

SALAGRUMO 1



ÍNDICE

CRONICA

Epistola a um género extinto, a Epistolagem – Jorge Wolff

ENSAYO

El (sin) presente en otras plegarias atendidas - Magalys Fernández Pedroso

RESEÑAS

Sobre *Crítica Acéfala*, de Raúl Antelo – Daniel Link

POESÍA

Poemas inéditos – Solange Rebuzzi

CRONICA

Epistola a um género extinto, a Epistolagem

Jorge Wolff

Se as cartas são ou não literatura, pouco interessa (algumas serão, outras não). Importa dizer que, escrita de si, escrita do corpo, as cartas agora descansam – em seu sempre lento movimento – sobre outros suportes. A *epistolagem* escrita a mão morreu; prova disso é a existência de grupos que juram manter a escrita por via postal, custe o que custar, e jamais escrever uma infomensagem (embora vendam seu peixe no *orkut*). Trata-se de uma outra vertigem, de uma outra velocidade, de uma outra noção do tempo, o tempo do leitor-escritor contemplativo, devorado pela revolução industrial que desembocaria na revolução atual, a da microeletrônica; era o tempo do carteiro fazendo jus ao nome com viver a condição de mensageiro das palavras e confissões alheias; o tempo do carteiro de Charles Bukovski em *Cartas na rua*, aventurando-se entre cães ferozes e fáceis donas-de-casa.

*

Uma carta, uma brasa através (Leminski-Bonvicino). Na adolescência eu troquei intensas cartas com uma namorada a partir do momento de nossa separação geográfica de três mil quilômetros. Eram cartas escritas a máquina, as minhas, e eu ainda não sabia mas já queria ser Julio Cortázar ou Mário de Andrade, que aparentemente passavam os dias escrevendo cartas a mão. Vinte e cinco anos mais tarde, via *google*, ela encontrou meu endereço eletrônico, mandou fotos de sua gravidez e só então eu vim a saber que ela se tornara evangélica, além de expert em computadores. Ela, sua família e suas irmãs. Quanto às cartas entre nós, elas haviam cessado cerca de 23 anos antes...

*

A *epistolagem* eletrônica é uma forma de *adição* coletiva, e isto numa intensidade que o correio tradicional jamais poderia alcançar: a diferença em termos de *adição* e *audiência* é a mesma que leva o Ocidente da cultura livresca do jornalismo e da literatura à cultura audiovisual do rádio e da televisão. Nenhuma biblioteca de Babel, que vem a ser a biblioteca de todas as bibliotecas, seria capaz de suportar tudo o que foi escrito nas infovias em suas quase três décadas de existência; são escritos fugazes e infodegradáveis, que não possuem a

firmeza monolítica de um livro (quando comparados ao caráter meteórico da trajetória e da autonomia de vôo do sistema digital). Do hábito de datilografar cartas entre 1981 e 1982, e de inventar cartas de leitores sobre uma Remington num diário ilhéu do fim da mesma década, foi apenas um salto para os atuais teclados, irreversivelmente sedutores para os dedos das mãos. Atento a Pierre Menard, passei a copiar o *Quixote*, digamos: passei a datilografar como se tocasse um improviso ao piano, ao som de Thelonious Monk ou Bill Evans, meus *datilógrafos* preferidos então, ao lado de Julio Cortázar e Mário de Andrade, por suposto.

*

Certas cartas de certos escritores conseguem ser vivas e vibrantes a ponto de saltarem das páginas largas em que correm deitadas... É o caso famoso de Cortázar (1914-1984) que, tal um John Keats pampeano, começou a carreira de *epistoleiro* incansável em diferentes cidades de diferentes províncias argentinas, por volta de 1940. Seus três volumes de cartas, escritas entre 1937 e 1983, são a autobiografia e os diários que nunca se pôs a escrever, sem deixar de fazê-lo um único dia...

*

Como nos jogos do acaso de seus contos, recebo em fins de 2006 uma cópia de uma carta de Cortázar escrita em Paris no dia 11 de junho de 1980, destinada ao pintor Alberto Cedrón, membro da grande família de artistas portenhos espalhados pelo mundo, personagens de *Um tal Lucas*, os Cedrón. É, no entanto, uma carta fúnebre, mecanografada como todas as suas, e, como tantas e tantas outras, não está presente nos volumes organizados por Aurora Bernárdez (Alfaguara, 2000). Comenta o recente assassinato "de cuatro puñaladas en el corazón" de seu irmão, o cineasta Jorge Cedrón, em Paris, depois de ser detido pela Polícia Judicial francesa a pedido da junta militar argentina.

*

A carta, na verdade, era apenas parte de um *regalo* maior, uma história em quadrinhos, *La raíz del ombú*, idealizada e desenhada por Alberto e roteirizada por Cortázar, a qual dormiu numa gaveta durante mais de vinte anos, entre 1978 e 2004. Veio então silenciosamente à luz, e me chegou às mãos mais dois anos depois – à rua Pau de Canela, Morro do Lampião, Ilha de Nossa Senhora do Desterro – de tal modo que só o acaso pode explicar.

*

é a história dos *hombres-larvas* que levam desse mundo o seu irmão e cerca de trinta mil conterrâneos a partir de 1976. Cada quadro é uma tela, uma paisagem aberta de tons escurecidos, quer dizer, cada quadrinho pode ser visto como uma pintura de largas dimensões por sua perspectiva infinita. O tom é tão triste e angustiante quanto o da carta de Cortázar.

*

Como prólogo de *La raíz d el ombú*, porém, Alberto escreve uma leve e alegre carta a Cortázar desde Lisboa, em janeiro de 2004, quando a historieta trágica está em vias de sair, vinte anos depois da morte do escritor. É em Portugal que nosso "Saint-Exupéry", nosso *courrier sud*, o jornalista e empresário Murilo Napolini, entra em conhecimento com Alberto Cedrón. Mas é de Buenos Aires que traz os regalos, ao falar de um amigo e velho leitor de Cortázar (este que vos fala), pouco meses antes do próprio Alberto morrer, em 2007, aos 70 anos vividos intensamente. Sua carta-prólogo começa com a descrição de sua vivenda em Lisboa, no oitavo piso de uma torre à beira do Tejo, depois de peregrinar exilado pelo mundo:

*

"Te escribo porque, apesar de que pasaron treinta años, aquel librito que hicimos juntos, cuando vos vivías en París y yo en Roma, se edita este año contadas las de la ley. ¡Las vueltas que da la vida!; pero más vale tarde que nunca"...

*

Julio Cortázar, Paris, 1980: "Lo más mejor, como dicen los chicos, será contar cómo sucedieron las cosas en torno a esta historia, que desgraciadamente no es para chicos a pesar de las figuras y de los globitos. Lo llamo historia e incluso podría escribir la palabra con mayúscula, puesto que en ella lo imaginario es apenas un sostén o un punto de arranque para lo otro, la realidad de la Argentina en las últimas décadas. Y si a esta clase de obras gráficas se les llama habitualmente tiras cómicas, mejor será decir que aquí las máscaras son trágicas y que esta obra de Alberto Cedrón no se basa esencialmente en el juego o en la fantasía; partiendo de sí mismo como figura central del relato, las otra imágenes surgen de los recuerdos y las evocaciones, del horror y la esperanza; crónica de una visión argentina, quiero decir una visión actual del infierno".

*

Não era um *ombú* qualquer, era a mesma árvore do grande romance de Leopoldo Marechal, o *ombú* da infância de Cedrón. "Cuando le fue dado interrogar a Marechal, la respuesta confirmó lo que él ya sabía mas allá de toda razón: se trataba del mismo ombú en el barrio suburbano de Saavedra, el ombú a cuyo pie los pintorescos personajes de *Adán Buenosayres* (2948) habían descubierto un túnel y bajado a la oscura ciudad infernal de Cacodelphia. Bruscamente la ficción y la realidad se fusionaban en algo que sólo los imbéciles llamarían casualidad"...

*

Os desenhos em cores esmaecidas são dolorosamente expressionistas. O texto começa veloz e cortante em forma híbrida de "filme engajado de estrada": "Um auto, lo mismo que un país, puede echarse a perder en cualquier momento"... No segundo quadro o carro como que desaparece: "El campo argentino no tiene limites, y um auto roto en el camino se convierte en muy poca cosa"... O começo é o fim. No começo o avô italiano migra para a América do Sul fugindo do inferno europeu ("Un día el abuelo emigrará para escapar del infierno europeo. / Y otro infierno estará esperando la hora de sus hijos").

*

Os desenhos têm cores vivas na primeira parte e, à medida que o inferno vai se (re)constituindo, a história se descolore e os rostos viram... monstros.

