

Colección Materiales

grumo

Paloma Vidal (Buenos Aires, 1975) es escritora y enseña Teoría Literaria en la Universidad Federal de São Paulo. Publicó novelas, obras de teatro, libros de cuentos y de poesía, entre los que figuran *Mar azul* (2012), *Três peças* (2014), *Dupla exposição* (2016), *Wyoming* y *Menini* (2018). Como crítica literaria publicó *A história em seus restos: literatura e exílio no Cone Sul* (2004) y *Escrever de fora: viagem e experiência na narrativa argentina contemporânea* (2011). Sus libros fueron traducidos al español, francés e inglés. Es una de las editoras de *Grumo* y tradujo a autores latinoamericanos como Clarice Lispector, Adolfo Bioy Casares, Margo Glantz, Tamara Kamenszain y Silviano Santiago.

Estar entre

Ensayos de literaturas en tránsito

Paloma Vidal



Vidal, Paloma

Estar entre : ensayos de literaturas en tránsito / Paloma Vidal. - 1a ed. - Ciudad Autónoma de Buenos Aires : Grumo, 2019.

138 p. ; 21 x 14 cm. - (Materiales)

ISBN 978-987-22445-7-6

1. Ensayo Literario. 2. Crítica de Literatura Argentina y Brasileña.

I. Título. CDD A864

Editora: Grumo

Colección: Materiales

Diseño de colección, tapa e interiores: Natalia Gandini

Revisión: Adriana Kogan

2019, Editora Grumo

www.salagrumo.com

Impreso en junio 2019

Printed in Argentina

Queda hecho al depósito que indica la ley 11.723

Prohibida la reproducción parcial o total de este libro sin la autorización del editor

Estar entre

Ensayos de literaturas en tránsito

Paloma Vidal

para mis padres, Cristina y Eduardo
para Mario y para Paula
para Adriana

Índice

PRESENTACIÓN

1. Escribir la lectura

Escritura, responsabilidad, amor	15
Sobre dos escritores-críticos	29
Escritura y sinsentido – notas de una novela	39
Molloy, siempre tan literaria	49
Literatura y reparación: un recorrido	59

2. Entrelenguas, entrelugares

Sobre dos poetas en tránsito	75
La nueva literatura rusa	87
De cucarachas, moluscos y peces	97
Escribir entre lenguas: Chejfec y Raschella	111
Y el origen siempre se pierde	121

victoria station

codos sobre el brazo del asiento,
consulta el mínimo reloj de pulsera: nueve
y veinte. las pestañas le tiemblan en un tic
seguido y los letreros titilando
regulan la llegada de los trenes. la postal con un
oso blanco decía *miércoles vs.*
el punto de encuentro es cada vez más lejano,
podés estar en un cuarto de hotel o en una
estación, “llego siempre a deshora”

dijo

que sabía, fueron años escapando de la lluvia
– *se quedaba en el último asiento contando los segundos
antes de la partida. – esta es la única
manera de estar entre*

se podía levantar en un movimiento perpetuo,
cabeza erguida y una postal: he aquí la clave.
(así se escapaba la silueta de la mujer
de espaldas) a esa altura podía ser un silencio
maquinal, pero el ruido en el momento de decir
pero los dedos anchos señalando
volvían cualquier fuga
imposible.

Marília Garcia

PRESENTACIÓN

Comienzo pensando que, quién sabe, cada poema, y cada libro, sea una manera de estar entre. Que, quién sabe, su modo de estar entre sea lo que cada poema, y cada libro, tiene para darnos. Es posible que sea generalizar demasiado, pero quizás no, si pensamos el estar entre como la vacilación que puede experimentar cualquiera, la inestabilidad de cada uno, que puede llegar a convertirse en la vacilación de un verso al encontrar su sentido después de un quiebre, de un intervalo: “esta es la única/ manera de estar entre”. Entre un verso y otro, el sentido se suspende y el poema nos abre un espacio. Comienzo pensando que si esta, este libro, es mi manera de estar entre, no es la única, aunque haya sido hasta aquí la que entiendo como la más decisiva, relacionada con una historia familiar y política que definió una vacilación constante –sí, una constancia en la vacilación: estar entre Brasil y Argentina, entre el español y el portugués–. Una fijación en la vacilación. Solo con esas expresiones contradictorias es posible nombrar una identidad que se da por la imposibilidad de identificarse. Este libro reúne textos que son mi manera de estar entre.

Voy al índice para intentar recordar qué texto es el más antiguo, sin estar segura de si hay alguna relevancia en esa cronología. “Y el origen siempre se pierde” es una frase de Raúl Antelo que inspira este libro y que me permitió escribir su último texto –sí, de eso estoy segura, el último texto que escribí fue “Y el origen siempre se pierde”, que viene al final–. Pero sobre ese texto quizás pueda hablar después. Mientras tanto, intento recordar cuál escribí primero. Presenté “La nueva literatura rusa” en un coloquio en Buenos Aires, en 2009. Recuerdo el placer que me produjeron en la época las circunstancias de su lectura: hablaba en

español sobre una novela de Bernardo Carvalho que sucedía en Rusia, *O filho da mãe*, y acentuaba con el título su capacidad de crear una experiencia común a partir de un desplazamiento radical. Este libro tuvo en momentos diferentes de su elaboración esa expresión, “experiencia común”, en su título o subtítulo. Finalmente, entonces, puede ser relevante que comience refiriéndome a ese texto para señalar, por un lado, que este libro fue escrito durante varios años y, por otro, que giró en torno al deseo de una experiencia que se comparta, a la literatura como una experiencia que puede crear lugares comunes.

Pienso que la novela de Bernardo Carvalho crea una serie, de escrituras en tránsito, con los poemas de Beatriz Bastos y de Cecilia Pavón o con la novela *Azul-corvo* de Adriana Lisboa, que serán también materia de trabajo. Identifico en los textos que aquí los abordan la búsqueda de un espacio de lectura y de creación, mediada por términos como “cosmopolitismo”, “realismo”, “comunidad”, “margen”, para dialogar, y frecuentemente polemizar, con un debate contemporáneo sobre las condiciones de resistencia de la literatura en el mundo de hoy, condiciones que considero a partir de las formas mismas, sin que eso signifique algún tipo de autonomía, ya que se leen como parte de los movimientos de la vida, de sus desplazamientos, de su precariedad, de sus afectos, del amor, de la guerra, del exilio. Esa resistencia, en tanto fuerza de lo literario, y a la cual todavía se apuesta, está plasmada en la lengua y en sus usos. Es en ese sentido que enfatizo en el texto sobre los primeros libros de Sergio Chejfec y Roberto Raschella, hijos de inmigrantes, la necesidad de crear una lengua con los restos de la lengua de otro. Ese significante, “resto”, regresa y regresa obsesivamente: ¿qué restó?, ¿qué restará? Restos de memoria, de sabores, de gestos. Cuerpos en el fondo del mar.

Esa obsesión recorre el libro y atraviesa sus dos partes, “Escribir la lectura” y “Entrelenguas, entrelugares”. “Vale lo que se puede escribir a partir de lo que quedó”. Esta frase que aparece en el texto sobre Sylvia Molloy resume una de las posiciones del libro. Frente a lo que desapareció, a lo que se fue, la literatura aparece como posibilidad no de recuperación, de restauración, sino de hacer algo con los restos, como en *K. Relato de una busca*, de Bernardo Kucinski, o *Diario de una princesa montonera*, de Mariana Eva Pérez o, aun, en las cartas que Rodolfo Walsh escribe antes de ser secuestrado por la dictadura militar. La litera-

tura se entiende como práctica, como trabajo, como recolección, como acción de juntar y montar restos que sobreviven. Las lecturas aparecen como un material privilegiado en esas acciones: escritores como Silviano Santiago, Ricardo Piglia, Martín Kohan, Daniel Link y Sylvia Molloy escriben con restos de lecturas, lo que conlleva, también, una indistinción entre una escritura crítica y una escritura ficcional. Es por ahí que transitan igualmente los textos de este libro, de la lectura a la escritura y viceversa, en recorridos que se explicitan en la narración de caminos y desvíos, de modo que el texto se prepara al mismo tiempo en que se convierte en lo que el lector tiene entre manos.

Narrar un recorrido en que el origen se puede perder es la tarea del texto que cierra este libro, con la imagen de un vuelo atravesando el continente americano, de Los Ángeles a Buenos Aires, que tomo prestada de la novela *Avión*, de Eduardo Muslip. La imagen de un avión suspendido en el aire, entre dos puntas –de un intervalo de tiempo en que es posible comenzar a escribir, porque ya se partió, sin haber llegado aún a otro lugar–.

San Pablo, junio de 2018.

1

ESCRIBIR LA LECTURA

Escritura, responsabilidad, amor

Dos anfibios

En la sesión del 16 de diciembre de 1978 de su seminario sobre *La preparación de la novela*, Roland Barthes comienza diciendo que no quiere escribir sobre el pasado. Su vínculo es con el presente, dice, *su* presente, en sus dimensiones afectivas, relacionales e intelectuales. La escritura que busca se debe hacer con el material de su deseo, porque lo que se quiere con ella es, como había propuesto en la sesión anterior, decir lo que se ama. Entonces se pregunta: “¿es posible hacer una novela con el presente?”. El seminario es una pregunta sobre la posibilidad de una forma que pueda conciliar la distancia de la enunciación y la proximidad del presente. “El presente es lo que se pega, como si tuviéramos la nariz contra el vidrio” (2005, 53).

La pregunta inquieta especialmente a Barthes, escritor-crítico, crítico-escritor, autor de obras de géneros indefinibles construidas a partir de fragmentos, como *S/Z*, *Roland Barthes por Roland Barthes* o *Fragmentos de un discurso amoroso*, pero que nunca escribió una novela propiamente dicha, al menos no en el sentido por él retomado en este momento, para negarlo, de “destino de una civilización”, que coagularía individuo e historia según las varias teorías sociológicas del género. De modo que se pregunta si sería posible escribir con el presente a través de la anotación, esa práctica cotidiana que inscribe la vivencia de manera fragmentaria. Sin embargo, ¿cómo pasar del fragmento a la continuidad? ¿Cómo pasar de lo discontinuo al flujo? “Problema para mí psicoestructural, dice

Barthes, pues significa pasar del fragmento al no fragmento, es decir, cambiar mi relación con la escritura, es decir, con la enunciación, es decir, también, con el sujeto que soy” (54).

Consultado en una entrevista de 1987 sobre su expectativa frente a una obra, Silviano Santiago responde: “En general, terminar cualquier cosa para mí ya es muy importante, porque yo me fragmenté demasiado”(Coelho, 2011, 55)¹. La condición intersticial, entre crítica y ficción, contribuye a esa fragmentación: “me demandan diversas fuentes y eso me fragmenta” (idem), dice Santiago. Pero la cuestión no es solo disciplinar. Como sugería Barthes, hay algo que tiene que ver con una estructura subjetiva de alguien que por más que lo intente no es, ahora en las palabras de Santiago, “una persona clásica, equilibrada, domesticada” (idem), en buena medida porque asumió “un deseo que no se contenta con situaciones hechas y que optó por ciertos movimientos de derrape” (idem). Sujeto, entonces, dice Santiago, que derrapa, y que teme no llegar a terminar el libro, fantasma que recorre igualmente toda *La preparación de la novela* y que Barthes asume como el sentido mismo de su propuesta en la medida en que la literatura está enfrentada más que nunca con la posibilidad de su extinción. Haber permanecido en ese *casi*, en tránsito entre la crítica y la ficción, fue a fin de cuentas, como sugiere Todorov en un texto sobre “críticos-escriores”, su originalidad (1984, 78).

La figura del anfibio, que aparece de manera sugerente tanto en Barthes como en Santiago, es una imagen para esa condición. En *Roland Barthes por Roland Barthes*, en el fragmento “Anfibologías”, se refiere a palabras que poseen doble sentido y, hablando de sí mismo en tercera persona, dice que R.B “cada vez que encuentra una de esas palabras dobles, mantiene sus dos sentidos, como si uno de ellos le guiñase un ojo al otro, y como si el sentido de la palabra estuviera en ese guiño, que hace que *una misma palabra, en una misma frase*, quiera decir al mismo tiempo dos cosas diferentes, y que se disfrute, semánticamente, de una a través de la otra” (2003, 86, cursivas del autor). La anfibología que Barthes reivindica está relacionada con una doble valencia que es ambigua y oscilante, a medida que se va desplegando en los fragmentos siguientes (tal vez en la totalidad del libro): en “Al sesgo”, dice que “jamás explicita (jamás define) ciertas nociones que parecen serle más necesarias”; en “La cámara

¹. Las citas cuyas referencias no están en español fueron traducidas por mí.

de ecos”, pregunta: “¿En relación a los sistemas que lo rodean, qué es él? Más bien una cámara de ecos: reproduce mal los pensamientos, sigue las palabras”; y más adelante, en el mismo fragmento: “la palabra (filosófica, psicoanalítica, política, científica) mantiene con su sistema de origen un hilo que no se corta, sino que permanece: tenaz y fluctuante” (88).

Muy diferente, sin embargo, es la anfibiología de Santiago. En “Uma literatura anfibia”, texto de 2002, trata del “carácter anfibio” de la producción artística brasileña –y, es posible suponer, de su propia producción ficcional, ya que su crítica es en general autocrítica. Sostiene Santiago: “En el siglo XX, nuestros mejores libros apuntan hacia el Arte, al observar los principios individualizantes, liberadores y rigurosos de la vanguardia estética europea, y al mismo tiempo apuntan hacia la Política, al querer denunciar a través de los recursos literarios no solo los males oriundos del pasado colonial y esclavista de la sociedad brasileña, sino también los regímenes dictatoriales que asolan la vida republicana” (2004, 66). El carácter anfibio de esa literatura está relacionado de este modo con una duplicidad que hace que busque ser al mismo tiempo una crítica de la realidad brasileña y una apuesta estética autónoma. El “al mismo tiempo” aquí no significa como en Barthes, fluctuación u oscilación, sino por el contrario asumir una posición en favor de un compromiso que solo puede afirmarse a través de una forma ambivalente. “La forma literaria anfibia requiere la lucidez del creador y también del lector, ambos impregnados por la condición precaria de ciudadanos en una nación dominada por la injusticia” (69), escribe Santiago. La literatura y la política se encuentran en el pensamiento así como en su ficción porque es necesario un posicionamiento en relación al lugar desde donde se escribe². Vivir “en una *comunidad* de elegidos, donde domina la pureza de principios y valores artísticos” (71, cursiva del autor) es sin dudas una opción y una opción de muchos pero no la del escritor-crítico Santiago. La palabra “responsabilidad” podría ser usada aquí, como efectivamente lo será a lo largo de la producción ensayística del autor: para un escritor brasileño la literatura existe no solo *ut delectet e ut moveat*, sino sobre todo *ut doceat*.

