fugitivo*, donde predomina. Me extiendo en el caso de Paz Soldán porque me pregunto si es un autor y una obra con los que te interesa dialogar. Claro que, en tu caso, la dicotomía mencionada no sería localizable. Sin embargo, bajo otros aspectos, tu obra sí puede dialogar con la de este escritor boliviano radicado en USA, como es el caso de la dimensión ensayística que ambas poseen, en el sentido amplio de la palabra ensayo, la que manipulaba Borges en su laboratorio de los años 30 y 40 del siglo pasado.

RAMIRO SANCHIZ: Sigo de cerca y con admiración la producción de Edmundo y sin duda estoy de acuerdo en lo que señalás sobre la dimensión ensayística y la marca de lo escrito por Borges. Pero creo que en su caso, y vos lo decís, hay un ímpetu mucho más marcado de hablar –desde

la ciencia ficción o lo que sea— del ahora y de ciertos temas específicos (políticos, cabría decir) del ahora, y en mi caso no sé si funciona así (más allá de que cada lector puede hacer con mis textos lo que se le ocurra). Creo, entonces, que Edmundo —como buena parte de la ciencia ficción— construye mundos para hablar del presente y alcanzar una comprensión mejor de éste, mientras que yo lo intento hacer para vaciar al presente de sentido. Edmundo, en ese sentido, tiene objetivos claros, mientras que yo, para usar la analogía de la película *The Dark Knight*, una de mis favoritas, estoy más del lado de los que quieren ver al mundo arder.

ENTREVISTADOR: En tus novelas la memoria parece ser un elemento que gatilla algunas de las historias. Es el caso en *El orden del mundo* (La Paz: El cuervo editorial, 2014) y en *Verde* (Montevideo: Fin de Siglo, 2016) en las que una memoria de una infancia marca el punto de arranque. Por otro lado, en varias de tus novelas hay un lugar recurrente a partir del cual se narra o al cual vuelve la historia y es el caso, por ejemplo, en *La vista desde el puente* (Montevideo: Estuario editora, 2011), en *Trashpunk* (Buenos Aires: Ediciones CEC, 2012), en *Ficción para un imperio* (Buenos Aires: Milena Cacerola, 2014) y en *Las imitaciones* (Buenos Aires: Décima editora, 2016). El lector reconoce ese lugar como imaginario, pero algunos lectores podrán preguntarse si hay resquicios de memoria que juegan su papel en la arquitectura de las tramas. Dicho lugar se llama Punta de Piedra y es un balneario oceánico del Este uruguayo, del que se podría decir que reúne características de balnearios conocidos y reales como podrían ser Punta

del Diablo o La Pedrera. Por otro lado, se ha insistido bastante en que la memoria solo puede darse como reconstrucción ficcional desde el presente. Estaríamos delante de una fatalidad que hace que el pasado, la memoria y la ficción sean vistos como inseparables y, aunque la redefinición del término ficción como no siendo lo opuesto de la verdad haya sido fundamental en este esquema de representación de la posibilidad/imposibilidad de rescatar lo real del pasado, esto no impide que se pueda inventar memorias deliberadamente e inclusive sobre una memoria colectiva que puede avalar dicha memoria como verdadera. En tu caso, ¿qué importancia tiene la memoria en tu obra?

RAMIRO SANCHIZ: Está antes que nada la relación entre la memoria y la identidad; no solamente en la manera trivial en que cabe entender en quienes somos la suma de nuestras experiencias y por tanto a quienes creemos y/o queremos ser como una construcción esbozada a partir de lo que creemos recordar sino en un componente acaso no menos trivial –pero más digamos “especulativo”– por el cual si esta noche intervinieran mi cerebro y me injertaran una vida completa de recuerdos “diferentes” a los que doy por míos ahora, yo me levantaría por la mañana como una persona distinta. En definitiva, ni en un caso ni en el otro estamos ante una relación estricta con una “realidad”, ya que ninguna memoria es fiable. Me interesa, entonces, el vértigo de esa constatación: *yo recuerdo esto pero todo apunta a que en realidad lo que pasó fue esto otro*. En ese sentido uno recuerda mundos paralelos o, mejor, uno interviene –inconscientemente, es decir: no es *uno* quien lo hace– para crearse su propio mundo paralelo.

Por otro lado, la persistencia de la noción de sujeto, me parece, tiene que ver, por jugar con el título célebre de Dalí, con la persistencia de la memoria. Yo creo ser “alguien” porque siento que puedo hilvanar una serie de experiencias y decir que “yo” “fui” el “sujeto” de todas ellas; ese acto de hilvanar postula una memoria. Seguramente algún antepasado nuestro se benefició de una capacidad similar y por eso, evolutivamente, “nosotros” recordamos algunos entre los momentos sucesivos de nuestro pasado y a partir de ahí creemos ver no sólo quiénes somos sino el hecho de que somos alguien.

ENTREVISTADOR: Precisamente, me interesaría pensar sobre eso. Hay una frase que está presente en tu obra y en tu forma de colocarte delante de la experiencia que es vivir en y desde una conciencia humana; esa frase es *Todo es ficción*. Tal como me parece que viene supuesto en tus novelas, *nouvelles*, cuentos y textos críticos no diría que esa frase pueda relacionarse a una sensibilidad como la dicha posmoderna, la cual ha hecho suya la idea de la relatividad absoluta en conformidad con lo que no conseguimos decir que sea la verdad, lo cierto. Desde otra postura, la frase *Todo es ficción* me parece que en tu caso trae aparejada una reflexión que produce una deriva constante hacia las posibilidades de *ser* que contiene una misma escena, aunque travestida, y un mismo personaje, aunque mutable, lo que te lleva incluso a proyectar reescribir novelas ya publicadas y volver a publicarlas con diferencias sustanciales, como has dicho en alguna ocasión que ocurrirá con *La vista desde el puente*. En otras palabras, diría que las causas de que

todo sea ficción están dadas fundamentalmente, en tu caso, por el hecho de que el tiempo y el espacio no están hechos definitivamente a escala humana. *Todo es ficción* podría ser el balbuceo de una especie que no supera la escena en torno al prisma negro rectangular de perfectas aristas metálicas enterrado en el paisaje árido y rocoso de *2001: odisea del espacio*, aunque sea una especie capaz de pensar como en *Interstellar*, sin duda dos tesis de autor, Kubrick y Christopher Nolan. Si esto es o fuese cierto para Sanchiz, ¿es o sería necesario hablar en tus ficciones de una dimensión filosófica o especulativa y ensayística que parasitaría en las historias narradas y se contaminaría de ellas (aunque, por momentos, tal vez sea lo contrario lo que *sucede* en tus libros) para converger y fundirse en una escritura que contribuye, además, con ese paso más allá en la evolución del género novela, a algo que, como decías antes, no dejaría de darse en *modo continuidad* (o continuación) de cierta tradición con la cual te identificás?

RAMIRO SANCHIZ: Sin duda, y te diría que cada vez más. La novela que estoy terminando de corregir ahora, que es en cierto modo un ensayo sobre *Blade Runner*, termina pareciendo una forma algo perversa de la novela de tesis, un género creo que bastante desprestigiado últimamente (aunque en la deriva post-noventera post liberal pareciera que el compromiso político vuelve a estar de moda, ¿y qué es la novela comprometida sino una forma particular de novela de tesis?). Pero está claro que una tradición muy visible de la ciencia ficción –la que toca a Lem, Dick y Ballard– opera al borde de esa centralidad de la tesis o la filosofía: Dick, de hecho, escribió sus últimas novelas para razonar una experiencia específica de su vida, en la

que vivió lo que el interpretó como la irrupción de otra realidad (lo llevó a su máximo de esquematismo a propósito) en su cotidianidad; un “modelo” de esa experiencia es la novela *VALIS*, de hecho. Y otros tantos aparecen, a modo de notas, en su *Exégesis*, aquel diario filosófico que llevara Dick durante su etapa tardía.

En cuanto a *todo es ficción*. Está claro que el “todo” remite a los relatos (“modelos”) que hacemos (“armamos”, “a(r)mamos”) sobre (“desde”) lo real, que no pueden por tanto ser otra cosa que ficción; pero a la vez te diría que no menos importante –y acaso más– sería la frase *todo es real*, en tanto toda historia pensable puede ser entendida como “real” en algún otro universo. En ese sentido la clave está en el concepto de relato: mis “relatos” no pueden ser reales porque son necesariamente incompletos, fragmentarios; traducidos a universo estarían plagados de huecos. De ahí el impulso –condenado al fracaso por su simple condición básica– de alcanzar cierta “totalidad” no a través de la concisión –eso que supongo habría querido Mallarme– sino del desborde, del maximalismo. En ese sentido no hay obra más modélica que *Finnegans Wake*; como dijo Burgess, la creación humana más parecida a una cosa de la naturaleza. Aunque, por supuesto, ¿cómo distinguir algo natural de algo que no lo es? Ballard dijo que las ficciones están por todas partes y que por tanto la tarea del escritor es crear la realidad. Pero probablemente ya no haya más realidad que inventar, salvo lograr que todo sea real y todo sea arte a la vez. El arte acaso se comió todo, y al hacerlo se convirtió en otra cosa.

ENTREVISTADOR: ¿Pero qué papel juega el lenguaje en tu obra?

RAMIRO SANCHIZ: No me interesa el trabajo sobre el lenguaje como un fin en sí mismo; para eso está la poesía, en cualquier caso, y yo no soy poeta. Pero, por supuesto, si lo pensamos como un medio, ese trabajo ocupa un lugar de importancia. Es decir: hay cierto extrañamiento que me resulta esencial, y una manera de lograrlo es justamente lograr que el lector sienta que está en contacto con un lenguaje que no es estrictamente *natural*. Es dable pensar que ciertas sonoridades y recursos parecen moverse en la dirección en la que se mueve el castellano y otras hacen lo contrario; ir a contrapelo de la lengua natural puede resultar deseable, pero no me interesa movilizar un procedimiento así de no haber una justificación, digamos, algo que no necesariamente ha de ser narrativo pero que sí puede ser conceptual. En principio, a mí me interesa más la narrativa de ideas (aquello que decía más arriba sobre la novela de tesis, por ejemplo) o la conceptual (es decir la que pone en primer plano el proceso generativo del texto y su contorno como tal) que la de personajes o la centrada en la trama, en la consabida “historia bien contada”, de modo que el trabajo sobre el lenguaje en general va en función de esa preferencia.

ENTREVISTADOR: Y si pensáramos el lenguaje tal como lo tratás en tu novela *Las imitaciones* (Buenos Aires: Décima editora, 2016), es decir, conceptualmente, ¿no habría una posibilidad de establecer algún puente entre esa reflexión y tu escritura? O, dicho de otro modo, ¿toda la reflexión en torno al lenguaje humano y al lenguaje de la máquina en la mencionada

novela, al lenguaje humano visto como aporía en oposición a un lenguaje matemático imaginado como eficiente, no tendría consecuencias con relación a tu respuesta anterior?

RAMIRO SANCHIZ: Bastante de *Las imitaciones* tiene que ver con un asombro o pasmo en relación con todo lo que se habla en un momento dado. Es decir: en mi ciudad ahora debe haber –deben estar sucediéndose– miles de conversaciones: información que se intercambia, palabras más y menos infrecuentes que emergen, etc. Se me ocurrió, entonces, que en ese intercambio permanente podría haber algo así como *otro nivel*, en el sentido en que, por ejemplo, uno puede distinguir *niveles* en una computadora: el del código binario fundamental, el del lenguaje de máquina, el del sistema operativo, etc. En cuanto a las conversaciones habría un nivel básico material –el del aire implicado, los sistemas respiratorios y fonadores de los hablantes, etc–, uno que hace al “procesamiento” de las palabras en el cerebro de esos hablantes (y que, en última instancia, es tan material como el anterior, pues remite a impulsos eléctricos en neuronas), y después uno –digamos “simbólico”– que hace al tema de las conversaciones; entre esos niveles opera el código de la lengua, en el caso de mi ciudad el castellano, y sus sub-códigos de clase social, de franjas etarias, de grupos culturales o pequeñas comunidades de interpretación. Y me pregunté si no habría un nivel *por encima*, entonces; el de una mente colectiva, digamos. Así como nuestro “yo” o nuestra “consciencia” también puede pensarse en términos de niveles (el más básico o substrato una vez más el de la actividad eléctrica en las neuronas), me pareció que pensar la manera en que nosotros en

tanto individuos podríamos ser, desde el punto de vista de otro nivel, algo así como lo que son las neuronas para nuestra mente (es decir: somos una colonia de células, es decir una multitud de cosas, pero nuestra consciencia se mueve en el nivel en que somos más bien *una cosa sola*, nosotros) o las abejas individuales al panal entendido como entidad colectiva. ¿No habría algo así como una “mente colectiva” de la humanidad? Por supuesto que no pretendo hacer ciencia de esto sino solamente especular –a la manera de la ciencia ficción, digamos–, o sea urdir una ficción más, y me gustó la idea de pensar que ese lenguaje permanente, esas conversaciones que suceden todo el tiempo, no sólo son decodificables en los términos del lenguaje o código que manejan sus interlocutores sino que, en una perspectiva más amplia, se interrelacionan en otra transferencia o circulación de información, una que hace a esa suerte de mente colectiva. Quizá, entonces, el español del Río de la Plata sea una entidad colectiva, una mente-colmena. Y el portugués otra, o el español andino o el de México. Por supuesto que las fronteras entre esas entidades son difusas, pero ¿hasta qué punto dos individuos cualesquiera están *efectivamente* diferenciados? Supongo que en el fondo somos más parecidos de lo que nos han enseñado a creer: menos singulares que lo que la literatura (y no en vano Bloom hablaba de Shakespeare y “la invención de lo humano”) ha servido para hacernos dar por cierto: que somos individuos, que tenemos un alma singular, que somos únicos y por tanto preciosos, etc. Quizá, en última instancia, la biósfera completa –en la que operan todo tipo de lenguajes: plantas que emiten sustancias químicas para atraer insectos que se coman sus parásitos, animales que

liberan feromonas, equilibrios de salinidad en los océanos, concentraciones de CO₂ reguladas en algo así como una homeostasis global, etc— pueda ser pensada, justamente, como una mente colectiva, y esa mente necesita algo así como un lenguaje para operar, para contarse el cuento de sí misma.

ENTREVISTADOR: Esto hace pensar en una posible forma de superar el legado romántico de la individualidad creativa, que aún no nos ha abandonado; en ese sentido, se puede pensar que el paradigma en el cual parece instalarse el Proyecto Stahl, si dialoga con algún aspecto de la tradición latinoamericana lo hace a través de su dimensión barroca. Pero también hay otro eco en tu respuesta que hace pensar en una superación del humanismo, constructo que estamos todo el tiempo dando como natural (en el sentido que lo opone a histórico) y por lo tanto eterno, el cual, así visto, no tiene cómo no suponer un punto de vista a partir del cual lo que consideramos la realidad no corresponde necesariamente a los hechos, que continuarían permaneciendo ocultos.

RAMIRO SANCHIZ: Sin duda. Es un tema que me resulta de gran interés. Está por un lado su costado más literario, digamos, en el que desde hace décadas diversas propuestas dentro de la teoría literaria han llevado a pensar a cada texto como una encrucijada de otros tantos, y por tanto de otras tantas autorías o rearreglos o reapropiaciones. De ahí se desprenden (o desde ahí pueden ser explicados) ciertos procedimientos, para los que me gusta apelar a los términos más cercanos a la música en lugar de aquellos digamos más “técnicos” literariamente hablando: pienso en el *cover* y el

mashup, por ejemplo. A la vez, creo que está más que claro que sobrevive –entre todos los tipos de lectores imaginables– la noción de la obra literaria como una expresión de la interioridad o emotividad de un sujeto, a veces más pensado como “histórico” y a veces menos. En ese sentido, la literatura, me parece que está no menos claro, ha jugado un rol importante en la propagandización de las nociones de individuo y sujeto que son tan centrales a las organizaciones políticas liberales o humanistas.

Aquí es donde inevitablemente importa desde dónde se habla o por qué se toma partido, y dado que me gusta proponerme como un antihumanista y un materialista, creo que los avances en las neurociencias, las ciencias de la vida y la informática hacen fácil pensar que la idea de un yo o un sujeto o incluso una “consciencia” (o, ya que estamos, la misma noción de “ser vivo”) reclaman una crítica y a partir de ahí una explicación como mínimo más parsimoniosa. Y en esa explicación indudablemente tenemos un correlato político a las creencias básicas humanistas y su profusión de discurso tanto democrático como socialista; en cualquier caso, ya hoy en día la manera en que la tecnología avanza en nuestras vidas (por no mencionar las posibilidades abiertas por la ingeniería genética y las prótesis) vuelve difícil hablar de la “humanidad” del mismo modo que en la época de Marx. Y así como hay una literatura –y central a éste– del humanismo, me resulta fascinante pensar una literatura del transhumanismo, del posthumanismo o del antihumanismo. No se trata únicamente de una dimensión digamos temática –de ser así ya lo habría dicho todo o casi todo Rudy Rucker y el postciberpunk en general– sino que también lo conceptual o lo relativo

a los procedimientos está en juego. Esto ya lo sabían los dadaístas, los surrealistas y los escritores del Oulipo, por cierto: el azar, los juegos, las limitaciones deliberadas, la escritura colectiva, todo ello termina por poner el énfasis más en el procedimiento que en el resultado y menos en la noción de un sujeto que se expresa en la obra literaria. Yo insisto, además, en el modelo ofrecido por la música, donde tenés un Brian Eno que deja en funcionamiento un sistema que “produce” o “genera” música (en el disco *Discreet music*, por ejemplo), o pone a tocar a músicos cuidadosamente elegidos para luego “tratar” lo grabado por estos y ensamblar así una obra que ninguno de esos músicos concibió en su momento. En literatura acaso sea más difícil, pero procedimientos como los *covers* o el *mashup*, y diversos procesos de edición o reescritura o sugerencias de otros lectores/escritores, pueden acercarse a esa idea, y todos ellos están en, digamos, lo que me gustaría pensar como mi caja de herramientas o mi arsenal de trucos. De hecho, en gran medida el proyecto Stahl se escribe a sí mismo: de una novela como *Verde* (2016) –y lo interesante es que no pocos lectores me lo han sugerido, sin haber leído o escuchado que yo enunciara estos sistemas o procedimientos–, por ejemplo, se desprenden muy notoriamente varias novelas que “desarrollan” puntos específicos del texto o incluso de la trama. Y esos desarrollos, naturalmente, dejarán otros asuntos a la vista para trabajar. A la vez, me interesa sumar la noción de que ningún texto está “terminado” y que la intervención permanente es de alguna manera una marca de su vida particular; una novela publicada, por ejemplo, genera respuestas de ciertos lectores, y esas respuestas pueden ser incorporadas

a una revisión y, por tanto, a una segunda edición o incluso “versión” del texto. Mi nombre figura como autor porque así piensa la industria editorial, pero en lo que a mí respecta la idea del “arreglador” o del que “dispone” los textos es más adecuada.

ENTREVISTADOR: Efectivamente, tus libros se nutren de otras tradiciones que no la específicamente literaria y lo hacen de modo de realmente integrar tradiciones porque no se nutren solo de episodios puntuales y esporádicos. En ese sentido, en tu forma de proceder hay un deseo de querer agotar (fatigar, diría Borges) volúmenes y volúmenes de información que luego se procesan y reaparecen como ficción en tus novelas. Eso ocurre, por ejemplo, en relación al campo discursivo de la divulgación científica, pero también de la música. Y no se trata de esferas sin conexión. Al contrario, solo de echar un vistazo a lo que pasa en el rock a partir de los años 60 del siglo XX es posible ver cómo los descubrimientos científicos y los viajes espaciales marcan profundamente a toda una generación y a las posteriores. A nivel académico, ha sido recientemente que se ha empezado a prestar más atención a la forma como la llamada contracultura puede ser detectada como un substrato mayor de la obra de escritores hispanoamericanos. Sin duda esto se da porque en la propia experiencia de los lectores que provienen de los departamentos de Letras está presente una formación sentimental (digamos) mediada por la escena y el comportamiento de la contracultura. En tu caso, esto es más que cierto. Música, textos, performances, recorridos personales de figuras clave de la escena del rock

y en particular del progresivo, así como del punk, y de toda una tradición que se forja a partir de los años 60, tradición ésta cuyo núcleo duro, en tu obra, parece no ultrapasar los 70 (con una importante *despreferencia* por los 80, y unos 90 que sentís como mucho más personales y que tal vez intervengan más en un futuro), son como piezas minuciosas del sofisticado lego que compone el Proyecto Stahl. La novela *Nadie recuerda a Mlejnas* (La Plata: Reina negra, 2010) y *El gato y la entropía #12 & 35* (Montevideo: Estuario editora, 2015) son un buen ejemplo de ello. En fin, es posible hacer una lista de bandas o figuras en la que no podrían faltar Bob Dylan, King Crimson, Led Zeppelin, Lou Reed, Iggy Pop, Jethro Tull, Pink Floyd, David Bowie, Brian Eno, Jim Morrison, etc. ¿De qué manera esta tradición está presente en la masa heterogénea que compone tu universo personal a partir de la cual se forja tu escritura?

RAMIRO SANCHIZ: Creo que hay más bien dos grandes grupos de bandas o sonidos con los que —en mis relatos— he sostenido alguna forma de relación; uno de ellos sería el del rock de los noventa, que es el que sonaba como nuevo y vibrante durante mi adolescencia y por tanto me marcó no solamente desde el disfrute sino también desde cierta pertenencia a una o varias comunidades, cosa que, incluso desde algo así como la nostalgia, todavía opera hoy: es fácil, es decir, apelar a disparadores de la sensibilidad “noventera” a partir de alusiones a *Nevermind* o *Siamese dream*, y ahí se bosqueja un “nosotros” generacional, que en mi caso —clase media montevideana y barrial— curiosamente incluye, a nivel específico, cierto rechazo a lo vernáculo. Y supongo que para mis compañeros de

generación más bien de clase alta o media-alta había, entre los interesados por la música que quedara más allá de lo inmediatamente pop, una búsqueda de participación en escenas locales que, para mí y mis amistades más inmediatas, no operaba con la misma urgencia o intensidad, a lo que hay que sumar sin duda el componente aportado por la crianza en familias de izquierda, que exponían a sus hijos a tradiciones políticamente más comprometidas como el canto popular o incluso las más “oficialmente uruguayas”, como la murga, ambas cosas de las que yo, por la filiación colorada de mi abuelo y mi padre (ambos del batllismo “radical” y tirando a progresista) logré escapar. Pero es, en cierto sentido, una zona “fija”, en tanto obedece más a un sentido de lo biográfico inmediato e inmutable; las otras regiones que más me interesan son mutables o variables, y si bien proceden por acumulación (difícilmente me “deja de gustar” algo que escuché alguna vez con pasión) van moviéndose por distintos territorios. Es cierto que constato fácilmente una predilección por la década de 1970, pero allí se mueven tanto el *hard rock* de Zeppelin, como el protometal de Black Sabbath, y a la vez todo el *krautrock* y el progresivo continental, con bandas italianas, alemanas o francesas, por no mencionar la música ambient, la segunda ola del minimalismo, las bandas basales de la electrónica, etc.

Supongo que es innegable pensar que soy un músico frustrado –ninguno de los tres o cuatro proyectos de bandas en los que me inmiscuí entre 1998 y 2006 realmente “funcionó”, en sentido alguno del término– tanto como alguien cuya sensibilidad está más orientada a lo sonoro y musical que a lo visual, y por ello parece inevitable que la música aparezca en lo que

escribo, así sea porque en la creación de bandas ficticiales puedo hablar de la música que soy incapaz de componer y tocar. Pero también es cierto que aludir al rock o a otras formas musicales es una manera de adentrarse en una maraña de significados, no todos ellos estrictamente pop. Algún día escribiré una novela titulada *Las variaciones Goldberg*, por ejemplo.

ENTREVISTADOR: En los últimos dos o tres años has viajado bastante por trabajo. Has estado en Perú como invitado del Proyecto Lima imaginada que se repite año a año siempre con escritores latinoamericanos, en Brasil como invitado en un Congreso, en Argentina varias veces, donde vas asiduamente a lanzar tus libros o como invitado para participar de eventos literarios en torno a la obra de Mario Levrero, has estado en Cuba dos veces, una como invitado de la Feria Internacional del Libro de La Habana y otra como miembro del jurado del famoso certamen literario de Casa de las Américas; también has viajado por el interior de Uruguay participando de eventos literarios nacionales, y por supuesto que en Montevideo estás constantemente activo en la escena literaria nacional. Estos recorridos te habrán dado la posibilidad de estar en contacto con gente de tu generación y de otras, de ver qué está pasando en esos lugares en lo que a tendencias de escritura se refiere, debates dentro y fuera de las obras, formas de entender el mundo de la literatura en Uruguay y América Latina. ¿Qué te han dejado esas experiencias y qué autores o tendencias te interesan de lo que se escribe en lengua española hoy sin restringirnos a nuestro continente?