*

Como tantas cartas de Cortázar nos anos 60 e 70, os correios levaram milhares de mensagens políticas num momento em que ainda representavam um meio seguro para enviá-las. Inúmeras cartas de Cortázar a destinatários cubanos, por exemplo, dão conta disso. É o caso, também, da crítica argentina Beatriz Sarlo, para quem a gentileza de um livreiro no exílio e a discrição de um escaninho numa agência de correios fizeram com que pudesse permanecer em contato com o "tempo presente", conforme o título de um de seus livros, no qual aborda o assunto. No texto intitulado "Cartas", de *Tempo presente. Notas sobre a mudança de uma cultura* (2001), Sarlo discorre sobre o fascínio de receber cartas de amigos estrangeiros ou de exilados sob a ditadura, entre 1976 e 1983, bem como sobre os não-amigos que se tornaram amigos através de suas cartas, que à época eram a única janela para o mundo, instaurando a confiança e permitindo até a confidência num período em que, por causa dos *hombres-larvas*, se tornou proibido fazê-lo:

Recebi, também, cartas de pessoas que quase não conhecia, que não haviam sido minhas amigas, e que se transformaram em amigas *porque* me escreveram uma carta. Essas foram amizades tão intensas como cheias de futuros mal-entendidos: amizades epistolares, que deveriam superar o desafio do encontro cara a cara. Quando este encontro se produziu, após a queda da ditadura, foi necessário traduzir em gestos e em palavras "reais" os gestos escritos aos quais estávamos habituados. Apenas umas poucas amizades epistolares se converteram em amizades de "corpo presente". Sem dúvida, no momento da troca de cartas, esses desconhecidos eram para mim tão amigos da alma como os conhecidos. As cartas tinham poder, instauravam a confiança e permitiam, inclusive, a confidência. (p. 193)

*

Sobre essa confiança que as cartas eram capazes de instaurar, bastaria o exemplo daquela inspirada pela carta de Julio Cortázar a Alberto Cedrón, que termina assim: "Simplemente tené la seguridad de que estoy cerca de vos, y que te abrazo muy fuerte y te pido que aguantes y sigas siendo vos, ése al que quiero y admiro tanto". Contudo, à diferença de Cortázar, as cartas de Beatriz Sarlo ainda não chegaram a ser recolhidas:

Não sei como foram lidas minhas respostas às cartas que recebi nesses anos. Posso falar das esperanças que eu decifrava nas cartas que recebia, das decepções e dos entusiasmos. Lembro-me da ansiedade com que abria a caixa de correio e a descarga elétrica que subia do estômago no momento em que rasgava o envelope e abria a folha de papel da qual, às vezes, produzindo uma felicidade muito intensa, caía um recorte de jornal ou uma fotocópia. Mas não sei o que acontecia com minhas cartas. Não conheço essa outra face da relação. Há sempre um ponto cego em qualquer amizade... (p. 194)

*

Da mesma maneira que na *epistolagem*, em qualquer suporte: há sempre vários pontos cegos em seu jogo, a começar pelo fato de que nunca se sabe com certeza onde e como chegará a mensagem, por que mãos e mares passará, mensagem-na-garrafa que inevitavelmente é. Mas não existem mais cartas na rua, elas migraram para a rede, ganharam outra velocidade e outro tônus, isto é, passaram a fazer parte da massa quase indistinta de infomensagens recebidas diariamente, queira-se ou não. E, no entanto, as amizades epistolares digitais permitiram a

multiplicação dos remetentes e destinatários, assim como geraram (justa contrapartida) a disseminação de armadilhas prontas para pegar cautos e incautos, crentes e incrédulos, confidentes e inconfidentes.

Jorge "Joca" Wolff (Porto Alegre, 1965) é autor de *Mário Avancini. Poeta da pedra* (1996), *Julio Cortázar. A viagem como metáfora produtiva* (1998) e *Pateta em Nova York* (2002), publicados pela Letras Contemporâneas, de Florianópolis, onde vive desde 1983. Traduziu *Como se lê e outras intervenções críticas*, de Daniel Link (Argos, 2002) e *As formações do moderno*, de Carlos Real de Azúa (inédito), além de *Momento de simetria* (Medusa, 2005), livro desdobrável do poeta Arturo Carrera, vertido com Ricardo Corona. É mestre e doutor em teoria literária pela UFSC e professor da graduação em Letras e Comunicação Social e do mestrado em Ciências da Linguagem da UNISUL, em Florianópolis.

ENSAYO

El (sin) presente en otras plegarias atendidas

Magalys Fernández Pedroso

El nombre de Mylene Fernández Pintado comienza a hacer eco en los círculos intelectuales de la Habana en la década del noventa. El paso hacia la atención de la crítica especializada lo dio con *Anhedonia*, colección de cuentos que ganó el premio David en 1998^[1]. La consolidación de la escritora llega cuatro años después con la obtención del Italo Calvino, 2002. *Otras Plegarias atendidas*, nombre de la novela en cuestión, nos presenta un rebuscado sarcasmo, un ojo crítico, una burla a la contemporaneidad a través de personajes que el lector conoce en *Anhedonia*. Me inspira al análisis de esta obra el reencuentro con la cotidianidad cubana y con la propia escritora después siete largos años de ausencia en el que el abrazo se convierte en una máquina del tiempo que nos catapulta al antes y luego nos devuelve al hoy sin muchos miramientos.

Otras plegarias atendidas trajo consigo un buen número de reseñas y críticas que han contribuido con la difusión del trabajo de la joven escritora. Nombres de peso en la literatura cubana como Marilyn Bobes, Mabel R. Cuesta, entre otras, coinciden en exaltar el amor a la Habana, la identidad nacional o cultural y el feminismo como centro temático de la novela. Sin lugar a dudas, la obra dividida en tres partes Havana – Miami – Havana envuelve una gama de tramas referentes a la identidad perdida del emigrante y al misticismo que encierra la palabra irse o no irse para un cubano, además de reflexiones y patrones que envuelven la vida de la mujer en la contemporaneidad. No obstante, me gustaría conducir la reflexión por el camino de las nociones del tiempo y, el eterno, omnipresente e invisible hilo que separa el pasado del presente y del futuro donde el espacio en que se desarrolla la trama lo acompaña inseparablemente. El título del artículo *El (sin) presente...* se debe a la sensación de efímero e ilusorio que transmiten los personajes en su día a día.

El tiempo en *Otras plegarias atendidas* juega a mentirnos. Estos personajes surgidos apretadamente en *Anhedonia*, debido tal vez a las exigencias del género de cuento, reaparecen ahora irreverentemente entretejidos en una prosa aparentemente sin prisa, pero tajante, de frases exactas, sin rodeos, ni abusos de estilo; que van y vienen del pasado al futuro, casi sin

notar el presente ingrato que la vida les ha impuesto. El espacio donde estos personajes interactúan también nos engaña, pues si por un lado las latitudes se mueven desde el Caribe hasta Miami y Europa, por otro La Habana aparece como un espacio inamovible en una relación de existencia-inexistencia como un nexo que acompaña al ayer y al mañana. Quizá sea éste uno de los puntos más convincentes para argumentar la contemporaneidad de su narrativa enteramente humana que corre a la par de este mundo donde el objetivo es siempre un futuro mejor, en un lugar mejor. Resulta, sin dudas, interesante el hecho de que a pesar de ser una novela escrita mayormente en pasado y presente logre anular la importancia del hoy, otorgándole un carácter absolutamente transitorio y colocando la trama estrechamente enlazada por el pasado y el futuro.

La madeja de personajes encabezados por Batman, Merlín y Barbie empieza a entretejerse en la Habana, ciudad agobiada por una ideología agonizante que la somete a una vida cotidiana de putas, extranjeros, refugios, trabajos voluntarios, derrumbes, jornadas agrícolas, milicias, falta de transporte, carencia de comida, dólares... y sueños que oscilan entre lo que fue y lo que será; el pasado que se supone mejor y el futuro de modernidad, cultura y educación que se demora en llegar.

En Havana, primera parte de la novela, se nota el conflicto entre los tiempos y los espacios desde la descripción de un aeropuerto que divide la vida de los turistas europeos, miamenses y cubanos que se van justo en la línea que fragmenta pasado y futuro. Los turistas terminaron de sentirse millonarios con putas de lujo y ahora vuelven a sus casas y trabajos de siempre. Los miamenses acabaron de sentirse triunfadores protagonistas que ahora regresan al anonimato de la gran ciudad donde no son más que emigrantes favorecidos. Los cubanos que se van recién sintieron por primera vez el sabor del derecho a la futura nostalgia en los últimos abrazos, esos que añorarán en el mundo de anuncios y fenómeno *fi* que se les avecina. La fiesta de despedida marca la línea imaginaria entre su vida en Cuba que ya se vuelve pasado y lo que está por venir en Miami. La función del hoy aparece únicamente como vínculo imprescindible entre lo vivido y lo que vendrá por vivir.