². Mario Cámara se refiere a una topocrítica en el ensayo “Silviano Santiago: algunos apuntes para un astuto intelectual”. In: *Silviano Santiago y los estudios latinoamericanos*. Lucía Helena Costigan y Denilson Lopes (eds.). Instituto Internacional de Literatura Iberoamericana de Pittsburgh, 2015, pp. 41-56.

Variaciones sobre un mismo tema

La anfibología en Santiago supone un posicionamiento en relación a una duplicidad necesaria. Lo interesante es ver cómo ese posicionamiento no impide el cuestionamiento de una solución esquemática para la condición del escritor brasileño. En el mismo volumen de ensayos, en “A aula inaugural de Clarice Lispector”, Santiago deconstruye la dicotomía tradicional entre literatura comprometida y literatura pura. Si la lección de Lispector es que “la literatura es literatura”, señalando una supuesta pureza estética, Santiago hace ver que no se trata exactamente de eso o que en todo caso la cuestión puede ser planteada en términos menos previsibles. “La ambición de Clarice Lispector fue la de inaugurar otra concepción del tiempo para la novela (vale decir de historia, o sea, de transformación y evolución del personaje): la del tiempo atomizado y, concomitantemente, espacializado” (2004, 233). Haciendo una contralectura de una tradición que posicionó a Lispector del lado del intimismo y también del individualismo, Santiago muestra cómo esta concepción temporal favorece otra percepción del trabajo y la comunidad, que ya no pasa necesariamente por las ideas de productividad y de progreso que guiaron las sociedades industriales modernas; o sea, una temporalidad ligada a la necesidad de “capturar el presente”, como decía ella, de fijarse en la circunstancia cotidiana, no tanto como tiempo de la experiencia subjetiva, sino más bien como espacio poblado de cosas a ser cuidadas, que permite enfocar el trabajo en tanto *labor*: “La labor no se manifiesta por la fuerza humana alienada única y exclusivamente en experiencia de trabajo, en productividad, es manifestación de proximidad y distancia del objeto de cuidado, de una combinación de vigilancia y afecto, de diligencia y abandono, de inquietud y paz” (240). Si, al contrario de los modernistas que la precedieron, Lispector no dramatiza las grandes cuestiones nacionales, eso no la coloca de inmediato del lado de la alienación; muy por el contrario, sostiene Santiago, hay una utopía en Lispector que puede ser pensada de modo político y que está relacionada con una nueva concepción temporal.

Si retrocedemos un poco en los ensayos, vemos la cuestión desplegada de diversas maneras. En “A literatura e suas crises”, de *Vale quanto pesa*, Silviano se detiene sobre una dicotomía entre –voy a llamarlos así– un escritor reflexivo y un escritor didáctico, para abordar un momento

de la literatura brasileña, bajo dictadura, en que “el libro pasa a ser un mero suplemento del periódico censurado” (1982, 130), actor de denuncia política, que abandona el carácter crítico de sus propios medios que desde la modernidad se tornó un punto de partida necesario para cualquier obra de cierta relevancia. Fijado en la figura del autor líder y mártir, dice irónicamente Santiago, “su lector toma unos tragos en el bar de la esquina o discute las diez razones por las que Brasil puede perder el mundial” (133). En este caso, me interesa en especial una idea que aparece en el último párrafo del texto: “La lectura del libro de literatura conduce a una reflexión, a un tomar conciencia y a la acción *anónimas, autónomas y colectivas*, sin meta fija, a no ser la de saber” (ídem, cursivas del autor). La combinación de los tres términos muestra bien las variaciones sobre dicotomías agotadas que Santiago es capaz de crear. Si la literatura no parece poder prescindir de un grado de autonomía reflexiva y, principalmente, autorreflexiva, *al mismo tiempo*, subrayemos, sus efectos se hacen sentir de manera anónima y colectiva, en un campo indeterminado que no obstante produce un tipo de saber singular.

Arriesgo hacer resonar lo que más tarde se desarrollará en “Singular e anónimo”, de *Nas malhas da letra*: “El poema sin ser carta, sin ser carta abierta, abre sin embargo un lugar para un destinatario que, a pesar de ser siempre singular, no es personal porque es necesariamente anónimo” (2002, 61). Si el foco aquí está más volcado al receptor –el “lector autoritario”– y en la poesía en lugar de la prosa, el cuestionamiento respecto a la intransitividad del lenguaje poético, de Jakobson a Barthes, dialoga con la propuesta de una literatura que, atenta a sus propias crisis, establece con su público una relación tensa, lo que no significa menospreciarlo. La idea de una literatura que sea “continua travesía hacia el Otro” será la tónica de este texto y de otros. En este caso, a través de la poesía de Ana Cristina Cesar, Santiago una vez más deshace una dicotomía, ahora entre “fácil” y “difícil”: “El poema no es fácil ni difícil, nos exige –como todo lo que, en la aventura, hace falta recorrer paso a paso” (ídem). El lector singular y anónimo, al contrario del autoritario, está dispuesto a colocarse en el lugar de receptor de un mensaje que nunca le será del todo revelado. Santiago indica de este modo, por un lado, que existe un fracaso involucrado en la lectura, hay callejones, piedras, percances y en ese sentido cualquier lector está *al mismo tiempo* incluido y excluido en este acto; y por el otro, que el poeta –Ana Cristina en

este caso–, temiendo la explicación fácil que anula al poema, prefiere el lector que establece con este una relación ambivalente, de “complicidad enemiga” (ni el lector que quiere descifrar todo, asfixiando el poema, ni aquel que queda excluido, partiendo del principio de que el poema es un todo indescifrable). ¿Pero habría, en esos desencuentros involucrados en la lectura, una experiencia común que finalmente se compartirá?

Esa tal vez sea la pregunta fundamental que atraviesa el cuerpo inicial de textos de *Nas malhas da letra*. Una nota a la segunda edición la anticipa: “La lectura del otro, como resulta claro en las novelas *Em liberdade* y *Viagem ao México*, además de ser una forma de clausura del escritor en la tradición literaria nacional y cosmopolita de la que extrae sentido, es también el modo más vivaz que encuentra para escapar de las trampas del sujeto singular e imperativo, mero crep posmoderno que ha servido de engaño a paladares molestos e irresponsables” (2002, 10). La “lectura del otro” como un modo de que los escritores abandonen su egocentrismo y la literatura su monumentalismo. Eso busca tanto en sus novelas como en los ensayos, gesto que se explicita en la misma nota: “Creación y crítica se lanzan en mi obra con el mismo ímpetu y coraje. Creación y crítica son intercambiables” (ídem).

En “Prosa literária atual no Brasil”, Santiago aborda, como lo indica el título, la literatura contemporánea, en este caso, del comienzo de la década del 80, años de la apertura democrática. Al comienzo, algunas observaciones sobre la creciente profesionalización del escritor brasileño: sus riesgos y consecuencias, principalmente en lo que se refiere a una relación ingenua o irresponsable con el mercado. Además de eso, en términos más formales, la constatación de una anarquía, que Santiago observa de modo positivo como una señal de maleabilidad, vivacidad y creatividad: la novela sigue siendo el género sin ley por excelencia; y eso se muestra en especial en la disolución entre novela y géneros memorialistas, que sirve muy bien a la tematización de los temas nacionales candentes, en el sentido de construir una historia alternativa a la oficial, sea a través de la narración de las vivencias por parte de exguerrilleros, exexiliados u obreros, o también por el recurso a voces minoritarias, como la de las mujeres. Santiago concluye: “Al dejar de ser el origen presuntuoso de todos los discursos del saber, el intelectual es la figura más cuestionada por la prosa de los últimos

años” (42). Lo que resulta de ello es justamente una “laguna” y en ella quizás habrá espacio para la palabra del otro.

Está en juego una reevaluación del lugar del saber del intelectual –y aquí vale resaltar que para Santiago “por detrás de cualquier escritura artística o crítica, hay un intelectual” (Coelho, 2011, 143)– a partir de la percepción aguda de un fracaso de los esquemas totalizantes de comprensión de la realidad. Pero no nos engañemos, no se trata de un desmantelamiento de ese saber: “la cuestión de la literatura (aun hoy, en plena economía de mercado) no puede ser desvinculada de la cuestión del conocimiento, del saber que le es propio, y en ese sentido cualquier manifestación artística proporciona un significado al mundo, que pone en situación y en juego la figura –en este caso, el autor– que es responsable directo por la “escritura” (144). Hay un saber que es específico de la literatura, sostiene Santiago, un saber situado y comprometido, *responsable*. Y ese saber, en la contemporaneidad –y es a partir de sus reflexiones que podemos pensar en una realidad que se va constituyendo como tal a partir de los años 80–, no puede dejar de considerar ciertas transformaciones fundamentales de la vida social, política y cultural; no puede ser el mismo de la modernidad, abarcador y utópico, de allí su esfuerzo de cartografiar estas diferencias para detectar una especificidad.

En “O narrador pós-moderno” esta cartografía se realiza a partir de la idea de un desplazamiento de la mirada de quien narra hacia un otro observado. De este modo Santiago suplementa la distinción benjaminiana con un narrador desplazado, que descubre en algunos cuentos de Ediberto Coutinho. Narrador que retrocede frente a la acción, que narra como espectador y no es actuante (primera hipótesis del texto); espectador de la vivencia ajena, de la cual extraerá alguna sabiduría a ser transmitida (segunda hipótesis): “la figura del narrador comienza a ser básicamente la de quien se interesa por el *otro* (y no por sí mismo) y se afirma por la *mirada* que dirige a su alrededor, acompañando seres, hechos e incidentes (y no por una mirada introspectiva que recoge experiencias vividas en el pasado” (50, cursivas del autor). Si se mira para recubrir un silencio, pues no hay mucho que decir, no hay consejos que dar, la experiencia no puede ser comunicada –esto Benjamin ya lo decía–, “lo que realmente vale en la relación de a dos establecida por la mirada es una corriente de energía, vital (subrayemos vital), silenciosa, placentera y secreta” (57). Y esa “relación entre

dos” dentro del relato se reproduce fuera de ella: el lector observador será también agente de esa mirada sobre el cuerpo del otro, singular y anónimo. Por ello el narrador no cuenta sus propias vivencias, para vincularse de ese modo en la comunidad de la mirada, “entre el placer y la crítica”, a su lector. La experiencia común –vaciada y vicaria– que la literatura crea en la contemporaneidad es la de esa mirada cualquiera que recubre de palabras.

Decir lo que amo

Diez años separan el ensayo “O narrador pós-moderno” y el libro de cuentos *Keith Jarrett no Blue Note (improvisos de jazz)*, de 1996. Pero quizás porque “no existen recorridos lineares, cuando mucho un movimiento pendular” (Coelho, 2011, 78), me parece que algo de lo que estaba allí sobre una transformación del modo de narrar ilumina lo que Santiago busca hacer en ese libro que, por otra parte, se aparta en ciertos aspectos importantes de las novelas que más directamente acompañan la trayectoria crítica construida por los ensayos de *Nas malhas da letra*, como indican las referencias a *Viagem ao México* y *Em liberdade* en la “Nota a la segunda edición”. De entrada es posible señalar que si hay problemáticas recurrentes entre esos relatos en este libro de cuentos retornan de modo mucho menos programático, en el sentido algunas veces expuesto por Santiago en entrevistas y reforzado por el texto de la solapa del libro, donde Heloísa Buarque de Hollanda sugiere un abandono del “cálculo”.³ En varios aspectos es posible decir que surge aquí “una práctica de escritura diferente” (Coelho, 2011, 102). Uno de esos sentidos tiene que ver con la improvisación como modo de relacionarse con el trabajo de la escritura: “Cuando comencé a escribir esos cuentos era como si estuviera en una suerte de cuarto vacío” (ídem). A diferencia de la investigación, de la reflexión y de la construcción previa que

³. Refiriéndose a libros anteriores, como *Em liberdade* y *Stella Manhattan*, escribe Buarque de Hollanda que “había en el artista siempre la marca del profesor, una marca de distinción profesional y académica, la instrumentalización de su *expertise* en controlar con exactitud las distancias milimétricas que constituyen la ingeniería de las relaciones entre un autor, un narrador y un personaje. Estrategias literarias cuidadosamente calculadas, eruditamente modeladas”.

pautaban su trabajo hasta entonces, se experimenta ahora con un desconocimiento en relación a la continuidad de lo que se está escribiendo: “Nunca sabés hacia donde la frase o el parágrafo del cuento están yendo y, de golpe, hay un blanco en medio del camino” (ídem).

Blanco es el color del libro. “Llueve hace dos días sin parar en la ciudad, después de haber nevado meses sin parar” (1996, 16). Es el color que define el paisaje de una pequeña ciudad del interior de Estados Unidos para el protagonista brasileño del primer cuento, “Autumn leaves”: “El blanco es el color de la memoria de los días que pasaron. Pero que, tal vez, regresen” (29). El narrador observa la ciudad desde su ventana, o de la ventana de la casa de unos colegas del trabajo, y la suspensión espacial, de quien al mismo tiempo, al mirar de lejos, forma y no forma parte del paisaje de esa ciudad, es el correlato de la condición del sujeto que está de paso, de quien pertenece sin pertenecer, y de quien por eso mismo vive en la indefinición en relación a un pasado que ya no es suyo y de un futuro incierto⁴. De allí también que el relato use el presente y se enfoque básicamente en sus acciones cotidianas. Volveré sobre esta cuestión en breve. Mientras tanto es necesario destacar cuán desterritorializados están los personajes de este libro, quizás un solo y mismo protagonista: un extranjero, sin nombre, un brasileño de mediana edad, gay, viviendo en el Primer Mundo, que como otros un día despierta en medio de la noche sin saber en qué lugar está ni por qué: “Te despertarás durante la noche. No sabés dónde estás. ¿Qué horas es? No hay razones para vivir donde estás viviendo” (53).

Llama la atención desde la primera línea del libro la segunda persona utilizada por el narrador. Quien narra se presenta como un observador, alguien que mira al otro, como se afirmaba en el análisis de los cuentos de Edilberto Coutinho; mirada que, como vimos, venía cargado de vitalidad, de placer, de silencio y de secreto. Ocurre lo mismo aquí: con la mirada, el relato recubre una experiencia precaria, ligada específicamente en este caso a la extranjería. Pero –me gustaría resaltar– quien observa en estos cuentos de Santiago es también quien es observado, voyeur de sí mismo, yo desdoblado, que se mira, como en un espejo, en sus propias acciones cotidianas: “Cuando sacás la ropa del secador antes

⁴. Ver la entrevista “A literatura en ritmo de jazz”, de Cristiane Lemos Rodrigues y Daniele Santana Sally, publicada en la revista *Gragoatá*, n° 4, pp. 227-241.

de tiempo pierde enseguida el calor que le fue otorgado por la máquina y queda delicadamente fría en tus manos” (15).