RAMIRO SANCHIZ: En última instancia todo eso que enumerás aporta a la escritura, y además de ponerse en contacto con gente que por pereza o estupidez no descubro desde Uruguay (no hay excusas, está todo en Internet), también me ha dado la posibilidad de hacer más amigos. A la vez, hay ciertas ocasiones que facilitan ponerse a pensar en tendencias más o menos generales; debe ser ante todo proyección mía, pero casi siempre constato que lo que yo quiero hacer es bastante diferente a lo que se hace por ahí. Me pasó en Lima, por ejemplo. La única discusión digamos “literaria” en la que más o menos todos los invitados participamos tuvo que ver con la plausibilidad lingüística de los diálogos o la adecuación de lo escrito a ciertas variantes reales y locales del castellano; no digo que no sea válida, pero es una preocupación de escritor realista, y yo a un escritor realista lo miro como a un ornitorrinco con seis patas. Y de ahí me dio para pensar –ayudó leer las obras presentadas al premio de Casa de las Américas– en esa suerte de literatura ante todo realista y minimalista, confeccionada con todas las reglas de los talleres literarios, que tanto se ve por ahí. Me interesan especialmente, entonces, quienes hacen –y no me importa si “bien” o “mal” de acuerdo a quién sabe qué sistemas de valores literarios– otra cosa. Mariana Enríquez, por ejemplo, al menos en lo temático (en cierta manera de trabajar los géneros, digamos, una línea en la que colocaría también a Roldofo Santullo), o Juan Manuel Candal, en cuanto a sus procedimientos y su manera de pensar en la deriva de significados en este siglo XXI; me interesan también Pola Oloixarac, Mauricio Murillo, Liliana Colanzi, Matías Bragagnolo, Néstor Darío Figueras, José Enrique Lage; a Edmundo

Paz Soldán ya lo nombramos, pero podemos sumar a Carlos Velázquez, Juan Cárdenas, Javier Calvo, Rodrigo Fresán, Agustín Fernández Mallo... Después, pensando en un contexto más amplio, no me interesa gran cosa la *alt-lit*, que es lo único que he leído de escritores de habla inglesa más o menos de mi edad; ya pensando en gente un poco mayor me resulta especialmente fascinante lo que hacen Jonathan Lethem y China Miéville, y también Jeff VanderMeer, Taiyo Fujii (que escribe en japonés pero lo leí en inglés), Liu Cixin, Ted Chiang...

ENTREVISTADOR: Has ganado varios premios, entre ellos uno de los más importantes en Uruguay, a fines del año pasado, el del MEC, con la novela editada *El orden del mundo*. De hecho, se ha dicho con justicia que es una de las mejores hasta ahora. Pero esto me lleva a plantear un tema fundamental en lo que atañe a la difusión y distribución de una obra literaria, es decir, las reglas del juego editorial. Indudablemente, uno de los fenómenos más pujantes en este ámbito es el de los sellos alternativos y la importancia que han tenido en el continente más específicamente a lo largo del siglo XXI. En este sentido, la forma de gerenciar tu carrera me ha llamado mucho la atención desde un comienzo, porque es imposible no observar el esfuerzo por diversificar las plazas de edición (Uruguay, España, Argentina, Bolivia, Cuba), algo que no parece ser muy simple. ¿Cuál es tu experiencia y tu forma de ver las cosas a este nivel?

RAMIRO SANCHIZ: Para empezar, en Uruguay no hay sellos independientes: están las multinacionales y después un grupo de tres o

cuatro editoriales que hacen lo que pueden y, en general, lo hacen bien, cada uno por su lado; pero son editoriales establecidas, que asumen la lógica del mercado. En Buenos Aires se da algo un poco distinto, y es que la tecnología de impresión es mejor y por tanto podés hacer tiradas pequeñas sin encarecer demasiado el producto. Eso, entonces, habilita que surjan editoriales cuyos directores no viven del negocio editorial (porque tienen sus trabajos aparte que les dan de comer) y, por tanto, pueden prescindir de la lógica del mercado y publicar lo que quieran. Mi novela *Las imitaciones*, creo, jamás habría sido publicada de no existir editoriales como Décima, que intervienen arbitrariamente —es decir en base a las predilecciones de sus editores— en el campo editorial y hacen posible que ciertos libros existan. Acaso cabría llamarlas “editoriales alternativas”, y ahí entrarían también las cartoneras y otros proyectos que pretenden salir de la circulación estandarizada de editorial-distribuidora-librerías (que es, además, lo que encarece más al libro). Pero, volviendo a Uruguay, y con la excepción de La Propia Cartonera, no hay editoriales de esas características en la escena local. Quien quiera presentar un manuscrito deberá o bien presentarse a un concurso o llamar a la puerta de HUM o Fin de Siglo; en las otras editoriales la cosa es más difusa o complicada, y hay casos, como el de Criatura, que funcionan como una especie de club snob y, por tanto, terminan teniendo una incidencia mínima en algo que no sea el grupito de amigos o gente que se copia los zapatos y los peinados. Además, ninguna de las editoriales que funcionan bien —repito a HUM y a Fin de Siglo y sumo Banda Oriental, que, a la manera que eligió operar, se mantiene estable—

está capacitada para publicar libros de más de doscientas cincuenta páginas sin elevar los costos demasiado para lo que el público lector está dispuesto a pagar por un autor nacional. No estoy diciendo que las novelas largas sean a priori mejores o más interesantes que las cortas, pero por una simple cuestión de variedad de formatos, lenguajes y campos de expresión, es ridículo que no las haya (o que, si las hay, operen exclusivamente dentro de la lógica más comercial que hace a las multinacionales) o que sólo existan como proyectos no realistas que los escritores vamos postergando o que hacemos para dejar ahí en el disco duro (cuando es lógico que la vida de un libro implica que sea publicado apenas su autor lo entienda apto para salir al mundo).

Al mismo tiempo, para la mayor parte de los narradores uruguayos –de mi generación y de algunas más– los tiempos –y las preferencias estéticas– implican tener un nuevo libro pronto cada tres años, más o menos, o escribir con un ritmo más intenso libros breves que pueden ser fácilmente manejados por las editoriales (como pasaba con Polleri o Lissardi mientras editaban con HUM) y que, a la vez, les resultan cómodos y fáciles de escribir. Todo eso sumado termina por formatear un *tipo de escritor*, y eso a mí me paspa las bolas. Mi respuesta ha sido entonces multiplicar las plataformas: publicar en el exterior, editar e-books, decir que sí a cualquier editor de antología que me pida un cuento, etcétera. La lógica yorugua del sentido común señala que así opera una suerte de saturación, y aunque probablemente sea cierto –a la manera gris de lo que señala el sentido común– no me importa. En rigor, lo que yo quiero hacer *implica* cantidad

(porque me importa trabajar con las lecturas que vayan produciéndose y eso, lógicamente, implica publicar; porque cada novela nueva remite al o se desarrolla desde el fondo de las ya publicadas), y así cuando, cada tanto, alguien me pregunta si no estoy sacrificando calidad por cantidad, mi respuesta suele ser que la calidad es o bien una ficción de la crítica (y por tanto una verdad acotada a una comunidad interpretativa específica) o bien un apego conservador y sumiso a ciertas normas que simplemente señalan la receta y la forma para un chorizo aceptable, por lo que francamente me importa más la cantidad. Si eso va a contrapelo de cómo funciona el sistema editorial, pues qué lástima. Es evidente que la literatura, por otro lado, es un sistema isomórfico del capitalismo, y por tanto da más visibilidad a quienes ya la tienen; a la vez, esa visibilidad depende de que el texto en cuestión repita las formas establecidas como las propias del momento o las de la moda; determinadas producciones, sin embargo, retienen una suerte de empuje o pujanza o fuerza que hace que se abran camino *pese* (o a veces *gracias a*) sus diferencias con esa pauta efímera del *mainstream*; algunas de esas obras son clasificadas inmediatamente como *de culto* (es una manera cómoda de aceptar que existen pero no ponerlas en el mismo juego que los *big boys*), otras son empujadas hacia las mazmorras de los géneros (otra actitud cómoda para que ciertos autores no molesten) y las otras, si persisten en su urgencia, a lo sumo quedarán como “raras” y terminarán por exhibir algún costado más amigable que permita su difusión ligeramente más masiva (como le pasó a Levrero). Contra eso, en general, no se puede ganar; salvo, claro, cuando las modas cambian. Hay,

supongo, sólo un poco de energía disponible para los textos, y es lógico, por tanto, que compitan entre ellos por esos nichos ecológicos.

ENTREVISTADOR: Hace ya unos años que trabajás como periodista cultural en el cotidiano *La Diaria*, de Uruguay, reseñando obras literarias. Por otro lado, desde Cuba te invitaron a armar una antología de autores uruguayos recientes, lo que se convirtió en *Antología de narrativa nueva/ joven uruguaya* (La Habana: Fondo Editorial Casa de las Américas, 2016). En el Prólogo queda claro que de un modo general, hace años que venís pensando lo que pasa en el campo literario nacional, trabajo que también está presente en tu blog. Estos recorridos te han permitido pensar y organizar lo que no necesariamente tiene orden o debería tenerlo, aunque nos empeñemos en hallarlo. Hay una frase en tu novela *La vista desde el puente* que me parece significativa en este sentido: “(...) ese galpón lleno de objetos disímiles llamado *Literatura uruguaya*.” (2011, p. 69, destaque del autor) ¿Qué queda de esas experiencias de lecturas críticas en tu visión del panorama de la literatura actual de tu país en relación a sí misma y a lo que pasa internacionalmente?

RAMIRO SANCHIZ: Generalmente aparecen dos objeciones a la idea de mapeado o modelización de un momento en la narrativa uruguaya (y digo uruguaya porque es de la que más me he ocupado); la primera es la consabida negación de las etiquetas y las categorías, que parece asumir que quien propone un mapa no sabe que está jugando a armar un modelo y que, por tanto, parece confundir sus diseños con una presunta realidad;

la segunda señala que aún no ha pasado tiempo suficiente para *saber* en verdad el justo lugar de cada cosa. Esta última objeción, notoriamente, parece señalar que hay una “verdad” de la literatura en un momento dado y que esa verdad sólo se vuelve visible pasado el tiempo; pero si nos libramos –es algo trivial y fácil– de esa noción de verdad y pensamos más bien en que estos mapas son ficciones que dialogan con otras tantas –críticas o literarias– y que, por lo tanto, *intervienen* en aquello a lo que se refieren (creando por tanto una estructura compleja de relaciones), creo que esa idea de “tener que esperar” en el fondo no queda como otra cosa que –del mismo modo que la negación de los mapas y las categorías– una excusa para no pensar. Pensar es intervenir en un momento dado y pensar es discriminar y categorizar; el resto dejémoslo para los hippies.

Por otro lado, está claro que el panorama cambia a medida que nuevos autores irrumpen y nuevas obras son publicadas. El mapa que cabía hacer en 2008 no es de gran utilidad ahora, por ejemplo. ¿Esto viene a confirmar esa idea descartada de que “hay que esperar”, entonces? Mi respuesta personal es que no, pero no sólo por negar la posibilidad de una “verdad” sobre un momento dado, sino porque la deriva de esos mapas posibles, ordenados en el tiempo, alude a un proceso por el cual va siendo leída la literatura uruguaya y por el cual ésta reacciona a esas lecturas y se configura a sí misma. Es, supongo, un proceso ante todo emergente (y más ahora que el papel de ciertas autoridades o instituciones legitimadoras retrocede) en el que los variados y pequeños focos de pretendida autoridad ejercen una influencia específica, que ya no es capaz de afectar la escena completa. A su vez, cada

mapa representa una manera de pensar en una realización específica dentro de todas las propuestas por el sistema; a veces, de hecho, las reglas más íntimas de ese sistema cambian o parecen cambiar: en 2007, por ejemplo, con la aparición de HUM y *La Diaria*, el sistema de la literatura uruguaya cambió. No fue una revolución, pero sí un cambio bastante apreciable. Hay un interés, me parece, en responder a esos cambios y ofrece modelos provisorios o mapas que sirvan para orientarnos en el presente. De otro modo no ofrecen mayor interés que el arqueológico, que es válido, por cierto, pero que no agota las posibilidades de la reflexión sobre la literatura.

En cuanto a lo que pasa internacionalmente, hay ciertas salidas específicas del contexto local; editoriales que han intentado distribuir en Buenos Aires, escritores que recorren la circulación de residencias, congresos y encuentros, intercambios críticos y libros que poco a poco van abriéndose camino. En este momento Uruguay –Montevideo, mejor dicho, ya que no hay mucho que pase por fuera de las fronteras de la capital– sigue siendo provinciano y poco atento a lo que pasa en Latinoamérica en general, y eso se nota en su literatura, en mucho de lo que escriben no sólo mis compañeros de generación. O quizá eso se *notaba* más hace, digamos, cuatro o cinco años, y ahora las cosas han cambiado un poco. Pero siguiendo esa línea, lo que termina por pasar es natural: que los escritores que no residen en Uruguay o que por alguna u otra razón están más presentes en la circulación latinoamericana de textos y nombres no sólo son los que –y esto parece una perogrullada– terminan publicando “afuera” sino que, incluso, es su obra la que más fácilmente acusa puentes o vías de contacto con lo que

se produce a cierto nivel de visibilidad internacional. Cabe preguntarse cuál es, en todo caso, esa “literatura latinoamericana internacional”, por llamarla de alguna manera, y si no será acaso la que bajo tal etiqueta se piensa en España y desde ciertas editoriales españolas. ¿La literatura latinoamericana existe solamente en Madrid y Barcelona? Quizá poco a poco empieza a configurarse una nueva red que prescinde de ese nodo en tanto uno central, pero para saberlo habría que preguntarse qué tantos textos de autores latinoamericanos recientes (es decir no consagrados, no canónicos) circulan o son publicados en Lima, La Paz, Buenos Aires, Bogotá, La Habana y México DF; ¿se trata de una nueva conciencia literaria latinoamericana? No lo creo, o no lo veo del todo configurado aún, pero supongo que en pocos años algo así terminará por emerger.

ENTREVISTADOR: ¿Qué estás produciendo actualmente? ¿Cuáles son los libros que debemos esperar en breve?

Ramiro Sanchiz: Este año quiero empezar una novela larga, larga, larguísima –cuyo título provisorio es *M* y su subtítulo provisorio *La gran extinción del Antropoceno*– para la que vengo tomando notas desde hace cinco años. Pero en este momento estoy corrigiendo una novela hibridada con ensayo –titulada por el momento *Lacustre: seis notas sobre Blade Runner*–, y apenas la termine voy a escribir otra novela corta derivada de *Verde*, así que no creo que empiece la novela larga sino hasta junio. En cuanto a publicaciones, a fines de abril aparecerá (o apareció, según cuándo se lea esto) una edición uruguaya de *El orden del mundo*, corregida

extensivamente y hasta te diría que reescrita en algunos pasajes; también, más hacia fin de año, saldrá el mismo libro en Cuba. A la vez, pasada la mitad del año una nouvelle mía –*Ahab*– compartirá libro con una de Juan Manuel Candal y otra de Salvador Luis Raggio. Hay otros planes, pero nada confirmado.

VÁRIA

Vida, absurdo e engajamento em César Vallejo e Nicanor Parra

João Gabriel Mostazo Lopes

Recebido em: 16 de maio de 2018

Aceito em: 26 de agosto de 2018

Bacharel em Estudos Literários
pela Unicamp, doutorando no
Departamento de Teoria Literária
e Literatura Comparada da
FFLCH/USP.

Contato: [j.mostazolopes@
gmail.com](mailto:j.mostazolopes@gmail.com)

Brasil

PALAVRAS-CHAVE:

Antipoesia; Vanguarda;
César Vallejo; Nicanor Parra.

Resumo: Este artigo investiga a relação entre a obra antipoética do chileno Nicanor Parra (1914-2018) e a obra do poeta peruano César Vallejo (1892-1938), a partir de temas formais das poesias de ambos, como o verso como unidade elementar do poema, bem como do tratamento que dão um e outro autor à questão da vida popular e do engajamento político. Procura-se, a partir da obra de Vallejo, mais do que identificar uma influência poética, estabelecer o contexto social e político no qual a obra de Parra começou a se desenvolver, e construir, assim, os fundamentos para compreender a ponte entre a poesia pós-vanguardista de Vallejo e a antipoesia de Parra.

KEYWORDS: Antipoetry;
Avant-garde; César Vallejo;
Nicanor Parra.

Abstract: This article aims to investigate the relation between the antipoetic works of Chilean poet Nicanor Parra (1914-2018) and Peruvian poet César Vallejo (1892-1938), examining formal aspects of both poets, such as the verse as an elementary unit of the poem, as well as how questions like popular life and political commitment appear in both authors. We try not only to identify Vallejo's work as one of the major influences for Nicanor Parra, but also to establish the political and social context in which Parra's work begins to develop, thus setting the foundations to comprehend the passage from Vallejo's post avant-garde poetry and Parra's antipoetry.

I. POESIA MESSIÂNICA E ANTIPOESIA APOCALÍPTICA

Talvez o único grande autor com quem a poesia de Nicanor Parra (1914-2018) guarda relações de natureza tão ambígua quanto com Pablo Neruda (seu conterrâneo e maior, digamos, “rival”, embora fossem amigos), seja o peruano César Vallejo. A princípio, a obra de Vallejo – na verdade, a obra de juventude de Vallejo, especialmente *Trilce*, de 1922 – nada tem a ver com a antipoesia de Parra: nela, a linguagem se estilhaça em fragmentos muitas vezes desconexos, utilizando inclusive termos técnicos e enciclopédicos, que são inseridos propositalmente, interrompendo a compreensão semântica do leitor, que precisará recorrer muitas vezes a um dicionário técnico para saber o que algumas palavras querem dizer; a sonoridade pura, silábica, mimética, por vezes toma a frente do poema para conduzi-lo, como se diz, “pelos ouvidos”, à maneira que faziam também os dadaístas. O Vallejo dos anos 1920 pode a princípio parecer um perfeito vanguardista, ponto máximo, possivelmente, da vanguarda em língua espanhola; a obra vallejana de fato lança mão de diversos expedientes também utilizados nos experimentos futuristas, surrealistas e ultraístas da época – ademais, Vallejo manteve relações com os círculos vanguardistas de Lima, entre 1918 e 1923, e sabe-se que ele recebia revistas, antologias e notícias dos experimentos mais recentes da poesia europeia; por outro lado, como bem observa José Miguel Oviedo na sua introdução a uma antologia poética do autor:

Lo paradójico es que los hallazgos que lo esperaban tras esa búsqueda tienen un fuerte aire de familia con los de la vanguardia: nihilismo, iconoclastia, sexualidad, subconsciente, absurdo, hermetismo... Si hay una convergencia en estos aspectos, hay también una divergencia en la falta de un sentido cosmopolita y de pura experimentación esteticista (tan evidentes en futuristas, dadaístas, ultraístas y aun en Huidobro) (Oviedo, 2001, p.28).

Se os experimentos vanguardistas podem ser reduzidos a um “cosmopolitismo de pura experimentação esteticista” não é o caso discutir aqui; fato é que Oviedo bem observa que a relação de Vallejo – o trecho se refere a *Trilce* – com as vanguardas é ambígua, e a localização dessa ambiguidade na ausência de uma visão propriamente cosmopolita do poeta parece acertada; de fato, a experimentação linguística vallejana não abandona em *Trilce* o provincianismo metafísico que lhe é característico.

Talvez justamente por isso possamos dizer que muito do que viria a ser a antipoesia de Parra bebe, de alguma maneira, em Vallejo. A verdade é que, à luz da obra de Parra, Vallejo aparece por vezes como um perfeito antipoeta. O poema XIV do mesmo *Trilce* (1922) exemplifica:

XIV

Cuál mi explicación.

Esto me lacera la tempranía.

Esa manera de caminar por los trapecios.

Esos corajosos brutos como postizos.

Esa goma que pega el azogue al dentro.

Esas posaderas sentadas para arriba.

Eso no puede ser, sido.

Absurdo.

Demencia.

Pero he venido de Trujillo a Lima.

Pero gano un sueldo de cinco soles.

(Trilce, 1922)

Há nele, já três décadas antes de Parra publicar os seus primeiros antipoemas, tudo o que virá a ser traço inconfundível da antipoesia parriana: o verso como unidade elementar do poema, carregando uma estrutura sintática convencional (sujeito, predicado, objeto) e encerrando a sentença ao final; o parlamento de objetos, levado a cabo pela função denotativa do sujeito (aqui sintaticamente explícita: “essa maneira de caminhar, esses corajosos brutos, essa goma que pega...”),¹ que aponta para os objetos e, sem tocá-los, cede a eles o lugar de sujeitos pontuais do poema; ou o tom antipoético na amarração final da sequência de disparates com um díptico não menos disparatado, mas vindo de outro lugar – da vida comum, da dimensão dos acontecimentos ordinários. O fato é que, não obstante os experimentos vanguardistas da poesia vallejiana, é possível dizer também que em mais de um sentido o poema de Vallejo deste momento é praticamente uma descrição em ato do que de fato viria a se consolidar na antipoesia de Parra.

1 Há aqui uma série de exemplos que funcionam de modo similar em Parra, como o “quién hizo **esa** mescolanza?”, de “Rompecabezas” (*Poemas y antipoemas*), ou “Tomara que nunca se determine / Lo que son **esas** rocas misteriosas”, de “Moais” (*Versos de Salón*).

Vale ler o poema como ele se insinua a nós: verso a verso. Esta aliás é uma maneira bastante proveitosa de ler não apenas diversos poemas de Vallejo, mas também vários dos antipoemas parrianos. A amarração final pela vida ordinária nos dois últimos versos, por exemplo, sucede de maneira quase didática o momento de maior absurdo, que é quando o absurdo dá lugar à palavra “Absurdo”, ao signo puro da ideia. Lendo-o assim, radicalmente recortado, cada verso uma ontologia no seu isolamento, o poema, por um verso, deixa de ser poema, como um coração que para de bater por um instante, e vira uma ideia abstrata. A ideia, por sua vez, logo se converte em julgamento: “Demência”. Vêm aí os dois versinhos finais, para arrematar a máquina de tornar indistinto o absurdo e a vida comum que é toda antipoesia.

Mas acima de tudo já há aí a relação de repressão e retorno do conteúdo poético que se instala na forma. Talvez essa seja uma definição mais precisa de antipoesia do que as que demos até agora: uma definição puramente formal, que diz o seguinte: o antipoema se caracteriza por: a) absorver e reprimir igualmente tanto o sujeito lírico tradicional (e os objetos lexicais que o acompanhavam) quanto a forma desagregadora das vanguardas (por isso a antipoesia é uma poesia propriamente pós-vanguardista² – se o lirismo já caducara com as vanguardas, a antipoesia é uma assimilação das vanguardas depois da sua obsolescência); e b) por efetuar na forma o

2 E vale lembrar que antipoesia pode ser perfeitamente pensado como um termo genérico, exatamente da mesma maneira como “vanguarda” ou “lírica” – algo mais difuso que um movimento: um denominador comum no que diz respeito à relação entre forma e conteúdo para um conjunto relevante de poetas de um certo período (Cf. Hamburger, 2007).

retorno desses conteúdos reprimidos: assim, a poesia lírica que é reprimida no sujeito retorna no metro clássico; a sintaxe destrutiva e a retórica de combate da vanguarda retornam no absurdo cotidiano e na autoironia. A forma do antipoema é a impressão em negativo deixada tanto pela poesia lírica tradicional quanto pela experiência trágica e definitiva das vanguardas. O surpreendente, isso sim, é Vallejo percebê-lo em 1922, no auge da euforia vanguardista (ano que, no Brasil, é significativo exatamente por representar o primeiro espasmo nacional dessa febre).

Como tudo isso se dá? Dos traços que enumerei acima como típicos da antipoesia, um merece ser desdobrado: trata-se da crise daquilo que o filósofo italiano Giorgio Agamben chamou de “oposição entre som e sentido”, retomando uma ideia de Roman Jakobson acerca da poesia de Valéry:

[...] the possibility of enjambment constitutes the only criterion for distinguishing poetry from prose. For what is enjambment, if not the opposition of a metrical limit to a syntactical limit? [...] “Poetry” will then be the name given to the discourse in which this opposition [entre som e sentido] is, at least virtually, possible; “prose” will be the name for the discourse in which this opposition cannot take place (Agamben, 1999, p.109).

A ideia é bastante simples, mas Agamben tira dela consequências notáveis para se pensar o que é um poema na sua dimensão mais elementar. A poesia se definiria, portanto, a partir do *enjambement*, da possibilidade de um verso terminar sem que a frase ou a unidade sintática termine com

ele, mas seja retomada no verso ou na estrofe seguinte. O que interessa a Agamben, no entanto, não é esse fato trivial e bastante óbvio, de que a poesia se diferencia da prosa porque é escrita em versos... O ponto do ensaio é perguntar: o que ocorre quando um poema termina?

But what happens at the point at which the poem ends? Clearly, here there can be no opposition between a metrical limit and a semantic limit. This much follows simply from the trivial fact that there can be no enjambment at the final verse of a poem. [...] For if poetry is defined precisely by the possibility of enjambment, it follows that the last verse of a poem is not a verse (Agamben, 1999, p.112).

Agamben se questiona em seguida, sem responder de imediato, se isso quer dizer então que no último verso o poema sempre se transforma em prosa, e se põe a examinar alguns divertidos exemplos de últimos versos de grandes poemas, em que, segundo Agamben, visivelmente o poeta não sabe como terminá-los – o que, para o filósofo, é sinal de que de fato há uma “crise de identidade” da poesia no fim de todo poema, quando ela precisa terminar, ou seja, precisa fazer coincidir som e sentido, semântica e semiótica.

Isso interessa justamente pelo fato de que Agamben considera que o fim do poema é o traço característico mais importante do discurso poético, é aquilo que define o poema enquanto tal, pois é o seu momento de crise maior. Se voltarmos agora para o poema de Vallejo, veremos que ele é formado apenas por versos em que som e sentido aparentemente

coincidem: não há *enjambement*; cada verso termina com um ponto final. É como se, neste poema, só houvesse versos finais.