La narradora es un personaje más en la historia y aparece como sagaz observadora que lejos de juzgar se adhiere al ir y venir de todos los demás. También ella da muestras de un presente desabrido, descolorido en constante forja de un futuro diferente. Disfruta ella de un cargo ventajoso al cual no le pone mucho empeño, pues está pensando en un mañana como

escritora; su secretaria también piensa en un posible trabajo de recepcionista en la sala de extranjeros del hospital Amejeiras y para eso se prepara estudiando idiomas. Manzano, uno de los pocos que se toma el trabajo en serio, igualmente planifica un después con su novio holandés: *“No quiero pensar en el futuro a no ser en lo bueno que va a ser. Quiero tener mucha nostalgia y un buen carro, llorar por la Habana y matarme la tristeza atiborrándome de delicatessen, sentirme muy solo y muy bien alimentado”*. Le confiesa a la narradora-personaje por teléfono. Lo que les compete hoy tiene importancia exclusivamente porque tendrá fin.

La Habana, la oficina, los espacios donde ocurren sus encuentros donde traman sus estrategias, comen, aman, odian, comparten sus inquietudes de igual forma se nos ofrece como un lugar pasajero del cual saldrán en breve y al cual regresarán imaginariamente vestidos de recuerdos y suspiros distantes. La historia de amor entre la narradora-personaje y Batman vivida intensamente entre derrumbe y despacho usurpado llega a su fin abruptamente trayendo consigo una reflexión de despedida que apunta hacia el futuro: Batman confiesa que abandona el país y *“que este tiempo era conteo regresivo from the nada inamovible to la nada transitoria y prometedor”*. La amante narradora-personaje desvela su preocupación por trascender el presente, pues declara: *“quería que te fueras con la idea de que te amaba mucho y que yo era una de las cosas buenas e insustituibles que quedaban en esta ciudad”*. Es decir, que en un momento clímax de la relación que se les acaba, lo más importante no es vivir los últimos días juntos y sí entretejer futuras memorias.

El primer capítulo termina con el viaje hacia el futuro en mayúsculas de Batman, la narradora-personaje vagabundeando por la Habana sintiéndose privilegiada de poder desandar sus barrios, símbolo de crítica y nostalgia para quienes se van. El aeropuerto es el punto final de la barricada que se levanta y divide a sus temporales habitantes.

Miami, la segunda parte de la novela, empieza con el reencuentro con HALLOWEENERS HUNTER, personaje que bien pudiera encajarse en las reflexiones de Paul Ricoeur, cuando habla de la existencia del presente al encontrarse en una continua huida, de modo que en el caso límite el presente no tendría existencia propia. Ahora bien, en el caso de HALLOWEENERS HUNTER, al igual que en el resto de los personajes, el presente conserva su existencia porque en su no existencia está justo su importancia, pues a él se deben la relevancia del pasado y los deseos de futuro. HALLOWEENERS HUNTER desdeña el

espacio que lo rodea, no soporta la modernidad de la ciudad, las comidas envueltas en papel de celofán, la tele, los malls. La Miami, que se despierta y se acuesta todos los días en su habitual ajetreo de ciudad grande y ocupada, le es totalmente ajena, es, digamos, un espacio ilusorio que existe para el únicamente como mensajera de todo aquello que vivió antes, que es exageradamente mejor. Así nos lo describe la narradora-personaje:

Se niega a comer comida de los supermercados, le molesta la asepsia de tanto veneno llenos de edulcorantes y químicas, celofanes y plásticos. Viaja a Homstead a ver un viejo recalcitrante agricultor, con el que se ha inventado un delicioso y envidiable pasado común y se queja del asqueroso e insípido presente.

Barbie, otro de los personajes que enriquecen la novela, ya carga en su propio nombre esa línea actual concatenada al antes y al después. Su nombre es nuevo, se lo cambió al llegar a Miami con la intención de insertarse lo más pronto posible a la cultura del triunfo. Su ir y venir de camarera sin sueldo a merced de propinas viene acompañada de su formación: editora, directora asistente, en fin intelectual de la Habana. Ahora compra ropas caras y colecciona amantes con la esperanza de una vida mejor que amenaza con demorar. Corre por la ciudad en busca de candidatos al futuro.

Barbie, camarera con chaqueta Donna Karan y Chanel 19 llega todos los días tarde, cambiándose mil veces e atuendo –con el que luego recorrerá un montón de kilómetros en un espacio de unos pocos metros, bandeja al hombro y sonrisa colgada desde su pasado de seudo intelectual sin Toyota, Burdines ni Coral Gables y su look europeo en el trópico– buscando un talismán de rayón o cotton que le traiga un príncipe cabalgando el jaguar del año.

Este personaje no muestra añoranza a lo que fue, excepto cuando se trata de conocer un posible marido rico, en ella conviven ficticiamente ese pasado de nombre bárbaro y el presente de servidumbre. Barbie, incluso intenta negociar la maternidad casual e inesperada con su porvenir de abundancias. Calcula, traza estrategias y se inventa sentimientos con tal de alcanzar el anhelado estatus, que una vez más se frustra.

Otro personaje representativo en esa omisión del presente es Merlín, quien ostenta el privilegio de ser dueño del bar donde coinciden y coexisten todos los personajes bajo su

amparo y su promesa de hacerlos triunfadores. Marlín se muere de amor por La Habana, pero lo niega y es justo en su rotunda negación que aflora toda la nostalgia y toda la rabia de este presente insulso y desmerecedor. Suple su frustración intelectual (quiere hacer una película) y su callada melancolía con hábitos refinados y discursos de aliento que reparte entre sus amigos camareros, pues todos tienen un papel bien diseñado en su película. Vive el triunfo del imaginario film, las críticas llenando las revistas, los montones de dinero que están por llegar, la venganza de triunfar y de mostrarle a todos que ellos sí son los intelectuales de verdad, que son más inteligentes, más cultos que los americanos; y que si hoy ocupan el apretado espacio de un bar y llenan la noche hablando de Kurosawa y Bergman es solo porque nadie les ha dado el valor que merecen. *“Todo va a cambiar cuando hagamos la película. Dice Merlín que ya viene llegando”*. Así se van alimentando las esperanzas de todos a su alrededor y de la misma manera se reafirma él las suyas. *“... y aquí seremos lo que queramos ser y somos los más inteligentes y cuando hagamos la película va a temblar Hollywood. Lo mejor es que cuando lo envuelve esa euforia, que es como si le viniera un muerto a un santero, a todos nos abriga su locura, nos arrastra su fantasía”*. El bar, Merlín y todo lo que en sus contornos se mueve huele a posterioridad.

Miami termina en un intento fallido de burlarse de la nostalgia que los oprime y del presente de triunfos que no toca a sus puertas. Batman y la narradora – personaje se refugian en casa de Merlín, quien abusa de su ingenio para inventarse ambientes y vistas de otros lugares que coloca irreverentemente dentro de su sala. Aparta a Miami y se miente trayendo malecones habaneros y luces parisinas. Este engaño a propósito evidencia la atadura inseparable a lo que fue y las ganas inconmensurables de borrar la vida que viven, la ciudad que habitan. El clímax de este rechazo al ahora se da a través de un viaje por el mundo vía línea telefónica. Las llamadas florecen como un lujo en medio de un tórrido desierto y del otro lado del auricular el paisaje también carece de verdes intensos:

La ronda alrededor del mundo, de los husos horarios, de las temperaturas, de los sueños incumplidos, de las plegarias atendidas, las enanas marrones, el último nacimiento, el renacimiento, el réquiem, del pasado, el pasado y el pasado. No queremos saber el presente ni oír planes. Sólo marcar y que nos comuniquen con el pasado, el más acá. Rebobinar la cinta, detener el fotograma, sostener la nota.

La tercera parte de la obra, Havana, retoma el aeropuerto como espectro temporal, demarcador y necesario en las vidas de los personajes:

El viaje se vuelve una simbiosis de expedición a un sitio extraño que es, a la vez, el más conocido. Algunos lo asumen como un via crucis necesario para resolver problemas al prójimo, otros como el oxígeno que necesitan para regresar y los terceros disfrutan este encuentro con el pasado en el que los esperan las personas que los quieren de diversas maneras y los necesitan de la misma.