Los personajes de estos cuentos están fuera de lugar, quizá más que en cualquier otro libro de Santiago. Apátridas, para quienes la nación dejó de ser una referencia, son personajes solitarios, cuya homosexualidad tal vez los aisle más, pero también les proporciona un desplazamiento en la mirada⁵, que podría ser la del oprimido y que, no obstante, posee una fuerza relacionada con el deseo, con el cuerpo en movimiento, libre, transgresor, exhibicionista: mirada desplazada que, a través de la segunda persona convoca a nosotros lectores, como en los cuentos de Coutinho, como espectadores de ese cuerpo en exhibición. También en los “cuentos españoles” de Coutinho –no le interesaba a Santiago un cuento como “Mangas-de-jasmin”, que “reescrbe las tradiciones de una comunidad” (2002, 48)– hay algo desplazado en los narradores, sin fundamento, que los coloca en relación con el presente, con el ahora: la historia no les dice nada. No quieren entender lo que pasó, como los narradores memorialistas, pero sí establecer una conexión con el presente a través del cuerpo del joven de hoy: “Se mira un cuerpo en vida, energía y potencial de una experiencia imposible de cerrar en su totalidad mortal, porque se abre en el ahora en mil posibilidades. Todos los caminos el camino” (58).

Pero hay otros cuerpos en *Keith Jarret no Blue Note*: cuerpos maduros, que se mueven con cierta morosidad, que ven que comienza a llegar la decadencia. Por eso también es el presente lo que interesa, esquivando el futuro tanto como el pasado. Este último, cuando aparece, es para remitir al presente en que el relato insiste en fijarse. El tiempo es el presente –y la segunda persona cumple también este papel: juntar enunciación y enunciado, crear, como con una cámara, un efecto de simultaneidad– el tiempo es el presente aun cuando se está, como en el último cuento, “When I fall in love”, frente a la muerte de quien un día se amó. Si el relato regresa a la vivencia transcurrida en común para rescatar un comienzo incierto, lo hace para dar sentido al ahora en el cuarto del hospital, frente al cuerpo del examante y la mirada de la madre en duelo: “En aquel momento, pensás, ¿Adolfo la ve a ella o a

⁵. Para un análisis centrado en la relación entre homosexualidad y exilio en estos cuentos, en especial en “Autumn leaves”, ver el libro de Karl Posso *Artimanhas da sedução: homossexualidade e exílio* (Editora da UFMG, 2009).

vos? ¿O será que por primera vez nos ve a los dos juntos? Por primera vez en aquel momento tan dulcemente macabro” (138).

El relato en segunda persona, como ya señalé, despliega el yo en otro, pero es un otro de sí mismo, que no duplica, como sí sucede en otros libros, cuestiones de la tradición brasileña: utilizando una noción cara a Santiago, es posible decir que el Graciliano Ramos de *Em liberdade*, o también el Artaud de *Viagem ao México*, producían un *pliégue* en esa tradición, en especial en relación a algunos puntos ciegos de la modernidad y del modernismo. Relacionándose con el escritor alegórica o dialógicamente, el otro en esas novelas supone varias camadas temporales a fin de producir una relectura de una parte significativa de la historia brasileña, dentro de una relectura posmoderna de reevaluación del pasado y reconstrucción de la memoria que evidentemente puede ser analizada en relación al momento político vivido por el Brasil en los años ochenta.

Escritura improvisada, escritura del presente, la narración de estos cuentos sigue los movimientos del deseo y asume los riesgos del presentismo, como define François Hartog el régimen de historicidad que prevalece en la contemporaneidad, dada la dificultad que tenemos –luego de las sucesivas crisis que a lo largo del siglo XX minaron nuestra confianza en ciertas ideas modernas como las de revolución o progreso– de producir una articulación entre pasado, presente y futuro, articulación fundamental de la literatura moderna. Frente a este esquema, dos opciones son posibles, nos dice Hartog: la pesimista, por el catastrofismo, y la optimista, “por un trabajo sobre la incertidumbre misma” (2012, 268). Creo que esta es la opción que Santiago trabaja en diversos niveles: la incertidumbre en el modo mismo de construcción del libro, que como vimos es dictado por la improvisación, que implica también una condición de potencial inacabamiento, de allí que remita a una frase de Foucault: “*Quand on sait à l'avance où l'on veut arriver, il y a une dimension de l'expérience qui manque, celle qui consiste précisément à écrire un livre en risquant de ne pas venir à bout*”⁶ (102). La incertidumbre que lleva al desenlace, con esta emocionante pregunta sin respuesta: “¿Si nunca supiste cuándo comenzó todo, como podrás adivinar cómo

⁶. “Cuando se sabe de antemano adónde se quiere llegar, hay una dimensión de la experiencia que falta, aquella que consiste precisamente en escribir un libro arriesgando no llegar al fin”.

terminará todo? Es lo que te preguntás” (147).

Pero quizás el mayor riesgo de estos cuentos sea el de experimentar –astutamente– con una forma de autoficción. Santiago, escritor-crítico, crítico-escritor, se pregunta cuando lo invitan a hablar en una conferencia en primera persona si “¿no fue para perder la identidad y ser plural que me distancié del territorio natal para estudiar y perfeccionarme?, ¿si no fue para perder el rostro y ser multitud que leo y escribo?” (2004, 245). Entre perderse y encontrarse, entre la identidad y su disolución, entre decir y no decir yo, la posibilidad, en estos cuentos, como quería finalmente Barthes, de “decir lo que amo”.

2015

Referencias bibliográficas

- BARTHES, Roland. *Roland Barthes por Roland Barthes*. Traducción de Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Estação Liberdade, 2003.
- _____. *La preparación de la novela: notas de cursos y seminarios en el Collège de France, 1978-1979, 1979-1980*. Traducción de Patricia Willson. México: Siglo XXI, 2005.
- COELHO, Frederico (org.). *Encontros/Silviano Santiago*. Rio de Janeiro: Azougue, 2011.
- HARTOG, François. *Régimes d'historicité. Présentisme et expériences du temps*. Paris: Seuil, 2012.
- SANTIAGO, Silviano. *Vale quanto pesa (Ensaio sobre questões político-culturais)*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1982.
- _____. *Keith Jarrett no Blue Note (improvisos de jazz)*. Rio de Janeiro: Rocco, 1996.
- _____. *Nas malhas da letra*. Rio de Janeiro: Rocco, 2002.
- _____. *O cosmopolitismo do pobre*. Belo Horizonte: Editora da UFMG, 2004.
- TODOROV, Tzvetan. *Critique de la critique. Un roman d'apprentissage*. Paris: Seuil, 1984.

Sobre dos escritores-críticos

“La única explicación posible es pensar que yo estaba metido en un mundo escindido y que había otros dos que también estaban metidos en un mundo escindido y que pasaban de un lado a otro igual que yo”.

Ricardo Piglia

El epígrafe de este texto llegó un tiempo después de que el texto mismo ya estuviera escrito. Entre las páginas de mi edición de *Formas breves*, de 1999, publicada por la editora Temas, encuentro un dibujo de mi hijo mayor, con un deseo de “FELISCUMPLEAÑOS”, y una foto del más chico, todavía bebé. Piglia murió a comienzos de 2017. Pienso que un texto guarda varios tiempos. El texto al cual pertenece el epígrafe abre el libro con la siguiente frase: “Cuando vine a vivir a Buenos Aires alquilé un cuarto en el Hotel Almagro, en la Avenida Rivadavia y Castro Barros”. Busco en Google Maps: el hotel todavía está allí, con un ícono que indica lugar de hospedaje. En una *street view*, hasta se puede ver la puerta de entrada. La frase de Piglia se refiere al año 1965. El texto fue republicado en el primer volumen de los diarios de Emilio Renzi, *Años de formación*, en 2015, con el mismo título, “Hotel Almagro”. Cuando compré el libro de Piglia, por lo que recuerdo, estaba interesada en las famosas “Tesis sobre el cuento”, que enseñé en numerosas ocasiones. Llevada por este texto sobre escritores-críticos regresé a él para deslumbrarme con ese breve relato sobre un hombre en tránsito, que “vivía dos vidas en dos ciudades como si fuese dos personas diferentes” (1999, 14), relato a su vez en tránsito, breve ensayo autobiográfico, que abre un libro de textos

en realidad inclasificables. Esos “dos” de que habla el epígrafe, en referencia a los dueños de las cartas encontradas en dos armarios, de dos hoteles, de dos ciudades en donde vive el narrador, se convirtieron de inmediato para mí en otros dos –dos escritores–críticos, viviendo como Piglia, en un espacio entre la crítica y la ficción.

*

Me gustaría acercarme al trabajo de dos escritores-críticos, Martín Kohan y Daniel Link, nacidos en 1967 y 1959 respectivamente, para pensar la doble valencia de una escritura en la cual las lecturas alimentan tanto la ficción como la reflexión; para pensar de qué modos los rastros de las lecturas que se escriben en la crítica se escriben también en su ficción; para pensar *modos de leer* en cada uno, que podrían conectar esas dos prácticas. En los dos casos, hay un espacio muy singular que no surge solo de la actuación en dos campos, de la circulación por diferentes instituciones, de la universidad a los premios literarios, de la publicación de libros que ingresan en una categoría u otra del mercado editorial. Esa es una parte, quizás la más visible, pero creo que no la más fundamental, del modo de leer que estos autores vienen produciendo desde la publicación de sus primeros libros a comienzos de los años 90.

Empiezo con Martín Kohan para proponer que su modo de leer se da como un tipo de *relectura*. Kohan lee lo que otro ya leyó antes, lo que supone la explicitación de una herencia; supone ubicarse en una línea histórica que no es un *continuum*, ya que, lector de Benjamin, Kohan lee siempre la historia a contrapelo, en sus momentos de inflexión o de imprevisibilidad. Hay así, una relectura de la historia en que reside la marca de un proyecto, o mejor, de una apuesta en la relación entre escritura e historia como una forma de dar sentido a la práctica de la literatura hoy. Ese modo de leer estaría entonces ligado a una comprensión de la relación entre escritura e historia que se defiende como necesaria, tal como apunta uno de los epígrafes del ensayo de 2005 *Narrar a San Martín*, el poema de Gregory Corso “Algunos escritos griegos”, que termina con los siguientes versos: “No importa en qué dirección / miren / es imposible esquivar / esa marca de la historia”.

¿En qué consistiría, más precisamente, esa relectura? Me gustaría proponer que hay una estrategia de la *ambivalencia*, algo distinto, como

Kohan mismo lo indica, de la ambigüedad. Al comienzo de su libro sobre el héroe argentino José de San Martín, se refiere a una canción famosa del grupo de rock Sumo que decía “No vayas a la escuela / porque San Martín te espera”, para apuntar su doble carácter, que derrumba y al mismo tiempo erige el mito: “la tensión de esa ambivalencia –el opuesto exacto de la falta de tensión de la ambigüedad –dice menos sobre la frase de la canción que sobre el objeto de la frase” (Kohan, 2005, 13). En Kohan, nunca estamos del lado de la indeterminación, de la disolución, de la imprecisión: hay algo que se construye y aunque sea una construcción ambivalente esta elude con radicalidad cualquier relativismo. Se trata, como apunté, de una estrategia, es decir, de una manera de posicionarse en el discurso. Se juega con los dos lados, con la duplicidad, se crea, estratégicamente, políticamente, un movimiento pendular, una tensión entre, como se dice también en *Narrar a San Martín*, “crisis y reafirmación”, para decir lo que se quiere decir. Así, San Martín es el héroe de la frontera y del desplazamiento, que en esa movilidad erige, fija, al héroe nacional. “El héroe y el viaje se hacen mutuamente”, escribe Kohan. Su argumentación se construye, de ese modo, por suplementos: “en verdad”, “pero”, “no basta decir que”, “más allá de eso”, “algo más”, “no solamente, sino también”.

La tensión de la ambivalencia está en la propia palabra “historia”. Como afirma Jacques Rancière en *Los nombres de la historia*: “la historia no podría hacer una revolución que fuera la suya sino jugando con la ambivalencia de su nombre” (Rancière, 1994, 14). Rancière se refiere a los efectos de la nueva historia y sus observaciones resuenan de manera sugestiva frente a la escritura de Kohan. “Lo propio de una historia es poder siempre tanto ser como no ser una historia” (9), leemos en Rancière. La cuestión no se reduce a la constatación de que toda historia es relato y, en consecuencia, construcción, sino que incita a comprender el funcionamiento de textos y prácticas que se ubican de un lado y del otro de esa delicada frontera, por ello el libro de Rancière tiene como subtítulo “Un ensayo de la poética del saber”.

La misma cuestión atraviesa un libro como *Narrar a San Martín*: ¿cómo se narra la historia? Dice Kohan: “Los hechos de la historia existen en la realidad, pero los hechos en la historia existen como narración. Indagar la heroicidad de un prócer –la heroicidad no es un dato real, es un acto de significación– supone entonces preguntarse por los mo-

dos narrativos en que se los representó; indagar en la heroicidad de San Martín como Padre de la Patria supone indagar por ejemplo los relatos de su vida y en la manera en la que fueron tramados” (Kohan, 2005, 39). Se trata de rescatar una *trama* de relatos para constituir un discurso sobre la historia. Y eso significa, como también señala Rancière, no solo cuestionar la multiplicidad de versiones que definen al héroe, sino colocar al propio concepto de historia en cuestión, de modo que a cada paso la distancia entre el material y el método resulta anulada, lo que Rancière llama “anfibología vertiginosa” (22).

En *Ciencias morales*, novela de 2007, se da también una proximidad muy particular entre ficción e historia. La narración es en tercera persona, pero se acerca a la primera, al pegarse al pensamiento de María Teresa, preceptora del Colegio Nacional Buenos Aires. Es adhiriendo a ese pensamiento que la novela reproduce un saber común sobre los hechos históricos, en especial sobre la guerra de las Malvinas y la dictadura, un saber que se apoya en una ignorancia, o mejor, en aquello que no se quiere saber. Sobre esto trata la novela cuando el narrador insiste en las expresiones “todos saben”, “saben muy bien”, “nadie ignora”. Si en el libro sobre San Martín una trama de relatos dejaba en evidencia la construcción del mito, aquí María Teresa da voz a un discurso monológico detrás del cual se esconde una verdad infame.