É exatamente o mesmo que acontece com os “Versos sueltos” de Parra. Eis o poema, que integra o livro *Versos de salón*, de 1962:

Versos Suelos

*Un ojo blanco no me dice nada
Hasta cuándo posar de inteligente
Para qué completar un pensamiento
¡Hay que lanzar al aire las ideas!
El desorden también tiene su encanto
Un murciélago lucha con el sol:
La poesía no molesta a nadie
Y la fucsia parece bailarina.*

*La tempestad si no es sublime aburre
Estoy harto del dios y del demonio
¿Cuánto vale ese par de pantalones?
El galán se libera de su novia
Nada más antipático que el cielo
Al orgullo lo pintan de pantuflas:
Nunca discute el alma que se estima.
Y la fucsia parece bailarina.*

*El que se embarca en un violín naufraga
La doncella se casa con un viejo
Pobre gente no sabe lo que dice*

*Con el amor no se le ruega a nadie:
En vez de leche le salía sangre
Sólo por diversión cantan las aves.
Y la fucsia parece bailarina.*

*Una noche me quise suicidar
El ruiñeñor se ríe de sí mismo
La perfección es un tonel sin fondo
Todo lo transparente nos seduce:
Estornudar es el placer mayor
Y la fucsia parece bailarina.*

*Ya no queda muchacha que violar
En la sinceridad está el peligro
Yo me gano la vida a puntapiés
Entre pecho y espalda hay un abismo
Hay que dejar morir al moribundo:
Mi catedral es la sala de baño
Y la fucsia parece bailarina.*

*Se reparte jamón a domicilio
¿ Puede verse la hora en una flor?
Véndese crucifijo de ocasión
La ancianidad también tiene su premio
Los funerales sólo dejan deudas:
Júpiter eyacula sobre Leda
Y la fucsia parece bailarina.*

Todavía vivimos en un bosque

*¿No sentís el murmullo de las hojas?
Porque no me diréis que estoy soñando
Lo que yo digo debe ser así
Me parece que tengo la razón
Yo también soy un dios a mi manera
Un creador que no produce nada:
Yo me dedico a bostezar a full
Y la fúcsia parece bailarina.*
(Versos de Salón, 1962)

O uso dos dois pontos, sempre a dois versos do final de cada estrofe (com exceção da terceira), é propriamente irônico, e desprovido da sua função sintática de indicar que aquilo que se segue retoma, conclui ou amplia o que veio antes. Aqui, os dois pontos não marcam uma sequência lógica, como manda a gramática normativa, mas simplesmente dão continuidade à série de versos soltos, de pensamentos incompletos. É um gesto propriamente antipoético: o uso do recurso lógico a serviço do absurdo.

Mas lido à luz das ideias de Agamben, é possível sugerir que “Versos sueltos” é uma longa crise de identidade do poema, a crise do fim do poema (que em Agamben permite, talvez algo dissimuladamente, confundir-se com o fim da Poesia), a crise enfim do último verso, prolongada, repetida, sempre a culminar neste “falso final” que é o refrão “*Y la fúcsia parece bailarina*”. A antipoesia aparece, aqui, como uma espécie de câmara de tortura da poesia, tocando-lhe o seu calcanhar de Aquiles, forçando a aproximação proibitiva com a prosa, na coincidência entre som e sentido, entre o que Agamben chama de “limite sintático” e “limite semântico”

(Agamben, 1999). O fato de que, nos antipoemas, o verso (e não a estrofe, ou a sílaba, ou a palavra, por exemplo) é a unidade elementar, não é gratuito: faz parte de um programa de acirramento das tensões entre poesia e prosa, da busca por uma poesia paradoxalmente prosaica, como de fato é a busca que marca a experiência literária parriana – paradoxalmente, pois isso se dá a partir de um retorno ao verso como o irreduzível essencial do poema, na contramão das várias experiências vanguardistas que a precederam, e que, não obstante, já a prenunciavam.

Seguindo até o final o raciocínio de Agamben (1999, p.114), chega-se à ideia de que a coincidência entre som e sentido traria consigo uma dimensão mística (*“The mystical marriage of sound and sense could, then, take place.”*) A sugestão segue a afirmação de que som e sentido não devem ser entendidos como duas “substâncias” separadas, mas como duas “correntes” ou “intensidades” que concorrem e atravessam, separadas por um hiato irreduzível, a substância única do poema: a linguagem. Eis a citação completa:

Everything is complicated by the fact that in the poem there are not, strictly speaking, two series or lines in parallel flight. Rather, there is but one line that is simultaneously traversed by the semantic current and the semiotic current. And between the flowing of these two currents lies the sharp interval obstinately maintained by the poetic mechané. (Sound and sense are not two substances, but two intensities, two tonoi of the same linguistic substance.) And the poem is like the katechon in Paul's Second Epistle to the Thessalonians (2:7-8): something that slows and delays the advent of the Messiah, that is, of him who,

fulfilling the time of poetry and uniting its two eons, would destroy the poetic machine by hurling it into silence (Agamben, 1999, p.114).

A promessa messiânica trazida pelo poema seria, então, adiada pelo próprio poema – pelo mecanismo de retardamento da coincidência entre as duas intensidades, som e sentido, contido no *enjambement*, que aparece aqui em analogia ao *katechon* paulino. A referência ao *katechon* não parece ser gratuita; o termo grego, cuja tradução literal seria “aquilo que retarda”, ou “o retentor” (na tradução de Lourenço, 2018), faz alusão àquilo que retém a vinda do Anticristo e, por conseguinte, impede o retorno do Messias e adia o Juízo Final; ao mesmo tempo, talvez seja possível sugerir que é porque esse elemento retarda o desencadeamento apocalíptico entre o Messias e o Anticristo que a promessa de retorno do Messias se dá, em primeiro lugar – é porque algo retarda a vinda do Messias que a sua vinda é uma promessa permanente.³ Agamben estabelece então uma conexão explícita, no fragmento acima, entre o enigma do *katechon* e o enigma do poema. O *enjambement* se revela, assim, como algo igualmente misterioso: é a condição de existência do poema, enquanto elemento que o diferencia da prosa, apenas na medida em que adia a consumação daquilo que aniquilaria, por fim, o próprio poema. O poema, assim como o *katechon*, seria aquilo que ao mesmo tempo abre a promessa messiânica e retarda o seu cumprimento.

3 Até hoje não há consenso entre teólogos e exegetas sobre por que Paulo propõe, afinal, a ideia de *katechon*, nem sobre como interpretar o sentido exato do termo original (Cf. Lourenço, 2018, p.386, p.389).

Sob esse ponto de vista, o que há de propriamente apocalíptico na antipoesia é, então, a tentativa de acabar com o poema fazendo coincidir som e sentido, eliminando o *enjambement*. É um gesto de dupla voltagem, que por um lado faz cumprir a promessa poética e por outro anula até certo ponto o poema, que existia apenas em função daquela promessa ser permanentemente adiada. Poderíamos dizer que, se há na natureza do poema um sentido messiânico, há, na própria ideia de antipoesia, um sentido apocalíptico. Entretanto, como se vê, este cumprimento apocalíptico da promessa não aniquila completamente o poema mas, ao contrário, o transforma em algo repetitivo, reincidente, com um aspecto quase automático – em uma espécie de inferno banal, como se todos os dias, para os sujeitos da antipoesia, fossem o dia do Juízo Final.

Para além, esse paralelo esclarece em alguma medida o sentido da frequente pregação religiosa na antipoesia, bem como do sentido ecológico-apocalíptico que a sua obra tomará a partir do final dos anos 1970. Não à toa, é central na obra de Parra a figura do “pregador louco” – a mais importante delas é o Cristo de Elqui (dos livros *Sermones y prédicas del Cristo de Elqui*, 1977, e *Nuevos sermones y prédicas del Cristo de Elqui*, 1979), mas desde os anos 1950 fagulhas de pregação, anunciações do apocalipse e teologias disparatadas vinham compondo o coro da voz múltipla do sujeito antipoético parriano. Para não mencionar ainda o fato de que Parra, em fins dos anos 1980, diz ver a si mesmo de fato como “pregador”, depois de ter escrito três coletâneas de sermões, e umas dezenas de poemas apocalípticos a partir dos anos 1970, boa parte deles recolhida em *Hojas de Parra* (1985).

Entretanto, cabe notar, a teologia de Parra é uma, no centro da qual está a emergência do sujeito através da experiência de discurso da ironia, o que é uma diferença importante com relação ao discurso religioso tradicional.

O verso como unidade elementar do poema é, assim, um dos elementos centrais na passagem da poesia de vanguarda para a antipoesia, e compõe o núcleo da dimensão apocalíptica que os antipoemas terão. O recurso está presente também em *Poemas humanos*, publicado postumamente em 1939, que traz um Vallejo já definitivamente pós-vanguardista, e interessantemente mais antipoético:

Un hombre pasa con un pan al hombro

Voy a escribir, después, sobre mi doble?

Otro se sienta, ráscase, extrae un piojo de su axila, mántalo

Con qué valor hablar del psicoanálisis?

Otro ha entrado en mi pecho con un palo en la mano

Hablar luego de Sócrates al médico?

Un cojo pasa dando el brazo a un niño

Voy, después, a leer a André Breton?

Otro tiembla de frío, tose, escupe sangre

Cabrá aludir jamás al Yo profundo?

Otro busca en el fango huesos, cascás

Cómo escribir, después, del infinito?

Un albañil cae de un teto, muere y ya no almuerza

Innovar, luego, el tropo, la metáfora?

*Un comerciante roba un gramo en el peso a un cliente
Hablar, después, de cuarta dimensión?*

*Un banquero falsea su balance
Con qué cara llorar en el teatro?*

*Un paria duerme con el pie a la espalda
Hablar, después, a nadie de Picasso?*

*Alguien va en un entierro sollozando
Como luego ingresar a la Academia?*

*Alguien limpia un fusil en su cocina
Con qué valor hablar de más allá?*

*Alguien pasa contando con sus dedos
Cómo hablar del no-yó sin dar un grito?*
(Poemas humanos, 1923-1938)

A estrutura rítmica é bastante evidente, com um mosaico sonoro de duetos que se repetem sempre na mesma sequência: a visão de um caso cotidiano, que atrai o olhar do poeta para o absurdo, a dor, e o horror da banalidade comum, seguida de uma pergunta sobre a relevância, diante da imposição da vida comum, de um grande tema do pensamento artístico, filosófico, metafísico etc. Interessa notar que esses versos interrogatórios, que à exceção do último limitam-se a questionar como que topograficamente a cultura universal e a sensibilidade poética – digo “à exceção” pois o grito que se produz ao final é já a vida que transborda, que não se pode conter e que salta como que do penúltimo para o último verso, fazendo quebrar

a rigidez com que a estrutura vinha sendo levada adiante – são todos decassílabos; o poema é, com poucas mas sonoras quebras, quase todo em decassílabos, o que, se estamos com os ouvidos já acostumados à cadência parriana, soma-se ao tema da vida cotidiana como elemento de grande proximidade, neste exemplo, entre os dois poetas.

Essas quebras estão nos versos 3, 5, 9, 13 e 15 – todos pertencentes ao, digamos assim, primeiro grupo de versos, o do conjunto de cenas cotidianas. Propositais ou incidentais que sejam, são quebras insistentes, momentos em que o poema se alonga demasiadamente, em que a vida demanda seu próprio ritmo e obriga ao fôlego um esforço inesperado; são trancos, que ademais, como nos versos 3, 9 e 13, trazem em curtos períodos uma grande quantidade de informação e mesmo de ação, com vírgulas que separam verbos e desenrolam cenas inteiras numa só passada de olhos: “*Otro se sienta, ráscase, extrae un piojo de su axila, máatalo*”; “*Un albañil cae de un teto, muere y ya no almuerza* (v. 3 e 13); da mesma maneira, a intromissão da palavra “*tose*”, no verso 9, é o bastante para, por si só, quebrar a contagem de dez sílabas e provocar o mesmo efeito de cena contínua, de movimento e ação. Com o mesmo efeito, mas a partir de um recurso inverso, os períodos de um só fôlego dos versos 15 e, sobretudo, 5 (“*Otro ha entrado en mi pecho con un palo en la mano*”, que assusta o leitor com uma cena violentíssima de repente, de uma vez) também contribuem para que o ritmo do poema avance nessa dupla toada: a forma rígida do decassílabo que a vida interrompe.

Em Parra, essa oposição será superada, e a própria vida cotidiana assumirá, na fase da antipoesia que diz respeito aos poemas escritos nos anos 1960, a forma rígida do decassílabo (contem-se as sílabas de “Versos sueltos”), o que trará ao problema novo interesse. Interessante notar que, ainda em Vallejo, isso já se anuncia, isso é, que a forma metrificada assume definitivamente o controle do poema nas quatro últimas estrofes, o que faz com que se termine com uma nota de ambiguidade – ao mesmo tempo em que o grito ao qual já aludimos transborda, declarando a vitória desesperada da vida (vitória que, é importante dizer, o poema não comemora, como também não será propriamente comemorado em Parra), desaparecem aqueles traços de irreverência formal com os quais essa mesma vida como que burlava a poesia, de forma autônoma e a despeito dela.

1. A BARGANHA DA ANTIPOESIA

A vinculação à vida do “homem comum” sempre foi, em Vallejo, uma questão política, cujo engajamento ele encampava poeticamente, tal qual era exigido pela época em vista das revoluções, das guerras e da ascensão do fascismo que o poeta assistia em primeira mão, vivendo a maior parte da sua vida adulta na Europa. É importante ter isso em mente pois o mesmo gesto, em Parra, não perderá nunca o vínculo de origem com este engajamento vanguardista pelo “comum”, pelo “baixo”, pelo “pobre”, ainda que a antipoesia, sob os vários pontos de vistas que já discutimos, procure para esses problemas precisamente a resposta que as vanguardas não souberam, ou não puderam encontrar.

Há um poema formidável em *España, aparta de mí este cáliz*, única coleção que Vallejo preparou para publicação depois de ir à França nos anos 1920, onde escreveu ao longo da década de 1930 os *Poemas em prosa* e os já mencionados *Poemas humanos*. Chama-se “Masa”, e antecipa outro motivo parriano – o do cadáver ambulante:

XII

Masa

*Al fin de la batalla,
y muerto el combatiente, vino hacia él un hombre
y le dijo: “No mueras, te amo tanto!”
Pero el cadáver ¡ay! siguió muriendo.*

*Se le acercaron dos y repitiéronle:
“No nos deje ¡Valor! ¡Vuelve a la vida!”
Pero el cadáver ¡ay! siguió muriendo.*

*Acudieron a él veinte, cien, mil, quinientos mil,
clamando “Tanto amor y no poder nada contra la muerte!”
Pero el cadáver ¡ay! siguió muriendo.*

*Lo rodearon millones de individuos,
con un ruego en común: “¡Quédate hermano!”
Pero el cadáver ¡ay! siguió muriendo.*

*Entonces todos los hombres de la tierra
le rodearon; les vio el cadáver triste, emocionado;
incorporóse lentamente
abrazó al primer hombre; echóse a andar...
(Espana, aparta de mí este cáliz, 1939)*

“Masa” parece ecoar os versos de um poema do mesmo período, recolhido em *Poemas humanos*, que dizem “*Confianza en muchos, pero ya no en uno*”; e antes, no mesmo poema: “*en el cadáver, nó en el hombre*” (o poema é “*Confianza en el antejo, nó en el ojo*”).

O poema pode ser acompanhado de duas perspectivas: a primeira, e mais evidente, é a do cadáver, a quem o poema acontece, por assim dizer; é a ele que os pedidos são endereçados, é o destino do seu corpo que interessa a todos. Mas há uma segunda perspectiva, à margem, que também vale seguir, a saber, a daquele primeiro homem, que declara emocionadamente seu amor pelo morto – sem nem conhecê-lo, somos levados a supor – e que retorna, no último verso, para receber o abraço do ressuscitado (na verdade ele sempre esteve ali, às voltas com a multidão que irá se aglomerar em torno do combatente morto). Vale dizer, ainda e com mais rigor, que se o morto não chega a morrer propriamente – ele “segue morrendo” uma morte que não se consuma, mas que pese tudo parece irreversível, impossível de ser revertida –, tampouco ele chega a ressuscitar, exatamente – é sempre o “cadáver” quem sofre a ação, no poema, e é o cadáver que se emociona ao ver a todos, “triste, emocionado”, que se incorpora, que abraça o primeiro homem e que sai andando. O efeito de suspensão que o poema atinge é surpreendente, se pensado que a matéria mais imediata com a qual ele trabalha é a do acontecimento impossível da ressurreição de um soldado morto em combate durante a Guerra Civil Espanhola, sob o coro das vozes de toda uma humanidade que implora, extrapolando a anedota do poema, para que algo que já morreu permaneça vivo – e que,

otimismo emocionante e resignado que Vallejo maneja não só nesse mas em diversos outros poemas, consegue, afinal, o impossível.

Por mais que “cem, mil, quinhentos mil” venham ao morto rogar que ele volte, o cadáver “segue morrendo”; no limite é totalmente indiferente se são uma ou um milhão de vozes a implorar a volta do soldado. É apenas quando “*todos* os homens da terra” se juntam à sua volta que o cadáver se reincorpora e volta à vida. Entre “muitos” e “*todos*” a diferença é absoluta – e isso, esse humanismo combativo (esse comunismo, para dizer como se dizia), na atmosfera política a qual Vallejo está refletindo às portas da Segunda Guerra Mundial é, mais do que um sectarismo político, praticamente uma ética a qual muitos irão aderir, entre eles Neruda, Brecht e, num certo sentido, um poeta como Drummond – talvez o maior cantor do impasse e da ruína subsequente do sonho político de liberdade e justiça na virada do século. Uma breve incursão pelos temas drummondianos do período talvez elucide a questão à qual estamos aludindo. Pense-se na transformação que ocorre entre *A rosa do povo* e *Claro enigma*, na passagem de um poema como “A flor e a náusea”, escrito no meio da Guerra, para “Dissolução”, que abre o livro publicado em 1951 da seguinte maneira:

Dissolução

Escurece, e não me seduz
Tatear sequer uma lâmpada.
Pois que aprouve ao dia findar,
aceito a noite.

E com ela aceito que brote
uma ordem outra de seres
e coisas não figuradas.
Braços cruzados.

Vazio de quanto amávamos,
mais vasto é o céu. Povoações
surgem no vácuo.
Habito alguma?

E nem destaque minha pele
da confluyente escuridão.
Um fim unânime concentra-se
e pousa no ar. Hesitando.

E aquele agressivo espírito
que o dia carrega consigo
já não oprime. Assim a paz,
destroçada.

Vai durar mil anos, ou
extinguir-se na cor do galo?
Esta rosa é definitiva,
ainda que pobre.

Imaginação, falsa demente,
já te desprezo. E tu, palavra.
No mundo, perene trânsito,
calamo-nos.
E sem alma, corpo, és suave.
(*Claro enigma*, 1951)

Isso que se dilui na noite já está muito distante daquilo que, ainda em *A rosa do povo*, nascia em meio ao asfalto como uma esperança tenaz em meio ao horror. O “espírito agressivo” que talvez pertencia também àquela flor de “A flor e a náusea”, em “Dissolução” “já não oprime” – sua ausência deixa para trás apenas os destroços de uma paz que não se realiza, que se adia à sombra do “fim unânime” que se concentra adiante, “hesitando”, antes que o desprezo pela imaginação, pelas palavras e pela própria fala tome o poema e encerre-o, fazendo com que tudo se cale, restando ao final apenas o “suave” corpo sem alma. Desoladamente, resignadamente, o poeta aceita a derrota que, poucos anos antes, se recusava a admitir, ainda insistindo na ternura feia do sonho que não se retirava – da batalha que ainda se travava, talvez já ilusoriamente:

[...]

Uma flor nasceu na rua!

Passem de longe, bondes, ônibus, rio de aço do tráfego.

Uma flor ainda desbotada

ilude a polícia, rompe o asfalto.

Façam completo silêncio, paralise os negócios,

garanto que uma flor nasceu.

Sua cor não se percebe.

Suas pétalas não se abrem.

Seu nome não está nos livros.

É feia. Mas é realmente uma flor.

Sento-me no chão da capital do país às cinco horas da tarde
e lentamente passo a mão nessa forma insegura.

Do lado das montanhas, nuvens maciças avolumam-se.
 Pequenos pontos brancos movem-se no mar, galinhas em pânico.
 É feia. Mas é uma flor. Fudou o asfalto, o tédio, o nojo e o ódio.
 (“A flor e a náusea”, A rosa do povo, 1946)

O “ser feia mas ser uma flor” dessa rosa (que é também a rosa que vence o nazismo, na virada da guerra entre 43 e 45, cujo evento crucial é a batalha de Stalingrado, também cantada no livro) merece atenção, e nos leva de volta a Vallejo. É em Vallejo que o “ser aquilo que se é” aparece com mais força como imagem da realização utópica da comunidade humana, mais uma vez em meio à Guerra Civil Espanhola.

Himno a los voluntarios de la República

[...]

Constructores

agrícolas, civiles y guerreros,

de la activa, hormigueante eternidad: estaba escrito

que vosotros haríais la luz, entornando

con la muerte vuestros ojos;

que, a la caída cruel de vuestras bocas,

vendrá en siete bandejas la abundancia, todo

en el mundo será de oro súbito

y el oro,

fabuloso mendigo de vuestra propia secreción de sangre,

y el oro mismo será entonces de oro!

[...]

(Espana, aparta de mi este cáliz, 1939)

Alain Badiou (2014) chamou a atenção também para este “ser a si mesmo” do ouro, após a vitória tão aguardada, e nunca conquistada, da humanidade contra o fascismo na Espanha. Não à toa, no ensaio “Poetry and communism”, o filósofo elenca a guerra espanhola como o evento central da primeira metade do século XX para a esquerda – algo a que pode ser dito também com relação a Neruda, lembrando mais uma vez o engajamento intelectual global diante do conflito. O “ser realmente uma flor” de Drummond, o ouro que é feito de ouro de Vallejo, ambos são figuras desse engajamento que, entre a Guerra Civil e a Segunda Guerra, exigiu o posicionamento dos autores mais sensíveis ao “espírito do tempo”, dando a uma lírica já destruída pelas experiências das vanguardas o ar fresco da aspiração a uma nova ontologia da imanência absoluta do mundo depois da vitória: “Communist poetry sings of the world that has returned to what it really is – the world-truth, which can be born forever, when hardship and death change into paradoxical heroism.” (Badiou, 2014, p.99).

É Badiou que também identifica a principal transformação ocorrida na poesia neste período conturbado, diante da nova ontologia desse engajamento incondicional:

The communist poets found major subjective reasons in the Spanish war for renewing epic poetry in the direction of a popular epic – on that was both that of the suffering of peoples and that of the internationalist heroism, organized and combative. [...] This is what we call poetic communism: to sing the certainty that humanity is right to create a world in which the treasure of simple life will

be preserved peacefully, and that, because it has reason on its side, humanity will impose this reason, and its reason will overcome its enemies. [It is] this link between popular life, political reason and confidence in victory (Badiou, 2014, p.97, p.103).

Interessa especialmente aqui, para lembrarmos que ainda se trata de entender a passagem entre Vallejo e Parra – entre a pós-vanguarda engajada do peruano e a antipoesia – essa transformação da “poesia épica” em “épica popular”. Há aí um ponto de origem extremamente importante para compreender o contexto político e poético no qual a antipoesia de Parra nascerá – ela nascerá também desse esforço realizado pela poesia engajada de Vallejo, de Neruda – de García Lorca – em construir poeticamente a história da luta e da redenção do povo diante do horror das batalhas encampadas no período. Na antipoesia, por sua vez, isso já não é mais possível – seja porque as batalhas não estão mais sendo encampadas, seja porque aquelas que serão encampadas no contexto da segunda metade do século – a Revolução Cubana, a Guerra do Vietnã, a Revolução Sandinista – serão travadas à sombra de uma nova ordem mundial marcada pela polaridade nuclear, e exigirão um engajamento muito menos “inocente” do que aquele da Guerra Espanhola. De certa maneira o “anarquismo moderado” da antipoesia, conforme a expressão irônica de Parra, nasce no momento em que a esquerda mundial começa a morrer a sua longa morte, da qual o respiro de Maio de 68 não a salvará, e que será concluída entre 1989-1991. Nem se fale que, moído por esse processo, o nexos constitutivo da poesia comunista engajada dos vanguardistas entre “vida popular, razão

política e confiança na vitória”, tal qual Badiou identifica, irá para o espaço – literalmente – na corrida tecnocrática e militar da segunda metade do século 20. Nesse cenário desolador, para não abandonar a vida popular, a antipoesia se verá obrigada – consciente ou inconscientemente, pouco importa – a abandonar tanto a certeza na vitória (o que já não faz o menor sentido) quanto – e principalmente – a própria razão. É nessa barganha forçada que Parra forja a irracionalidade derrotada das suas figuras.⁴

Assim, o salto entre o engajamento máximo, dado por esse último suspiro dos poetas de vanguarda, e a postura “pós-engajada” de Parra é precisamente a queda do sentido épico da poesia popular. Aquilo que em Vallejo já apontava, de *Trilce* a *Poemas humanos* e *España...*, para a antipoesia – quanto ao verso como unidade elementar do poema, quanto ao absurdo do cotidiano e a sua primazia sobre a metafísica confortável da reflexividade desterrada – ainda se vincula, por causa do contexto em que está inserido Vallejo, a um sentido de construção da epopeia do combatente comunista e do homem comum – ainda que esta seja, como será em *España...*, a epopeia de um já cadáver.