Se hace notar que el ahora, el estar bajo el stress de las aduanas cobra relevancia no por el viaje en sí, sino el vínculo que el mismo marca en relación con el pasado reciente y el futuro inmediato. El abre cierra de maletas, los regalos, las llamadas de última hora, los consejos, los deseos de suerte se convierten en el muro invisible que divide sus vidas en antes y después, haciendo caso casi omiso al hoy. Esa ausencia imprescindible del ahora vuelve a hacerse evidente en la reunión de despedida con los amigos:

Comida china y sol de las tres de la tarde, silencio formado por miles de palabras apabulladas y peregrinas. Hablamos como si se tratara del viaje o la vida de una tercera persona, que se llama como yo y tiene unos amigos que se llaman como ellos que la van a echar mucho de menos y le desean todo lo bueno del mundo.

Incluso en la despedida de los amantes Batman y la narradora-personaje no importa el disfrute del posible último encuentro, no importa la intensidad del abrazo, la sensibilidad de la caricia, no importa cumplir con aquello que cada uno se ha auto-asignado para la despedida. La idea que marca el comportamiento de ambos es la curiosidad viva por aquello que podrá sentir el otro después de la separación.

La novela termina en La Habana con una carta de Batman a la narradora – personaje. Batman escribe desde San Francisco y le hace halagos a la ciudad. No obstante, el pasado mana como un fantasma ataviado de Habana con su olor a mar y su bohemia. Jura que no regresará al otrora y que así lo prefiere; si bien en esta declaración se contradice claramente

al asumir su nostalgia y su soledad de ciudad impersonal donde la presencia de uno más o uno menos es decididamente irrelevante.

¿Has estado completamente sola? ¿Sin nadie a quien hablar ni escuchar? ¿Te has sentado al lado del teléfono a esperar una voz que te pregunte como estás? ¿Has caminado una ciudad en la que no conoces el interior de una casa. Donde nadie va a gritar tu nombre para comenzar una conversación en medio de la calle, en la que evocas personas y lugares, donde te enteras que hablan mal de ti, que alguien ha vendido su alma al diablo, que la desgracia se ha encaprichado con los mejores? ¿Has estado completamente sola? [...] Te vas y todo vive sin ti. Te mueves con tu carga de recuerdos, la instalas y te haces dependiente, aunque el mito es que estás tan a full time que no tienes memoria. No es cierto. Hay un momento en el día en que no hallas nada que hacer para evitar recordar.

Junto a la fuerte presencia del pasado, vuelven en la carta, las mismas esperanzas de futuridad que atraviesan la novela de inicio a fin. Esta vez las ilusiones de proyección se resumen a la más trivial cotidianeidad de muebles y compras. Se han esfumado, a estas alturas de la vida del personaje, los delirios de trascendencia intelectual y el espíritu triunfalista que envolvía la supuesta película que estremecería multitudes.

Otras plegarias atendidas es una novela que aborda el tema de la fuga de cubanos al exterior, el exilio, la nostalgia, los sueños, las frustraciones de los de dentro y de los de fuera; tema este que se ha vuelto notable en la narrativa cubana de las últimas décadas. La ida, fuga, escapada o sencillamente el cambio de un país por otro ha sido narrado, llorado, vivido desde los más diversos prismas tanto por escritores cubanos que aún viven en la isla como por aquellos que amargan o disfrutan de la libertad de poder andar por el mundo con su isla acuestas como una mochila inseparable.

El toque de diferencia que nos trae Mylene Fernández Pintado quizás yace en la falta de juicio de valores, la ausencia de buenos o malos, la desaparición de la idea de a favor o en contra del sistema, el increíble humanismo que envuelven los pasos, las actitudes, las aspiraciones de sus personajes que no se preocupan por tener o no razón, por parecer clementes o no. Cada uno carga con su cuota de malogros o quimeras a su manera y ella es siempre la estampa de cualquier simple mortal. El hilo común que los ensarta es ese enlutado descaso del presente en que viven, aman, odian; cuya aparición es válida solo para atarse al ayer o incursionar en el mañana.

Otras plegarias atendidas es una novela genuinamente cubana donde el mar y la Habana conviven como personajes, sin embargo, sus páginas nos traen en ese ovillo de épocas y espacios un sinfín de preocupaciones que incumben no solo a aquellos que viven en Cuba. El estar o pertenecer a un lugar, el abandono y la distancia, el amor, la amistad como barricada ante cualquier mal, la mujer en el centro de un mundo no diseñado por ella y otros desvelos no se limitan a exclusividades lugareñas, pues este encuentro de culturas que inunda nuestro planeta ha sido y seguirá siendo una problemática universal que abarca y conmueve a aquellos entes que están lejos de ser personajes de novelas.

Referencias bibliográficas:

BAEZA MARTÍN, CRISTINA: *"Una definición teórico-instrumental de la identidad cultural*. Edit Centro de Investigación y Desarrollo de la Cultura Cubana Juan Marinello. La Habana, 1996

BOBES, MARILYN: *Llorar por las plegarias atendidas*. La giribilla, Letra y solfa. Revista digital de cultura cubana.

CUESTA R, MABEL: *Revista Cubana de Literatura*. Versión electrónica. No 9/dic/2002. Jaguey Grande, Matanzas. Cuba.

FERNÁNDEZ PINTADO, MYLENE: *Anhedonia*. Edit. Unión. La Habana, 1999.

FERNANDEZ PINTADO, MYLENE: *Otras plegarias atendidas*. Ediciones Unión, la Habana, 2003.

VALLE, AMIR: *Prólogo de Casa de Cambio*. Cursack Books, ---- 2005

VALLE, AMIR.: *La narrativa cubana de los años 90*. Revista Proscrito, febrero, 2008.

RESEÑAS

Sobre *Crítica Acéfala*, de Raúl Antelo

Daniel Link

En el sistema de archivos de mi disco rígido hay una serie de carpetas, cuyas primeras entradas copio: *Abralic*, *Agendas*, *Alban*, *Amazon*, *Antelo*, *Asociaciones*, *Becas*, *Blog*. No es una clasificación sistemática, porque *Alban* debería depender de *Becas*, y *Abralic*, naturalmente, de *Asociaciones*. Pero además no sé para qué tengo una carpeta llamada *Asociaciones* siendo tan pocas de las que participo, y con espíritu tan agónico y tan intermitente. Es probable que la única lógica que pueda aplicarse a la serie sea la de los estratos. Cada nombre corresponde a un estrato geológico e involucra, por lo tanto, una variable temporal: una acumulación insensata de designaciones que la pereza o el signo de los tiempos me impiden clasificar correctamente.

La carpeta *Abralic* y, más adelante, la carpeta *Mercosur*, tienen con la carpeta *Antelo* una relación de presuposición, pero eso sólo lo sabe mi conciencia. El sistema digital de archivos nada dice sobre el tiempo y las relaciones de mutua implicación entre una carpeta y otra quedarán libradas a la imaginación del lector ocasional de esos papeles virtuales. La carpeta *Antelo* es de las más antiguas, y la que más tesoros guarda. Muchos de los textos que ahí se acumulan, sin orden ni concierto, forman ahora parte de *Crítica acéfala*, el último libro de Raúl Antelo, cuya aparición venimos a festejar. Otros, sin embargo, no.

Podría detenerme en la confrontación de esos pre-textos con este libro majestuoso y de una sabiduría infinita que Antelo una vez más nos regala, cuando todavía no alcanzamos a reponernos de la impresión que su *María con Marcel* nos había provocado¹. Pero prefiero postergar ese esfuerzo de crítica genética (para la cual, por otra parte, no creo tener ningún talento): alguna vez habrá un editor que encargará el trabajo, así lo espero, de ordenar y comentar la obra anteliana y eso sucederá, sencillamente, porque Raúl Antelo ocupa ya un lugar tan destacado en la teoría y la crítica latinoamericanas que su obra inmensa deberá alimentar a las futuras generaciones de nuestro continente.