Relato y ensayo producen un recorte que permite indagar lo que conforma una nación. En *Ciencias morales* se dice que el colegio es el “selecto resumen de la nación entera”. A partir del colegio, así como a partir de San Martín, se construye un discurso sobre la nacionalidad, la identidad, sus valores, sus mitos. En este sentido, cuando el Prefecto sostiene, refiriéndose al papel del colegio en la causa de la guerra, que “es así que en la consolidación inestimable del Estado Nacional argentino el colegio cumple, una vez más, un papel decisivo” (2007, 38), la lectura produce un acto performativo, en el que el colegio vuelve a tener ese papel, pero ahora para develar lo que un Estado asesino, sostenido en instituciones como esa, oculta. Leídos juntos, estos dos libros dan a ver una obsesión por los restos del pasado.

*

Concentrándome ahora en el trabajo de Daniel Link, rescato, en una serie de cartas dirigidas a Michel Foucault, esta cita: “¿Qué otra

cosa es la filosofía sino interrogar la propia actualidad?”. Como en Kohan, una interrogación acerca del tiempo es puesta en primer plano. Pero quisiera proponer que se trata de dos maneras distintas de hacerlo: si en Kohan se puede identificar la tarea de relectura, en el sentido de una reelaboración de una trama textual pasada en la que se constituyó el drama del presente, en Link la lectura es *profanatoria*. No se trata tanto de la reconstitución del mito para entenderlo, para entender en él y a partir de él una identidad y un imaginario nacionales, sino de un impulso para quebrantarlo. No es casual la alusión a la figura del *hacker* en la presentación de *Clases. Literatura y disidencia* (Link, 2005, 16).

En este libro, la provocación viene antes de la argumentación. El pensamiento se produce en la acumulación de hilos que se conectan de manera incierta, efecto que se busca reproducir en quien lee. Y, en ese sentido, para seguir con las simetrías, diría que se trata aquí de una estrategia del desorden, en que fechas, nombres, conceptos, ficciones e imágenes forman una suerte de archivo heterogéneo y heterodoxo de ideas sobre la cultura, el arte y la sociedad argentina, un archivo que, como dice Link sobre el pop, “desarticula todo el sistema de categorías y las deja como piezas sueltas para el montaje de un rompecabezas nuevo” (2005, 363). Es lo que se puede ver en este libro. Enfrentado al índice, el lector debe elegir, por ejemplo, entre “Juventud”, “Carne”, “Nuevo mundo”; y dentro de estos apartados, entre “Infancia”, “1977”, “Paranoia”, “1492”, “Fascismo”, “Negatividad”.

En esta última entrada, “Negatividad”, de *Clases*, encontramos un ensayo en el que Link relee la “Carta de un escritor a la Junta Militar”, escrita por Rodolfo Walsh antes de su secuestro por la dictadura militar. A partir de esta lectura, Link realiza una distinción entre tres formas de modernidad. La primera sería la modernidad “dialéctica”, de tradición marxista, que fue releída por ejemplo por Benjamin a través de Baudelaire. “En ese contexto lo que se presenta es una política heroica de la confrontación” (2005, 279). La segunda sería la modernidad “acefálica”, que de Nietzsche a Bataille, dice Link, “se inscribe en el contexto de una economía del deseo y plantea por lo tanto una política de la transgresión” (ídem). Finalmente, tendríamos la modernidad “apática”, que Link identifica con la negatividad de la última carta de Walsh. En ella, Link lee una defensa de “una política del cansancio, donde el enfrentamiento

no se suspende, meramente, como en el caso anterior, sino que directamente se lo ignora” (ídem). Link realiza, de este modo, un desplazamiento en la lectura de la obra de Walsh que le permite repensar el significado del “escritor revolucionario” en favor de un sujeto que, como el *Bartleby* de Melville, reivindica “*la posibilidad de no ser, o aun, el poder de no ser*” (ídem, cursivas del autor). Con Barthes y Blanchot, “se trata de la reivindicación del derecho a la fatiga, del derecho a no responder, del derecho al silencio” (280).

La revolución vista desde hoy será objeto de *Museo de la revolución*, novela de Kohan de 2006, en la que se trata de pensar qué quedó de ella, de reflexionar sobre los restos de un discurso de izquierda que imaginó la transformación radical de la sociedad por la negación del status quo. En el mencionado texto sobre Walsh, Link dice que la negatividad a la cual se refiere es “sin ley y sin resto”. Apartándose de la dialéctica –que ciertamente conduce el trabajo de Kohan, en un embate entre opuestos, “crisis y reafirmación”– Link coquetea con la escatología, poniendo en marcha un pensamiento del fin que, si no se cierra en la imaginación apocalíptica, sí se convierte en motor de visiones por momentos alucinadas del futuro.

Estas imágenes aparecen en varios momentos de *La mafia rusa*, libro de cuentos que Link publicó en 2008. En el relato que abre el libro con la hipótesis de que “algo oscuro se esconde detrás de la manía de rayar los vidrios” (2008, 9), el narrador y su novio, S., buscan informaciones sobre el sentido de sus inscripciones, especialmente en las ventanas del subterráneo de Berlín. Lo terminarán encontrando con la ayuda de una croata, Tanja, víctima de la guerra civil de la exYugoslavia, que posee una explicación de tintes fabulosos para el fenómeno: son, dice la joven, “mensajes destinados a la mafia rusa”. En “Accidente cerebrovascular”, el relato de los contratiempos de un viaje está intercalado por fragmentos donde el narrador da indicios de que ya no tiene control sobre sus pensamientos o sobre su cuerpo: “No sé lo que escribo”, repite. Y con esta frase el cuento culmina, luego de un párrafo en que el narrador cuenta su abducción por un ómnibus alienígena que implantó en su cerebro “nanobots autoreplicantes que irradian *casi* todo el tiempo” (180, cursiva del autor).

Pegados a la experiencia del yo, narrados en primera persona, estos cuentos ponen en escena una performance del propio escritor, cuyo cuerpo, vida y escritura se transforman bajo nuestros ojos. Esa escenificación busca capturar la verdad de algunas vivencias, de allí la intensi-

dad del libro. En ese sentido, es crucial la explicitación de que el yo que narra es un escritor nacido en Argentina a finales de los años cincuenta, que porta una marca de generación: vivió la dictadura cuando apenas había salido de la adolescencia y tenía treinta años cuando cayó el muro de Berlín, por ello mantiene una relación muy particular con el mundo posrevolucionario, sin la nostalgia de la generación anterior ni el desprendimiento de la siguiente. Así, en el cuento “12 de octubre de 1976” se hace explícita la necesidad de realizar una genealogía generacional: “nosotros, que abandonábamos el colegio, empezábamos a circular a través de una realidad horrible con la tristeza del testigo de algo de lo que nunca podrá hablar con dignidad” (93). Quien escribe no se siente autorizado a hablar de esa historia: la vivió, pero como un testigo que jamás será capaz de referirse a ella con la autoridad de quien la protagonizó aunque, por otra parte, la vivencia sea lo suficientemente intensa como para impedirle tomar distancia.

Quizás en relación a esa falta de distanciamiento también se puedan pensar dos modos de escritura distintos: una que se adhiere al discurso, otra a la vida. En este último caso, la distinción entre ficción y no ficción pierde importancia, mientras en el primero es fundamental para reforzar la ficción como construcción, artificiosa, contrapuesta a la realidad, en una “política de la negatividad dialéctica” (2005, 279), en palabras de Link.

El cuento “Parpadeos” parece demostrarlo: un artículo sobre la pereza se transforma en el diario de un perezoso, que parece apoyarse en esa modernidad que rechaza la confrontación. El rechazo a escribir tiene como resultado la escritura de un sujeto que demanda, como propone Link en el ensayo, el derecho a la fatiga, el derecho a no contestar, al silencio. Así es que el narrador del diario hace listas, se masturba, escucha música, recibe a su amante, lee sobre la pereza, etc., etc., pero no escribe el artículo que le habían encargado. Su inacción produce otro tipo de escritura, que se quiere política precisamente por resistirse a transformar la potencia en realización. En ella se indaga sobre un nuevo sentido para la palabra “revolución”, como también sucedía en uno de sus ensayos, que dejaba la pregunta abierta. En el cuento, por el contrario, se arriesga una respuesta: “solo lo menor es grande y revolucionario” (86).

En ambas escrituras hay cuestiones en común: la reivindicación de una relación con la historia, en particular –una obsesión de los dos– con la historia argentina reciente; y estrechamente conectada a ello, como lo

resume Link, la necesidad de indagar “el sentido y el lugar de la resistencia y de la disidencia en el arte o, *lo que es lo mismo*, en el pensamiento” (2005, 16, cursivas del autor).

2011

Referencias bibliográficas

- KOHAN, Martín. *Narrar a San Martín*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo, 2005.

_____. *Museo de la revolución*. Buenos Aires: Mondadori, 2006.

_____. *Ciencias Morales*. Buenos Aires: Anagrama, 2007.

LINK, Daniel. *Clases. Literatura y disidencia*. Buenos Aires: Norma, 2005.

_____. *La mafia rusa*. Buenos Aires: Emecé, 2008.

_____. *Fantasmas. Imaginación y sociedad*. Buenos Aires: Eterna Cadencia, 2009.

- PIGLIA, Ricardo. *Formas breves*. Buenos Aires: Temas Grupo Editorial, 1999.

_____. *Los diarios de Emilio Renzi. Años de formación*. Buenos Aires: Anagrama, 2015.

- RANCIÈRE, Jacques. *Os nomes da história*. Traducción de Mariana Echalar. São Paulo: EDUC/Pontes, 1994.

Escritura y sinsentido – notas de una novela

“Pienso que la literatura es, entre otras cosas, un avance laborioso a través de la propia estupidez.”

Rodolfo Walsh

El punto de partida para estas notas es un comentario de Florencia Garramuño, en un libro que trata de la inespecificidad en el arte y en la literatura contemporánea⁷. El contexto del argumento que quisiera recuperar es una referencia al libro *Desarticulaciones*, de Sylvia Molloy⁸ –libro compuesto de fragmentos de escenas, de recuerdos, de reflexiones que tratan de la pérdida de la memoria de la que fue su pareja– y lo que señala Garramuño es que esa pérdida de la memoria es también “el peligro de la pérdida del pasado de la otra”; y que, a su vez, esas pérdidas, relacionadas entre sí, obtienen una forma inespecífica, que se da como una negación a poner límites entre la realidad y la ficción. Me interesó especialmente la posibilidad de pensar la forma inespecífica como una confrontación de la literatura con el sinsentido, como si de alguna manera las pérdidas que se observan en la experiencia se trasladaran a la literatura como forma *perdida*, es decir, indefinida, abierta a sus propias limitaciones y fronteras. Sobre eso escribe Garramuño: “Como si el arte buscara refugiarse en la ausencia de sabiduría y se tornara –extrapolando las consideracio-

⁷. *Frutos estranhos: sobre la inespecificidad na estética contemporânea*. Río de Janeiro: Rocco, 2014. El libro tuvo después una edición en español: *Mundos en común: ensayos sobre la inespecificidad en el arte*, Fondo de Cultura Económica, 2015.

⁸. Traducido por Regina Braga y publicado en Brasil por la revista *Serrote*, IMS, n° 9, 2011.

nes que Jacques Rancière realiza en *El espectador emancipado*— algo que podríamos llamar ‘literatura ignorante’” (2014, 23).

La discusión sobre la “ignorancia” de la literatura no es nueva. Es un tópico romántico por excelencia, que el propio Rancière analiza en el libro *La palabra muda*, y que puede ser resumido en esta fórmula: “el doble riesgo de hacer ver demasiado o de no hacer ver nada” (Rancière, 2009, 230). Comentando esa trayectoria en el romanticismo alemán, Jean-Luc Nancy y Philippe Lacoue-Labarthe indican que se trata de la “inauguración del proyecto *teórico* en la literatura” (Lacoue-Labarthe, Nancy, 2012, 17, cursivas de los autores). Se tornan indefinidos los campos, las reglas genéricas y los niveles de representación, a la vez que surge, en ese mismo movimiento, lo que hasta hoy en día entendemos como literatura en tanto esfera autónoma. En esa paradoja, la literatura se piensa y se expande. En relación a la cuestión de los géneros, la literatura buscará no tanto su superación, sino el afán del género absoluto, de la obra “infinitamente inédita” de acuerdo a la expresión de Nancy y Lacoue-Labarthe.

Inacabamiento e infinito no serán opuestos, sino las caras de la misma expansión de lo literario que querrá abarcar la vida misma. Protagonista en la vida social, con una función inédita y única, el escritor hará pasar por la literatura toda su experiencia. Iluminan esa idea las palabras de Dorothea Schlegel: “más vale hacer que la propia vida pase a través de la poesía romántica” (Apud, 24); y la conclusión de Schlegel sobre la novela, en su famosa carta: “lo mejor en las mejores novelas no es otra cosa que una confusión de sí mismo, más o menos velada del autor, el resultado de su experiencia, la quintaesencia de su particularidad” (Apud, 408). Y entonces cartas, anotaciones, diarios, lecturas podrán convertirse en novela para que sus fronteras se expandan infinitamente. Pero también se hará necesaria una constante reautodefinition, un ejercicio reflexivo incansable de afirmación como forma singular, para encontrar su lugar de legitimidad, aunque sea fijando su sentido en la apropiación de otros discursos (historia, poesía, confesión, teoría...). Cabría preguntarse entonces si, como sugieren Lacoue-Labarthe y Nancy, estamos en la misma situación o, para decirlo con sus palabras, si “existe hoy un verdadero *inconsciente* romántico, identificable en la mayor parte de los grandes motivos de nuestra ‘modernidad’” (ídem, 40, cursivas de los autores).

La literatura surge de esos movimientos contradictorios, de esa “revolución silenciosa”, como la llama Rancière, mostrando que es inherente a un modo histórico de comprender las obras de arte escritas. Es un cambio de paradigma que destruye el sistema de reglas que regía las Bellas Artes y produce un deslizamiento de la palabra “literatura” hacia una práctica singular del lenguaje, lo que a su vez produce una contradicción en la definición misma de lo que es literatura, entre una *escritura de las cosas* y la *palabra que busca su propio silencio*. Movimiento que se reproduce a lo largo del siglo XIX como “guerra de escrituras”, entre –como las llama Rancière– “palabra encarnada” y “palabra visionaria”, e igualmente como intento de conciliación entre las dos.

La novela será una de las formas de ese intento. En Flaubert, ejemplar en este sentido, a través de una obsesión por el estilo. “La respuesta al doble dilema puede darse entonces en los términos estrictos de una apuesta de escritura, de la apuesta por una escritura que produzca el equivalente romántico del poema sustancial en el que el individuo Homero escribía, como individuo, el ‘libro de la vida’ de un pueblo y una edad del mundo” (137). La respuesta vendría, en el caso de Flaubert, como “libro sobre nada”, para que se pueda afirmar la potencia del estilo en tanto “manera absoluta de ver las cosas”, que no es la mirada de un individuo, sino algo más, una ampliación, quizás una desindividualización, que volvería posible la unión de lo subjetivo y lo objetivo.