Aparentemente desengajada, a antipoesia reflete e leva adiante precisamente essa transformação – com a Guerra Fria como pano de fundo – do “fim da batalha”, da institucionalização perversa e da tecnocratização do socialismo, ao qual Parra irá se referir, anos depois, como “irmão siamês

4 As referências na antipoesia de Parra ao sujeito que “perde a razão” abundam. Para ficar em duas, apenas: “*Lo mejor es hacer el indio / Yo digo una cosa por otra*” (“Rompecabezas”, *Poemas y antipoemas*); “*Preguntarle la hora al moribundo / Escupir en el hueco de la mano / Presentarse de frac en los incendios / Arremeter con el cortejo fúnebre*” (“El pequeño burgués”, *Versos de Salón*).

do capitalismo” (Morales, 2006, p.106). O salto de uma poesia engajada de vanguarda, comprometida com a epopeia da vida popular, para a antipoesia, cujo comprometimento se atualiza na medida em que abandona elementos fundamentais das vanguardas, está marcado também por esse pano de fundo político e cultural. É uma época que impõe novas formas de engajamento poético e novas formas de emergência do sujeito frente à instabilidade da conjuntura, ao desencanto com relação às formas de luta da primeira metade do século e à intuição, própria de uma poética forjada em meio às tensões da Guerra Fria, de que haveria algo de apocalíptico no horizonte.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Agamben, Giorgio. *The end of the poem: studies in poetics*. Tradução Daniel Heller-Roazen. Stanford: Stanford University Press, 1999.
- Andrade, Carlos Drummond de. *Reunião*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1977.
- Badiou, Alain. *The age of the poets*. Nova York: Verso, 2014.
- Hamburger, Michael. *A verdade da poesia: tensões na poesia modernista desde Baudelaire*. Tradução Alípio Correia de Franca Neto. São Paulo: Cosacnaify, 2007.
- Lourenço, Frederico. *Bíblia – vol. II: Novo Testamento: apóstolos, epístolas, apocalipse*. Tradução Frederico Lourenço. São Paulo: Companhia das Letras, 2018.
- Morales, Leonidas. *Conversaciones con Nicanor Parra*. Santiago: Tajamar, 2006.
- Oviedo, José Miguel. “César Vallejo: Prólogo”. In: VALLEJO, César. *Antología poética*. Madri: Alianza Editorial, 2001, p.11-53.
- Parra, Nicanor. *Obras completas & algo +*. Barcelona: Gutenberg, 2006.

Schopf, Federico. *Del vanguardismo a la antipoesía: ensayos sobre la poesía en Chile*. Santiago: LOM Ediciones, 2000.

Schopf, Federico. *El desorden de las imágenes: Vicente Huidobro, Pablo Neruda, Nicanor Parra*. Santiago: Editorial Universitaria, 2010.

Vallejo, César. *Poemas humanos*. Buenos Aires: Losada, 2002.

Vallejo, César. *Trilce*. Lima: Tipográficos de la Penitenciaría, 1922.

*Variaciones
sobre Rosa Parks.*
Estéticas de
la crisis de la
modernidad en
la obra de Itziar
Pascual

Lucas Luciano Magnin

Recebido em: 15 de maio de 2018

Aceito em: 13 de agosto de 2018

Licenciado en Letras Modernas (Univ. Nac. de Córdoba, Argentina), Laureato in Scienze della Comunicazione (Univ. de Siena, Italia), Maestrando en Teología (Univ. Bíblica Latinoamericana, Costa Rica). Adscripto de la cátedra Literatura Argentina I de la carrera de Letras Modernas (Univ. Nac. de Córdoba). Entre sus publicaciones destacadas se cuentan *Fervores y vestigios* (2012), *Arte y fe. Un camino de reconciliación* (2016) y *Cristianismo y posmodernidad. La rebelión de los santos* (2019). También ha publicado dos discos como solista: *Inocencia* (2012) y *Experiencia* (2015).

Contacto: info@lucasmagnin.com
Argentina

PALABRAS CLAVE:

Itziar Pascual; Rosa Parks;
teatro español; teatro
contemporáneo; estéticas
posmodernas.

KEYWORDS: Itziar Pascual;
Rosa Parks; Spanish Theater;
Contemporary Theater;
Postmodern Aesthetics.

Resumen: en este artículo presento una clave de lectura de *Variaciones sobre Rosa Parks*, obra de la dramaturga española Itziar Pascual, vencedora del prestigioso Premio Valle Inclán de teatro del año 2007. Sugiero aquí que es posible reconocer en esta obra una serie de preocupaciones, estrategias y recursos estilísticos propios de las estéticas del tiempo de la crisis de la modernidad que atraviesan las sociedades occidentales contemporáneas (lo que a menudo suele denominarse "estéticas posmodernas"). Mediante un análisis general de la obra, intentaré señalar pulsiones como la fragmentación, la subjetividad y el rechazo de las miradas dogmáticas, además del uso de recursos como la contaminación de géneros, la intertextualidad y la repetición.

Abstract: in this article, I offer a key to read *Variaciones sobre Rosa Parks* (Variations on Rosa Parks), a play of the Spanish playwright Itziar Pascual, winner of the prestigious Valle Inclán Theater Award of 2007. I suggest here that it is possible to recognize in this work a series of concerns, strategies and stylistic resources typical of the aesthetics of the time of the crisis of modernity that contemporary Western societies go through (what is often called "postmodern aesthetics"). Through a general analysis of the work, I will try to point out tendencies such as fragmentation, subjectivity and the rejection of dogmatic views, as well as the use of resources such as gender contamination, intertextuality and repetition.

Hay características históricas que acompañan el desarrollo de las sociedades occidentales contemporáneas. Están marcadas por la herencia del nihilismo, la crisis de los valores tradicionales, el aislamiento, la fragmentación, la pluralidad de puntos de vista y el relativismo, la contradicción y la paradoja (Cf. Berman, 1988). Todos estos elementos que atraviesan la crisis de la cultura occidental de los últimos decenios encuentran, en las artes, manifestaciones acordes. La renovación estilística del teatro de Beckett e Ionesco; la revitalización narrativa de Robbe-Grillet y sus colegas del Nouveau Roman; la transformación del séptimo arte de la mano de Fellini, Godard, Truffaut y la *Nouvelle Vague*; la influencia fundamental de literatos como Joyce, Woolf, Kafka y Borges; incluso la renovación de la música popular de manos de artistas como The Beatles y Pink Floyd en Inglaterra, Bob Dylan en Estados Unidos o Tom Jobim y Chico Buarque en Brasil; todas estas influencias afectaron profundamente las percepciones y manifestaciones estéticas a lo largo del siglo pasado y hasta nuestros días.

Se suele hablar de estas tendencias con el nombre de “estéticas posmodernas”. Sin embargo, la categoría misma de “posmodernidad” ha recibido serias confrontaciones por parte de más de un teórico; el mismo Jean-François Lyotard, creador y popularizador del término, ha sido uno de los que se ha levantado en su contra. Por estos motivos, a la hora de hacer referencia a la obra en cuestión, prefiero no utilizar la categoría “posmodernidad” sino, más bien, afirmar que en la obra de Itziar Pascual se pueden reconocer variados elementos asociados con ciertas cosmovisiones,

procesos y legados del tiempo de la crisis de la modernidad occidental. Como todo proceso humano, los recorridos que subyacen a un texto rara vez son explícitos; sus ramas, como bien supo explicar Derrida (Cf. 1975, p.306 ss.), se extienden mucho más allá de su entorno inmediato, para conectar cada voz, discurso y obra con diferentes tradiciones.

Itziar Pascual pertenece a una nueva camada de dramaturgos españoles. Representa, al igual que muchos de sus contemporáneos, un impulso de revisión y reelaboración del teatro precedente. La obra que analizaremos aquí, *Variaciones sobre Rosa Parks*, es una aproximación libre y bastante personal a la historia de la defensora de los derechos civiles norteamericana, y fue vencedora del prestigioso Premio Valle Inclán de teatro del 2007.

Creo que es posible encontrar una multiplicidad de elementos en la obra de Itziar Pascual que acusan muchas de las influencias mencionadas anteriormente, que sitúan su producción dentro de una corriente tan contemporánea como fundamental para comprender el desarrollo actual del teatro y las artes en general. En las siguientes páginas ensayaré un análisis de *Variaciones sobre Rosa Parks* y lo conectaré, de forma dinámica y no restrictiva, con esa estética que suele ser nombrada como posmoderna.

Desde el título mismo, *Variaciones sobre Rosa Parks*, se observa que la propuesta de la autora no tiene pretensiones de ser una afirmación absoluta o completa –algo a lo que podría haber aspirado un dramaturgo naturalista del siglo XIX– sino que se presenta meramente como un acercamiento parcial y sesgado. Es en la parcialidad de la mirada subjetiva donde se reconoce la posibilidad de una construcción honesta, lejos ya de la soberbia

afirmación de objetividad de otros tiempos o de lecturas dogmáticas que roben su verdad a los pequeños relatos. Este parece ser el sentido del temor a los periodistas que tiene la Sombra de Rosa: “todos dicen lo mismo, pero nunca envían nada. Periodistas, periodistas. Te desollarán, te descuartizarán, te trocearán, te envolverán en papel de periódico y harán contigo una historia llena de mentiras. Porciones de Rosa Parks, listas para engañar” (Pascual, 2007, p.25).

La idea de “Variaciones” también tiene relación con la música; es una palabra que da nombre a las reversiones que son usuales en la música clásica y el jazz mayormente. Este sentido no solo da cuenta de la importancia de la música para el tejido de la obra sino que también explicita la contaminación de géneros, una característica común a las estéticas contemporáneas.

Centrar el foco en una persona real es una elección también significativa. Rosa Parks (1913-2005) fue una famosa activista norteamericana de los derechos civiles; es mayormente conocida por haberse negado a ceder su asiento a un pasajero blanco, un acto considerado como perturbador del orden en tiempos de la segregación racial en Estados Unidos. Esta actitud, que le valió el encarcelamiento y fue defendida por el pastor bautista Martin Luther King, es considerada como una chispa que encendió el Movimiento de los Derechos Civiles. El hecho de que Itziar Pascual recupere la subjetividad de una persona realmente existente y la incorpore ficcionalmente en su obra también da cuenta de algunas de sus influencias. Pensemos, por ejemplo, en la incorporación que Jorge Luis Borges hace de sus antepasados militares en su obra, o en el terreno ambiguo en el que

se superponen ficción y realidad dentro del género *non-fiction*, que tiene en Truman Capote su representante anglosajón y en Rodolfo Walsh su exponente más célebre en lengua española.

En el *Dramatis personae*, Pascual describe a su heroína a partir de la biografía de la activista norteamericana, introduciendo junto a ella a “la mujer que no se atreve. Tal vez la otra Rosa Parks. O simplemente su antagonista” (Ibíd., p.2): la sombra de Rosa. El recurso del desdoblamiento del personaje no solo libra a la obra de convertirse en un monólogo poco dinámico. Además, tiende su filiación con la tradición vanguardista (Cf. Schwartz, 2002); fue un recurso muy utilizado por los expresionistas y otros renovadores de la narrativa contemporánea. Un clásico ejemplo de esto es *Berlín Alexanderplatz*, la obra clave de Alfred Döblin. Después de estos movimientos, el recurso del desdoblamiento ha tenido una larga herencia dentro de las estéticas finiseculares: *Ich und ich* de Nelly Sachs es otro claro exponente teatral; en el cine ha sido utilizado recurrentemente por algunos directores de la nueva camada de Hollywood en películas como la trilogía *Matrix* (Lana y Lilly Wachowski, 1999-2003), la trilogía *The Dark Knight* (Christopher Nolan, 2005-2012) y *The Fight Club* (David Fincher, 1999).

Se observa en el uso de este recurso la destrucción del concepto clásico de personaje. La escena está atravesada por voces que representan ideas; ya no es necesario que sustenten una construcción psicológica tan compleja o firme como la de un Proust o un Dostoievski. Además, este personaje desdoblado da cuenta del aislamiento y el individualismo. Especial relevancia en relación con este último punto tienen los *mass-media*, que en

la obra de Itziar Pascual ocupan un lugar fundamental: incluso en la maraña de información y contactos, la comunicación con el otro es imposible. El diálogo solo se manifiesta (y permanece) al interior del individuo. Resulta novedosa e interesante la forma en que las voces de otros personajes se dan por supuestas aunque no aparezcan directamente en la obra. Es el caso de los periodistas. Rosa les responde, les deja espacio, discute con ellos y actúa en función de ellos. No obstante, ninguno tiene parlamento. Se sugiere de esta manera el carácter ilusorio de lo social (o al menos, dudoso y ciertamente discutible). El individuo no necesita del encuentro, puede proyectar, por sí mismo, las voces de sus semejantes a su alrededor. La deconstrucción del concepto de identidad, entonces, comienza en el individuo pero se extiende, desde la mirada del sujeto, a la percepción de la sociedad.

La autora describe el tiempo en que sucede la acción como “ahora y desde 1955” (Ibíd., p.2). Una afirmación como esta entraña una concepción temporal extravagante para las estéticas de corte realista, que piensan el tiempo como causalidad y de forma unidireccional. Pascual acusa la influencia de la filosofía y el arte del siglo pasado, en particular de las ideas de Henri Bergson, y describe el tiempo como simultaneidad. Hacia el final de *Variaciones*, esa simultaneidad se manifiesta en un pastiche de imágenes y sonidos que atraviesan el pasado y el presente de Rosa. Los lugares y las temporalidades son caldo de cultivo para la memoria y sus reinterpretaciones; no son concretos ni estáticos sino que están a merced de los procesos de los sujetos. Son “(sonidos entrecruzados. Claxons,

voces de protestas, aplausos, voces de megáfono, sirenas de la policía, ambulancias...)” (Ibíd., p.26).

A su vez, el lugar en el que sucede la acción se ve reducido a “apenas una silla” (Ibíd., p.2). Esta economía de recursos demuestra la influencia de las corrientes dramáticas posvanguardistas de la segunda mitad del siglo pasado. El teatro contemporáneo prefiere el detalle, lo pequeño, el símbolo, antes que la espectacularidad; no puede competir con el exceso del cine y tampoco lo intenta. El teatro en estos tiempos de profunda crisis de la cultura occidental se parece más a los misterios y los autos sacramentales del teatro medieval que al teatro realista de la tradición aristotélica. “Apenas una silla” también es un guiño al icónico acto de rebeldía de Rosa Parks del 1 de diciembre de 1955, en el cual se negó a ceder su asiento en el autobús de Montgomery, Alabama.

En la época del derrumbe de los grandes relatos, solo las pequeñas historias preservan su sinceridad y relevancia. En este sentido, resulta llamativa una frase de la Sombra de Rosa, que parece enunciar esta situación de forma directa: “este es el problema de contar una misma su historia. Siempre gustan los detalles del éxito y se olvidan los otros detalles. Los pequeños. Los de los malos tiempos” (Ibíd., p.20). Son esos pequeños detalles los que esconden germinalmente las raíces a partir de las que se puede reconstruir el sentido.

Desde el principio de la obra se observa la pregunta por la identidad y la definición del personaje. Pascual explora en su pasado a través de diversas líneas de sentido para poder así comprender el presente. Preguntarse por

el sentido es una búsqueda que atraviesa buena parte de la historia de la literatura; la particularidad de muchas estéticas actuales tiene que ver con la forma en la que se configura esa búsqueda. En *Variaciones*, eso se logra a través de la memoria y la (imperfecta) reconstrucción de la identidad logradas mediante la dualidad. Así, la Sombra de Rosa afirma, por ejemplo: “si quieres contar tu historia vas a tener que contar conmigo. Vas a tener que aceptarme. Yo también formo parte de tu historia. Soy una parte de ti” (Ibíd., p.4). La identidad no se construye en la obra de manera unívoca; Pascual sugiere que la personalidad es compleja, ambigua, contradictoria, siempre inacabada. A la identidad se accede desde el diálogo con uno mismo, con la memoria y con el presente. Es interesante destacar que Rosa, ya en el primer párrafo, ofrece la clave para entender su lectura de la historia: “las cosas de ahora se me hacen difusas. Son y no son. Como las cosas con gafas y sin gafas. Que son y no son. Se me confunden las cosas y ya no tengo letra, yo, para escribir” (Ibíd., p.3).

A lo largo de la obra, se incluyen profusamente elementos no conectados de forma directa con el teatro. Buena parte de las estéticas contemporáneas descreen de la validez de las reglas fijas de la tradición clásica y prefieren, por el contrario, la contaminación de géneros, la fusión de elementos de distintas vertientes. Así se pueden entender, por ejemplo, didascalias como: “(Sonido de agua que corre. Brisa ligera del viento jugando con las hojas de los árboles)” (Ibíd., p.6). La recuperación de elementos sonoros como estos es variada en la obra. La multimedialidad ocupa también un lugar importante; se incorporan sonidos de lo real (una grabadora, un autobús,

risas de niños, etc.) para complementar la ausencia de otros personajes, escenografía o dinamismo. Por encima de la acción, Itziar Pascual prefiere la evocación.

Así como se incorporan sonidos de la realidad, se incorporan también otros elementos tomados de lo real pero moldeados con cierta soltura y libertad para los fines de la ficción. Una estética cercana al realismo preferiría la construcción verosímil de un mundo ficticio o la incorporación sistemática de una realidad representada desde la mimesis. Pascual, por el contrario, incorpora numerosos elementos de la realidad y de la historia de Rosa Parks pero los hace funcionar a su voluntad dentro del texto. Ejemplos de esto son la misma protagonista y el famoso episodio en el autobús, el asesinato de Emmett Till, el discurso de Martin Luther King Jr., las figuras de Condoleeza Rice y Colin Powell, etc.

Es interesante notar cómo los discursos sociales, manifestados de forma dispersa y fragmentaria, participan de la obra como evocaciones de Rosa. En dos casos es evidente. El primero:

Destino a Detroit, lejos del miedo, lejos del “no hay trabajo para ti, para ti no”.

Lejos de los días agrios, de las victorias que duelen, de las noches de gritos.

Necesito ser Rosa, una mujer más, una costurera, sin cargar con tanto.

Necesito salir a la calle y dar un paseo sin que nadie me revise entera.

Necesito caminar con Raymond y sentir solamente que pasa la tarde.

Necesito inventarme otra vida, otra casa, otro mundo, sin pagar tanto (Ibíd., p.21).

El segundo:

Hace algún tiempo creamos el Instituto Raymond y Rosa Parks. Para el desarrollo de los jóvenes. Para que sepan cuál es su pasado. Para que sepan. Pero la mayoría... la mayoría está en otra cosa. La mayoría quieren ser ricos, eternamente jóvenes y parecerse a Eminem (Ibíd., p.31).

Los discursos sociales son la trama implícita, la referencia velada a partir de la cual se construyen otras tramas que se debaten entre lo real y lo ficticio, lo verídico y lo posible.

Umberto Eco (Cf. 2013, p.69ss.) describe a toda obra como un objeto poroso, abierto a recibir influencias constantes y multiformes. Una modalidad interesante de esta inclusión de los discursos ajenos en el discurso propio es la intertextualidad (Cf. Angenot, 1984, p.101-111). Las estéticas contemporáneas juegan con el desencanto que ofrecen las posibilidades de “decir la verdad”. Como se descrea de las afirmaciones grandilocuentes, solo queda la posibilidad de hablar de las construcciones que intentan legitimarse como afirmaciones totalitarias. En el arte, esta pulsión adopta una forma similar pero algo diferente: ya que no es posible decir la verdad, de igual forma, tampoco es posible decir algo novedoso; solo nos queda repetir lo antiguo, reelaborarlo, parodiarlo, contradecirlo. De esta tensión entre lo nuevo y lo antiguo surge la preferencia de las estéticas contemporáneas por la intertextualidad.

En la obra de Itziar Pascual existen numerosos elementos intertextuales, algunos sencillos, otros más complejos o crípticos. Se menciona a James

Dean y su clásica película *East of Eden*, la que lo lanzó a la fama; luego, de forma no literal, se tiende una ulterior intertextualidad: “todos quieren ser rebeldes sin causa, y hay tantas causas para ser rebelde” (Ibíd., p.9). La referencia es evidente y apunta a la obra más recordada de James Dean, *Rebel Without a Cause*, estrenada el 27 de octubre de 1955 (un mes antes de la protesta de Rosa Parks en el autobús), un film icónico y que marcó a toda una generación.

Un intertexto literario es fundamental ya que tiende varios puentes simbólicos con *Variaciones*. Rosa Parks lee, en prisión, *Antígona* de Sófocles. Aunque ella se identifica con la trágica heroína clásica, su Sombra le aconseja identificarse más bien con Ismene, su hermana, “la que acepta los límites” (Ibíd., p.15). Esta autopercepción a partir de una obra ajena es una característica fundamental del arte de las últimas décadas. En la obra de Itziar Pascual, esto tiene dos ulteriores variantes. En primer lugar, que Rosa se ve a sí misma en *Antígona*, sus actos y motivaciones son significados desde la identidad de la heroína. En segundo lugar, que Pascual ubica a su personaje en la notable tradición dramática de Sófocles (en *Variaciones* también es nombrado Esquilo).

Otra mención intertextual en la obra son “los cuadros de Hopper” (Ibíd., p.10), en referencia al artista norteamericano Edward Hopper.

La Constitución de los Estados Unidos aparece de diferentes maneras: citada más o menos literalmente e incorporada también en otros discursos. Así, por ejemplo: “la ley dice que todos somos ciudadanos, todos somos americanos libres e iguales” (Ibíd., p.10). En otro lugar (dentro de la cita

del discurso de Martin Luther King), la Constitución es citada de forma literal: “afirmamos que estas verdades son evidentes: que todos los hombres son creados iguales” (Ibíd., p.18); la intertextualidad es aquí doble.

Otro caso de intertextualidad múltiple dentro de la obra se manifiesta en la inclusión de textos bíblicos. Martin Luther King, como pastor protestante, tenía la costumbre de incorporar, en sus discursos, una red de textos extraídos de la Biblia para apelar a su audiencia afroamericana y legitimar sus afirmaciones ante el resto de la población. En el discurso del 28 de agosto de 1963, el más famoso de todos los pronunciados por King, conocido universalmente como “I have a Dream” (“Yo tengo un sueño”), el referente de los Derechos Humanos citó repetidamente el texto bíblico. Primeramente con una referencia al libro del profeta Amós, capítulo 5, versículo 24: “No, no; no estamos satisfechos y no quedaremos satisfechos hasta que ‘la justicia ruede como el agua y la rectitud como una poderosa corriente’” (Ibíd., p.17).

La segunda mención es la siguiente: “sueño que algún día los valles serán cumbres, y las colinas y montañas serán llanos, los sitios más escarpados serán nivelados y los torcidos serán enderezados, y la gloria de Dios será revelada, y se unirá todo el género humano” (Ibíd., p.18). La descripción del sueño de King está tomada del libro del profeta Isaías, capítulo 50, versículos 3 al 5:

Voz que clama en el desierto: Preparad camino a Jehová; enderezad calzada en la soledad a nuestro Dios. Todo valle sea alzado, y bájese todo monte y collado; y lo torcido se enderece, y lo áspero se allane. Y se manifestará

la gloria de Jehová; y toda carne juntamente la verá; por que la boca de Jehová ha hablado.

La profecía de Isaías anunciaba la llegada de un reino de paz e igualdad. Lucas, el autor del tercer evangelio, entendió que la profecía de Isaías tenía un cumplimiento inesperado en la persona de Juan el Bautista, el precursor de Cristo (Cf. Lucas 3:3-6).

En el discurso de King (y, mediante la intertextualidad, en la obra de Pascual) se hace una recuperación velada de este cumplimiento mesiánico, pero esta vez en un sentido simbólico: los derechos civiles que solicitaban los hombres y mujeres de color eran un evento de importancia y trascendencia como la llegada del Mesías, participaban plenamente de esa misma tradición que pregonaba la paz y la justicia.

Desde la perspectiva que aquí analizamos, la inclusión del discurso de King en el texto de Pascual es paradigmática: *Variaciones sobre Rosa Parks* cita a Martin Luther King que, a su vez, cita a Lucas que, a su vez, cita al profeta Isaías. La intertextualidad se vuelve más y más compleja.

Ulteriormente, la obra establece lazos con dos canciones; se acentúa una vez más la importancia de la música en la obra de Itziar Pascual. Se pone en evidencia también la relevancia de la canción como género discursivo fundamental en las sociedades de masas y también como arma de protesta social. La canción de protesta, como género, tuvo en la época que evoca la obra su momento de mayor visibilidad en Estados Unidos. El discurso de Martin Luther King fue pronunciado en 1963; Bob Dylan, el representante

más notable de la canción de protesta de la época, publicó su primer disco el año anterior y en el mismo 1963 publicó su famoso *The Freewheelin' Bob Dylan* (que contenía uno de los himnos más importantes de la lucha de los movimientos civiles, “Blowing in the Wind”, y que mencionaba al mismo King en la canción “I shall be free”).

Variaciones establece intertexto con dos canciones: “Southern Man” de Neil Young y “Sweet Home Alabama” de Lynyrd Skynyrd. “Southern Man” fue incluida en el disco *After the Gold Rush* de 1970; “Sweet Home Alabama” fue escrita como respuesta por Lynyrd Skynyrd a la canción de Neil Young y fue incluida en el disco *Second Helping* de 1974.

En relación con estas canciones, Pascual introduce un anacronismo interesante. Cuando se presenta el intertexto con la canción de Neil Young, “Southern Man”, Rosa Parks está evocando (pp. 8 ss.) el episodio del colectivo, acontecido en 1955. En ese contexto, la mención de esta pieza, fundamental en la historia de las canciones de protesta y la lucha por los derechos civiles, es un anacronismo; Young escribió “Southern Man” quince años después del incidente que Rosa evoca. Este anacronismo puede pensarse desde al menos dos vertientes. En primer lugar, se puede pensar que Rosa, en el fluir de su conciencia, mezcla los tiempos históricos y los asocia más bien a las sensaciones que le producen. En segundo lugar, es posible visualizarlo como una intrusión (más o menos voluntaria) de la autora, Itziar Pascual, dentro de su propia obra.

Además de las canciones de Young y Lynyrd Skynyrd, en *Variaciones* también se mencionan, hacia el final de la obra y de forma bastante

curiosa, a dos artistas contemporáneos que escriben otro tipo de canciones de protesta: los raperos Eminem y el dúo Outkast (estos últimos creadores de la canción “Rosa Parks” del año 1998, por la cual fueron a juicio con la activista norteamericana por uso impropio de su nombre).