Si me demoro en estos circunloquios sobre mi sistema de archivos y la obra de Antelo es porque quiero que se entienda por qué he aceptado, no sin temeridad, la invitación de Grumo a presentar *Crítica acéfala*: hace años que convivo con estos textos, cuyo hermetismo muchas veces me subleva y, después de haberlos releído tantas veces y de haberlos usado con la actitud del buen salvaje que se prueba las mejores joyas de una cultura extravagante para su torpe comprensión, creo que puedo insinuar algunas hipótesis sobre el dispositivo crítico que llamamos (que reconocemos como) Antelo, que no se compara con ningún otro y que garantiza que encontremos, en él, un pensamiento (es decir: algo cuya existencia se impone a quien no lo pensó). Decir que hay pensamiento en Antelo es decir que existen en su obra proposiciones. Pero nada existe si no tiene propiedades. Y nada tiene propiedades si éstas no son, parcialmente al menos, independientes del medio. Hay que establecer que existen en Antelo proposiciones suficientemente sólidas como para ser extraídas de su propio campo, para soportar cambios de posición y modificaciones del espacio discursivo. No es necesario, en este punto, ser exhaustivos: basta con que algunas propiedades de ese tipo sean reconocidas para algunas proposiciones².

*

He dicho "obra de Antelo" y he dicho "hermetismo". Quisiera realizar algunas precisiones y correcciones al respecto. Bien leída, la obra de Antelo, que lo es precisamente en el instante en que se separa de la monografía y de los protocolos escolásticos previstos por las universidades, no es hermética (nada que ver con los círculos de Hermes), sino *exotérica*: lo es porque se dirige a quienes están fuera de la comunidad filosófica (*exo*) y no han elegido todavía el modo de vida teórico. Al proponerse como "obra", entonces, el pensamiento se coloca a igual distancia de la locura (la ausencia de obra) y de la ciencia (la tachadura de los nombres propios), y al proponerse como obra exotérica, los textos reunidos en *Crítica acéfala* recurren a la protréptica como manera de arrancar al sujeto de la *doxa*³. La protréptica asume, en el espacio del párrafo escrito, la forma atécnica de la conversación erudita, que no pudiendo desplegarse según la formalización del diálogo, se entrega al *excursus*, a la palabra rara, a la sintaxis tortuosa, al juego con los significantes que impiden al lector, participante de una época (la nuestra) que, como ninguna otra, se revela enemiga radical del pensamiento, abandonarse a su inclinación de lengua ("la lengua es fascista"), y lo hacen desconfiar de las sucesiones lineales y las disposiciones simétricas, lo obligan al saber que vendrá.

La protréptica de Antelo, pienso ahora, forma parte de una estrategia de seducción. Leer el pensamiento en su obra es desembarazar a sus textos de las oscuridades que arroja ocasionalmente en ellos, pero que no deben entenderse como un mero suplemento de escritura sino como algo constitutivo del dispositivo crítico.

Por supuesto, la protréptica negativa pasa por Macrobio⁴ (cuya obra es una de las condiciones de posibilidad del viaje colombino) y, por intermedio de La Mothe Le Vayer⁵, llega a "Kant con Sade" de Lacan, texto profusamente citado en *Crítica acéfala* y que seguramente lo es tanto por sus enunciados como por su forma de enunciación.

Si es cierto que *Crítica acéfala* hace un uso despiadadamente quirúrgico de las invenciones más contemporáneas de la filosofía y de la crítica (Derrida, Agamben, Nancy) revelándonos autores, obras y tendencias de pensamiento de antes de ayer y de mañana, no menos cierto es que vuelve con obsesión a un puñado de nombres propios (Bataille, Caillois, Leiris, Lacan) ligados con un proyecto teórico que representa la parte maldita del siglo XX, el pensamiento menos heroico y, al mismo tiempo, el más desafortunado, el que con más dificultades se ha topado para su comprensión. No es casual, entonces, que en *Crítica acéfala* Antelo describa el lugar, que tal vez sea su lugar, de acefalía: "El crítico ocupa un intersticio de ficción y teoría. Aunque ése es su lugar singular, nada tiene de desinteresado. Muy por el contrario, en el interés (...) se aviva su pasión por leer y comprender. *Inter legere*, ser intelectual, poder pensar la experiencia" (pág. 9).

¿Pero cómo se piensa la experiencia cuando el siglo XX nos ha alertado repetidas veces sobre su imposibilidad? Pues bien, afirmando al mismo tiempo esa imposibilidad y su necesidad, y haciendo, con esa paradójica inclusión externa de la experiencia en las tensiones de nuestro tiempo, el programa de una ética.

En la perspectiva del dispositivo crítico que se deduce de *Crítica acéfala*, la primera proposición que reconocemos es precisamente la imposibilidad de sostener una estética sin ética o, lo que es lo mismo: la indecibilidad de los límites entre ética y estética. Todas las circunvalaciones que el dispositivo propone en relación con esas dos palabras ("anestética",

"hiperestesia", "anestesia", "curare", "*pharmacon*") no sirven sino para transformar el límite de lo estético (límite en relación con el cual también se despliega toda una familia aberrante de palabras) en el umbral de lo ético: "En ese *sitio-guion*, ni plenamente mimético, ni totalmente mágico, sino ético, se esboza un más allá del sujeto y un más allá de lo moderno" (pág. 28).

Esa modernidad que aquí se cita podrá parecer, a quienes todavía se aferran al salvavidas de la imaginación dialéctica mientras las arpas y los violines acompañan el hundimiento del crucero, una modernidad singular, como lo quiere la escuela, pero a lo largo de *Crítica acéfala* queda claro que se trata de un campo de tensiones respecto de las cuales pueden situarse múltiples singularidades: una de ellas será la modernidad autónoma, que produce "aquellas lecturas que enfatizan lo estético para mejor eludir los efectos éticos allí implicados" (pág. 220) y que el dispositivo crítico de Antelo rechaza, como rechaza las imágenes plenas y los señuelos de la representación. Pero también la singularidad de la modernidad anautónoma o heterológica, en relación con la cual el dispositivo Antelo se desborda: "la modernidad misma es un guión, un *roteiro* o derrotero, un movimiento en dirección al movimiento pero también una secuencia de discontinuidades" (pág. 13). Contra el borde pleno y obsesivamente delimitado, la grieta y la falla a través de las cuales se cuelan los vientos de la historia. Contra la frontera, el extravío. Contra la reificación del "lugar geocultural como causa final de la discursividad crítica" (pág. 67), una contramodernidad "más apta para desconstruir la lógica coercitiva de la misma modernidad" (pág. 68). Contra la modernidad periférica, la excentricidad y el descentramiento. Contra la colección, la serie. Segunda proposición, entonces: no hay modernidad (no puede haberla en singular, porque la modernidad no es un hecho histórico sino una construcción teórica), sino modernidades, y cada una de ellas se reconoce por un tipo de negatividad⁶.

En ese umbral entre lo ético y lo estético se construye el dispositivo de lectura (el dispositivo para pensar la experiencia), ese compuesto de ficción y teoría que, además, puede subdividirse al infinito según la lógica del retardo, ya que, además: "Lo ficcional se define (...) como el punto medio entre la atracción de lo desconocido y la apariencia del ser" (pág. 112).

Esa ética, que no es propiamente una ética del renunciamiento ni del abandono, sino algo más complejo que por el momento se nos escapa, es lo que permite definir el campo de aplicación del dispositivo crítico. Tercera proposición: lo único interesante es la experiencia de lo latinoamericano. Antelo, que podría hablar con autoridad y perspicacia de cualquier cosa, encuentra un espacio que, al mismo tiempo que lo hostiga, estimula al pensamiento: se trata de pensar América Latina y de imaginar, además, una situación geopolítica (la crisis y la guerra) según la cual Latinoamérica sea el modelo del mundo, y el modelo de pensamiento del mundo. Por supuesto, se trata de lo imaginario, y de devolverle a lo imaginario un porvenir, de volver a hacer de él una categoría de futuro⁷. Así, *Crítica acéfala* retoma de Nietzsche "una ética del desbordamiento y la entrada en los otros que puede sernos provechosa en la actual coyuntura de lo argentino-brasileño" (pág. 28). En *María con Marcel*⁸ se dejaba leer la hipótesis, extravagante y, por eso mismo, encantatoria, de que Duchamp no habría llegado a nada sin la experiencia de lo americano (una categoría que incluye, o debería incluir, por supuesto, a los Estados Unidos). En *Crítica acéfala* se insiste, por otras vías, en la misma dirección de pensamiento: América es el Occidente de Occidente y no, como alucinaba Colón (discípulo de Macrobio), su Oriente. Al contrario de lo que pensaba Lévy-Strauss, ese enemigo de Caillois, América no es el reflejo "de una época en que la especie era a la medida de su universo y donde persistía una relación válida entre el ejercicio de la libertad y sus signos"⁹, no es propiamente el pasado libertario de Europa sino, paradójicamente, su futuro, la cifra del des-astre ("el sentido aparece con la intensidad del desastre, es decir, aquello que va a borrarse o está a punto de desaparecer", escribe Antelo¹⁰), el lugar radical del destierro, de la desterritorialización del pensamiento.