La literatura permanece en el terreno de la paradoja, amenazada por el silencio, teniendo en cuenta que el estilo pone en evidencia una impotencia, una subjetividad vacía, una palabra muda que perdió el apoyo del sistema de reglas clásico y busca redimirse en una locuacidad que torna visible un mundo tan solo para hacer evidente el tedio que recubre toda experiencia. Alcanza con que recordemos, en este caso, las aventuras malogradas de Bouvard y Pécuchet. Pero la literatura no abandonará con tanta facilidad sus pretensiones absolutas, y quizás la novela inacabada de Flaubert sea la prueba misma de ese esfuerzo al borde del delirio, si recordamos que él mismo, para escribir la aventura imposible de sus escribas tuvo que leer más de 1500 libros⁹.

⁹. “¿Sabe usted a cuántos llegan los volúmenes que tuve que absorber para mis dos señores? ¡Más de 1500!”, escribe Flaubert en una carta a Zola (Apud Claudine Gothot-

En este punto, es posible pensar que la literatura, no tan alejada de la pedagogía, padeció una relación paradójica con lo que Rancière llama, ahora en *El maestro ignorante*, “sociedad del orden progresivo”, es decir, “el orden idéntico a la autoridad de los que saben sobre los que ignoran” (2011, 10). Extrapolando su argumento para pensar la literatura¹⁰, podríamos decir que, en ese caso, desautorizada por la ausencia de un sistema de reglas que rijan su valor, su legitimidad dependería justamente de una desigualdad presupuesta entre el escritor y los otros, que le garantizaría un lugar superior, privilegiado, y la volvería agente de una estabilización y jerarquización de los saberes.

¿Cómo pensar la relación entre literatura y pedagogía en tiempos recientes? Es posible que la literatura se haya sentido muy liberada de la pedagogía, no tanto por voluntad propia, sino porque el lugar que un día ocupó se desplazó hacia artes más masivas. Es posible también que esa sensación de liberación sea solo el efecto de su abandono radical al mercado, cada vez más dependiente y pendiente de los avatares de la imagen del escritor, transformado en una suerte de animador de ferias, fiestas y todo tipo de evento literario.

En ese contexto, puede ser relevante pensar la relación entre pedagogía y literatura a través de la idea de una “ausencia de sabiduría”, para retomar la cita de Florencia Garramuño y la aproximación que propone entre escritura, sinsentido e inespecificidad. Es decir, pienso que puede ser relevante preguntarse si sería posible escribir desde un lugar “ignorante”, en el sentido de un abandono del privilegio de una mirada pedagógica, superior, que busca una visión absoluta, sin que con eso se descarte la idea de que un texto transmite algo, y no es solo una mercancía con firma de autor. En lo que sigue, a partir de este horizonte de cuestiones, me gustaría comentar la escritura de mi novela *Mar azul*, publicada en 2012.

Mersch, “Introduction”, *Bouvard et Pécuchet*. París: Gallimard, 2005, 15).

¹⁰. El propio Rancière expande en *El espectador emancipado* su argumento, en una reflexión sobre el teatro, sobre el modo en que la pedagogía, aun en sus modelos más progresistas, sostiene una desigualdad fundadora de su actividad: “Es la lógica del pedagogo embrutecedor, la lógica de la transmisión directa a lo idéntico; hay algo, un saber, una capacidad, una energía que está de un lado –en un cuerpo o en un espíritu– y que debe pasar a otro. Lo que el alumno debe *aprender* es lo que el maestro enseña [en francés “aprender” y “enseñar” utilizan el mismo verbo, “*apprendre*”, paralelismo que no es posible mantener en español]. Lo que el espectador *debe ver* es lo que el director *hace ver*”. *Le spectateur émancipé*. París: La Fabrique, 2008, p. 20 (cursivas del autor).

*

Una parte importante de la escritura de *Mar azul* se dio utilizando fragmentos de textos de otros anotados en un cuaderno en momentos diversos. El registro comenzó durante los primeros meses de 2009. Luego de ver el film *Las playas de Agnès*, un film autobiográfico de la cineasta francesa Agnès Varda, anoté en un cuaderno una frase que llamó mi atención y que decía lo siguiente: “*Je me souvines pendant que je vis*”, “Recuerdo mientras vivo”. Esa frase no aparece dentro del libro propiamente sino como epígrafe, pero para mí es como si la protagonista estuviera a punto de enunciarla a lo largo de toda la novela. Esos cuadernos continuaron, guiados por algunos fragmentos que constituyen el libro, que lo hacen ser lo que es, más allá de mí, más allá de que lo pensé que pudiese ser. Menciono algunos fundamentales: “¿Qué es un padre? / Sueño que todavía lo tengo”, de un poema de *El ghetto*, de Tamara Kamenszain. “¿Cuánto tiempo dura un duelo?”, del *Diario de duelo*, de Roland Barthes; varios fragmentos de los papeles de Rodolfo Walsh, editados por Daniel Link con el título *Ese hombre y otros papeles personales*.

Quisiera detenerme en estos papeles de Rodolfo Walsh. Al principio hay una autopresentación en la cual Walsh se refiere al mayor fantasma de su adolescencia, lo que llama un “chiste idiota” del poeta Rilke, cuando este dice que si pensás que podés vivir sin escribir, no tenés que escribir. Al revés de lo que quería Rilke recorre estos papeles personales una duda en relación a la literatura: ¿tiene sentido? Agobiado por esa duda, Walsh logra ingresar realmente a la literatura a través de la política, con *Operación masacre*, publicado en 1957, donde investiga el fusilamiento clandestino de cinco hombres en José León Suárez, en la provincia de Buenos Aires, ocurrido en 1956. También debido a esta investigación Walsh termina creando un género nuevo, una combinación de novela y reportaje, de denuncia y literatura. Pero frente a eso que creó, surge una duda: ¿es literatura? En sus papeles aparece con mucha frecuencia el deseo de escribir una novela verdadera. Una novela literaria. Pero frente a ello, que sería la verdadera literatura, aparece de nuevo la duda: ¿tiene sentido? Walsh vive de modo dramático esa tensión entre la política y la literatura, entre el sentido y el sinsentido, entre la literatura y su disolución. Sus últimas “obras”, palabra que en su caso solo puede estar en-

tre comillas, son, significativamente, tres cartas: “Carta a Vicky”, su hija asesinada por el régimen militar en septiembre de 1976, “Carta a mis amigos”, donde les cuenta sobre la muerte de su hija, y “Carta abierta a la Junta Militar”, que escribió cuando el régimen cumplía un año y que significó su captura y desaparición.

Volviendo, entonces, a *Mar Azul*, cito algunos de los fragmentos de esos papeles que fueron copiados allí: “Me gustaría ser capaz de salir ahora mismo, caminando, juntar mis pocas cosas, irme para siempre”; “Trazar un plan de vida y de acción”; “Siento a veces que he perdido mi interioridad, que he matado un mundo”; “Mi biblioteca, mis papeles, un libro de bitácora”; “la política entró tardíamente en mi vida”; “¿Qué hago yo con todo eso?; “Me gustaría verte sonreír una vez más”.

Los fragmentos de Walsh aparecieron en un primer momento en los diarios del padre de la protagonista de la novela, una mujer que se exilió en Brasil con poco más de veinte años, luego del golpe militar de 1976. El proyecto inicial era que los diarios del padre se intercalaran con el relato de ella, en primera persona, ya habiendo entrado en la vejez, sobre la relación con ese hombre. Ella encuentra los diarios después de su muerte y comienza a escribir en el reverso de las páginas escritas por su padre. Escribe, por lo tanto, a partir de una ausencia. Su padre es alguien a quien no llega a comprender. Sus cuadernos no lo completan, más bien lo contrario. En parte por eso, al comenzar efectivamente a escribir el texto me pareció que no tenía sentido mantenerlos porque era como forzar una reconstrucción que la novela no realizaría.

Pero no solo por eso. Hubo en esa decisión también algo relacionado con el hecho de que una reconstrucción de ese tipo era imposible para mí. En la figura del padre, yo quería de algún modo presentificar, más allá de lo que ocurriera entre la hija y él, un conflicto entre la vida y la política, entre individuo y sociedad, en un momento específico de la historia argentina que iría del golpe a Perón, en 1955, a la última dictadura militar. Por ello los papeles de Walsh me parecieron, desde un primer momento, imprescindibles. Al mismo tiempo, la idea de inventar un personaje a partir de esos cuadernos me resultaba incómoda. Me producía mucha desconfianza el pastiche que podría resultar de ello.

Entendí mejor esa desconfianza al leer un comentario de Rosalind Krauss en su ensayo sobre *Los papeles de Picasso*. Allí analiza la desconfianza en relación al pastiche como constitutiva no solo de la literatura

moderna, sino también de su crítica. Para hablar sobre el Picasso doble –modernista y falsificador–, Krauss comienza su lectura con *Los monederos falsos*, de André Gide, y lo que dice sobre esa novela nos reconduce a las reflexiones de Rancière sobre la palabra muda: “en la literatura, el fraude no solo encierra la amenaza de aspirar a la pureza, al terminar escribiendo una *novela* falsa, sino que también anuncia el peligro de que la abstracción, traficando el símbolo como signo totalmente vacío, pueda conducir a un lenguaje que no signifique absolutamente nada” (Krauss, 2006, 31, cursivas de la autora). La novela de Gide explicita una vez más, a través de la *mise en abîme*, las paradojas de la literatura en la modernidad: novela dentro de la novela, ficción y metaficción, desplegados, además de eso, en los diarios de la novela, símbolo de la literatura misma como falsificación que surge sugestivamente a partir de un recorte de la realidad, los *fait divers* de los periódicos de su época. Lo que está condensado en la obra de Gide aparecería en Picasso desdoblado en dos etapas: su momento modernista, revolucionario, crítico, antes de la Primera Guerra, y su momento neoclásico, donde comienza a hacer pastiches de obras de artistas clásicos, falsificando el proyecto modernista. Esa sería, para Krauss, la lectura adorniana de Picasso, a la que se contrapondrá en este libro, para tornar más compleja la dicotomía entre collage y pastiche, que en Adorno son encarnados por Schoenberg y Stravinsky, respectivamente¹¹. Krauss lo hace fundamentando su idea en el hecho de que, en ambos casos, estaríamos, como en Gide, ante el “arte sobre arte”, que “redobla la idea de la inmanencia modernista y de la autorreferencia” (ídem, 38), en el caso del collage en el plano de la forma y en el del pastiche, en el del contenido. Ese argumento continúa y expande lo que la misma Krauss había desarrollado en el artículo “In the name of Picasso”, de 1980, donde en la senda del posestructuralismo cuestionaba las lecturas autobiográficas del pintor.¹²

¹¹. “Tal vez el modelo teórico más abarcativo de semejante escisión entre la pureza modernista y su Otro falso es lo que Theodor Adorno elaboró para el desarrollo de la música del siglo XX, señalando las construcciones dodecafónicas de Schoenberg en contraste con el sistema de pastiche de Stravinsky. Pues, a medida que Adorno orquesta esa oposición, los problemas no son sólo la abstracción versus ‘el naturalismo’, sino lo que esa relación con uno u otro implica para el destino del sujeto individual en la cultura industrial tecnologizada y reglamentada” (Krauss, 2006, 34).

¹². “En el momento mismo en que el collage de Picasso se vuelve especialmente pertinente para los términos y condiciones generales del posmodernismo, estamos testimoniando la irrupción de una estética de la autobiografía, lo que antes llame de una historia del arte del nombre propio. Es obvio

Volviendo a la desconfianza que sentí en relación al pastiche, entiendo que se vincula con esta discusión. Lo que me parece más interesante de lo que plantea Krauss es que el pastiche se puede ubicar del mismo lado que el collage, es decir como estrategia modernista autorreflexiva que cuestiona el estatuto de la representación. Pero, justamente, en el caso de la escritura de la novela, si era incómodo un uso ingenuo del pastiche, bajo la ilusión representativa, tampoco me interesaba exactamente su uso crítico, metalingüístico, porque de cierto modo eso parecía situar la literatura, una vez más, en un lugar de privilegio, señora y dueña de sus límites, de su forma autónoma, aun, como quiere Krauss, cuando ella “se fundamente en ese empobrecimiento forzado de su fundamento –un fundamento al mismo tiempo suplementado y suplantado” (Krauss, 1986, 38), de acuerdo a su argumentación a favor de un Picasso posmoderno.

La pregunta, entonces, sería si la literatura podría trabajar con la palabra del otro de un modo distinto. Si esa palabra podría ser un lugar de saber y de no saber. Si los fragmentos de Walsh podrían estar allí como un testimonio de la experiencia, de *una* experiencia individual y compartida, que es necesario transmitir, y también porque quien escribe solo puede ser testigo de un saber inestable que no resuelve el sinsentido de la experiencia. De ese modo, los fragmentos pondrían en marcha una búsqueda de quien escribe, siempre incompleta, atravesada por esas palabras, que se pierden en el texto, que siguen sus propios caminos y que lo producen más allá de quien escriba, como las palabras en una carta que pueden o no llegar a su destino.

*

Dicho esto, necesito hacer un último comentario y terminar estas notas admitiendo que este intento de recuperación de un recorrido, con fines reflexivos, da una vuelta de tuerca más al proceso mismo, y no

que esa maniobra de encontrar un referente (histórico) exacto para cada signo pictórico, fijando y limitando de ese modo el juego del significado, debería ser cuestionable en relación al arte en general. Pero que debería aplicarse a Picasso en particular es altamente cuestionable y al collage –el propio sistema que fue inaugurado sobre la indeterminación y sobre la ausencia– es grotesco. Porque es el collage el que eleva la investigación de los trabajos impersonales de la forma pictórica, que comenzó con el cubismo analítico, a otro nivel: las operaciones *impersonales* del lenguaje que son el tema del collage” (Krauss, 1986, 39, cursivas de la autora).

deja de correr el riesgo de cerrar, o al menos de estrechar lo que se quería abierto e inacabado. En este momento entonces me amparan, como una fina marquesina, las palabras de Blanchot con las cuales, ahora sí, me gustaría terminar estas notas: “Por más que el escritor sepa que no puede ir más allá de cierto punto sin enmascarar, por su sombra, lo que fue a contemplar, la atracción de las fuentes, la necesidad de mirar de frente aquello que siempre se esquivo, el cuidado, finalmente, de ligarse a su búsqueda sin preocuparse con los resultados es más fuerte que las dudas, y además las propias dudas nos impelen, más que nos detienen” (Blanchot, 1999, 259).