Otra característica usual en las estéticas contemporáneas y muy presente en la obra de Pascual es la repetición. Este recurso se afianzó con la vanguardia de la música serial, los trabajos de Arnold Schönberg y la influencia de músicos como Pierre Boulez, Olivier Messiaen, Karlheinz Stockhausen, Philip Glass o Arvo Pärt. La repetición de una estructura (musical, literaria) es tomada como base a partir de la cual establecer variaciones; las connotaciones del recurso pueden ser múltiples y dependen de cada texto. En la obra de Pascual, se reconoce la repetición en diversas ocasiones (partiendo, como se mencionaba al comienzo, en relación con la música, del concepto mismo de “variación”). Me interesa señalar sobre todo una. En sus primeras cuatro apariciones, la Sombra de Rosa repite únicamente: “Mañana, mañana...” (Ibíd., p.3-4); este detalle formal puede ser leído como un rasgo de incomunicación entre Rosa y su propia Sombra, que actualiza su discurso solo tras una respuesta brusca de su interlocutora: “Mañana, mañana, no. Ahora” (Ibíd., p.4).

Antes de terminar, quiero señalar dos búsquedas estéticas fácilmente reconocibles en otras obras contemporáneas: el intimismo y el deseo de retorno a la infancia.

El intimismo en la obra de Pascual queda claro desde la humilde puesta en escena hasta el tono de los diálogos, pasando por la fragilidad de los

personajes y la referencia al ambiente casero. Se privilegia lo íntimo como una forma de buscar la honestidad en la sencillez. Esto también funciona como método de legitimación; la referencia a grandes relatos o ideales no es ya un ancla segura. El intimismo de *Variaciones* se vuelve explícito en una frase como la siguiente:

Lo importante no es lo que dice Ethel Anderson. Lo importante es lo que sientes tú, Rosa Louise. ¿De qué color es la risa? ¿De qué color son los besos? ¿De qué color es el viento? ¿De qué color es la lluvia y el agua de la fuente? (*Al oído, más bajo*). ¿De qué color son los susurros? ¿De qué color son los sueños? (Ibíd., p.32).

Otra de las manifestaciones usuales en estos tiempos de crisis y extrañamiento es buscar volver a las raíces. Una expresión de esa pulsión es el retorno a la infancia, la búsqueda del tiempo perdido, de épocas “más sencillas”, donde el mundo era más pequeño o cognoscible. Existe actualmente una revalorización del mundo infantil, y esta tendencia es evidente en *Variaciones sobre Rosa Parks* en un fragmento como este:

Bobadas. La niña me sonríe y me deja marchar, mirada con mirada. Me pregunto si ella disfrutará del final del “iguales pero separados”. Me pregunto si ella podrá estudiar en una escuela sin segregaciones. Me pregunto si ella dejará de ver carteles que ponen “for colored use”. Me pregunto si ella estudiará en la Universidad las leyes Jim Crow. Me pregunto si ella conocerá un futuro con más igualdad y justicia. Me pregunto si ella dejará de oír historias de asesinatos impunes (Ibíd., p.10).

La infancia se configura en este fragmento como un espacio de liberación e inocencia ante las adversidades y la falta de pureza de la realidad presente.

Itziar Pascual emprende en esta pieza un recorrido existencial y artístico que tiende numerosos puentes de sentido con los trayectos de muchos otros autores contemporáneos. Su obra, atravesada por búsquedas estéticas y recursos estilísticos propios de una época de crisis de las sociedades occidentales, muestra de diversas formas la transversalidad de pulsiones —a menudo llamadas posmodernas— como el aislamiento, la fragmentación, la subjetividad y el rechazo de las miradas dogmáticas y los grandes relatos. También encontramos en la obra recursos como el revisionismo de la historia como clave de la identidad individual, la ambigüedad entre las esferas de lo verídico y lo posible, la tensión entre lo antiguo y lo nuevo, y la deconstrucción de concepciones clásicas sobre los personajes, el tiempo o el espacio. Además, reconocemos la preferencia por el pastiche, la contaminación de géneros, la evocación y el símbolo, la intertextualidad y la repetición.

Variaciones sobre Rosa Parks vibra, en muchos sentidos, en una frecuencia similar a la de otros dramaturgos, artistas y pensadores contemporáneos que expresan en sus producciones el profundo desencanto de una sociedad que ha soltado sus amarras. Hacia el final de la obra, la Sombra de Rosa extiende un interrogante fundamental, que subyace a toda la obra de Pascual y que desnuda el alma de nuestra era: “¿Qué verdad?” (Ibíd., 32). La pregunta es sintomática y resume el sentir de una generación: la carencia de asideros, la falta de fundamentos, la indagación como clave de acceso a

una identidad que se debe construir por caminos aleatorios y a veces poco ortodoxos.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Angenot, Marc. "Intertextualidad, interdiscursividad, discurso social". Traducción de Luis Peschiera, Universidad Nacional de Rosario, Rosario (Argentina), del original: "Intertextualité, interdiscursivité, discours social". In: *Texte*, No. 2, p. 101-11. Québec: Les Éditions Trintexte, 1984.
- Berman, Marshall. *Todo lo sólido se desvanece en el aire. La experiencia de la modernidad*. Madrid: Siglo XXI de España Editores, 1988.
- Derrida, Jacques. *La diseminación*. Madrid: Fundamentos, 1975.
- Eco, Umberto. *Lector in fábula*. Buenos Aires: Sudamericana, 2013.
- Pascual, Itziar. *Variaciones Sobre Rosa Parks*. Colección Virtual Dramaturgia Contemporánea, 2007. Tomado de la Web de la Secretaría de la Muestra de Teatro Español de Autores Contemporáneos. Disponible en: http://muestrateatro.com/archivos/Variacionesrosa_version2.pdf. Consultado: 14 de mayo de 2018.
- Schwartz, Jorge. *Las vanguardias latinoamericanas. Textos programáticos y críticos*. México: Fondo de Cultura Económica, 2002.

Ejemplaridades errantes. *El celoso extremeño* (1613) y *Penélope* (1959)

Rosângela Schardong

Prof.^a Adjunta da Universidade Estadual de Ponta Grossa (UEPG), atua no curso de Letras e no Programa de Pós-Graduação em Estudos da Linguagem. Coordena o projeto de pesquisa Poética dos gêneros nas letras e artes em Língua Espanhola. Doutora em Letras pela FFLCH (USP).

Contato: rschardong@uol.com.br
Brasil

Recebido em: 18 de outubro de 2018

Aceito em: 15 de abril de 2019

PALABRAS CLAVE:

ejemplaridad, arte poética,
enfermedad mental, silencio.

Resumen: En sus *Novelas ejemplares*, Cervantes inaugura un género de narrativa de ficción, la *novela corta*, vertiendo a una nueva configuración los modelos consagrados de la novela y resignificando la estética y el lenguaje canónicos de su tiempo. Dalton Trevisan actualiza e intensifica ese hacer poético en sus *Novelas nada ejemplares*, reconfigurando los ejemplos errantes de las tradiciones literarias, estéticas y socioculturales. Este artículo trae el estudio comparado de dos cuentos por medio del análisis de su composición como narrativas ejemplares, a partir de algunos rasgos estructurales y del examen de las relaciones de género. En el ámbito de las relaciones humanas, figuradas artísticamente, interesa observar cómo la autoridad masculina y la sumisión femenina se justifican, considerándose los valores en boga cuando las obras fueron publicadas. Es notable que Cervantes y Trevisan representan matrimonios dañosos en ingeniosas tramas que censuran las prácticas culturales de su tiempo.

KEYWORDS: exemplarity,
poetic art, mental illness,
silence.

Abstract: In *Novelas ejemplares*, Cervantes creates a fiction narrative genre, the *novela corta*, turning the established novel models into a new configuration, resignifying canonic esthetics and language of his time. Dalton Trevisan updates and intensifies this poetic process in his *Novelas nada ejemplares*, reconfiguring erring examples of the literary, esthetic and sociocultural traditions. This paper presents a comparative study of the two short stories through the analysis of their composition as exemplary narratives, from some of their structural elements and from the examination of gender relations. Regarding human relationships, which are artistically illustrated, it seems relevant to observe how the male authority and the female submission are justified, taking into consideration the current values at the time the stories were published. The way Cervantes and Trevisan portrait ill marriages in ingenious plots that censor the cultural practices of their time is remarkable.

Al publicar sus *Novelas ejemplares*, en 1613, Miguel de Cervantes inaugura un género en la narrativa de ficción, la *novela corta española*, como él lo presenta en el prólogo de la colección. En sus doce novelas el ingenioso autor da renovadas pruebas de su agudeza de ingenio y de su primoroso dominio de las técnicas del arte poético. El éxito del género produce una moda literaria, de más de dos décadas, a la cual adhieren renombrados autores del Siglo de Oro Español.

Esta invención cervantina introduce innovaciones sobre un modelo antiguo que proviene del oriente: las novelas enmarcadas. El título más conocido entre nosotros es *Las mil y una noches*, cuyo lugar e idioma de origen son inciertos. En Europa la tradición de las novelas orientales fue reelaborada primeramente por los italianos, destacándose el consagrado *Decamerón*, de Boccaccio. Aunque la colección abarque una gran diversidad de temas, su obra fue asociada al contenido erótico de parte de los cuentos. Tal vez para desviarse de la censura del período de la Contra Reforma, Cervantes tituló sus *novelas* como “ejemplares” y señaló en el prólogo que “no hay ninguna de quien no se pueda sacar algún ejemplo provechoso” (1993, p.74).

El género llamado *novela corta*, que hoy designamos como cuento, puede ser considerado un género de ficción errante -tomando prestado los términos de Graciela Speranza (2012)-, una vez que el cuento oriental se perpetuó al superar fronteras, al acomodarse a diferentes lenguas y tiempos, al aceptar alteraciones y ajustes, así como lo desearon sus muchos autores y lectores.

Las colecciones de cuentos, por lo tanto, son como un atlas, que traen un mundo a cuestas. Cruzaron mares, continentes, tiempos, acumularon y transformaron códigos, patrones estéticos y literarios, desbordaron razones y sensibilidades, resignificaron símbolos y tradiciones, en un incesante fluir de las artes.

El estudio de las *Novelas ejemplares* de Cervantes indica que sus doce novelas reúnen técnicas propias de narrativas largas,¹ además de técnicas provenientes del teatro y temas de la poesía. Las doce novelas amalgaman rasgos compositivos y estéticos en tramas cuidadosamente planificadas para sorprender al lector con conectividades inesperadas, que desarman patrones literarios, reconfiguran modelos, creando nuevos significados.

Es posible afirmar que la ejemplaridad de sus novelas cortas adviene más del vigor de la inventiva poética que de la ejemplaridad del carácter de sus personajes, como ilustran, por ejemplo, los protagonistas de “Rinconete y Cortadillo”, “El coloquio de los perros” y “El celoso extremeño”. Sin embargo, aunque no sean dechados de virtud, se ganan la admiración del lector, tal vez porque Cervantes transvase a los caracteres de sus cuentos la

1 Florencio Sevilla Arroyo y Antonio Rey Hazas, en su estudio introductorio a las *Novelas ejemplares*, indican esa confluencia de géneros en la composición de las novelas de Cervantes: “un somero y rápido repaso genérico nos lleva a ver cómo *Rinconete y Cortadillo* funde originalmente la jácara con la picaresca, género este que también está presente en *La ilustre fregona* al lado de la tradición más idealista (...). *La española inglesa*, por su parte, (...) lleva la novela bizantina al Atlántico, mientras que *El amante liberal* mantiene el género griego en su ámbito natural del mar Mediterráneo, aunque unido a la tradición morisca y de relato de cautiverio.” (Sevilla; Rey, 1993, p.14-15).

complejidad del alma y del sentir humano que se veía en los personajes de las narrativas largas.

La continua migración de los hombres y de sus libros trajo las *Novelas ejemplares* a Hispanoamérica y también a Brasil. En Curitiba, capital de Paraná, Dalton Trevisan publicó las *Novelas nada ejemplares*, en 1959. El título es una alusión directa a las *Novelas* de Cervantes. Corroboró la intencionada afiliación el mismo número de narrativas cortas: son doce los ejemplos de que el género cuento puede atar y desatar fronteras, recrear tradiciones, enigmas y silencios.

En su primera obra literaria Dalton Trevisan parece inaugurar su propia poética, marcada por la condensación, que años más tarde va a definir como haikú, o *minihistorias* (neologismo del autor), como se lee en el prólogo a *O vampiro de Curitiba* (1974), el único que escribió a sus libros: “existe el prejuicio de que después de cuento uno debe escribir novela corta y al final novela. Mi camino será del cuento hacia el soneto y de éste hacia el haikú” (apud Waldman, p.18). Berta Waldman explica el nexo compositivo de esta forma minimalista de poesía japonesa: “según la apreciación budista, todas las cosas –humildes, grandes, triviales, excelsas– son solamente parte de una totalidad que se debe recuperar a través de una mera alusión. Una hoja es suficiente para identificar el bosque, atrás del cual está la naturaleza. Una gota descubre el mar y con él los mares, el movimiento del universo” (p.18). Waldman asegura que la condensación se acentúa paulatinamente en la ficción narrativa de Trevisan, creando la estética del “mínimo múltiplo”.

Es posible observar que la condensación, como rasgo compositivo, está presente en “Penélope”, la última de las *Novelas nada ejemplares*, en la que cada palabra, acción, cada punto de las agujas de tricot trama redes de significados que el lector necesita decodificar para tejer los sentidos sugeridos.

Cervantes, en sus *Novelas ejemplares*, inaugura un género de narrativa de ficción vertiendo a una nueva configuración los modelos consagrados de la novela, resignificando la estética y el lenguaje canónicos ante los conflictos socioculturales de su tiempo. Trevisan actualiza e intensifica este proceso creativo. Sus *Novelas nada ejemplares* y el cuento “Penélope” claramente dialogan con la tradición de las *Novelas ejemplares* y de la *Odisea*, como los títulos evidencian, a lo que se suma el arte de la condensación del haikú. La novedad se articula de un modo errante, creando universos, experiencias con el lenguaje en nuevos espacios geográficos, transitando por los caminos del alma y por las sendas de las relaciones de género.

Este artículo, *Ejemplaridades errantes*. “El celoso extremeño” (1613) y “Penélope” (1959)², trae el estudio comparado de los cuentos por medio del análisis de la poética de su composición como narrativas ejemplares, a partir de algunos de sus rasgos estructurales y, especialmente, a partir del examen de las relaciones de género, marcadas por la enfermedad mental de los varones.

2 Este artículo profundiza y amplía la investigación “La enfermedad mental masculina y el silencio femenino en *El celoso extremeño* (1613) y *Penélope* (1979)”, presentada en el 4º Congreso Género y Sociedad, realizado en setiembre de 2016 en la Universidad Nacional de Córdoba – Argentina.

En el ámbito de las relaciones humanas, codificadas artísticamente en la ficción, interesa observar cómo la autoridad masculina y la sumisión femenina se justifican, teniendo en cuenta los valores en boga cuando las novelas fueron publicadas. Es notable que, en esos cuentos, Cervantes y Trevisan representan a matrimonios dañosos, con los cuales censuran las prácticas socioculturales machistas de su tiempo.

Según las normas del arte poético vigentes en los siglos XVI y XVII, en España, la verosimilitud es requisito indispensable para que la Poesía cumpla su doble finalidad: enseñar deleitando, condición para la ejemplaridad del arte. Empecemos por examinar la verosimilitud de la enfermedad mental masculina y del silencio femenino en la novela ejemplar cervantina, atendiendo a los movimientos del alma del protagonista al cruzar el mar, hacia América, y al regresar a la patria, cuando había cruzado la frontera de la edad madura.

El protagonista de “El celoso extremeño” es Carrizales que, a los cuarenta y ocho años, tras malgastar su juventud y hacienda, parte para las Indias.

Iba nuestro pasajero pensativo, revolviendo en su memoria los muchos y diversos peligros que en los años de su peregrinación había pasado, y el mal gobierno que en todo el discurso de su vida había tenido; y sacaba de la cuenta que a sí mismo se iba tomando una firme resolución de mudar manera de vida, y de tener otro estilo en guardar la hacienda que Dios fuese servido de darle, y de proceder con más recato que hasta allí con las mujeres (Cervantes, 1991, p.360).

En las Indias hace fortuna, después de veinte años vuelve a España, “tan lleno de años como de riquezas” (1991, p.361). Le combaten muchos pensamientos, sin dejarle sosegar un punto: “quisiera tener a quien dejar sus bienes después de sus días” (1991, p.362). A pesar de sus sesenta y ocho años, “parecíale que aun podía llevar la carga del matrimonio”, aunque este pensamiento le producía “un tan gran miedo”, porque era “el más celoso hombre del mundo” (1991, p.362). No obstante, cuando ve a la niña Leonora imagina que “sus pocos años pueden asegurar mis sospechas; casarme he con ella; encerraréla y haréla a mis mañas, y con eso no tendrá otra condición que aquella que yo le enseñare” (1991, p.362).

Para vivir sin el desasosiego de las sospechas, ingenia una casa sin contacto con la calle, en la que guarda a su joven esposa en compañía de esclavas y criadas, vigiladas por un ama y un negro eunuco. Un año viven en paz. Sin embargo, los altos muros, el aislamiento de la casa, las noticias sobre la condición del viejo y la hermosura de su esposa despiertan en el joven Loaysa “el deseo de ver si sería posible expunar, por fuerza o por industria, fortaleza tan guardada” (1991, p.367).

Fingiéndose de músico, con la ayuda de los criados y del ama, Loaysa entra en la casa concebida para ser impenetrable. El ama lo acosa sexualmente, pero él condiciona la satisfacción de los deseos de la señora a la previa posesión de la joven esposa del patrón. La taimada ama convence a Leonora a acostarse con el músico, pero “el valor de Leonora fue tal, que en el tiempo que más le convenía, le mostró contra las fuerzas villanas de

su astuto engañador, pues no fueron bastantes a vencerla, y él se cansó en balde, y ella quedó vencedora y entrambos dormidos” (1991, p.391).

Carrizales ve a su esposa adormecida en los brazos del músico, lo que le produce un dolor de muerte. Llama a los suegros y a un escribano, para dictar su testamento. Le ruega a Leonora que se case con aquél mozo. Lo hace constar en el testamento. No obstante, una vez viuda, Leonora “se entró monja en uno de los más recogidos monasterios de la ciudad” (1991, p.396). Despechado y casi corrido, Loaysa se embarcó rumbo a las Indias.

El viaje al inicio de la narrativa podría sugerir al lector del siglo XVII que estaría ante una novela de aventuras, en los moldes de los enredos épicos y de los viajes de Ulises. Pero en esta novela las principales acciones ocurren entre cuatro paredes y la gran obra del protagonista es la casa cárcel que edificó para alejar del mundo a su esposa.

En esta novela ejemplar Cervantes construye a un personaje condenado a la censura del lector: el viejo verde, tradicional tópico de la comedia. No obstante, introduce innovaciones sobre el modelo. Desplaza la perturbación de los deseos sexuales seniles hacia la pasión de los extremados celos, como el título de la novela destaca.

Al lector no le es revelado cuáles serían las causas que hicieron de Carrizales “el más celoso hombre del mundo” (1991, p.362). El inicio de la novela, cuando se embarca rumbo a las Indias, sugiere que las causas estarían en su modo de vida. La meditación de Carrizales permite suponer que tuvo experiencias traumáticas con mujeres, muy probablemente en aventuras con mujeres casadas, lo que obviamente lo habrá puesto “en

muchos y diversos peligros” (1991, p.360). Esta hipótesis puede ser señalada como la causa de su largo viaje.

Los silencios de la narrativa desafían el lector a hacer conjeturas, tramar conexiones entre lo que texto oculta y sugiere. La meditación de Carrizales sobre sus errores en el viaje al Nuevo Mundo, cuando toma la “firme resolución de mudar manera de vida” (1991, p.360) es, posiblemente, el motor que pone en marcha la enfermedad de la melancolía.

Robert Burton, en el tratado *Anatomía de la melancolía* (1620), designa como tal las varias clases de perturbación mental y síquica. El autor enumera algunas causas para la enfermedad, como la envidia, el odio, la lujuria, la vanidad y, entre muchas otras, “la imaginación demasiado viva” (2011, p.11).

La gran ingeniosidad de Carrizales, demostrada a lo largo de la trama, permite atribuirle una “imaginación demasiado viva” (Burton, 2011, p.11). Posiblemente la intensa consideración sobre la gravedad de sus errores fue lo que lo llevó a la melancolía.

Burton explica que esta perturbación mental puede tener como síntomas “desvarío, descontento, temor, tristeza, locura” (2011, p.31). En Carrizales se entiende que el síntoma de su enfermedad mental es el excesivo temor de ser traicionado, aun sin estar casado:

Parecíale que aun podía llevar la carga del matrimonio, y en viniéndole este pensamiento, le sobresaltaba un tan gran miedo, que así se le desbarataba y deshacía como hace a la niebla el viento; (...) aun sin estar casado, pues

con sólo la imaginación de serlo le comenzaban a ofender los celos, a fatigar las sospechas y a sobresaltar las imaginaciones (Cervantes, 1991, p.362).

La imaginación intensamente viva indica que, en cuanto al grado, la melancolía no se manifiesta en el personaje como una disposición pasajera, sino como hábito, cuando se convierte en una “enfermedad crónica y continua” (Burton, 2011, p.69). Burton enseña que, en este grado, los afectados padecen delirios (2011, p.30). En el cuento, el delirio de Carrizales es pensar que ingenió una casa inviolable, en la que nadie podría entrar sin su permiso, que creó artificios eficaces para controlar el modo de vida de su esposa y de sus criadas, de forma que no tendría motivos para tener celos.

Otro síntoma de la enfermedad mental, según Burton, es la necesidad. “Una vieja paradoja estoica dice: ‘todos los necios están locos’, aunque unos están más locos que otros” (2011, p.30). En el celoso extremeño se puede reconocer su necesidad al creer que con muchos regalos y mimos podría controlar la voluntad de su esposa y de las criadas, de forma que estuvieran siempre satisfechas.

Prueba contundente de que Carrizales sufre la melancolía en estado crónico es que le altera la salud física. Burton advierte que el enfermo “cede tanto a la pasión que se le altera la complexión”. Entre varios síntomas está que “se le disipa el sueño” (2011, p.68). En la novela, una de las criadas identifica este trastorno en su patrón, diagnostica el “ligero sueño de su señor, cuya ligereza no nacía de sus muchos años, sino de sus muchos celos”

(1991, p.377). El grado extremo de los celos, por lo tanto, es percibido por los que conviven con el obcecado viejo.

La grave enfermedad mental de Carrizales tal vez sea advertida por los padres de Leonora. Las raras veces que la veían, muy temprano, en la misa, siempre acompañada de su marido, “tenían lástima a su hija por la estrechez en que vivía”. No obstante, observa el narrador, la lástima “la templaban con las muchas dádivas que Carrizales, su liberal yerno, les daba” (1991, p.366).

La sociedad sevillana parece no haber percibido el mal crónico del viejo adinerado. Sus extrañas actitudes, cifradas en el aislamiento de la casa y de sus habitantes, podrían haber sido interpretadas, en la España de 1600, como normal y corriente ejercicio de su autoridad como hombre y marido.

Es interesante considerar que la idea de que el varón es el señor de la casa y de la familia está instituida en la cultura occidental desde la Antigüedad grecorromana. Aristóteles, en *Política*, al tratar del poder doméstico, afirma que “el hombre (...) es el llamado a mandar más bien que la mujer” (2005, p.61). En “El celoso extremeño”, la subordinación de la esposa es el presupuesto para el matrimonio. Recordemos que cuando ve a la niña Leonora, Carrizales calma sus temores imaginando que podrá moldearla. El viejo sabe que el estatuto del matrimonio le confiere autoridad para lícitamente privar a su joven esposa de voluntad, discurso y acción.

Cuando se casan, Carrizales dicta la clausura y “la nueva esposa, encogiendo los hombros, bajó la cabeza y dijo que ella no tenía otra voluntad que la de su esposo y señor, a quien estaba siempre obediente”

(1991, p.365). Se entiende que la niña, como corresponde a la buena esposa, acepta las reglas de su señor, comprometiéndose a someter su voluntad a la suya.

Su cuerpo manifiesta la sumisión antes de cualquier palabra. Al encoger los hombros y bajar la cabeza, Leonora indica simbólicamente que toda altivez que traía consigo, a partir del matrimonio, la pone bajo el yugo del marido. La sumisión de la esposa es acción, es escena dentro de la narrativa ficcional.

La predisposición de Leonora para aceptar que el marido use su autoridad para restringir su vida al claustro doméstico posiblemente resulta de la lección de los tratados de educación femenina, obras escritas generalmente por predicadores católicos, dedicadas a perfilar el ideal de conducta de la mujer noble. En *Formación de la mujer cristiana* (1523), Luis Vives dictamina que la esposa en ningún aspecto debe juzgarse más importante que su marido: “téngale por padre, por dueño, por mayor y mejor que no ella, y así lo crea y así lo diga” (1947, p.1101).³ En conformidad con estos preceptos, se puede cogitar que la tierna Leonora no reacciona ante la locura de su cónyuge, porque la confunde con la autoridad suprema otorgada al marido en la España del Seiscientos.

A los abusos, Leonora responde con el silencio. Las voces femeninas que se quejan son de las sirvientas que, pasado un año, no soportan la clausura.

3 Las lecciones de Vives fueron repetidas por incontables autores y obras a lo largo del siglo XV y de los posteriores. Mariló Vigil reúne una vasta lista de predicadores católicos para dibujar cómo fue *La vida de las mujeres en los siglos XVI y XVII* (1994).