Uno de los operadores del dispositivo crítico es la *reversión temporal*, como cita del eterno retorno en tanto lógica de la historia y cifra, por lo tanto, de la singularidad histórica. Así, para evaluar la perspectiva del poscolonialismo y sus cultores, el dispositivo retrocede a una escena del 15 de marzo de 1942, cuando "Roger Caillois le escribe una carta a su amiga y protectora, Victoria Ocampo" (pág. 68) e, inmediatamente, a una "situación previa" de 1938. Para comprender la poesía de Arturo Carrera, "podemos remontarnos a Alfred Métraux, especialista en antropofagia tupinambá y director del Instituto de Etnografía de la

Universidad de Tucumán, quien registraba en su diario de 1931, al atravesar el altiplano boliviano, que recién en Chipaya logró comprender la íntima cohesión económica que vincula a toda la humanidad" (pág. 250).

Un poco por eso, simplificando algo los tortuosos senderos que el dispositivo Antelo nos obliga a transitar, Foucault no habría llegado a nada sin Bataille (o habría llegado más temprano al modelo de negatividad que usó en sus últimos escritos si hubiera podido desembarazarse antes de la noción de transgresión), y Bataille no habría llegado a nada sin Métraux, y Métraux no habría llegado a nada sin Tucumán y la antropofagia ritual tupí-guaraní. Ergo: hasta el primer volumen de la *Historia de la sexualidad*, Foucault es guaraní. Recién después, se vuelve griego.*

Así planteado, el dispositivo crítico se nos revela con toda su fuerza y se entienden mejor los rodeos, los retardos, los *excursi*, la torsión agónica de las palabras¹¹, los laberintos temáticos, las conclusiones inesperadas y las filiaciones teóricas insospechadas (Agamben¹² y Derrida como continuación de Bataille, por ejemplo¹³): se trata, naturalmente, del dispositivo crítico paranoico, que no es, como lo revela la reversión temporal, sino una variación moderna del *potlatch* (pág. 252). Cuarta proposición: el conocimiento será paranoico (por método y dispositivo), o no será.

No se trata, claro, de una conciencia paranoica como la que se expresa en el libro más emblemático de la Europa en guerra de la década del treinta, *Viaje al fin de la noche* de Céline (cuyo mayor admirador no fue ni Lévy-Strauss, ni Paul Nizan, ni, por cierto, Trotsky, sino Bataille¹⁴). No, el crítico inter no es Bardamu, y su situación no es la del enfermo cuya voluntad no tiene efecto sobre su cuerpo: "L'anarchie partout, et dans l'arche, moi Noé gâteux"¹⁵. La licuefacción de la realidad, tal como se presenta a Bardamu (tal como se presenta a la imaginación milenarista de la que Bardamu participa), lo transforma (por la vía de los automatismos corporales) en un Noé paranoico que no encuentra qué salvar, porque la idea de colección (propia de la imaginación humanista) se ha vuelto imposible. La licuefacción del paisaje que se deja leer en *Viaje al fin de la noche* escorrelativa de la licuefacción de la conciencia (acuificación diluvial) y aparece en serie con los sólidos blandos

de Salvador Dalí, que fue precisamente quien propuso en la década del treinta y en la misma revista donde colaboraban Lacan y Bataille, un método crítico-paranoico¹⁶ con el cual el dispositivo Antelo se relaciona, aún con las enormes distancias que pueden señalarse entre ambos (el lugar del azar, por ejemplo): "la experiencia paranoica afianza, como quería Lacan, la comunidad humana, esa misma comunidad que Dalí perseguía gracias a la hiperagudeza objetiva y comunicable del fenómeno ficcional, pero que, en último análisis, nos plantea siempre el problema de la ausencia de comunidad" (pág. 78).

En el caso de *Crítica acéfala*, la paranoia no es una propiedad de la conciencia sino del dispositivo que, por eso mismo, vuelve una y otra vez a la década del treinta, esa singularidad histórica en la que la humanidad se hundió no tanto en un pozo de ignominia (lo que es cierto) sino en un vacío de imaginación y en un deseo de sentido. La década del treinta es la década de la crisis del capitalismo pero, sobre todo, la década de la humanidad en guerra, y *Crítica acéfala* no es sino el despliegue obsesivo de un pensamiento sobre la crisis y la guerra. Contra ese vacío, contra el problema de la ausencia de comunidad, a favor del deseo, y alrededor de la crisis y la guerra, entonces, el dispositivo paranoico levanta su fuerza antidogmática, proponiendo una relación entre lugares distantes que no responde ni a la escolástica universitaria ni tampoco a los procesos de abducción, sino a esa potencia adivinatoria de lo inter (entre la ficción y la teoría). "Como Duchamp no desarrolló las consecuencias teóricas de su trabajo, *podríamos pensar*", escribe Antelo, "que cupo a Bataille hacerlo a través del postulado de un dominio heterológico o sagrado, compuesto por fenómenos que escapan a la reducción intelectual y sólo admiten ser definidos en negativo, como diferencia no-lógica o inexplicable en términos argumentativos" (pág. 37, yo subrayo).

Por supuesto, podríamos pensar *eso*, y también cualquier otra cosa. Ese "podríamos pensar", que vuelve como un *ritornello* (con sus variaciones: "podríamos decir, entonces,...", pág. 252) a lo largo de todo *Crítica acéfala*, es el operador central del dispositivo crítico: se trata de pensar lo impensado. No hay otra fuerza ni otro sentido para el intelectual y para su obra, aún cuando para pensar lo impensado se vuelvan irreconocibles las doctrinas y la opacidad de la protréptica invada el discurso (después de todo, *invenio* y *dispositio* son dos caras de la misma moneda).

Si fuera cierto (como muchos sugieren) que el dispositivo Antelo se inscribe en las corrientes críticas lacanianas, lo sería no tanto por la aplicación fiel de un modelo analítico o por la reproducción de una jerga o un juego de conceptos, cosa que nunca hace, sino por el reconocimiento, como ha señalado Deleuze, de que "toda la fuerza de Lacan es haber hecho pasar al psicoanálisis del aparato edípico a la máquina paranoica. Hay un significante mayor que subsume los signos, que los mantiene en el sistema de masa, que organiza su red. Me parece que ése es el criterio del delirio paranoico, es el fenómeno de la red de signos, donde el signo remite al signo"¹⁷.

Ese dispositivo es antidogmático porque hace resonar en los textos las voces que se quieran, con independencia de lo que realmente estén diciendo, y en ese *carrousell* de voces, el sentido, en lugar de adelgazarse hasta la asignificancia (hipótesis más adecuada a la imaginación pop), se vuelve un híbrido monstruoso, como si dijéramos: un minotauro.

"Inscripto, pues, en la tradición de ambivalencia de lo sagrado, inaugurada por Bataille en los años 30, Glauber se depara con el valor *sacer* (Agamben) que es el del pueblo en falta (Deleuze), el de la multitud inorgánica" (pág. 211). En esta cita, *podríamos pensar*, se encuentran todas las partes del dispositivo: la acumulación insensata, los nombres propios como joyas¹⁸ (característica de la máquina de guerra que se opone a la ciencia de Estado¹⁹), la correlación aberrante, el híbrido semántico, la protréptica y la adivinación: "toda adivinación, como la de la *alea* o la del *aleph*, sobrepasa en mucho los acontecimientos posibles, cuyo número infinito no cesa de bifurcarse de modo incontrolado, aunque no menos previsible, ya que la certidumbre permanece siempre excluida de ese juego particular. La verdad, en suma, falta siempre en su lugar" (pág. 64).

Aún cuando la apariencia del discurso pudiera intentar persuadirnos de lo contrario, por la vía del dispositivo paranoico el pensamiento escapa así a dos coerciones: el saber de la estructura y el saber de la muerte²⁰: el recurso conjetural o adivinatorio del dispositivo preserva el pensamiento allí donde lo supone amenazado por la *doxa*, el parloteo de la repetición y el pánico.

*

***Crítica acéfala* reúne catorce ensayos de Raúl Antelo, organizados en tres apartados: "Acéfalo", "Borges" y "Lenguajes". En algún lugar de su curso *La hermenéutica del sujeto*²¹, Foucault recordaba una de las máximas estoicas: no se trata de leer muchos libros, sino de leer unos pocos, los que verdaderamente importan, y pensar mucho en ellos. Todos los de Raúl Antelo integrarían esa categoría, pero especialmente *Crítica acéfala*, que recibimos como un regalo precioso que nos obligará a meditar durante largo tiempo. Quinta y última proposición: el pensamiento nos llega como un don.**

Buenos Aires, 2 de julio de 2008

1 Cfr. mi reseña a ese libro en la revista *Márgenes/ Margens*. "Duchamp e a imaginação latino-americana", *Margens/ Márgenes*, 9-10 (Belo Horizonte-Buenos Aires–Mar del Plata: enero 2007), p.124.