2014

Referencias bibliográficas

- BARTHES, Roland. *Diario de duelo*. Traducción de Adolfo Castañón. Buenos Aires: Siglo XXI, 2011.
- BLANCHOT, Maurice. *Le livre à venir*. Paris: Seuil, 1999.
- GARRAMUÑO, Florencia. *Frutos estranhos: sobre a inespecificidade na estética contemporânea*. Rio de Janeiro: Rocco, 2014. (Edición en español: *Mundos en común. Ensayos sobre la inespecificidad en el arte*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 2015).
- KAMENSZAIN, Tamara. *El ghetto*. Buenos Aires: Sudamericana, 2003.
- KRAUSS, Rosalind. *The Originality of the Avant-Garde and Other Modernist Myths*. Boston: MIT Press, 1986.
- _____. *Os papéis de Picasso*. Traducción de Cristina Cupertino. São Paulo: Iluminuras, 2006.
- LACOUÉ-LABARTHE, Philippe, NANCY, Jean-Luc. *El absoluto literario: Teoría de la literatura del romanticismo alemán*. Traducción de Cecilia González y Laura Carugati. Buenos Aires: Eterna Cadencia, 2012.
- RANCIÈRE, Jacques. *La palabra muda*. Traducción de Cecilia González. Buenos Aires: Eterna Cadencia, 2009.
- _____. *O mestre ignorante. Cinco lições sobre a emancipação intelectual*. Traducción de Lilian do Valle. Belo Horizonte: Autêntica, 2011.
- VIDAL, Paloma. *Mar azul*. Rio de Janeiro: Rocco, 2012. (Edición en español: *Mar azul*. Traducción de Guillermina Torres Reca. Buenos Aires: Bajo la luna/ EME, 2015).
- WALSH, Rodolfo. *Ese hombre y otros papeles personales*. Edición de Daniel Link. Buenos Aires: Ediciones de la Flor, 1995.

Molloy, siempre tan literaria

París, 1958. Sylvia Molloy llega a la ciudad que conoce a través de los libros, desde Buenos Aires. Ciudad que desea y teme al mismo tiempo. Recordando la llegada en tren a la estación Saint Lazare evoca a Rubén Darío y una conmoción que ella no siente. “No tuve tiempo de preparar la pose correspondiente” (2012, 16), dice. Me gustaría abordar este modo de estar en escena de la narradora de este y otros textos suyos, retirada de la pose, desplazada, observando a cierta distancia, con un diferimiento irónico.

Siendo ese modo determinado, como ya aparece en la escena de llegada, por su relación con la lectura, esos textos se tornan lo que Roland Barthes llamaría “textos lectura”¹³, escritos mientras se lee, a partir de lo que se lee, cada vez que la lectura se interrumpe para dar lugar a un sujeto, escritor-lector. Pienso, por ejemplo, en un texto titulado “Patagonia”, del libro *Varia imaginación* (2003), con la siguiente

¹³. Es conocida la distinción que hace Barthes en “Sobre la lectura” entre dos imágenes de lectura: una más metafórica, poética, incluso plástica, ligada al placer con ciertas palabras, con ciertas combinaciones de palabras, próximo al placer infantil con los primeros balbuceos; la otra, más metonímica, narrativa, que depende del suspense y del descubrimiento de un sentido a ser revelado, el “¿y entonces?”, relacionada también con el placer infantil por descubrir lo que viene después en una historia. Pero claro, como casi siempre en Barthes, hay una tercera aventura de la lectura, que lo atrae más: la que lleva a la escritura, que despierta el deseo de escribir, porque mientras estamos leyendo ya estamos escribiendo otro texto que Barthes llama, en “Escribir la lectura”, de “texto-lectura”, refiriéndose a lo que experimenta en el libro *S/Z*, sobre la novela *Sarrasine*, de Balzac. Ver *Le bruissement de la langue. Essais critiques IV*, París, Seuil, 1984, pp. 44-45 y p. 34.

apertura: “Últimamente me interesan textos de viajeros a la Patagonia” (Molloy, 2003, 59). Y, de inmediato: “¡Cedo a una moda de lectura, lo sé!”. En este fragmento, algunos aspectos a destacar: la primera persona, un yo que se exhibe como lector. Ese yo es Sylvia Molloy, lo sabemos, profesora, académica, escritora, alguien que escribe a partir de sus lecturas. Si el yo se hace presente, al mismo tiempo se deja cubrir por una lectura que está de moda, que deriva del sentido común, lo que a su vez no desaprovecha porque es de ese sentido cultural compartido que surgirá el texto-lectura, y lo hará del siguiente modo: “Pero más allá de ese interés más o menos cultural, la Patagonia marca recuerdos de infancias, uno en particular”.

Comienza entonces la escritura, un recorrido singular en que la Patagonia de moda se volverá un lugar de memoria. Sugestivamente, lo que se recuerda no es la Patagonia sino un viajero y un viaje, el de su padre a ese sitio. “Acaso mi recuerdo sea de su primer viaje”. Además de desplazado, lo que se recuerda es también opaco, dudoso, atravesado por el “tal vez” del olvido. Desenredar la extrañeza de un recuerdo ligado a la experiencia del otro, en que las fechas, los horarios y las causas se evaporan, es lo que genera el recorrido de la escritura, que llega hasta el presente, que va llegando en cada frase mientras se escribe. El recuerdo no es un contenido finalizado al que se accede. Se va generando en el proceso de escribir, de manera performativa. Por ejemplo a través de paréntesis que abren un espacio para informaciones que buscan iluminar un poco el camino: “(que no necesariamente era de madrugada, en invierno todavía es de noche a las seis)”.

La Patagonia –revisitada por la mediación de la lectura, por la mediación de la experiencia del otro– que deja una marca en la narradora se vincula a un relato sobre cómo un viento brutal hace tumbar las ovejas de la región, que imposibilitadas de darse vuelta por el peso de la lana terminan muriendo, con los ojos comidos por un ave de rapiña local. El recuerdo aterrador permanece como resto (“pequeños horrores tangibles”, dirá Molloy en otro texto de ese mismo libro) ligado a la incomprensión en relación al padre: ¿por qué le contaba esa historia sabiendo cuánto le gustaban los animales? La pregunta no tiene respuesta. No necesita de respuesta. Vale lo escrito, podríamos decir, alterando el sentido sugerido en el título

en portugués del libro de Molloy sobre la autobiografía en Hispanoamérica¹⁴. Vale lo que se puede escribir a partir de lo que restó. Vale la posibilidad de explicitar un desfasaje entre presente y pasado, entre sueño y realidad, entre recuerdo y relato, entre Nueva York y Buenos Aires, entre el otoño y la primavera. Vale, quizá todavía más, la posibilidad de sobreponer esos tiempos y espacios en el intervalo de algunas pocas páginas.

En *Varia imaginación* –como también en *Desarticulaciones* (2010), en los dos relatos sobre París de “El París de Molloy” (2012) y, más recientemente, en *Vivir entre lenguas* (2016), que forman un cuerpo de textos autobiográficos– se trata de una escritura de la memoria. La narradora recuerda, y para recordar sobrepone tiempos y espacios. “Dos recuerdos se mezclan”, dice el comienzo de “Costa atlántica”, otro texto de *Varia Imaginación*. Es un procedimiento que se repite, como para señalar un hiato entre dos gestos, entre dos palabras, entre dos escenas. Allí sucede la escritura.

Un gesto llegado del pasado puede imprimirse en una escena del presente, cuando la narradora percibe que un movimiento trivial repetido por su madre durante el duelo del padre retorna ahora en su cuerpo, que siempre rechazó cualquier parecido con esa mujer, contraponiéndose a la sentencia materna: “Doctor, esta chica es un calco mío” (72).

Un dolor en el lado derecho del cuerpo hace que se fije en él, volviendo inevitable la frase “Hoy me siento enferma”. De esa frase el recuerdo hace emerger otra, que trae de regreso nuevamente a la madre: “El cáncer no perdona”. Ella la decía refiriéndose a una mujer del barrio que se había enfermado y la frase retorna cuando la propia narradora necesita curarse de esa enfermedad.

La superposición es un modo de acoger la melancolía, a la vez que, producido el encuentro entre pasado y presente, se recupera algo perdido. La escritura, siempre desplazada, siempre, en cierta medida, ficcional, vuelve posibles encuentros imposibles, como el que leemos al final del último texto de *Varia imaginación*, cuando la narradora, en Nueva York, presiente el ladrido de un perro, llegado de otro tiempo, de otra ciudad, un perro que ladraba cada vez que tenía frío. “Estoy en Buenos Aires, me digo, estoy en casa

¹⁴. “*Vale o escrito*” es el título de la edición brasileña de *Acto de presencia: la escritura autobiográfica en Hispanoamérica*. “*Vale lo escrito*” se refiere a la prevalencia del documento escrito en una disputa jurídica. La alteración se refiere entonces a tomar el sentido de “valer” no en el de “validez” sino en el “compensación”.

de mis padres. No, no me he ido. Está refrescando, mejor que entre” (105).

Muchos de los textos de *Varia imaginación*, como este, hacen retornar a la narradora. A Buenos Aires y a otros lugares de la Argentina –sobre todo a Buenos Aires, ciudad de donde partió primero para vivir en Francia y luego en los Estados Unidos. En el ya mencionado “Costa Atlántica”, dos balnearios próximos a Mar del Plata se confunden en el recuerdo de la narradora, que no los reconoce en un viaje de vuelta. ¿Pero no sería, en este caso también, un procedimiento ligado a una concepción de la escritura? Escribir es retornar, visitar, reescribir.

Eso se explicita en varios momentos de los ensayos de Molloy, en especial en *Acto de presencia* (1996): “La literatura –toda literatura– es relectura” (2003, 30), señala refiriéndose a los cuentos de Borges. Escribir es releer. Los textos de Molloy vuelven –a otros textos, a otros lugares, a otras épocas– y comienzan a partir de allí. Un poco más adelante, todavía en el libro sobre la autobiografía, en un contrapunto de esa postura ante lo escrito a la máxima mallarmeana: “El Libro no es meta y sí prefiguración: disonante conjunto de textos muchas veces fragmentados, de partes sueltas de escrituras, es materia para comienzos” (p. 31). En un libro como *Varia imaginación* es exactamente eso lo que está en juego: textos en fragmentos que retornan, para poder empezar.

La lectura es una vía para el retorno. “Leo el libro de Adam Nossiter, *Argelia Hotel*”, comienza otro fragmento titulado “Vichy”. De esa lectura se desentraña la memoria de la primera y única visita de la narradora a esa ciudad, a fines de los años 50, cuando la llegada de una joven argentina, que investiga la obra del escritor local Valery Larbaud fue noticia en la prensa local. Tiene entonces un breve contacto con una burguesía que ciertamente escondía sus relaciones de complicidad silenciosa con el gobierno colaboracionista de Vichy, pero que solo la lectura, muchos años después, del libro del periodista hace emerger como lo que debe haber sido. En este caso, es interesante la serie de superposiciones que nos permite pensar en un modo contemporáneo de aquella “distorsión creadora” de la que se hablaba en el comienzo de *Vale lo escrito*: a partir de la lectura de un relato periodístico de un norteamericano, regresamos al recuerdo de un viaje a una ciudad europea, cuya motivación es, a su vez, literaria –la investigación sobre un escritor francés cuya novela más célebre, *Fermina Márquez*, tiene como protagonista a la hija de un banquero colombiano– y se reescribe ahora con una ironía que pone

en evidencia las distorsiones implicadas en el gesto autobiográfico de regresar al pasado para reconstruirlo a partir de sus restos. ¿Qué restó? Un saber borrado de una legumbre exótica comida en una cena en la casa del Intendente de Vichy. La imagen de la viuda de Larbaud vestida de niña para satisfacer las fantasías eróticas del escritor. Despunta aquí la capacidad profanatoria de estos textos, heredada de una tradición que le interesa especialmente a Molloy.

Es a ella a la que se recurre en *Acto de presencia*, a través de las escenas de lectura de algunos célebres autobiógrafos argentinos como Victoria Ocampo o Domingo Faustino Sarmiento. El libro guardado en un lugar especial, para ser leído solo en momentos precisos, bajo la tutela de una instructora llamada *Mademoiselle*, en el caso de una escena narrada por Ocampo en su *Autobiografía*. La voracidad con que Sarmiento aprende lenguas extranjeras, narrada en el libro autobiográfico *Mi defensa*, para poder “traducir para sí mismo” una multitud de textos, tarea que es clave en la formación y el progreso del individuo y de la nación. Las lecturas están allí como un pasaje para la escritura, y lo que le interesa resaltar a Molloy es que se trata, en el caso de esos escritores hispanoamericanos, de “leer mal”, de una apropiación “indebida”, que a su vez sirve al objetivo de crear una escritura propia, lo que “abre camino para una ilimitada cantidad de libertad intelectual e imaginación creativa” (47).

En ese sentido, podemos acudir a las observaciones de Molloy sobre “el juego de atribuciones erróneas” de los epígrafes de dos libros de Sarmiento, *Recuerdos de provincia* y *Facundo*. En el primer caso, los versos, traducidos por el autor, “Es este un cuento que, con aspavientos y gritos, refiere un loco, y que no significa nada” son erróneamente atribuidos a Hamlet en lugar de a Macbeth, algo que Molloy lee como un lapsus que revela la imagen que Sarmiento quiere ofrecer de sí mismo, no la de un asesino sumergido en sentimientos contradictorios, sino la de un príncipe mal comprendido por los suyos. En el segundo, Molloy se enfoca no solo sobre el epígrafe, sino sobre su contexto, es decir, sobre las explicaciones que Sarmiento ofrece, en diferentes momentos, sobre el contexto de la frase “*On ne tue points les idées*”, erróneamente atribuida a Fortoul y muy libremente traducida como “A los hombres se degüella, a las ideas no”. Perteneciendo, con mayor probabilidad, a Diderot, Sarmiento la habría extraído de un artículo publicado en una

revista francesa por Charles Didier, omitiendo esa fuente, además de atribuirle a otro autor o, en el caso de las explicaciones del contexto de la cita que aparecen en cartas y otros textos autobiográficos, a ningún autor, avanzando un poco más en el camino de la apropiación “indebida”. Dice entonces Molloy: “La cita de Sarmiento, precisamente porque es incorrecta, falsa e imposible de clasificar, desconcierta y desafía al lector, se niega a ser asimilada. En este sentido, constituye verdaderamente un gesto inaugural y caracteriza un modo particular de lectura, de escritura, de imposición de una imagen de sí” (55)¹⁵.