Adviértase que los predicadores católicos recomiendan el silencio a todas las mujeres, “porque en todas es, no sólo condición agradable, sino virtud debida, el silencio y el hablar poco” (León, 1583/1968, p.123). Se puede pensar que ninguna actitud simbolizaría mejor el poder del marido que el silencio de la esposa.

El silencio de Leonora se hace notar particularmente en el desenlace, cuando nos damos cuenta de que ella jamás opinó sobre nada, ni siquiera sobre la administración de la casa, ocupación que los tratados de educación femenina indicaban como el principal oficio de la esposa.⁴ A Leonora nunca se le pregunta qué quiere. El marido lo supone y lo dispone, como lo declara ante los suegros: “viviendo jamás salí un punto de lo que pude pensar ser su gusto” (1991, p.395). La narrativa omnisciente ni siquiera registra algún pensamiento de desacuerdo de la mujer.

La enfermedad mental crónica de Carrizales también se pone en evidencia al dictar su testamento, en el que “le pedía y rogaba se casase (...) con aquel mancebo que él la había dicho en secreto” (1991, p.396). Se entiende que, incluso después de la muerte, el marido obstinado pretende mandar en la esposa.

Sorprendentemente, al quedarse viuda, Leonora asume el gobierno de su vida. Ignora el mandato del testamento, no vuelve a la casa de sus padres (como se podría suponer), sino que “se entró monja en uno de los más

4 Fray Luis de León (1583) atribuye a la esposa el oficio de administrar la casa y la familia: “como en la guerra el capitán (...) pone a cada un soldado en su propio lugar (...) así ella ha de repartir a sus criados sus obras y poner orden en todos” (1968, p.65).

recogidos monasterios de la ciudad” (1991, p.396). Recae un grave silencio sobre las razones de Leonora. ¿Sería para penitenciarse por haber causado la sospecha de traición que llevó a Carrizales a la muerte?, o ¿sería para evitar cualquier tipo de control masculino? Cervantes le da al lector la libertad para sacar sus propias conclusiones.

Al analizar la trama se comprende que la imaginación demasiado viva de Carrizales aparentemente fue lo que le causó el dolor de muerte. Al ver a Leonora dormida en los brazos del músico, la sospecha fulminó su delirio de control absoluto sobre la esposa, echó por tierra el demente desvarío de que su riqueza y autoridad podrían edificar su felicidad. La escena pictórica, sin movimientos, de los jóvenes cuerpos dormidos mató al viejo al hacer desmoronar simultáneamente su plan arquitectónico y matrimonial.

Otro ingenio, aun más audaz que el suyo lo derrotó, el del joven Loaysa, en búsqueda de aventuras sexuales con mujeres casadas. La osadía del mancebo en pocos días expugnó la fortaleza de Carrizales y derribó su necia ilusión de que al clausurar a la esposa estaría libre de la enfermedad mental que le atormentaba.

Al final Loaysa, avergonzado y rechazado, porque Leonora se retiró a un convento en vez de casarse con él y hacerlo señor de la fortaleza de Carrizales, se embarcó rumbo a las Indias de América, tal vez con los mismos tormentos mentales que acompañaron a su opositor cuando éste viajó, al principio de la trama, deseando cambiar su estilo de vida. El desenlace del cuento ejemplar sugiere que la historia vuelve a repetirse, incita a imaginar que la trayectoria de Loaysa revela como fue la juventud

de Carrizales. El desenlace circular es proficuo en sugerencias, que invitan al lector a recordar la trama y a formar nuevas redes de sentido.

En las *Novelas nada exemplares* (1959), del brasileño Dalton Trevisan, el cuento “Penélope” parece mimetizar e intensificar la enfermedad del celoso marido y el silencio de la esposa de “El celoso extremeño”.

El cuento tiene como protagonistas a una pareja de ancianos que los vecinos ven siempre juntos en las tareas de la huerta y de la cocina. En el salón, ella con las agujas de tejer, él con su pipa. Únicamente los sábados salen juntos para dar un paseo. No hablan con los vecinos.

Un sábado, al volver del paseo, hay un sobre azul bajo la puerta, sin remitente. “*A mulher propõe queimá-lo, já sofridos demais. Pessoa alguma lhes pode fazer mal, ele responde*” (1994, p.171). La tensión que se instaura es indicada por la incapacidad de concentrarse. Ella, en el punto; él, en el periódico. Por fin, él abre la carta. Dos palabras recortadas en letras de periódico, sin fecha ni firma. Le da el papel a la mujer, que después de leerlo se pone de pie: “– *Que vai fazer? – Queimar.*” Él no se lo permite, guarda el papel en el sobre, éste en el bolsillo. “– *Não ligue minha velha. Uma carta jogada em todas as portas*” (1994, p.172).

Los próximos sábados, al volver del paseo, el sobre azul bajo la puerta, con las dos palabras recortadas. El hombre lo guarda junto con el otro, la mujer deshace un punto en el mantel tejido con dos agujas. Por la noche salta de la cama, mira por la ventana. En la sombra ve un bulto de hombre. Mano crispada hasta que el otro se va. Al sábado siguiente, todo se repite. Por encima del periódico, él la observa y piensa que el mantel es

muy difícil, tejido durante meses. Recuerda la leyenda de Penélope, que deshacía por la noche lo que había tejido durante el día para engañar a sus pretendientes. Le levanta el pelo de la nuca para ver si tiene marcas de dientes. Cuando ella no está, registra sus ropas en el armario. Detrás de la cortina, espía a los tipos que cruzan la calle: el lechero, el panadero, jóvenes.

Observa el polvo de los muebles y las rondas del mantel para reconstruir en su imaginación como ella ocupó el tiempo durante el día. Con la excusa de que hay ladrones, compra un revólver. Exige que ella le muestre antiguos regalos. ¿Hará el mantel para vender? Detrás del periódico vigila a la esposa, buscando marcas del otro. Ella deshace un punto.

Había un primo en el pasado. Ella jura que se murió a los once años:

Por que não em casa no sábado, atrás da cortina, dar de cara com o maldito? Não, sente falta do bilhete. A correspondência entre o primo e ele, o corno manso; um jogo, onde no fim o vencedor. Um dia tudo o outro revelará, forçoso não interrompê-la (Trevisan, 1994, p.174).

Una tarde, abre la puerta, va al dormitorio, ella en la cama, con el revólver en la mano, vestido ensangrentado. No siente piedad, fue justo. La policía lo deja en paz, estaba lejos de casa en la hora del suicidio.

Después del entierro, entra en casa y ve el mantel en punto tricot sobre la mesa. Penélope remató su obra. Tejió su propia mortaja. Se sienta solo en el salón. La mujer pagó por el crimen, piensa, ¿o acaso sería inocente? Si las cartas efectivamente eran para él, “*não virão, com a mulher morta, nunca*

mais. Aquela foi a última” (1994, p.175). El marido imagina que el otro se habrá enterado del funeral.

El sábado siguiente hace el paseo solo. Al abrir la puerta pisa el sobre azul. En su butaca “*lê o jornal em voz alta para não ouvir os gritos do silêncio*” (1994, p.175).

El cuento de Trevisan inicia con misterio y termina con silencio, como la novela ejemplar de Cervantes. Es narrado en un lenguaje telegráfico, lleno de ambigüedades, siendo la elipsis el principal adorno. El lector es retado a descifrar los enigmas de la narrativa. Las oraciones, mayoritariamente sin sujeto, obligan al lector a formular hipótesis sobre el contexto, a partir de la acción y el flujo del pensamiento.

La breve ficción es dominada por el pensamiento del marido y del narrador omnisciente, que a veces se confunden, se duplican, intercalan turnos, como si el narrador fuera personaje, o el pensamiento del personaje silenciara también la voz del narrador.

Como en el cuento cervantino, no se sabe el origen del mal del anciano, las causas, ni cuánto dura. La narrativa presenta los obsesivos celos ya como un hábito, como una “enfermedad crónica y continua” (2011, p.69), diagnosticaría Burton. Enfermedad que, además de aislar a la esposa del contacto con familiares y vecinos, sin el artificio de las ventanas tapiadas y de los altos muros, no permite que ella manifieste su afecto siquiera a una planta o animal: si ella engorda una gallina, él desmonta el gallinero. Arranca el único rosal que había en un rincón del jardín: “*nem a uma rosa concede o seu resto de amor*” (1994, p.171). La conclusión cifrada del

narrador diagnostica el estado crónico de los obsesivos celos del marido y revela cómo se manifiesta su enfermedad mental: en el desmesurado temor de que la esposa dedique a otro, aunque sea un animal o planta, el amor del que él, su marido, quisiera ser el único detentor.

Como Carrizales, el anciano paranaense indica padecer la necia convicción de que, por medio de su obsesiva vigilancia, controla absolutamente la voluntad y los afectos de la esposa, lo que posiblemente lo hace imaginar que, al supervisar todos su actos, no tendría que temer que ella traicionara el amor que debería dedicar únicamente a él, su marido.

Las cartas anónimas perturban la aparente paz en que vivían. Cuando el flujo del pensamiento revela el combate mental entre el celoso marido y el imaginario *otro*, se percibe que las dos palabras enviadas en el sobre azul son: “*cornio manso*” (1994, p.174), eso es, cornudo con consentimiento. Al lector cabe conectar los sentidos sugeridos por el texto, en el entramado de palabras entrecortadas y de afectos condensados. La pictórica imagen del sobre azul metido bajo la puerta actúa con la potencia del *haikú* en la poética construcción de este cuento, una vez que desata incontables posibilidades de sentido en la mente de los personajes y del lector.

La sospecha planteada por el anónimo sobre azul intensifica la demencia del marido, agudiza su obsesivo temor y, consecuentemente, su obcecada vigilancia sobre la esposa. El estado crónico de la enfermedad, como ocurrió con Carrizales, altera la complexión del anciano, perturbándole el sueño. Los ruidos en la acera lo despiertan y lo ponen alerta detrás de la cortina. Si la mujer se levanta, él no duerme.

Se puede suponer que el intenso escrutinio de la casa, del tricot, aumenta la tensión en el ambiente doméstico. Hace pesar aún más el silencio en la escena casi inmóvil del salón: ella, con la cabeza baja, mueve las agujas; él la observa, levantando el ángulo de la mirada por encima del periódico.

Los vecinos aparentemente no advierten la locura del anciano, puesto que el obsesivo control se confunde con compañerismo en las tareas del hogar y en el paseo sabatino. La obstinada vigilancia se disfraza en amorosa convivencia.

La esposa, como lo hizo Leonora, responde a las recrudescidas manifestaciones de la enfermedad de su marido con el silencio. La silenciosa sumisión y la habilidad para las manualidades forman parte del ideal de la esposa perfecta que posiblemente le fue enseñado a la señora tejedora.

La vinculación entre virtud femenina y la dedicación a las labores es un patrón occidental desde la Biblia, como se lee en *Proverbios*, 31: “buscó lana y lino, y con voluntad labró de sus manos. (...) Aplicó sus manos al huso y sus manos tomaron la roca. (...) Ella se hizo tapices; de lino fino y púrpura es su vestido.”⁵

Posiblemente esta descripción de la esposa perfecta fue divulgada a través de los siglos en sermones, en tratados de educación femenina⁶ y por otros medios que no es posible precisar, aunque se pueda identificar la

5 *Santa Biblia*. s/d.

6 Este capítulo de los Proverbios fue la fuente inspiradora de Fray Luis de León al componer el tratado *La perfecta casada* (1583).

repercusión de este modelo en la educación escolar del siglo XX. La obra *Economia Doméstica* (1959), de Marina G. Sampaio de Souza, lo confirma.

El libro fue destinado a dar nociones a las adolescentes de cómo administrar una casa de familia. Llama la atención el capítulo dedicado al vestuario. Souza, a respecto del modo de vestir masculino, repite el anuncio de una tienda: la mejor tarjeta de presentación es su ropa, caballero (1959, p.48). Asegura que la elegancia del varón es fundamental.

Al dedicarse a la ropa femenina, enseña que “*com um pouco de gosto e uma pequena quantia qualquer mulher pode transformar um vestido mais antigo numa ‘toilette’ moderna*” (1959, p.49). Para concluir, afirma: “*se toda mulher pudesse confeccionar as suas próprias roupas, seria o ideal. Pode-se assegurar que seria a melhor economia a fazer*” (1959, p.50). De la lección se entiende que la mujer es menos importante que el hombre, por eso su ropa puede ser vieja, o hecha en casa, y debe ocupar una porción menor del presupuesto doméstico.

En el cuento de Trevisan, la tejedora personifica esa lección. Su marido lleva traje negro y corbata, no obstante, “*no verão, a mulher usa um vestido branco fora de moda*” (1994, p.171). El vestido pasado de moda indica externamente las instrucciones que la señora ha internalizado. Infelizmente no hay como averiguarlas, porque la narración no penetra el pensamiento de la mujer. Lo que ella piensa es un misterio que ni al narrador, ni al marido le interesa.

El suicidio, que da inicio al desenlace trágico, revela la mortificación que el silencio femenino ocultó a lo largo de la narrativa. Se puede considerar,

ante la solución desesperada, que las cartas anónimas convirtieron la habitual vigilancia sobre la mujer en opresiva y lacerante violencia psicológica.

Adelma Pimentel, en *Violência psicológica nas relações conjugais* (2011), define: “*a violência psicológica entre casais é uma modalidade de agressão que aparece frequentemente nas relações sem que seja reconhecida pelos cônjuges, sobretudo pela mulher*” (2011, p.16). Pimentel identifica en esta clase de violencia “*a satisfação unilateral obtida por meio da desqualificação e desrespeito ao outro*”, cuyo resultado puede herir la autoestima de quien la sufre (2011, p.16).

El suicidio de la esposa, se supone, indica que la constante tensión de la vigilancia, sumada a la ofensiva búsqueda de marcas del amante y a la afrentosa averiguación de su armario hacen de la sospecha del marido un acoso moral continuo. Una violencia que al faltarle el respeto, la descalifica y la hiere profundamente.

Además del señalado *modus operandi*, es posible identificar los juegos mentales que el marido inventa para confirmar la curiosidad de su esposa por las cartas anónimas como otra de las formas de la violencia psicológica. La señora aparenta ignorar los sobres azules, por eso el marido:

Imagina um plano: guarda a carta e dentro dela um fio de cabelo. Pendura o paletó no cabide, o papel visível no bolso. (...) Pela manhã examina o envelope: parece intacto, no mesmo lugar. Esquadrinha-o em busca do cabelo branco – não achou (Trevisan, 1994, p.173).

El juego es cruel, de quien pretende conocer el pensamiento del otro sin hacerle preguntas. Es una trampa de quien se considera superior, capaz de gobernar la mente, las acciones y reacciones del otro.

Menos sutil, seguramente, fue la coercitiva exigencia de ver los antiguos regalos. ¿Con qué propósito? ¿Y si se hubiera perdido alguno en la mudanza? Es fácil imaginar el terror que esa exigencia pudo haber causado. El vivo teatro de las relaciones matrimoniales opresivas permite tejer redes de significados.

Quizá el terror sicológico haya llegado al ápice la noche en que, insomne, ella se levantó, fue a tejer y el marido vino al salón empuñando el revólver (1994, p.174).

Concluido el mantel en punto tricot, puesto sobre la mesa debería ser la imagen de la dedicación de la esposa al hogar. Debería merecer el elogio del marido. No sospechas. No el silencio corrosivo.

Terminado el mantel acaso la señora haya tenido ocasión de preguntarse: ¿por qué? ¿por qué la sumisión y silencio durante años no fueron eficaces para probarle su fidelidad? ¿Ella no merecía un poco de confianza, de alegría, de paz? Se puede suponer que el suicidio da fin a la vigilancia lacerante e insoportable.

Cuando el anciano volvió a encontrar el sobre azul debajo la puerta, después de haber enterrado a su esposa, el silencio le gritó. Se puede conjeturar que le gritó como fue injusto sospechar y torturar sicológicamente a su mujer. Le gritó que sus obsesivos temores no le permitieron aceptar

lo obvio, que el sobre azul era un juego, producto de una mente aún más perversa que la suya.

Al final del cuento, el sobre azul bajo la puerta cierra el desenlace circular, como el viaje a las Américas en el cuento cervantino. El sobre azul del último sábado desafía al personaje y al lector a resignificar todos los anteriores.

Como el obsesivo temor de Carrizales fue derrotado por la obstinada curiosidad de Loaysa, así el juego mental del esposo de la tejedora fue vencido por la infame travesura del que depositaba los sobres bajo su puerta.

La narrativa indica que el anciano paranaense advertía que era un juego: *“a correspondência entre o primo e ele, o corno manso; um jogo, onde no fim, o vencedor”* (1994, p.174). Pero su delirio de superioridad lo hizo suponer que él sería el victorioso. El raro placer en la competición con el opositor imaginario puede ser explicada por un constructo cultural descrito por Julio César González Pagés: “esta rivalidad, se nos enseña desde que somos niños, forma parte de los estereotipos existentes sobre la masculinidad y es una cualidad indispensable que debe existir entre los ‘verdaderos machos’” (2010, p.46). Al delirante anciano, seguramente, se le inculcó esta antigua lección.

González Pagés añade: “como se nos construye socialmente para rivalizar, los hombres se deben cuidar de no tener puntos débiles” (2010, p.45-46). Al considerar esta convención cultural es posible pensar que fue para ocultar su propio miedo que Carrizales concibió la fortaleza, para encerrarse con

su esposa y aislarse de los imaginarios rivales que le causaban terror. Su heredero paranaense sigue su ejemplo, se aísla con la mujer entre barreras psicológicas y silenciosas trampas.

Se podría, entonces, reconocer en el temor de Carrizales y del anciano brasileño tradicionales modelos de conducta de los hombres machos: ocultar sus miedos, rivalizar con otros varones y vencerlos. No obstante, en ambas novelas estos patrones de masculinidad caduca no traen consigo la victoria, la superioridad, sino la enfermedad mental y la tragedia.

En cuanto a la ejemplaridad, el estudio de los protagonistas masculinos de los cuentos de Cervantes y Trevisan permite afirmar que son ejemplos *al contrario*, es decir, que merecen censura, son modelos que el lector sensato debe evitar si no quiere sufrir idénticos infortunios.

A respecto de la poética de la composición de los caracteres de los cuentos, se puede observar puntos de diálogo con los personajes de la *Odisea*. Al decidir viajar y al meditar sobre su modo de vida, se genera la expectativa de que Carrizales va a seguir el modelo épico de Ulises. Pero, al regresar de América, su conducta se desvía del héroe prudente. Sus propósitos lo asemejan al viejo verde de la comedia, sin embargo, termina trágicamente como víctima de sus excesos y de su senil ilusión de ser capaz de construir un mundo propio, en que solo él tiene la llave de la puerta de los deseos. El cuento nada ejemplar de Trevisan alude a la *Odisea* por medio de la tejedora, alusión a Penélope, ejemplo épico de la fidelidad femenina. Como la esposa de Ulises, la tejedora paranaense resiste a incontables infortunios,

pero sucumbe ante la violencia sicológica a la que está aprisionada por la enfermedad mental del celoso marido.

La similitud de la conducta de los maridos autoritarios y de las esposas sumisas con los patrones dictados por los documentos culturales vigentes en el período en que los cuentos fueron publicados indica su verosimilitud.

Se puede afirmar que los cuentos nada ejemplares de Cervantes y Trevisan, como un atlas, traen un mundo auestas. Son ficciones errantes por el vasto universo de combinaciones de las artes narrativas, cosmos vertido a la ficción del alma humana, de los constructos culturales, de los prejuicios arraigados que cruzan fronteras temporales y espaciales. Son casas cárceles, proyectos arquitectónicos que condensan la enfermedad mental de los hombres y el silencio femenino. Son escenas y elipsis que potencian los espacios y los significados de la narrativa.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Aristóteles. *Política*. Traducción Patricio de Azcárate. 23. ed. Madrid: Espasa Calpe, 2005.
- Burton, Robert. *Anatomía de la melancolía* (1620). Prólogo y selección de Alberto Manguel. Madrid: Alianza, 2011.
- Cervantes Saavedra, Miguel de. “El celoso extremeño”. In: *Novelas amorosas y ejemplares* (1613). Ed. F. Sevilla Arroyo; A. Rey Hazas. Madrid: Espasa Calpe, 1991, v. 2, p.357-396.
- González Pagés, Julio César. *Macho, varón, masculino. Estudio de masculinidades en Cuba*. La Habana: Editorial de la Mujer, 2010.
- León, Fray Luis de. *La perfecta casada* (1583). 9. ed. Madrid: Espasa-Calpe, 1968.

Santa Biblia. Antigua versión de Casiodoro de Reina y Cipriano de Valera. London: Trinitarian Bible Society, s/d.

Sevilla Arroyo, Florencio; Rey Hazas, Antonio. Edición, introducción y notas. In: Cervantes Saavedra, Miguel de. *Novelas ejemplares* (1613). 30. ed. Madrid: Espasa Calpe, 1993.

Souza, Marina G. Sampaio de. *Economia Doméstica*. 8. ed. São Paulo: Editora do Brasil, 1959.

Speranza, Graciela. *Atlas portátil de América Latina. Arte y ficciones errantes*. Barcelona: Anagrama, 2012.

Trevisan, Dalton. “Penélope”. In: *Novelas nada exemplares* (1979). 6. ed. Rio de Janeiro: Record, 1994, p.170-175.

Vives, Juan Luis. Formación de la mujer cristiana (1523). In: *Obras completas*. Ed. Lorenzo Riber. Madrid: Aguilar, 1947, p.985-1175.

Waldman, Berta. Mínimo múltiplo: del cuento al haikú de Dalton Trevisan. Traducción de María del Consuelo Rodríguez. Revista de la Universidad. México. Disponible en:

http://www.revistadelauniversidad.unam.mx/ojs_rum/files/journals/1/articles/14441/public/14441-19839-1-PB.pdf Acceso en: 24 sep. 2018.

Reescribiendo la historia de la conquista española: Mitos fundacionales en los *Comentarios Reales de los Incas*

Evelyn Saavedra Autry

Recebido em: 8 de outubro de 2018

Aceito em: 28 de novembro de 2018

Candidata al doctorado en Letras por la University of Georgia, EE.UU. Se especializa en la novela indigenista y del conflicto armado interno peruano. Es autora de "Magda Portal: procesos de modernización, vanguardismo y compromiso", "*El pobre más rico: heterogeneidad y transculturación en el teatro quechua colonial*", "Testimonio, ficción y las batallas por las memorias en *Insensatez* de Horacio Castellano Moya", entre otros.

Contacto: evelyn.autry@uga.edu
Estados Unidos

PALABRAS CLAVE:

Literatura peruana; Inca
Garcilaso de la Vega; historia
indígena; mitos fundacionales;
oralidad quechua

Resumen: *Los Comentarios Reales* del Inca Garcilaso de la Vega ofrece una narrativa alterna de la historia del Perú y del imperio incaico antes y durante la conquista. Para justificar su concepto de verdad, Garcilaso emplea herramientas retóricas que le permiten servirse de la escritura española y la oralidad quechua. A partir de la reescritura de historias de los cronistas españoles, las cuales defino como mitos y no fábulas, Garcilaso cuestiona la veracidad de esas crónicas y corrige la historia que proponen sobre el incario. Exploro cómo Garcilaso y su retórica edifican los cimientos de la historia de los Incas, justificándose en la autoridad que le brindan el discurso oral y sus conocimientos de los mitos incaicos. *Los Comentarios Reales* no serían "la más perfecta síntesis entre historia y ficción" (Arias Carbone), sino una continua negociación entre la autoridad de la historia y una ficción referida como fábula. El proyecto de Garcilaso fue historizar el imaginario incaico y establecer un mito fundacional incaico.

KEYWORDS:

Peruvian
literatura; Inca Garcilaso de
la Vega; indigenous history;
foundational myths; Quechua
orality

Abstract: The *Comentarios Reales*, written by Inca Garcilaso de la Vega, offers an alternative narrative concerning the Incan Empire and Peruvian colonial history before and during the Spanish conquest. To justify his concept of truth, Garcilaso uses rhetorical devices that allow him to utilize Spanish writing intertwined with Quechua orality. From the rewriting of Spanish chroniclers' stories about the Incan Empire, which I define as myths and not fables, Garcilaso questions the veracity of the chronicles and corrects the Andean history. I explore how Garcilaso and his rhetorical devices build the foundations for Incan history while justifying himself in the authority oral discourse and knowledge of the Inca myths. The *Comentarios Reales* is not the most perfect synthesis between history and fiction (Arias Carbone), but a continuous negotiation between the authority of history and a fiction referred to as fables. The project of Garcilaso was to historicize the Incan imaginary and establish a foundational Incan myth.

Los *Comentarios Reales de los Incas* del mestizo Inca Garcilaso de la Vega primera vez publicado en el año 1609, ofrece una narrativa alterna de la historia del Perú y el imperio incaico antes y durante la invasión y conquista española. Para justificar su concepto de verdad, Garcilaso emplea herramientas retóricas que le permiten servirse de la escritura española y la oralidad quechua para reconquistar discursos escritos y orales. A partir de la reescritura de historias de los cronistas españoles sobre el imperio incaico, las cuales defino como mitos y no fábulas, Garcilaso cuestiona la veracidad de las crónicas escritas por cronistas españoles y corrige la historia que ellos proponen sobre las costumbres y prácticas del incario. En este ensayo exploro cómo Garcilaso y el uso de sus herramientas retóricas edifican los cimientos de la historia de los Incas, justificándose en la autoridad que le brindan el discurso oral y sus conocimientos de los mitos incaicos narrados por los Amautas. Específicamente, propongo que los *Comentarios Reales de los Incas* no son una bifurcación de “la más perfecta síntesis entre historia y ficción” (Arias Carbone, p.7), sino una continua negociación entre la autoridad de la historia y ficción referidas como fábulas. El proyecto del Inca es historizar el imaginario incaico, reescribirlo y establecer los cimientos de un mito fundacional incaico.