2 Jean-Claude Milner. *La obra clara. Lacan, la ciencia, la filosofía*. Buenos Aires, Manantial, 1996

3 En el *Eutidemo*, Sócrates postula a la protreptica como un saber que exhorta a aprender la virtud y a convencer a otros a que también la aprendan y la practiquen. Cfr. Platón. *Euthidème* (traduction nouvelle, introduction et notes par Monique Canto). París, Flammarion, 1989: "Ce dialogue *paraît* donner le premier exposé extensif d'un protreptique, et, sans doute, la consécration philosophique du genre" (p. 60; subrayado mío).

4 Escritor y gramático romano del último cuarto del siglo IV, autor de las *Saturnalia*, un simposio literario incompleto en siete libros, los *Commentarii in Somnium Scipionis* y *De differentiis et societatibus Graeci Latiniqve verbi*, tratado gramatical perdido. La importancia de Macrobio es decisiva en Dante, Bocaccio, Cervantes y se lo considera uno de los responsables, por ejemplo, de que entre los geógrafos medievales persistiera la creencia en la esfericidad de la Tierra.

5 François de La Mothe Le Vayer (1588-1672), escritor francés, miembro de la Academia a partir de de 1639, tutor de Luis XIV.

6 En *Crítica acéfala* se reconocen dos tipos de negación: la negación dialéctica y la negación acéfala, que otros llamarían sencillamente transgresión, pero que Antelo decide alejar de esa lógica que la cultura industrial de la segunda mitad del siglo XX vulgarizó y neutralizó en su potencia negativa. Cfr., por ejemplo, pág. 59 y siguientes. Sobre la negatividad sin resto de Bataille ver asimismo *Lo abierto. El hombre y el animal* de Giorgio Agamben (Valencia, Pretextos, 2005, pág. 15 y siguientes). Sobre transgresión y ascesis como formas de negatividad, cfr. Didier Eribon. *Una moral de lo minoritario*. Barcelona, Anagrama, 2004.

7 Éric Marty. *Roland Barthes, el oficio de escribir*. Buenos Aires, Manantial, 2007

8 María con Marcel. *Duchamp en los trópicos*. Buenos Aires, Siglo XXI, 2006

9 Cfr. *Tristes trópicos*. Barcelona, Paidós, 1988, pág. 154.

10 pág. 263.

11 "Rama no firma la reseña; lo hace su otro, Antonio Gundin, nombre que suena como apellido de banquero brasileño, suerte de alter-ego del líder nacionalista Gondim da Fonseca, autor de una historia del periodismo carioca, aunque también evoque al personaje Gondim de Gracialiano Ramos (São Bernardo). Pero, simultáneamente, en ese Gundín pulsa también lo bajo y transgresivo, el perigundín, el bordel. Esa tensión entre lo alto y lo bajo, lo viejo y lo nuevo, alimenta pues toda la argumentación de Rama. Podríamos decir que, en su evaluación del caso Glauber Rocha, el crítico reproduce la tensión entre dos modelos de estética revolucionaria, Eisenstein x Brecht." (pág. 200)

12 En *Lo abierto. El hombre y el animal* (Valencia, Pretextos, 2005) queda claro que Giorgio Agamben y Georges Bataille comparte ciertos intereses, pero también que sus posiciones son irreductibles.

13 O Bataille detrás de cada frase alguna vez escrita por todos y cualquiera. Discípulo de Antelo como me reconozco, propongo el siguiente ejercicio. En la entrevista apócrifa a Marcola, jefe de la banda carcelaria de San Pablo denominada Primer Comando de la Capital, publicada por el diario *O globo*, se lee:

"-¿Usted no tiene miedo de morir?

-Ustedes son los que tienen miedo de morir, yo no. Mejor cárcel, ustedes no pueden entrar y matarme, pero yo puedo mandar matarlos a ustedes allí afuera. Nosotros somos hombres-bombas. En las villas miseria hay cien mil hombres-bombas. Estamos en el centro de lo insoluble mismo. Ustedes en el bien y el mal y, en medio, la frontera de la muerte, la única

frontera. Ya somos una nueva "especie", ya somos otros bichos, diferentes a ustedes. La muerte para ustedes es un drama cristiano en una cama, por un ataque al corazón. La muerte para nosotros es la comida diaria, tirados en una fosa común. ¿Ustedes intelectuales no hablan de lucha de clases, de ser marginal, ser héroe? Entonces ¡llegamos nosotros! ¡Ja, ja, ja.! Yo leo mucho; leí 3000 libros y leo al Dante, pero mis soldados son extrañas anomalías del desarrollo torcido de este país. No hay más proletarios, o infelices, o explotados. Hay una tercera cosa creciendo allí afuera, cultivada en el barro, educándose en el más absoluto analfabetismo, diplomándose en las cárceles, como un monstruo Alien escondido en los rincones de la ciudad. Ya surgió un nuevo lenguaje. ¿Ustedes no escuchan las grabaciones hechas "con autorización" de la justicia? Es eso. Es otra lengua. Está delante de una especie de post miseria. Eso. La post miseria genera una nueva cultura asesina, ayudada por la tecnología, satélites, celulares, Internet, armas modernas. Es la mierda con chips, con megabytes. Mis comandados son una mutación de la especie social. Son hongos de un gran error sucio". Podríamos pensar que esas palabras, no importa quien las haya articulado, ya habían sido anunciadas por Bataille en su comentario a *Voyage au bout de la nuit* en *La Critique sociale* (París: enero de 1933): "Ya no es tiempo de jugar el juego irrisorio de Zola que obtiene su grandeza de la desgracia de los hombres y que se conserva él mismo ajeno a los miserables. Aquello que aísla al *Viaje al fin de la noche* y le da su significación humana es el intercambio de vida realizado con aquellos a los que la miseria arroja fuera de la humanidad –intercambio de vida y de muerte, de muerte y de decadencia: una cierta decadencia que está en la base de la fraternidad cuando la fraternidad consiste en renunciar a demasiados reclamos y a una conciencia demasiado personales, con el fin de hacer suyos los reclamos y la conciencia de la miseria, es decir, de la existencia de la mayoría". Cfr. André Derval (comp.). *Voyage au bout de la nuit. Critiques 1932-1935*. Paris, Imec, 2005, pàg. 170. 14 *op. cit.*

15 Louis-Ferdinand Céline. *Voyage au bout dela nuit*. Paris, Gallimard, 2005, pág. 175. "La anarquía por todas partes y en el arca, yo, Noé, medio lelo" (pág. 219 en la traducción castellana: *Viaje al fin de la noche*. Barcelona, Edhasa, 2004).

16 Sobre el método crítico-paranoico de Dalí, cfr. Daniel Link. "Cómo se lee" en *Cómo se lee y otras intervenciones críticas*. Buenos Aires, Norma, 2003.

17 Gilles Deleuze. *Cours Vincennes: fragments. Anti OEdipe et Mille Plateaux*. Clase del 12/02/1973 sobre el Cuerpo Sin Órganos.

18 Otro ejemplo: "No es casual, en ese sentido, que la primera edición de *Fata Morgana*, la obra de Breton, editada por Caillois en Buenos Aires, haya sido ilustrada por Wilfredo Lam" (pág. 44). Para el dispositivo paranoico, por otra parte, nada es casual: "No es fortuito, entonces que, en la actual poesía argentina, Arturo Carrera sea quien mejor ilustre la conciencia de esa paradoja poetológica" (pág. 253)

19 Cfr. Gilles Deleuze y Felix Guattari. *Mil mesetas. Capitalismo y esquizofrenia*. Valencia, Pre-textos, 1988

20 Éric Marty. *op. cit.*

21 Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica, 2002.

Daniel Link es catedrático y escritor. Dicta cursos de Literatura del Siglo XX en la Universidad de Buenos Aires. Publicó, entre otros, los libros de ensayo *La chancha con cadenas*, *Escalera al cielo*, *El juego de los cautos*, *Clases. Literatura y disidencia*, las novelas *Los años noventa*, *La ansiedad* y *Montserrat*, las recopilaciones poéticas *La clausura de febrero* y *otros poemas malos* y *Campo intelectual* y *otros poemas*, y el libro de cuentos *La mafia rusa*.

POESÍA

Poemas inéditos

Solange Rebuszi

INDIANAS

1

Cinco mulheres em véus e sandálias de plataforma alta.
Verão.