Lectura, escritura, imagen de sí. Estamos en un espacio conocido de los textos de Molloy. Leer, escribir, figurarse. En el cuerpo de los textos que me interesan aquí, queda claro que los retornos a las tradiciones literarias –argentina, inglesa y francesa– a través de la lectura, a través de la escritura de otros, es una forma complejizada, problematizada, de una escritura de sí.

No se trata, claro, de la afirmación de un yo contra una tradición. Aunque el yo no se reprima, está siempre en vías de desintegrarse por detrás de sus lecturas, de sus olvidos, de los otros que habitan los textos. Podemos hablar de “gesto”, con Agamben, para pensar en una presencia ausente. Refiriéndose al “autor como gesto”, señala: “El autor marca ese punto en que la vida estuvo en juego en la obra”. En cada elección –del autor a ser leído, del tema a ser tratado, de la geografía a recorrer– se afirma en los textos de Molloy un lugar de la escritura, pero esa afirmación se da por un diferimiento que coloca al yo siempre en otro lugar. “El gesto del autor se atesta en la obra a que también da vida, como una presencia incongruente y extraña” (Agamben, 2007, 61).

No sorprende entonces que la figura central de estos textos sea la ironía, en que el sentido está necesariamente desplazado, como en otra escena en tránsito, otro viaje familiar, en un “tal hotel Suizo”, en la provincia de Misiones, en la pequeña ciudad de Puerto Rico. “Mis padres

¹⁵ El desarrollo retoma un conocido texto de Piglia publicado en el número 3 de la revista *Punto de vista*, en 1980, “Notas sobre Facundo”, en que este empieza diciendo que “Pocos textos dicen tanto sobre la literatura argentina como el comienzo del *Facundo*”, cuando se cuenta la anécdota de la incompreensión, por parte de los que lo perseguían, de la cita escrita en francés que servía de epígrafe a su libro. Escribe Piglia: “Lo que está en juego es el manejo y la apropiación de la cultura europea. El escritor se define como un civilizador y sus textos son el escenario donde circulan y se exhiben las lecturas extranjeras” (16). Texto accesible en: <http://www.bazaramericano.com/media/punto/coleccion/revistasPDF/08.pdf>.

creían en la salubridad, tanto física como moral, de las excursiones” (2003, 43), sostiene en el comienzo de otro fragmento que narra igualmente un viaje al interior de Argentina. La narradora retoma una mirada infantil, que vuelve las escenas entre patéticas y asombrosas pero, sobre todo, que rodea de humor los equívocos provocados por diferentes formas de extranjería:

La francesa, más atrevida, quiso probar algo típico, qué nos recomienda, preguntó en bastante buen castellano. Sin vacilar la mujer respondió, con su acento alemán, entonces las berenjenas, señalando una enorme y soleada fuente. A esto siguió el desconcierto de la jota impronunciable, la consulta del glosario (la palabra faltaba), y mi intervención como lenguaraz. Aubergine, dijo, no sin inquietud, recordando la acaso exagerada aunque no infundada desconfianza de mi madre por las comidas sin refrigerar. Los franceses devoraron grandes cantidades de berenjena en escabeche, maravillándose de que fuera un plato típico del norte argentino, mais vous savez c'est un bouillon de cultures ici. (48)

La ironía determina igualmente la mirada sobre sus objetos de estudio crítico, como vimos en relación a las lecturas de las autobiografías, como vemos también en *Poses de fin de siglo* (2012). Le interesa, por ejemplo, desplazar autores canónicos del modernismo hispanoamericano como Rubén Darío o José Martí, del discurso hegemónico sobre el modo de construir las identidades nacionales o continentales, identificando en su *affaire* con la pose decadentista un gesto político decisivo, que fuerza una mirada para un otro de sí mismo. “Vaciados de pertinencia”, concluye Molloy respecto de estas poses, “quedaron arrumbadas, como utilería en desuso, en el *closet* de la representación para no hablar del *closet* de la crítica” (2012, 53).

La crítica irónica está abierta a observar la ambivalencia involucrada en las imágenes de autor que la literatura y la crítica producen, imágenes que no encajan en modelos unívocos. Imágenes dialógicas. “El autor nunca está –nunca escribe– solo”, dice la frase que abre *Poses de fin de siglo*. Molloy está hablando de ella, de ese libro, del modo en que fue escrito, pero es evidente que la frase hace resonar las lecturas de los autores que recorren el libro. Estar abierta a conversaciones ambiguas, sesgadas, como la de Teresa de la Parra con Colette, como de José Martí con Walt Whitman, que modifican una determinada visión, es el desafío

de los textos críticos que en los textos autobiográficos se pliegan sobre la propia autora, en un gesto que Adriana Kanzepolsky resume en la fórmula: “un regalo que un género da a otro”. Así se produce la escritura de un yo en tránsito, entre lugares, entre lenguas, entre imágenes de sí.

París, 1958. Molloy “siempre tan literaria” (2012b, 17), frecuenta la Sorbonne, lugar de debates entre la crítica tradicional y la “nueva crítica”, como la que hace Barthes. Pero más que asistir a las clases lo que le atrae es ser una suerte de *voyeur* de un espectáculo fascinante en el cual desfilan figuras contradictorias de un ambiente cultural efervescente. La París de Molloy es “una combinación de efervescencia cultural, violencia política y despreocupado consumismo” (21). Ella circula por museos, bibliotecas, monumentos y también por los Grands Magasins, donde se ofrecen objetos de deseo que cien años antes ya habían fascinado a Sarmiento. “Hace unos años, al releer sus *Viajes* de 1848, me di cuenta de que también él, recién llegado, se había precipitado en esas grandes tiendas de departamento” (30). Molloy describe los detalles de las compras de corpiños en las Galeries Lafayette, donde gracias a una pareja muy cómica de vendedoras termina comprando más de los que necesita. “Al final de cuentos Sarmiento había comprado para él siete calzoncillos” (32).

2015

Referencias bibliográficas

- AGAMBEN, Giorgio. *Profanações*. Tradução e apresentação de Selvino José Assman. São Paulo: Boitempo, 2007.
- BARTHES, Roland. *Le bruissement de la langue. Essais critiques IV*. Paris: Seuil, 1984.
- KANZEPOLSKY, Adriana. “Su acumulación primitiva: Desarticulaciones de Sylvia Molloy”, in *Hispanamérica*, Vol. XVIII, nº129, pp. 23-31, 2015.
- MOLLOY, Sylvia. *Vale o escrito: a escrita autobiográfica na América Hispânica*. Cahapecó: Argos, 2003. (Edición en español: *Acto de presencia. La escritura autobiográfica en Hispanoamérica*. Traducción de José Esteban. México: Fondo de Cultura Económico, 1996.)
- _____. *Varia imaginación*. Rosario: Beatriz Viterbo, 2003.
- _____. *Poses de fin de siglo. Desbordes del género en la modernidad*. Buenos Aires: Eterna Cadencia, 2012.
- _____ & Vila-Matas, Enrique. *[escribir] Paris*. Santiago: Brutus Editoras, 2012.

Literatura y reparación: un recorrido

El recorrido de este texto empieza con la lectura de *K. Relato de una busca*, recomendado por un amigo. Yo estaba invitada a presentar un texto en un encuentro cuyo tema era “Memoria, arte y educación en derechos humanos”¹⁶. Durante un viaje a Buenos Aires que antecedió al encuentro, empecé a leer el libro de Bernardo Kucinski sobre la búsqueda de su padre por su hermana desaparecida durante la dictadura militar. Quedé muy impresionada con la tercera persona creada para hablar de esa búsqueda, un distanciamiento producido justamente para poder acercarse, para crear un espacio entre el lector y ese hombre, que permitiera que lo acompañemos en su búsqueda solitaria. Esa búsqueda narrada de modo tan concreto en esta escena, que transcribo entera:

Se llegaba a la gran gruta caminando cuatrocientos pasos regulares en dirección a los montes, contados a partir de la puerta de entrada del depósito. Allí estaba, efectivamente, el sendero y, al final, la roca esférica de granito descrita por el periodista. Allí habían sido enterrados presos políticos desaparecidos, había dicho el periodista. A K. le pareció raro el suelo duro, como de piedra, aceptando mal unos pocos tufo de juncia y hierba sucios y descoloridos. Ninguna señal de tierra revuelta. Quizás eso haya dado inicio a su desánimo. También se equivocó al no llamar a nadie para que lo acompañara en su tarea. De

¹⁶. El encuentro ocurrió en los días 6 y 7 de noviembre de 2014, organizado por la Cátedra Unesco de Educação para Paz, Direitos Humanos, Democracia e Tolerância e por el Instituto de Estudos Avançados de la USP. Mi mesa estaba organizada por Márcio Seligmann-Silva y participaban de ella Laura Mascaro, Ana Rüsche Karl Erik Schöllhammer y Roberto Zular.

tanto buscar a su hija junto a gente importante, hasta fuera del país, se había alejado de las acciones colectivas, aunque claro que todas las familias hacían también sus búsquedas propias, movilizaban sus conocidos, relaciones de parentesco, aun las más remotas, o de empleo, eso todos lo hacían y tenían que hacer; pero hay cosas que no se hacen solo; solamente al llegar al lugar indicado K. se dio cuenta de la insensatez de la sugerencia del periodista de contratar un tractor allí mismo en la ciudad y hacer que excaven. Como si fuera simple desenterrar un esqueleto o quizás más de uno sin ninguna técnica, estropeando todo, sin una autoridad presente atestiguando y redactando un acta, sin un perito, sin llamar a la OAB; no se hace así; quizás nunca había pensado seriamente en excavar; después de tantos informes falsos, tantas búsquedas inútiles, ya se había viciado en apenas buscar por buscar, para no quedarse quieto; cuando estaba solo, sin hacer nada, eran los peores momentos; le llegaba tan fuerte la imagen de la hija que le dolía; por eso, ante cualquier indicación, aunque absurda, se movía; no fue el caso de este periodista, persona seria, con buenas fuentes de la policía, famoso por sus reportajes investigativos; además, el escenario exactamente como lo había descrito; es verdad que podrían ser víctimas de crimen común y no desaparecidos políticos y él allí solo, de golpe haciendo que un tractor revolviere el suelo, seguramente llamaría la atención; un peligro. Pero no fue por miedo que no hizo nada; un padre que busca a una hija desaparecida no tiene miedo de nada; le importa poco qué pueda pasar, después de lo que ya pasó. No, no fue miedo, fue desánimo, falta de ganas, agotado solo de llegar y examinar el lugar; y el hecho de estar solo, claro. (2014, 97-98)

Si la mezcla de desánimo y perseverancia del padre me remitió a muchas historias de familiares de desaparecidos, lo que me llamó especialmente la atención en este fragmento fue la “insensatez”, que capta la lucidez del padre, de la idea de hacerse cargo él solo de la exhumación de los huesos, propuesta por el periodista. “No se hace así”, él lo sabe. Sin técnica, sin perito, sin autoridad. En última instancia, sin el amparo que puede dar la acción colectiva, de la cual también él ya desistió, pues nunca llegó a ganar la dimensión necesaria.

Algunos días después de mi regreso de Buenos Aires, al abrir mi correo electrónico me encuentro con un mensaje de un amigo que tiene como contenido una frase: apareció el nieto de Estela de Carlotto. La frase se repitió a lo largo de todo ese martes, 5 de agosto,

en mensajes, en llamadas telefónicas y en las redes sociales. En la Argentina, también habrá sido escuchada en las calles, en los bares, en los supermercados. Mi padre me llamó con la voz emocionada: apareció el nieto de Estela de Carlotto. Después me dijo: voy a comprar los diarios. Siempre que sucede algo en Argentina que considera muy importante, mi padre va a un kiosco y compra los diarios de allá. Recuerdo que en Ipanema, donde vivíamos cuando yo era niña, eso solo podía hacerse en un kiosco específico, frente a un cine que ya no existe más, en la calle Visconde de Pirajá, a la altura de la plaza Nossa Senhora da Paz. No sé qué hace con todos esos papeles. Creo que terminan en la basura, mezclados con diarios nuevos. Pero mi padre se pone muy contento de participar de ese modo, a la distancia, como si el hecho de poder ir a un kiosco y comprar esos diarios garantizase que la distancia quizás no sea tan irreductible.

Mi padre no tiene computadora, ni correo electrónico, ni sabe entrar a Google o buscar una noticia en un diario online. Pero fue lo que hice ese día y a lo largo de la semana que siguió. Entré todos los días en el sitio de *Página 12*, abrí e imprimí las noticias que salieron sobre el reencuentro entre la presidenta de Abuelas de Plaza de Mayo y su nieto, nacido en cautiverio en 1978 y apropiado por los militares que lo entregaron a un hacendado que a su vez lo entregó a un matrimonio que trabajaba para él y que no podía tener hijos.

La idea de este texto surgió de ese encuentro entre el libro de Bernardo Kucinski y ese acontecimiento. De la dureza del relato sobre la búsqueda solitaria de un padre por su hija desaparecida y de la alegría compartida colectivamente por el reencuentro entre un nieto apropiado y una abuela militante.

Reproduzco aquí algunos fragmentos que aparecieron en aquellos días en la prensa argentina. Claudia Carlotto, hija de Estela y titular de la Comisión Nacional por el Derecho a la Identidad, decía en una entrevista: “No se puede bajar los brazos, pero no individualmente, sino colectivamente, porque esto no lo podríamos haber resuelto nunca de modo individual”. Luis Bruschtein escribía: “Laura Carlotto y Oscar Montoya no volvieron a la vida. El daño es infinito e irreparable. La recuperación del hijo de ambos es una reparación inmensa para ese daño infinito. Son historias que tienen nombres y apellidos, son íntimas y personales, pero desde el primer día, desde antes de que

Laura y Oscar se enamorasen, es una historia de los argentinos. Hay un entorno, una historia política y raíces culturales que los involucran, los interpelan y les hablan, y construyen sus palabras y sentidos y condicionan sus destinos, los de su hijo y los de su abuela”. Mario Wainfeld: “Estela de Carlotto habla de ‘reparación’. Sus ojos brillan, da gusto verla”. Y Victoria Ginzberg: “Todos los nietos fueron un poco de ella. Por eso, ayer, su nieto fue un poco de todos”.