El desarrollo de esta propuesta, parte del análisis del proceso de textualización de las fábulas y mitos que establecen el discurso del mito fundacional de Manco Capac y Mama Ocllo¹, así como en las fábulas

1 Tómesese en cuenta que en los *Comentarios reales* Garcilaso ofrece tres versiones del origen de los Incas. Entre ellas se encuentran el mito de los cuatro hermanos Ayar, el mito de Manco

de viajeros y la versión del Padre José de Acosta sobre la llegada de un marinero a las Américas antes de Cristóbal Colón. Con este fin, entablaré un dialogo con las teorías sobre el mito y la fábula, argumentadas por Mircea Eliade y Juan Carlos Dido, respectivamente, para así mantener una línea divisoria entre las alegorías que edifican el mito y aquellas que construyen la fábula de los viajeros. Con la finalidad de construir un marco teórico, desde donde elaborar una lectura productiva, incluiré el ensayo “Fábulas clásicas y neoplatónicas en los Comentarios reales de los Incas” de Efraín Krystal, *The narrow pass of our nerves. Writing coloniality and postcolonial theory* de Sara Klaren Castro, “Los mitos de origen de los Incas en la construcción de los Comentarios reales” de Juan Ossio y “Reading Colonialism in Garcilaso’s *Historia General del Perú*” de Margarita Zamora, entre otros.

Garcilaso, nace con el nombre de Gómez Suárez de Figueroa, hijo de una princesa incaica y un conquistador español (Vargas Llosa, p.19), quien encuentra en su bilingüismo quechua y español la autoridad de forjar una historia. La escritura de Garcilaso, la cual se justifica en el yo narrativo, la narración testimonial, su conocimiento de la historia referida por cronistas europeos, el contacto con mentores jesuitas y su familia incaica y española, así como el conocimiento que tenía Garcilaso sobre tres culturas divergentes: la del Inca, del Perú en el proceso de colonización y mestizaje y la española, le permitieron problematizar la veracidad de las crónicas

Capac y Mama Ocllo que proviene de Del Collasuyo y Contisuyo (Ossio, p.68) y la tercera que es analizada en este trabajo.

europas que historizaban las indias. El cuestionamiento de la autoridad de la historia escrita por Juan de Betanzos, Gregario García, Sarmiento de Gamboa, Francisco López de Gómara, Pedro de Cieza de León, El clérigo anónimo, Cristóbal de Molina, José de Acosta, Bernabé Cobo, entre otros (Durand, p.9-18), añade otra capa alegórica a la historia que inscribe Garcilaso, y cuya herramienta, digamos hasta subversiva, reconquista el uso del discurso escrito a través del discurso oral.

Una de las peculiaridades de la crónica de Garcilaso es la incorporación y corrección del quechua, lo cual refleja una de las características del humanismo y ese afán de rescatar y reconstruir la lengua antigua (Zamora, p.16-17). El conocimiento y dominio de este idioma le permite cuestionar—sin hacerlo directamente—a los cronistas españoles y al imaginario del imperio incaico que los cronistas historizaban. En primera persona Garcilaso narra, “yo protesto decir llanamente la relación que mamé en la leche y la que después acá he habido, pedida a los propios míos [...] y no escribiré novedades que no se hayan oído, sino las mismas cosas que los historiadores españoles han escrito”. El yo narrativo lo sitúa como testigo primario y heredero de las historias fundacionales del incanato. La autoridad discursiva que edifica Garcilaso no sólo se justifica en “la leche que mamó”, sino, en los saberes de la histografía española sobre el incanato.

Garcilaso va más allá y argumenta que sus comentarios sólo servirían para aclarar la verdad que muchos cronistas intentaron decir. Verdades que, según Garcilaso, reflejan la credibilidad de los hechos históricos transcritos por aquellos, pero que por la falta del entendimiento del quechua—

herramienta retórica distintiva en su crónica—, limitaron a los cronistas a un espejismo de la verdad. Garcilaso en primera persona señala que, “para atajar esta corrupción me sea lícito, pues soy indio, que en esta historia yo escriba como indio con las mismas letras que aquellas tales dicciones se deben escribir (p.17). La historia que implementa Garcilaso advierte el uso de alegorías que sólo él puede interpretar, alegando que el discurso oral del quechua se construye desde un lugar de enunciación restringido a los cronistas españoles. Sobre la autoridad discursiva que construye Garcilaso, Zamora apunta que “*Garcilaso slyly argued that not knowing Quechua and wanting to understand Andean culture was like not knowing Hebrew and wanting to understand the Bible*” (p.147). Como bien lo señala Zamora, el conocimiento del quechua, que advierte Garcilaso, no sólo le brinda la autoridad de modificar, agregar o corregir la historia de los incas. También le facilita la acción de implementar un nuevo término para sus mitos fundacionales a las que bautiza en términos cristianos, como las fábulas historiales.

Según Giovanna Vivianna Arias Carbone, en “Fábulas historiales y verdades teológicas: la preparación evangélica en los *Comentarios reales de los Incas*”, el fruto de la convergencia de la tradición oral incaica y la tradición renacentista jesuita hizo posible que Garcilaso encontrase la manera de narrar los mitos andinos y reescribir o reinterpretar las acciones de los Incas (p.6). La propuesta que ofrece Arias Carbone claramente puede ser justificada en las herramientas retóricas que usa Garcilaso y su conexión con el mundo de los Incas, el del Perú de la conquista y el cosmos europeo.

Por otro lado, Arias Carbone propone el uso de fábulas historiales para analizar los relatos del imaginario incaico justificándose en la terminología curiosamente usada por Garcilaso cuando se refiere a mitos incaicos como fábulas historiales². La interpretación que ofrece, basada en la historicidad de las fábulas, plantea que los *Comentarios Reales de los Incas* son la perfecta convergencia entre la ficción y la historia. El argumento de Arias Carbone parte de una lectura detallada de algunos pasajes de los *Comentarios Reales* como el siguiente:

Iremos con atención de dezir las hazañas más historiales, dexando otras muchas por impertinentes y prolixas, y aunque algunas cosas de las dichas y otras que se dirán *parezcan fabulosas, me pareció no dexar de escrevir las por no quitar los fundamentos sobre que los indios*³ se fundan para las cosas mayores y mejores que de su Imperio cuentan. Porque, en fin, destos principios fabulosos procedieron las grandezas que en realidad de verdad posee hoy España.
(p.50)

A partir de la lectura de este pasaje, Arias Carbone argumenta que para incluir el pasado milenario de los Incas y lograr un final moralizante, Garcilaso tiende a fusionar historias y fábulas mediante un mecanismo intertextual al que llama fábula historial. Para Arias Carbone “la fábula historial es el mecanismo que le permitió [a Garcilaso] valorar ambas

2 Refiérase al Capítulo XVIII cual Garcilaso titula “De fábulas historiales del origen de los Incas” (p.53).

3 Mi énfasis

nociones [la historia y la fábula] desde un único discurso. [...] De este modo, la fábula se convierte en el gran receptáculo de verdades alegorizadas sobre los antepasados andinos del Inca” (p.21). Sin embargo, su lectura parece no leer “aunque algunas cosas de las dichas y otras que se dirán parezcan fabulosas, me pareció no dexar de escrevirlas”. Cuando Garcilaso, escribe “parezcan fabulosas” y “me pareció”, el uso del verbo parecer no implica que la verdad de los narrado sea una verdad o una mentira. Garcilaso presenta lo fabuloso tal cual: una realidad que puede ser interpretada como histórica o como una fábula de un mundo nuevo y diferente, pero que sin embargo entre líneas simboliza un mito o un discurso oral ya difundido durante el auge del imperio incaico.

El relato de Manco Cápac y Mama Ocllo, cual Garcilaso denomina como una fábula historial, cuenta que el dios sol mandó a sus dos hijos a la tierra para que funden una civilización y rescatasen a los indios salvajes de la barbaridad. Garcilaso escribe que:

Ellos salieron de Titicaca y caminaron [...] doquiera que paraban, tentaban hincar la barra de oro y nunca se les hundió. Así entraron en una venta o dormitorio pequeño [...] que hoy llaman Pacárec Tampu. [...] Es uno de los pueblos que este príncipe mandó poblar después, y *sus moradores se jactan hoy grandemente del nombre*⁴, porque lo impuso *nuestro Inca*⁵. (p.49-50)

4 Mi énfasis

5 Mi énfasis

Después de este pasaje Garcilaso narra el descubrimiento del lugar designado, la domesticación de los indios salvajes y la fundación del imperio incaico en el Cusco. Lo resaltante de este pasaje no es sólo que la historia narrada por Garcilaso “*significantly bestows the “honor” of recounting the mythical origin of the Incas upon one of his own noble relatives*” (Wey-Gómez, p.9), sino que reconoce la existencia del lugar mítico, el Pacárec Tampu⁶ del que hoy produce la jactancia de muchos. Una jactancia que no sólo existe en el imaginario del imperio, sino también en una realidad palpable y que corrobora el mito escuchado durante su niñez y adolescencia. Garcilaso valiéndose de su linaje incaico narra una historia que “mejor que se sepa por las propias palabras que los Incas lo cuentan que no por las de otros autores extraños” (p.47). La transmisión de las historias, o a los que llamo mitos fundaciones, tienen sus propias leyes y un propio imaginario que edifica y validan sus particulares realidades o veracidades de los mitos contados.

¿Fue casualidad que Garcilaso narre la presencia física de Pacárec Tampu después de contar una “fábula historial”? No es insensato plantear que la posición de Garcilaso como historiador y mestizo en el mundo de las letras europeas lo hayan llevado a escribir: “Yo no me entremeto en cosas tan hondas; digo llanamente las fábulas historiales que en mis niñeces oí a los míos; tómelas cada uno como quisiere y déles la alegoría que más le cuadrare” (p.54). La crónica era destinada al lector europeo y por lo tanto

6 Lugar que hoy se conoce como Pacaritambo

Garcilaso debía controlar la terminología que usaba para contar la historia y los orígenes del imperio incaico. El paralelismo que Garcilaso propone entre el imperio romano y el incaico puede ser interpretado como una herramienta retórica que explicase los elementos fabulosos presentes en la historia incaica.

Garcilaso argumenta que “el Cozco, en su Imperio, fue otra Roma en el suyo, y así se puede cotejar la una con la otra porque se asemejan en las cosas más generosas que tuvieron. La primera y principal, en haber sido fundadas por sus primeros Reyes” (p.350). Este análisis y la hipótesis de que el imperio incaico y romano fueran semejantes le permiten narrar historias fabulosas y mitologías sobre la fundación del imperio incaico. Los *Comentarios Reales de los Incas* y su veracidad también se justifica en su cercanía con las formas historiales en cómo se transcribieron la historia del imperio romano por sus cronistas. Según Sara Castro Klarén en su libro *The Narrow Pass of Our Nerves: Writing, Coloniality and Postcolonial Theory* (2011), Garcilaso “drawing on the organizing principle of the Roman historians [...] places the stones that together amount to the rebuilding of the Inca Empire” (p.148). Garcilaso recurre a la histografía del imperio romano para justificar el relato histórico del imperio incaico, que, aunque se construya a través de elementos fabulosos o míticos, también lo hizo el prestigioso imperio romano.

Así como el imperio romano tenía a un guía o tropheus (Espinosa, p.11) encargado de la educación de los nobles y la difusión del conocimiento y la historia del imperio, también el imperio incaico contaba con pedagogos

o amautas que eran responsable por la educación de la nobleza incaica y del aprendizaje de la historia, la religión, las ciencias y la cosmovisión del mundo andino (Larroyo, p.113). Sobre los amautas Garcilaso escribe que ellos “componían en verso las hazañas de sus Reyes y de otros famosos Incas y curacas principales, y los enseñaban a sus descendientes por tradición, para que se acordasen de los buenos hechos de sus pasados y los imitasen” (p.119). Si bien Garcilaso no se refiere a los relatos difundidos por los amautas sobre la fundación del imperio incaico y las hazañas de los habitantes como mitos, tampoco niega su carácter fundacional ni tradicional del imperio. La finalidad de divulgar historias, ya sean estas instruidas por los amautas o los tropheus, no era el de fabular, sino el de edificar una historia fundacional o mitológica de los orígenes.

Existe una tenue línea divisoria entre la significación de la fábula y el mito en un contexto del siglo decimosexto. De acuerdo con Efraín Kristal en su ensayo “Fábulas clásicas y neoplatónicas en los *Comentarios reales de los Incas*” señala que “sus fábulas [de Garcilaso] no son el producto de una imaginación libre de intenciones extraliterarias. Su significado reside, más bien, en su intención moral y teológica” (p.49). Una intención sobre todo teológica que no podía contradecirse a la autoridad bíblica del siglo XVI ni implementar mitos que no sean justificados por las leyes del discurso evangélico. Para Mircea Eliade, en su libro *Mito y realidad* (1991), el mito:

“cuenta una historia sagrada; relata un acontecimiento que ha tenido lugar en el tiempo primordial, el tiempo fabuloso de los «comienzos». Dicho de otro modo: el mito cuenta cómo, gracias a las hazañas de los Seres

Sobrenaturales, una realidad ha venido a la existencia, sea ésta la realidad total, el Cosmos [...] Es, pues, siempre el relato de una «creación»: se narra cómo algo ha sido producido, ha comenzado a ser. El mito no habla de lo que ha sucedido realmente [...]. Los personajes de los mitos son Seres Sobrenaturales. Se les conoce sobre todo por lo que han hecho en el tiempo prestigioso de los «comienzos». (p.7)

Dentro de esta definición—el mito como una narración cosmogónica y su justificación en el discurso oral—los relatos de Manco Capac y Mama Ocllo encajan dentro de esta enunciación y no dentro de lo que se conoce como fábula. Según el Diccionario de Autoridades, se entiende por fábula al “cuento o narración de cosa que ni es verdad ni tiene sombra de ella, inventado para deléitar, yá sea con enseñanza o sin ella”. Esta definición se aleja del propósito que tienen los relatos “fabulosos” en la crónica de Garcilaso. Si hubiesen tenido ese fin, los relatos se apartarían de la justificación que tiene el cronista mestizo en hacer historia, y se acercarían a las fábulas populares contadas en la época. Las fábulas populares, como las de los viajeros, surgen de una creación anónima enraizada en los núcleos sociales y culturales y transmitidas por el discurso oral (Dido, p.3).

Las fábulas de viajeros, según el diccionario *The Concise Oxford Dictionary of literary terms* antes de la edad media⁷ ya eran conocidas por la población en general e innegablemente por los historiadores de la época. Garcilaso cita

7 Según el diccionario “The fable in Europe descends from tales attributed to Aesop, a Greek slave in the 6th century BCE: his fable of the fox and the grapes has given us the phrase ‘sour grapes’. An Indian collection, the *Bidpai*, dates back to about 300 CE” (p.93).

al padre José de la Acosta quien escribe sobre la llegada de un marinero a las Américas posiblemente antes que Cristóbal Colón. Según el relato, este marinero llevado por una tormenta había visto algún territorio del Nuevo Mundo. De la Acosta afirma que la historia nunca registró el nombre de este viajero y quizás fue debido a que este relato nació como una creación anónima y por ende de naturaleza fabulesca (Garcilaso, p.24). Durand, en el capítulo “Garcilaso el Inca, platónico”, señala que Garcilaso es veraz en transmitir historias y relatos fabulosos tal y como son, sin comprometer la veracidad del relato (p.28) y lo que justificaría su “reconocimiento” de la veracidad de la crónica española. Garcilaso evidencia su autoridad de hablar de estos relatos apelando al yo narrativo y justificándose en el contacto que tuvo con su padre. Garcilaso dice: “yo las oí en mi tierra a mi padre y a sus contemporáneos, que en aquellos tiempos la mayor y más ordinaria conversación que tenían era repetir las cosas más hazañosas y notables que en sus conquistas habían acaecido” (p.23). Es claro que Garcilaso justifica su relato en su linaje español, pero lo destacable es que apela al conocimiento de la fábula popular para autorizarse doblemente como historiador del Viejo y del Nuevo Mundo.

Aunque el *Diccionario de Autoridades* no acuñe el término mito, éste—asociado con el mito del buen salvaje⁸—ya empieza a situarse en el mundo español en el siglo XV. Según Beatriz Fernández Herrero el término

8 Este mito alaba la naturaleza y las costumbres de los primitivos y ve en su estado natural el desconocimiento de las maldades de la civilización: la ambición, el odio y las desigualdades (Fernández Herrero, p.145).

empezó a usarse poco después del descubrimiento de América y tan temprano como en 1493. La primera mención del término mito aparece en la crónica *Década de Orbe Novo* (1496) del humanista Pedro Mártir de Alegría, la cual es la primera crónica que cuenta la historia de las indias y es, en consecuencia, el comienzo de las visiones idílicas de los pueblos del nuevo mundo (p.146). Recuérdese que los *Comentarios Reales de los Incas* salió publicada por primera vez en 1609, una diferencia de ciento dieciséis años después del trabajo de Alegría. La mención de la palabra mito no aparece en la crónica de Garcilaso, sin embargo, las alegorías de los fabulosos relatos del mito Manco Capac y Mama Ocllo apuntan a otra interpretación. ¿Por qué Garcilaso usa el término fábula historial a un relato que encaja dentro de las características del mito? Una de las posibles razones, la cual argumento en este análisis, por la cual Garcilaso decidió llamar a sus relatos fábulas históricas y no mitos es porque el mito⁹ conocido por los europeos, sobre la población del Nuevo Mundo, estaba relacionado con el mito del buen salvaje, aquel indio salvaje, que no era Inca.

A diferencia de Bartolomé de las Casas y su concepción del indio como pasivas ovejas y “género crio Dios los más simples, sin maldades ni dobleces, obedientísimas y fidelísimas” (p.2), Garcilaso tenía otra visión del indio ordinario y un proyecto disímil a lo que apunta Juan Ossio. Para Ossio, en su artículo “Los mitos de origen de los Incas en la construcción

9 Refiérase a la *Brevísima relación de la destrucción de las Indias*.

de los *Comentarios Reales*”, Garcilaso usa la crónica para “forjar una defensa de los indígenas que deriva en una grandiosa utopía” (p.65). Sin embargo, si el proyecto histórico de Garcilaso hubiese sido forjar una defensa de los indios, no manifestaría que antes del establecimiento del imperio incaico, los indios eran salvajes, bárbaros, caníbales e idólatras de múltiples dioses. Sobre los habitantes antes del imperio, Garcilaso escribe que estos indios:

Sacrificaban hombres y mujeres de todas edades [...] La manera de este sacrificio de hombres y mujeres, muchachos y niños, era que vivos les abrían por los pechos y sacaban el corazón con los pulmones, y con la sangre de ellos, antes que se enfriase, rociaban el ídolo que tal sacrificio mandaba hacer [...] quemaban, en ofrenda para el ídolo, el corazón y los pulmones hasta consumirlos, y comían al indio sacrificado con grandísimo gusto y sabor y no menos fiesta y regocijo, aunque fuese su propio hijo. (p.41)

El mito del buen salvaje adquirió gran resonancia después de la publicación de la *Brevísima Relación De La Destrucción De Las Indias* (1552). A partir del trabajo de las Casas, el indio, el buen salvaje, fue gradualmente considerado un humano infantilizado que necesitaba la guía de la iglesia para civilizarse. Dentro de este contexto, Mercedes Cerna señala que para Garcilaso el principio de la civilización comienza con el final de los tiempos bárbaros, el inicio del incario y alcanza su auge con la llegada del cristianismo y las letras. “Garcilaso quiere que su pueblo (o al menos la élite) sea admitido sin asomo de duda entre los hombres” (p.42). Garcilaso crea distancias entre el imaginario del mito del salvaje y lo que él

define como el imperio incaico. El uso del término fábulas historiales para describir el relato de Manco Capac y Mama Ocllo en vez del término mito explica su afán por crear diferencias entre la sociedad del indio común y la nobleza de su linaje. No es curioso notar que nuestro cronista usa el término de indígena (“forjar una defensa de los indígenas”) en vez de indio para referirse a la historia fundacional y a los orígenes de los Incas. La diferencia de la terminología usada claramente distancia el mito del buen indio salvaje y las “fábulas historiales” del Inca indígena.

Ya sea llamado mito o leyenda, Garcilaso reescribe la historia del imperio Inca, sus inicios y los fundamentos de su edificación. El desarrollo de esta propuesta ha demostrado que el mito fundacional de Manco Capac y Mama Ocllo, así como en las fábulas de viajeros, forman parte de un proyecto fundacional de la historia y la mitología del incanato. Garcilaso no solo ofrece un relato opcional de la historia colonial del Perú, sino, valiéndose de la escritura en español y la oralidad quechua, reconfigura los discursos orales y escritos sobre la mitología Inca. El proyecto inscrito en el marco de la escritura de *Los Comentarios reales de los Incas* no son bifurcaciones de la ficción y la historia. La crónica de Garcilaso historiza el imaginario mítico del incanato y la historia de la invasión española a partir de la continua relación entre historia y mito. Esta relación le permita al primer cronista mestizo establecer un proyecto fundacional que ve en la autoridad de la mitología andina un componente esencial en la reescritura de su verdad histórica.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Baldick, Chris. *The Concise Oxford Dictionary of Literary*. Oxford (OUP), 1990.
- Castro-Klarén, Sara. *The Narrow Pass of Our Nerves: Writing, Coloniality and Postcolonial Theory*. Orlando, FL: Iberoamericana Vervuert Pub., 2011.
- Chanady, Amaryll Beatrice. *Latin American Identity and Constructions of Difference*. n.p.:
- Minneapolis: University of Minnesota Press, c1994., 1994. *Univ. of Georgia Catalog*. Web. 28 Apr. 2016
- De las Casas, Bartolomé. *Brevísima Relación de la Destrucción de las Indias*. Buenos Aires: Editorial Universitaria De Buenos Aires, 1966.
- Diccionario de Autoridades: 1726 - 1739*. Boadilla del Monte (Madrid): JdeJ Ed., 2013. *Nuevo*
- Diccionario Histórico del Español*. Instituto Rafael Lapesa. Web. 30 Apr. 2016.
- Dido, Juan Carlos. "Teoría de la Fábula." *Espéculo: Revista de Estudios Literarios* 41, 2009.
- Durand, José. *El Inca Garcilaso de América*. Lima: Biblioteca Nacional Del Perú, 1988.
- Espinos, Josefa. *Así vivían los romanos*. Madrid: Anaya, 1994.
- Fernández Herrero, Beatriz. "El mito del buen salvaje y su repercusión en el gobierno de Indias."(1989).
- Kristal, Efraín. "Fábulas clásicas y neoplatónicas en los *Comentarios Reales de los Incas*."
- Homenaje a José Durand*. By José Durand and Luis Cortest. Madrid: Editorial Verbum, 1993.
- Larroyo, Francisco. *Historia general de la pedagogía*. México: Editorial Porrúa, 1977. *Hispanic American Periodical*. Web. 30 Apr. 2016.

- Ossio, Juan. “Los mitos de origen de los Incas en la construcción de los *Comentarios Reales*” *Entre la espada y la pared: El Inca Garcilaso de la Vega y sus Comentarios Reales*. Lima: Fondo Editorial, 2010. p.57-72.
- Vargas Llosa, Mario. “El Inca Garcilaso y la lengua de todos.” *Entre la espada y la pared: El Inca Garcilaso de la Vega y sus Comentarios Reales*. Lima: Fondo Editorial, 2010. P.19-28.
- Vega, Garcilaso de la. *Comentarios reales de los Incas*. Caracas: Biblioteca Ayacucho, 1976.
- Wey-Gómez, Nicolás. “‘Nuestro Padre El Sol’: Scholastic Cosmology and the Cult of the Sun in
- Inca Garcilaso’s ‘Comentarios Reales.’” *Latin American Literary Review*, vol. 26, no. 52, 1998, pp. 9–26. JSTOR, JSTOR, www.jstor.org/stable/20119782.
- Zamora, Margarita. *Language, Authority, and Indigenous History in the Comentarios Reales de los Incas*. Cambridge: Cambridge UP, 1988.

RESENHAS

*Phonodia: La voz
de los poetas,
uso crítico de
sus grabaciones
y entrevistas.*

Alessandro
Mistrorigo.

Venezia: Edizioni
Ca'Foscari, 2018,
291 p.

Mayra Moreyra Carvalho

Recebido em: 6 de agosto de 2018

Aceito em: 26 de agosto de 2018

Mestre em Literatura pela
Universidade de Brasília (2006).
Atualmente elabora sua tese de
doutorado dedicada ao estudo
da poesia de Rafael Alberti, junto
ao Programa de Pós-graduação
em Língua Espanhola e Literaturas
Espanhola e Hispano-Americana
da Faculdade de Filosofia,
Letras e Ciências Humanas da
Universidade de São Paulo.
Bolsista Capes. Vinculada ao
projeto de pesquisa "Violência
de Estado e Exílio: memória e
testemunho".

Contato: mayramoreyra@gmail.com

Brasil

Nas primeiras páginas de seu célebre *Teoria da vanguarda*, Peter Bürger distingue a “ciência crítica” da “ciência tradicional”. A primeira seria aquela que reflete sobre “o significado social do seu próprio fazer” (2008, p. 23). Muito livremente, permito-me a apropriação das palavras do pensador alemão para descrever a proposta de trabalho que Alessandro Mistrorigo expõe em seu *Phonodia: la voz de los poetas, uso crítico de sus grabaciones y entrevistas*, vindo à luz neste 2018. Trata-se, com efeito, de um estudo que propõe e enfrenta os desafios do que o autor denomina “escuta crítica” da voz de poetas que leem suas próprias composições. A empreitada implica – daí a remissão à distinção de Bürger – não só a apresentação de um campo pouco explorado pelos estudos literários hispânicos como a constante reflexão sobre os meios para levá-la a cabo e os sentidos desse fazer considerando a natureza da poesia e os mecanismos de que, tradicionalmente, os analistas e intérpretes se valem.