2

Eu não estava em Bombaim mas seus tornozelos tinham a tonalidade das pétalas de rosa, um pouco violeta. Corriam entre os carros assustadas.

Vislumbrei a calça jeans embaixo das dobras vermelhas da seda. Talvez, em função da maquiagem, da sensualidade do andar, eu tenha parado para olhá-las:

ritmo, perfume, cor...

Por um milagre elas surgiram. Foi como pude senti-las naquele longo boulevard Raspail.

3

Um pintor teria dito:

parem!

Degas pintaria a idade de seus pés ou de suas mãos? Matisse, os volumes e as formas dos braços?

Abro um parêntese.

Fui ao dicionário. Procurei, sem saber bem onde estava indo, a palavra *rubra*.

Precisava do vocábulo para justificar meu poema que atraía sementes.

4

A “coisa” colorida. O vestido de uma Mulher pede para ser usado no plural,
v e s t i d o s de M u l h e r e s.

Há mais coisas a dizer.

Narinas abertas respiram o ar quase púrpuro da luz.

Essas mulheres
na tela escritural,
não longe
umas das outras,
convivem com o final do dia.

5

Sobrancelhas arqueadas
à *lâpis noir*
turquesa – entre – os olhos
não menos que outras cores
sobre a pele brilhante.
Um piscar de movimento brusco
é uma possibilidade
no novo mundo
do texto,
e distingue o jamais visto.

Enfim me rendo!

RUBRO – vermelho muito vivo; da cor de sangue.

Eis o enquadre:

a rua é de pedra e de raízes são seus dedos a boca se firma entre lábios cor de carne naturalmente abrem e fecham sem pestanejar (os cílios castanhos)
ela olha os ônibus barulhentos que passam sua fumaça e o peso dos corpos cansados no final do dia – sempre igual
os homens não se olham
respiram o suor com o peso que carregam na cabeça
os olhos fixos em qualquer lugar
sem pensamento os homens voltam pelas ruas presos ao corpo de um ano atrás-do-outro uma guerra-atrás-da-outra

ela às vezes vê
os pés nas pedras do chão

sim, aquela que gosta de caminhar as cidades os bairros as ruas as esquinas os cafés as livrarias os mercados as calçadas as poças d'água
com as pupilas
que engolem

Retrato

A alma

É Dom Quixote

M. Deguy

O poeta passa
- a (cicatriz) – tensiona
uma escrita pulsional ?
O vento do inverno enerva
a energia do desespero
(*L'énergie du désespoir*)
Um passo transitório. Hoje é sábado?
A paisagem sem hora
pede um cenário
em três tons
Paredes envelhecidas
no restaurante
Um pedaço de luz cai no colo da mulher ao lado
O pássaro da esquerda,
entre os montes que se avolumam no céu,
tece um arco de plumas alvas
Na manhã, bem no alto de Santa Teresa,
o homem de andar pesado
come palmito branco assado com alecrim e molhado no azeite
Après,
ele sobe escadas íngremes antes de partir
(mas há outros poetas por perto
e qualquer um que repare em seu olhar enrugado
perceberá que gosta de brincar)
No corredor-penumbra do hotel
(a perna da estátua quer deixar o mármore)
Ele anseia o descanso do Corpo
e sonha que em Paris anda de bicicleta
mas no Brasil carioca passeou de barca até Niterói
Mais tarde:
como está a noite lá fora ?

Os mendigos catam lixo nos restaurantes-boteco das esquinas de Copacabana
Nem sempre em frente ao mar
De lado, o homem fuma Marlboro (2 reais)
Na fumaça – imagine
Ele espera o táxi chegar pelas mãos de um outro homem
que não tem sequer bicicleta
(e fuma cigarros Hollywood)
Quando não houver mais este dia
Ele, de certo, nem se lembrará
Mas a verdade é múltipla

EXERCÍCIO

1.

É com angústia que o poeta espera a escrita se inscrever, mas não somente. Diante da folha em branco ou da tela clara de um computador habilita-se o jogo das palavras no vazio que brilha. Um jogo onde as palavras inserem-se – em sua materialidade – como se cada uma delas fosse mesmo um objeto, uma espécie de pião (conforme comentou Picasso sobre os poemas de Francis Ponge), que se movimenta e gira entre os dedos da mão, sem cessar.

Experimentamos construir na escrita alguns tantos objetos, com palavras pensamos pelas esquinas dos versos buscando o tempo que arrisca no chão (d e s t e r r i t o r i a l i z a d o) ou no céu - folha - de - papel visualizar o dia, a loucura, a morte?

Assim na folha nua ou na tela-água, palavras fluem e resistem e se autorizam...

Algumas bóiam, saboreiam certas sobras, afundam.

Algumas outras encontram a rota e carregam *muchas voces*.

Há ainda as que sacodem a saia das beiradas das páginas deixando ver (an)águas antigas que resistem ao calor de tempos novos.

As letras – algumas letras: d, b, p, g, j, q – parecem insetos pousados nas *janelas*. Essas letras – de braços ou pernas alongadas – podem ao se juntar com quaisquer das cinco vogais levar muitos fios e formar palavras de paladar inusitado.

Ou, qual bombas!!! explodir matérias (sem poesia).

Lembro que vi, em flash de TV, as bombas --- minas --- sendo retiradas do chão, em locais onde foram plantadas, como se fossem sementes secas:

(horror e silêncio)

2.

Em dias de tempestade gosto de olhar o céu, e, procuro no clarão dos raios recolher nas mãos os sonidos caídos do alto ou do baixo do escuro escorrendo.

É de lá que me ocorrem as letras altas, as que cortadas em cima levam junto as formas decididas: f, t, l, h. São letras que supõem crescimento no traço riscado à mão de cima pra baixo ou vice versa.

As dentais T T T (tês) envolvem um trabalho de elegante exigência ao leitor, compondo um ateliê atulhado dentro da boca. “Na visualidade da escrita, a feira de dentes: T T T T T T” (Décio Pignatari, em um dos prefácios de *Marina Tsvietáieva*, p.18).

As palavras estrangeiras também ensinam. Transpõem novos cenários. A palavra inglesa *thirteen*, por exemplo, traz na língua um especial somido de vento-em-frestas no alvorecer das frases prestes a sair... e correr.

Nas línguas estrangeiras encontro a estranheza com as diferenças, inclusive, a da presença da falta como é o caso da letra E (no francês), que, às vezes, está lá como a traduzir a própria falta. Cito: *chèvr(e)* (cabra), onde a sonoridade, segundo o dicionário da língua francesa, é de três consoantes *c, h, v*. A letra *E* é muda. Valère Novarina fala que “O E mudo é a mola invisível do francês: um ponto de energia que se comprime ou se estende – dependendo da emoção – e dá à nossa língua sua força propulsiva” (*Diante da palavra*, p.41).

Há poetas que gostam de trabalhar esta materialidade que os convoca sem perdão. Eles passeiam a mão firme que corta e fura o poema ao escrevê-lo, listando coisas, palavras-coisas, pensamentos, agonias. As palavras fazem trabalhar o músculo!

Mas importa – singularmente – a travessia de cada poeta, “travessia respiratória do espaço” – matéria invisível (Novarina, Idem, p. 47).

É de lá que acodem os ritmos, os movimentos da língua, do escuro recanto que cada poeta busca ouvir e trazer à tona em seu texto.

3.

Hoje, os poemas são muitos, insistem e escrevem-se na página guardando a falta que compõe o olhar de cada poeta. A paisagem está destituída, enquanto paisagem de mundo. Paisagem de deserto ou linha de horizonte de onde o ponto perdido deixa ver apenas a poeira, em terreno impossível sequer de se respirar...

4.

As perguntas sobre o tempo de um escrito podem circular e abismar. De um lado o poeta escreve a um leitor que é percebido como leitor ninguém-absolutamente ninguém (em um mais além de João Cabral), e por outro lado escrevem, escrevem, escrevem. Os poetas contemporâneos sussurram sem cessar a este leitor ausente, endereçam-se a um ponto de interrogação.

O que pode a poesia, então?

Solange Rebuszi é poeta, ensaísta e psicanalista. Publicou, entre outros, *Leblon, voz e chão* (7Letras) e o ensaio *Leminski, guerreiro da linguagem* (7Letras). Traduziu *A Cabra. Francis Ponge* (com Posfácio e Notas, no prelo), e poemas esparsos de Laure Limongi, Jean-

Marie Gleize, Henri Deluy, Aimé Césaire e Franck Leibovici. Doutora em Literatura Brasileira (UFMG).