Com a clareza que pontua todo o livro, no que tange aos métodos, razões e justificativas das escolhas, o autor enumera na sucinta introdução as perguntas que movem seu estudo: o que exatamente seria o elemento voz e qual papel desempenharia na construção de um poema (p. 9).

Diante da quase infinidade de materiais sonoros disponíveis atualmente na rede, os quais, muitas vezes, carecem de qualidade, de dados ou de fontes confiáveis, Mistrorigo estabeleceu parâmetros de gravação de áudios e delimitou-se à análise das leituras de poemas, em voz alta e executada pelos próprios autores. Dessa proposta, surgiu, em 2012, o projeto do arquivo digital *Phonodia* (<http://phonodia.unive.it/>), o portal que abriga

os poemas lidos por seus autores – são quase cem poetas, de dezessete línguas diferentes – em áudios que podem ser ouvidos na própria página ou a partir da plataforma SoundCloud. Como interessa a Mistrorigo precisamente a relação entre meios que a escuta pode gerar, o poema pode ser ouvido e lido na mesma tela, já que cada registro traz uma pequena foto do autor à esquerda, ao lado da qual se encontra a gravação e, logo abaixo, o texto com a versão canônica do poema tal como publicada em papel. Essa concomitância de meios que *Phonodia* proporciona atua na recepção do poema e evidencia, segundo Mistrorigo, um trânsito complexo que envolve, de um lado, a transformação do autor em leitor e a conversão do leitor em ouvinte; e, de outro, a passagem da escrita, espraída no espaço, à voz, que se coloca na dimensão do tempo. O pesquisador considera ainda que a simultaneidade entre a palavra escrita e a palavra declamada/ouvida pode significar para o poeta uma reescritura do poema ou uma espécie de diálogo consigo mesmo na medida em que promove uma experiência especular em que coincidem o eu que escreve, o que lê e o que ouve. Tais hipóteses foram investigadas pelo autor também em entrevistas com poetas, algumas das quais figuram na segunda parte do livro.

Atento ao fato de que a “escuta crítica” de todo esse material demandaria aportes teóricos de distintas disciplinas, Mistrorigo recorre a uma bibliografia consistente e oferece uma discussão densa em que coteja suas hipóteses com estudos filosóficos, linguísticos e psicanalíticos, sem descuidar da teoria literária. Na seção que lhe exige mais fôlego, “Sobre la voz en la poesía”, o autor assume o conceito polissêmico do termo “voz” para

abarcá-lo em seu excesso de relações, inclusive as extralinguísticas. Assim, a voz não é considerada oposta à palavra escrita, mas como elemento que “penetra e invade” (p. 26) o processo de escritura, em especial no que tange à dimensão rítmica e musical do texto. É tomada também como um gesto corporal forjado no interior do indivíduo e resultante do entrecruzamento de aspectos biológicos (a fisiologia da produção da voz) e psicológicos (a experiência de vida do sujeito). Mistrorigo observa igualmente os elementos paralinguísticos, como a melodia e a entoação, além das dinâmicas envolvidas no momento da vocalização e que conformam a “inteligibilidade linguística” (p. 30). O autor não ignora ainda a questão da métrica do poema. Valendo-se das reflexões do crítico Nowell-Smith – referência a que sempre retorna – e do poeta norte-americano Charles Olson, assente à instigante hipótese de que a métrica seja um “*vehículo para pensar*” e não somente “*una prótesis del pensamiento que le otorga una forma*” (p. 31). Nesse sentido, a voz seria a origem do poema, lugar para o qual ela é transcrita; mas também seria o seu destino, uma vez que o texto potencialmente geraria novas “sonorizações” ou “performances” no momento em que alguém o lê e instaura um novo trânsito através da voz (p. 31).

Tendo apresentado a complexidade que envolve o termo de sua investigação, Mistrorigo convence no tocante à pertinência e relevância da atividade de escuta de um poema, a qual permitiria o exame da palavra e de sua relação com a voz e não somente com a linguagem como sistema abstrato (p. 28). Entre o texto, a voz e a leitura em voz alta feita pelo

próprio autor, momento em que atuam “*sus competencias lingüísticas, su experiencia y percepción del propio lenguaje y la propia voz física*” (p. 35), Mistrorigo vê ainda as implicações e ressonâncias no processo criativo do artista. Por tudo isso, defende que é preciso considerar a gravação de áudio – e sua possibilidade infinita de reprodução, tal qual o poema no papel – da mesma forma como entendemos um texto impresso.

A “escuta crítica”, portanto, requereria e estimularia um “pensamento auditivo”, ou, em outras palavras, seria também uma “forma de pensar” (p. 37-38). Este exercício demandaria a atenção ao modo como um poeta lê seu próprio poema em voz alta e lhe imprime movimento, executa ou respeita pausas (cesuras) ou opta por continuidades que ultrapassam o limite do verso (*enjambement*).

À esta altura do livro – e possivelmente já tendo acessado *Phonodia* –, o leitor espera uma demonstração prática dos procedimentos da “escuta crítica”. Mistrorigo opta por oferecer uma amostra de análises breves, que não se restringem aos áudios disponíveis no portal, deixando a indicação de seus artigos completos já publicados sobre tais questões. Essa escolha pode, eventualmente, frustrar o leitor que gostaria de encontrar ali um desenvolvimento prático mais demorado dos aspectos teóricos levantados na seção anterior. Ainda assim, os casos incorporados ao livro confirmam o “rigor filológico” (p. 67) exigido pelo trabalho de “escuta crítica” e justificam, em certa medida a existência de *Phonodia*, pois se apontam as lacunas e imprecisões de outras gravações e de seus materiais de apoio

(como encartes de CD), as quais podem comprometer o trabalho de pesquisa.

O primeiro exemplo é a escuta de “Alto jornal” (1958), poema de Claudio Rodríguez. Mistrorigo apresenta seu método de transcrição do poema ouvido, para o qual contou com o auxílio do software PRAAT, e chama a atenção para o movimento que o poeta confere ao texto em sua leitura, ora seguindo a métrica dos versos, ora inserindo cortes ou continuidades que concedem camadas de sentido ao texto. Seguindo com comentários acerca da audição de outros poemas de Claudio Rodríguez e de Manuel Vázquez Montalbán, Mistrorigo demonstra a possibilidade de que as gravações revelem distintos momentos do processo criativo de um autor na composição de um poema, já que detecta diferenças entre os registros sonoros e as versões canônicas publicadas em livro.

A única gravação advinda de *Phonodia* a que Mistrorigo se dedica no livro é a do poema “Manchas de voz”, de Juan Vicente Piqueras, talvez por essa razão a mais longa e detalhada do volume. Com efeito, o protocolo de gravação estabelecido pelo autor para a organização do site oferece elementos confiáveis para a investigação, outro ponto que corrobora a existência de *Phonodia*. A análise e a interpretação do poema e de sua leitura em voz alta por Piqueras transcorrem considerando diferentes níveis de significação do texto, como faria a crítica literária tradicional. Soma-se a ela, a observação do “movimento prosódico” (p. 76) da voz do poeta, das pausas e acelerações do ritmo que executa, do modo como pronuncia determinados sons consonantais e vocálicos ou de como sua leitura ressalta

os recursos sonoros que ele havia mobilizado na construção dos versos. Ao final, Mistrorigo consegue evidenciar o enlace entre os sentidos do poema e a leitura em voz alta de Piqueras. Ademais, a escolha deste poema para figurar em seu livro revela-se bastante propícia. “Manchas de voz” confirma, sublinha e ilumina os elementos que *Phonodia: la voz de los poetas, uso crítico de sus grabaciones y entrevistas* se esforça por apresentar e discutir. Alessandro Mistrorigo menciona a intenção de um segundo volume desses estudos. Com efeito, este primeiro parece deixar um convite para um campo de estudos que se mostra amplo, complexo e capaz de lançar novos olhares sobre o estudo de poesia.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

Bürger, Peter. *Teoria da vanguarda*. Trad. José Pedro Antunes. São Paulo: Cosac Naify, 2008.

*Acrobacia del
cuerpo bilingüe.
La poesía de
Alfredo Gangotena.*
Cristina Burneo
Salazar. Holanda:
Almenara Press,
2017.

Gina Saraceni

Recebido em : 29 de maio de 2018

Aceito em: 15 de agosto de 2018

Profesora Asociada del departamento de Literatura de la Pontificia Universidad Javeriana. Fue Profesora titular del Departamento de lengua y Literatura de la Universidad Simón Bolívar desde 1994 hasta el 2016. Licenciada en Letras de la Universidad de Bologna (Italia), Doctora en Letras de la Universidad Simón Bolívar. Editora de la revista Cuadernos de Literatura. Entre sus libros se cuentan: *Escribir hacia atrás (Herencia lengua memoria)* (2008), *La soberanía del defecto* (2012), *Rasgos comunes. Antología de la poesía venezolana del siglo XX* (2019).

Contato: marea132000@yahoo.com
Colombia

Acrobacia del cuerpo bilingüe. La poesía de Antonio Gangotena de Cristina Burneo Salazar es una exhaustiva, original y sensible indagación crítica sobre la experiencia del entre-lengua en la poesía latinoamericana de inicios del siglo XX y sobre cómo esta experiencia es también una habilidad física y atlética.

El acróbata es aquella persona “que da saltos o practica habilidades sobre el trapecio o la cuerda floja, o ejecuta ejercicios de gimnasia” que requieren de equilibrio y riesgo. El personaje central del libro de Cristina Burneo Salazar es el acróbata como un cuerpo en tensión entre el dominio y el error, la seguridad y la duda, el riesgo y la caída. El acróbata es aquí el poeta bilingüe, suspendido y dividido por un entre problemático y tenso como una cuerda floja sobre la que se camina con inseguridad. El acróbata, en este libro, es el poeta latinoamericano de inicios del siglo XX que, vencido por “la sensación de encierro” de la “vida de provincia” y deseoso de “participar del orden internacional en la capital del mundo”, decide partir a Francia, donde adquiere la condición bilingüe y extranjera. Los acróbatas son el boliviano Adolfo Costa du Rels, el chileno Vicente Huidobro, el peruano César Moro y el ecuatoriano Alfredo Gangotena, quienes despliegan, ante la mirada y la escucha atenta de la autora, sus lenguas inseguras y alteradas que, a través de sus poemas, van revelando otra historia de la literatura latinoamericana armada a partir de criterios diferentes a los habitualmente utilizados para este tipo de operación crítica. Cristina elige el lugar de la incomodidad como un lugar crítico para pensar nuestra literatura. Es decir, piensa la construcción de la historia

de la literatura no desde lo común, entendido como lo que se repite, lo constante que hace posible agrupar a los autores por familias, movimientos y escuelas sino, por el contrario, desde lo que desestabiliza lo común, “las corrientes subterráneas, los mecanismo de falsificación, la tentación del robo, la traducción como plagio, la mezcla, la combinación de registros, el entrevero de filiaciones”, como decía Ricardo Piglia cuando hablaba de cómo se forma un canon nacional (2000, p.36).

En este sentido, el gesto crítico de Burneo Salazar es el de proponer una historia literaria oblicua y transversal, transatlántica con la forma de un relato de viajes que cuenta las acrobacias de una lengua en (des) equilibrio constante entre dos gramáticas, dos imaginarios, dos culturas, dos sensibilidades. La poesía de estos acróbatas es el lugar donde se registra una “nueva lengua”, ni una ni otra, ni español ni francés, atravesada por la inseguridad, el error, la inestabilidad, el acento, el rumor. Es en ese lugar alterado de la lengua, en esta opacidad irresoluble de la lengua, donde Cristina pone el oído para escuchar otra historia de la literatura de la primera parte del siglo XX, la que “tiende a escribirse en la frontera borrosa de las tradiciones culturales, confundiendo las nociones de lo propio y lo ajeno” (Chejfec, 2005, p.124). Este libro lee las apropiaciones, las resistencias, las reconfiguraciones de la identidad y de la lengua de estos escritores escindidos entre dos geografías –la montaña y la ciudad, la altura y el plano- que les exigen condiciones físicas particulares que afectan sus modos de habitar la lengua. En este sentido, es muy interesante la lectura que Burneo Salazar hace de los Andes interiores como topos del aislamiento,

el encierro, la asfixia, la incomunicación, la angustia; pero también de la acrobacia que supone bajar de las alturas al mar para atravesar el Atlántico, adaptarse a otro clima y aprender a respirar/vivir de otra manera.

En este libro, la autora propone una “historia menor” de la literatura latinoamericana articulada alrededor de los desplazamientos de América a Europa y viceversa, de las ideas y las vueltas de algunos escritores de la zona andina –Bolivia, Ecuador, Perú– que tenían, desde antes del viaje, una relación problemática con su lengua que además nunca fue única ni propia. De allí que su viaje a París tenga repercusiones importantes en la misma lengua que se vuelve más inestable e incierta, rota por la misma partición que supone irse del lugar de origen: “Es justamente la palabra múltiple, indeterminada y ambigua” dice la autora, “la que da forma a la escritura bilingüe. Esa escoria es la materia del poema”. El poema se escribe con pedazos de idiomas, con trozos y destellos de palabras que muestran, desde su misma fractura, la imposibilidad de un sentido pleno de la experiencia que solo se puede decir a través de restos verbales. El poeta-acróbata solo puede escribir la desarticulación de su lengua que es también el testimonio de una pertenencia que no encuentra sosiego porque está alterada por ese guión que une y separa el mismo acto de habitar el espacio y decirlo. Trazar el relato de estos poetas bilingües que escribieron sus obras con restos y muñones de lenguas significa para la autora reconocer que la modernidad latinoamericana también consiste en la imposibilidad de una lengua nacional unitaria, única, estable a causa de las múltiples líneas de fuga que la perforan, la mestizan, la transplantan y muestran otras formas de la

expresión y de la pertenencia, más incómodas y opacas y que el proyecto nacional no escuche ni incorpora. Los poetas-acróbatas son entonces un ruido dentro del archivo de la literatura nacional y continental porque su lengua poética está fundada en el error, en el errar, en la errancia que brota de sus gargantas partidas como un quejido, una materia disonante que habla de su diseminación.

También de este libro llama la atención el archivo de referencias críticas y literarias sobre el bilingüismo, el desarraigo, el viaje, la poesía y la manera como Cristina Burneo Salazar le da forma para armar esta historia menor de la literatura latinoamericana que es también, a mi modo de ver, otro modo de la crítica que abandona ciertas convenciones y rigideces académicas y que transita entre el ensayo, la ficción, la teoría, la reflexión poética, el diario de viaje. En este libro, la autora se vuelve ella misma una equilibrista que está entre materiales culturales de diferentes tradiciones y lenguas y convierte el ejercicio crítico en un ejercicio acrobático y temerario porque logra no caerse de la cuerda floja y decirnos también que la crítica también se ejerce con el cuerpo y la dificultad.

Otro rasgo que quiero destacar de *Acrobacia del cuerpo bilingüe* es que, si por un lado propone una mirada sobre la literatura latinoamericana del modernismo y de la vanguardia que abre otras posibilidades de significación de la lengua poética como “sensor” y antena de otros modos de pertenencia nacional, continental y transatlántica; por otro lado, puede leerse como una fenomenología del bilingüismo entendido como una condición cultural, afectiva, física, política que tiene implicaciones tanto

en la identidad del sujeto que se desplaza, como en su lengua literaria. La autora no sólo sabe oír el desacuerdo de lenguas sino también el desacuerdo afectivo, ese conflicto irresoluble anclado en la inseguridad y la duda; es muy sugerente la forma como Cristina Burneo Salazar sugiere en el libro su propia poética del bilingüismo, una tímida y secreta teoría de la lengua rota a partir de la escucha de esas sonoridades estridentes o chirriantes que el poema dice cuando abre la boca. Es en el cruce de las lenguas, en su contagio y contacto, donde estas se enrarecen y se vuelven inciertas, donde la autora pone el oído para contarnos que la literatura es también el relato de su disgregación y traición y que “las formas cristalizadas de la lengua literaria ... anulan cualquier música de la lengua “ (Piglia, 2000, p.40) y es la música de la lengua lo que Cristina nos invita a escuchar y lo hace con su lengua honesta, franca, sin poses que tiene el don de la hospitalidad.

*¿Por qué Brasil, qué
Brasil? Recorridos
críticos: la literatura
y el arte brasileños
desde Argentina.*
Roxana Patiño ;
Mario Cámara,
(eds.). Villa
Maria: Eduvim,
2017. (Coleção
Cuadernos de
Investigación)

Jaime Ginzburg

Recebido em: 7 de fevereiro de 2019

Aceito em: 18 de fevereiro de 2019

Professor de Literatura Brasileira
na FFLCH-USP. Pesquisador do
CNPq. Autor de "Crítica em
tempos de violência" (EDUSP/
FAPESP, 2012).

Contato: jginzb@gmail.com

Brasil

O excelente livro *¿Por qué Brasil, qué Brasil? Recorridos críticos: la literatura y el arte brasileños desde Argentina*, editado por Roxana Patiño e Mario Cámara, foi publicado em 2017, como resultado de um colóquio realizado em agosto de 2015, na Universidad Nacional de Córdoba. É importante que o livro tenha sido publicado, pois representa uma contribuição muito relevante para os estudos de cultura brasileira. O volume expressa, através dos trabalhos reunidos, a força intelectual de seus autores. Contando com a participação de professores que atuam em universidades brasileiras, a obra apresenta um conjunto de reflexões desenvolvidas por pesquisadores argentinos. É uma demonstração do valor da cooperação acadêmica entre os países envolvidos e da interlocução entre pesquisadores.

A interrogação lançada no título serve como referência para compreender o alcance do livro. O questionamento “*qué Brasil?*” confronta definições estabelecidas a respeito de uma identidade nacional, contestando estereótipos e simplificações. O volume não se restringe a períodos específicos de tempo. Os editores publicaram reflexões que, em sua diversidade, expressam interesses acadêmicos por produções brasileiras de várias épocas. São estudadas obras de Carlos Drummond de Andrade, Chico Buarque, Cildo Meireles, Clarice Lispector, Ferreira Gullar, Guimarães Rosa, Ismael Nery, Mário de Andrade, Murilo Mendes, Nuno Ramos, Oswald de Andrade, Paloma Vidal, Sebastião Salgado, Sousândrade e Wilson Bueno, entre outros.

Em *¿Por qué Brasil, qué Brasil? Recorridos críticos: la literatura y el arte brasileños desde Argentina*, não são defendidas visões essencialistas do

Brasil ou da Argentina, e nem estabelecidos modelos fixos para a natureza ou a função do trabalho crítico. A atitude crítica predominante no livro corresponde, em larga medida, à descrição, feita por Roxana Patiño, das propostas da revista Grumo. A autora chama a atenção para uma ideia exposta no número 3 da revista: a crítica como intervenção (p. 256). O livro está em acordo com percepções processuais da sociedade, da história e da cultura. As intervenções críticas não pretendem examinar processos culturais à distância, com lentes rígidas. Ao contrário, a inscrição das reflexões em um enquadramento interrogativo de fundo – “*qué Brasil?*” – encontra expressão coerente em argumentos atravessados por rupturas estilísticas e incertezas quanto a definições estabelecidas academicamente. Em alguns momentos, essas características ganham clareza através de recursos de indeterminação e de suspensão. Para compreender o alcance dessa proposição, dentro do volume, é importante marcar a presença de categorias como “entrelugar”, “entremeio”, “indistinção”, “antropofagia”, “mistura”, “portunhol” e “espectro”, entre outras. São expressões de uma linguagem relacional, utilizada com a convicção de que as palavras são polissêmicas e não se reduzem a si mesmas. Para interpretar o que é o “entremeio”, a “mistura”, o “espectro” ou o “portunhol”, é necessário atravessar implicações explícitas ou implícitas nos trabalhos, referentes a pressupostos, usos coloquiais e dissensos sobre como usar essas palavras. As delimitações de objetos de investigação, nesses casos, passam por tratamentos elípticos ou antitéticos. O uso de linguagem relacional, sem dúvida, é um dos triunfos do livro, assegurando aos leitores o caráter de

mediação que o próprio volume assume entre a Argentina e o Brasil, entre pesquisadores dos dois países, e entre produções culturais.

As perspectivas interdisciplinares articulam artes, literatura, história, psicanálise e outras áreas. Em muitos textos do volume, a escrita se aproxima de uma concepção de crítica literária como uma forma de filosofia. Os movimentos interrogativos dos pensamentos constantemente se voltam para problemas tradicionalmente abordados pela filosofia ocidental, como, por exemplo: a noção de origem; as relações entre linguagem e realidade; a significação do termo “interpretação”; a delimitação do sentido da arte, em termos gerais; as conexões entre vida e morte; a validade de categorias de ordenação do conhecimento, entre outros. Alguns trabalhos são marcados por posições meditativas, e incluem críticas a conceitos e ponderações sobre termos utilizados. Para além do fato de que diversos filósofos estão presentes nas referências bibliográficas, o livro está marcado pelo impacto da atitude interrogativa que está diretamente exposta em seu título. Nas articulações filosóficas de argumentações, em alguns capítulos, os conceitos são tomados como se estivessem sujeitos à inquietação e à dúvida. Mais do que isso, o livro apresenta momentos em que conceitos são submetidos a revisões críticas, com observações firmes sobre suas limitações. Alguns casos de reflexões excelentes sobre conceitos estão, por exemplo, no trabalho de Eduardo Sterzi, “Brasil-sintoma. Como viver na pós-história?”.

A leitura do livro desperta questões epistemológicas. Pode uma perspectiva “desde Argentina” justificar ou definir, em si mesma, um conjunto de orientações ou categorias críticas? Existiria uma concepção

de conhecimento do Brasil, especificamente circunscrita ao contexto de pesquisa na Argentina? Existiriam diferenças claras entre reflexões produzidas no Brasil e na Argentina, no que se refere aos modos de estudar obras singulares? Essas questões não estão esgotadas, dentro ou fora do livro. Este, distante de tradições hegelianas, não busca pensamentos sintéticos ou conclusivos. É importante observar a presença de categorias como “informe”, “impossibilidade”, “deformação”, “desencanto” “descontínuo”, “destruição”, “mal-estar”, “falta”, “anomalia”, “perdida” e “o que não vemos”, entre outras. Como elementos de uma rede de articulações semânticas ao longo do livro, sua presença sinaliza que os esforços de reflexão, diante das peculiaridades dos objetos e dos desafios por eles propostos, constantemente necessitam de mediações negativas, que atuam como recursos de aproximação de impasses e de antagonismos sem solução. Em Antelo, Sterzi, Cámara e Vidal, entre outros, é possível identificar, em meio a comentários sobre antagonismos do passado, alguns elementos que podem atuar como rastros de problemas do Brasil recente. Em alguns casos, referências à violência e às guerras cumprem uma função de mediação negativa para essa aproximação. Raul Antelo se refere a Bryan de Guineau e às guerras mundiais (p. 42); Mario Cámara, à repressão na ditadura argentina (p. 260); Eduardo Sterzi, a Auschwitz e Hiroshima (p. 136-137).

Chama a atenção uma reflexão sobre a alegria, no texto de Paloma Vidal. Entre todos, esse é o trabalho que mais se dedica a refletir a respeito de perspectivas positivas sobre o Brasil; e isso é feito dentro de uma perspectiva

cuja ambiguidade é cristalina em sua precisão. Por um lado, é necessário lembrar dessas imagens positivas; por outro, é fundamental contextualizá-las em um quadro de interrogações atuais. O título do volume interroga “*Por qué Brasil*”, e Vidal escolhe um ângulo desafiador para refletir, que está muito firmado no chão de 2017: a perda do senso de origem, e com isso a ausência de uma lógica causal linear. É como se fosse necessário pensar, na atualidade, sobre olhares afetivos de estrangeiros para o Brasil, sem excluir o fascínio, e sem desconhecer a história recente. Em um livro carregado de categorias negativas e marcado por referências à violência, a escrita de Vidal, sempre precisa, expõe imagens que os capítulos anteriores não abordaram, como se fosse necessário desaguar em uma perplexidade diante do Brasil como objeto de desejo intenso e recorrente, isto é, falar sobre o quanto o país, historicamente, atrai olhares de diversas origens.

No que se refere à configuração dos textos, chama a atenção o valor que, em sua maioria, os autores atribuem a relações intertextuais e diálogos entre diferentes formas de produção cultural. Esse aspecto é benéfico para os leitores, que são instigados a procurar novas experiências de contato com múltiplas produções culturais, em razão de associações propostas pelos trabalhos. Estão presentes conexões claramente diretas, descritas como resultados de interações, e também analogias e contrastes menos esperados. Os textos de Raúl Antelo, “Brasil, verlo venir”, e Paloma Vidal, “Y el origen siempre se pierde”, particularmente, brilham pelas suas construções formais, nas quais referências e citações são articuladas de maneiras originais, em favor do reconhecimento da relevância dos temas

que discutem. Em Antelo e Vidal, as formas ensaísticas lembram passagens de “Sobre alguns temas em Baudelaire”, de Walter Benjamin, em razão de que os movimentos de reflexão acolhem fontes de diferentes épocas e gêneros, equilibrando afinidades eletivas com especificidades.

Essa ótima realização dos editores Roxana Patiño e Mario Cámara merece ampla divulgação. Com textos que motivam renovações de pensamento, como nos casos dos trabalhos de Raúl Antelo e Paloma Vidal, e trabalhos com perspectivas originais que modificam o campo da recepção crítica de obras brasileiras, como nos exemplos de Florencia Garramuño, Natalia Armas e Florencia Colombetti, entre outros, o livro certamente será útil para pesquisadores dos dois países, e sua relevância deve ser reconhecida para além deles.