En el número 97 de la revista *Piauí*, de octubre de 2014, en una nota sobre la crisis argentina escrita por una socióloga que vive en los Estados Unidos, Graciela Mochkofsky, se retoma esta escena de encuentro con un poco de cinismo e ironía, y mezclada con la tribulaciones económicas por las cuales pasó la Argentina recientemente, bajo la amenaza del juez americano Thomas Griesa. En ese texto encontré una frase que me llamó la atención: “La victimización es uno de los valores públicos y privados más importantes de la Argentina” (2014, 40). Creo que la frase me llamó la atención porque en el mismo día había ido a una presentación del crítico y profesor de la Universidad de Bologna Roberto Vecchi¹⁷ que trataba precisamente de la inscripción de la víctima en la literatura y en la cultura brasileña. Vecchi se preguntaba, con perplejidad, sobre el carácter compensatorio de esas inscripciones, que funcionan como una reparación que nunca llega. “Estela de Carlotto habla de ‘reparación’. Sus ojos brillan, da gusto verla”. De eso seguramente se trataba en el encuentro entre ella y su nieto. De algún tipo de reparación.

La víctima, decía Roberto Vecchi, en el contexto brasileño, fue muy inscrita literariamente, pero poco públicamente. Vecchi distinguía en ese sentido la representación de la víctima de la política de la víctima que podría operar la reparación. ¿Cómo entender la dificultad en inscribir la víctima en el ámbito público? ¿Cuál es la relación entre la ausencia de esa inscripción y la profusión de representaciones literarias, pasando por *Os Sertões*, de Euclides da Cunha, por *Vidas secas*, de Graciliano Ramos, por las novelas reportaje de la década del setenta, por la actual literatura marginal? ¿Y cuál es la relación entre la ausencia de reparación y esas inscripciones compensatorias?

¹⁷ La presentación ocurrió en el “VI simposio Internacional sobre Literatura Brasileña Contemporánea”, en la Universidad de Brasilia, entre los días 2 y 5 de noviembre de 2014, con el título “El lugar de la víctima en la escritura contemporánea”.

Esas preguntas vienen siendo hechas con insistencia por la crítica, muy aguda al describir la situación actual de esta discusión. “En Brasil hubo una privatización del trauma: solo los familiares y personas próximas a las víctimas, además de los propios sobrevivientes, se interesaron por ese tema y trabajaron por su memoria para la reconstrucción de la verdad y en la búsqueda de justicia”, dice Márcio Seligmann-Silva en un texto reciente. Y continúa: “No se desarrolló en Brasil, y probablemente no se desarrollará, una cultura de la memoria en relación a la última dictadura, así como no se desarrolló en este país una cultura de la memoria en relación al genocidio indígena, al de los africanos y afrodescendientes, a la esclavitud, a la dictadura de Vargas y a la historia de las luchas en el campo y en las ciudades en Brasil” (2014, 30-31).

En un texto publicado en el mismo número de la revista, encontramos otra reflexión de Roberto Vecchi sobre el tema de la reparación, en este caso a partir de la historia de Araguaia y de la novela de Bernardo Kucinski. Allí Vecchi cita la sentencia de la Corte Interamericana de Derechos Humanos en relación a la represión en Araguaia y muestra como esta presenta “algunas importantes consideraciones de orden conceptual sobre los temas de la restitución y de la reparación de los daños provocados por el Estado” (2014, 138). No es posible una “restitución plena”, dice la sentencia. Como explica Vecchi, “uno de los hitos del terror de Estado practicado en el siglo XX en el subcontinente –la destrucción total del cuerpo del enemigo muerto y el ocultamiento de sus rastros–, del que Brasil fue uno de los primeros terrenos empíricos, pone drásticamente en crisis y hace colapsar la noción jurídica de restitución *ad integrum* que es proyectada en el plano de la imposibilidad o de las posibilidades exclusivamente fantasmáticas” (139). Es a partir de esa imposibilidad, demuestra Vecchi, que la novela de Kucinski se constituye como “poética restitutiva”, acercándose a una “demanda de reparación a partir de un uso poético muy cuidadoso de las ausencias que son el legado de la época autoritaria” (144)¹⁸.

¹⁸. Para Vecchi, K “inaugura una posibilidad efectiva de escribir la desaparición política”, lo que se da a través de una “economía de la ausencia”, que trabaja con “una idea de acumulación, de recopilación de historias, fragmentos, cuentos, como si una posible homogeneidad narrativa no sólo fuera inviable sino, aun intentada, se desmoronara en los restos de cualquier unidad ideal, son el impacto *fracturante* de la experiencia traumática” (143, cursivas del autor).

A partir de esa imposibilidad pienso que se pueden leer algunas intervenciones del nieto de Estela de Carlotto, Ignacio/Guido o Ignacio-Guido. Así se escribió su nombre en un primer momento. En esa barra o en ese guión ya están inscritos los dilemas de la reparación y de la restitución de esos sobrevivientes. Ignacio fue el nombre que su familia adoptiva le dio. Guido fue el nombre que su madre eligió para él y que susurró a su oído durante las cinco horas que lo tuvo en brazos después del parto. Cuando le preguntan al nieto, en la primera entrevista que dio, cómo se siente más a gusto, con el nombre de Ignacio o con el de Guido, responde: “Me siento más a gusto en la verdad”. Lo que iba respondiendo el nieto apuntaba todo el tiempo a la complejidad de la restitución. Cuando su abuela lo abraza, dice “despacito, despacito”. “Para mí es diferente que para ellos. Hace dos días que sé quién soy o quién no era”. Lo que iba diciendo el nieto se refería a la necesidad de un tiempo de elaboración para pasar de ese no saber a un saber, que es muy paradójal: “Hay cosas que uno no sabe que sabe hasta que llega un indicio muy fuerte y la búsqueda comienza”. O, como dijo también, había “unas mariposas en el campo de visión”, relacionadas sobre todo con su deseo de ser músico, que no tenía nada que ver con el ambiente en el que creció.

“La restitución exige, dice Vecchi, complejas operaciones críticas, inclusive epistemológicas, sobre cómo, a partir de su insuficiencia y al mismo tiempo porosidad, puede contribuir a alimentar un trabajo, enlutado y residual, de otro modo imposible, sobre todo en la ausencia de despojos o de restos materiales. De ese modo, se redefinen las prácticas, efectivas y simbólicas, de la restitución” (145). Creo que las intervenciones de Guido tocan justamente esa “insuficiencia” y esa “porosidad”; creo que se refieren a la importancia de esas “complejas operaciones críticas” que en el contexto argentino forman parte de un amplio trabajo colectivo de inscripción de las víctimas que comenzó a ser realizado aun durante la dictadura¹⁹; y, también, en ese sentido, que ellas producen una reflexión sobre lo que la literatura podría hacer en tanto práctica de restitución.

Me pregunto si no podríamos considerar, superpuesta a la tarea simbólica de elaboración del trauma –que puede ser leída y analizada en el ámbito de la especificidad de las formas literarias de representación, que

¹⁹. Recordemos que la primera manifestación pública de las Madres de Plaza de Mayo se realizó el 30 de abril de 1977, apenas poco más de un año después del golpe.

van de la denuncia más evidente a formas que problematizan la propia representación—, otra tarea performativa, una “*mise en action* del pasado”²⁰ (2014, 28), para utilizar una expresión de Márcio Seligmann-Silva, en el sentido de que la literatura sería efectivamente una *práctica*, junto a otras, como la fotografía, el cine o el testimonio, prácticas de la memoria, en el contexto más amplio de un trabajo colectivo, para el cual tienen una importante contribución que dar en términos de cómo realizar una elaboración traumática a partir de las lagunas, de las imposibilidades, de las fracturas, que aparecen en los enunciados del nieto de Estela de Carlotto.

Pienso en el papel que la literatura y otras artes pueden tener en un escenario como el que describe Ana Amado, en un texto titulado “Órdenes de la memoria y desórdenes de la ficción”²¹: “Protagonistas a lo largo de las décadas en democracia de una extensa ‘escena de producción de lenguajes’, las diferentes organizaciones de familiares que acompañaron sus demandas formales de justicia en el plano jurídico y legal con un repertorio notable de recursos expresivos destinados a crear o representar figuraciones de la memoria” (2004, 44). Me interesa en particular la idea de un “acompañamiento” que une las “demandas formales de justicia” a un “repertorio notable de recursos expresivos”, algo fundamental que se explica a continuación: “No se trata aquí de considerar esas prácticas poético-testimoniales, orientadas decididamente a lo simbólico, bajo el prisma seductor de la autoridad redentora del arte” (46). Es fundamental evitar esta seducción. Entender que el trabajo simbólico de la memoria tiene un papel central, pero que no sustituye el trabajo efectivo

²⁰. Se trata de un comentario a la novela *Soledad no Recife*, de 2009, de Ururiano Mota, híbrido de ficción, reportaje y homenaje, y la *mise en action* es relacionada por Seligmann-Silva con cierto fracaso de la novela como género, que para poder llegar a una verdad de la experiencia traumática necesita ser resquebrajada.

²¹. En un libro publicado en 2009, *La imagen justa. Cine argentino y política (1980-2007)*, Ana Amado retoma las mismas cuestiones y el mismo corpus de films tratado en este texto, conjuntamente con otros, que en el libro comienzan a formar parte de un recorrido más amplio, orientado al análisis de la relación entre cine y política en la dictadura y en la posdictadura a partir de algunas preguntas que ella resume del siguiente modo: “¿Cuáles son las vías de representación de determinados procesos histórico-políticos en el cine? En particular, ¿qué procedimientos visuales y narrativos utilizaron determinados films argentinos para referirse a esos procesos? ¿Qué relaciones son trazadas entre la política formalizada en los asuntos públicos, históricos o institucionales y la estética, que establece su representación en el plano simbólico? ¿A través de qué selección de imágenes y de narraciones opera la memoria como práctica individual y/o colectiva en la construcción de imaginarios estéticos y políticos?” (12).

realizado en el plano jurídico. Entender que ese papel es central porque, como bien muestra lo que dice Guido, tal como lo señaló también Roberto Vecchi, aun habiendo alguna reparación, esta se construye sobre el fondo de una falta terrible, de un vacío, de lo irreparable, de lo irreductible, siendo allí donde la literatura es efectivamente muy útil como práctica, como *mise en action*, como el “repertorio notable de recursos expresivos” del cual habla Ana Amado.

En ese mismo texto, ella analiza dos films de dos hijas de desaparecidos y sus estrategias singulares en el trabajo de la memoria, que en un contexto de extensa producción memorialística, vinculada a la militancia, en este caso en especial a la asociación HIJOS (Hijos por la Identidad y la Justicia contra el Olvido y el Silencio), se destacaron por arriesgarse en nuevas formas, registros, discursos, provocadores inclusive en relación a esa producción. Me gustaría reproducir aquí algunas de las observaciones de Ana Amado sobre *Los rubios*²², de Albertina Carri, y *Papá Iván*²³, de María Inés Roqué, porque en ellos, como en otras producciones de hijos de la década del setenta, se discuten algunas cuestiones cruciales en relación a la memoria y sus inscripciones.

Quisiera destacar, en primer lugar, algunos puntos más generales sobre el trabajo de esos hijos que Ana Amado trae a la discusión: 1. La necesidad de restituir los trazos de una “leyenda encabezada por la figura del padre arrancado por la violencia y recuperado a partir del perfil del héroe de una epopeya histórica”; 2. Los desvíos e intersticios de esa necesidad de restitución, que recuperan también el “rumbo de un deseo”. En esa tensión, entre la “necesidad de restitución” y los “desvíos e intersticios”, se construyen los relatos de estas hijas. En los dos casos hay una búsqueda de identidad a partir de la relación con el padre, que cargan en el nombre propio con los cuales son identificadas como hijas de militantes –de un alto cuadro político de los Montoneros, en el caso de Carri, y del fundador de las Fuerzas Armadas Revolucionarias, en el

²². El film, con guion de Albertina Carri y Alan Pauls y actuación de Analía Couceyro, se estrenó en 2003. Recibió ese año el premio del público al mejor film, el premio del Jurado paralelo al mejor film argentino y una mención especial del jurado oficial en el Festival Internacional de Cine Independiente de Buenos Aires.

²³. Coproducido por Argentina y México, país de exilio de la directora con la familia, el film se estrenó en 2000 y obtuvo el Coral de mejor documental en el XXII Festival Internacional de La Habana en 2000, y el Ariel de la Academia Mexicana de Cinematografía, entre otros premios.

caso de Roqué-. Hay también, con poéticas distintas, la necesidad de lidiar con el desconuelo por la ausencia. Entre esas poéticas hay rasgos en común, el “testimonio abierto a los dilemas de la memoria personal”, siendo que una palabra clave aquí, “abierto”, marca también la diferencia entre las dos, que Amado resume del siguiente modo: “seguir la pista de una memoria”, en el caso de María Inés Roqué, “crearla”, en el caso de Albertina Carri; o, para resumir aún más, “reconstrucción”, en el caso de Roqué, y “recreación”, en el caso de Carri. Es necesario subrayar que, si impulsos diferentes guían los films, en ninguno de los dos casos se trata de un abordaje ingenuo, muy por el contrario, los dos trabajan con los múltiples dilemas inherentes a cada uno de esos impulsos.

En el caso de *Papá Iván* volvemos al pasado para intentar comprender las figuras centrales de la militancia política de los años setenta: la guerra, el combate, la violencia, la derrota y la muerte. Tenemos testimonios de diferentes personajes: amigos militantes, la madre de la directora, alumnas, familiares. También vemos imágenes de archivo, imágenes de lugares significativos del pasado, imágenes de la búsqueda en el presente, principalmente el paisaje visto a partir de la ventana del auto o del tren que llevan a la narradora en ese viaje de regreso, del presente al pasado, de México, donde creció, a la Argentina. Se trata de un viaje contado por una voz en *off*, con acento mexicano, con mucha ternura y mucho sufrimiento, que “desmonta las categorías de la ficción y del documental al contaminarlas en una zona límite”, que muchas veces resulta necesario interrumpir por el llanto, que termina diciendo: “Siempre me va a quedar la pregunta”.

Sobre *Los rubios*, Amado comienza preguntándose: “¿Qué decir de un film que muestra una manada de vacas con mayor frecuencia y nitidez que la que le concede a la figura de unos padres, cuya desaparición y ausencia se menciona como núcleo de la prepuesta?” (70). En ese sentido, podemos recordar que, refiriéndose a ese mismo film, en el libro *Tiempo pasado*, Beatriz Sarlo afirmaba: “El film comienza y termina en el campo. En la primera escena, se escucha una voz en *off*, la de la directora, que da indicaciones sobre cómo estribar para andar a caballo. En la última imagen, se ve a la actriz, que recibía esas indicaciones en la primera imagen, ayudada todavía por la directora, pero ya transformada en jinete, como si un aprendizaje hubiese tenido lugar, no el que el film se propone, sino otro: un aprendizaje de destrezas ‘normales’, que sustituiría la fracasada exploración por la memoria” (2005, 150). Y des-

taco esta sentencia de Sarlo: la “fracasada exploración por la memoria”. En este libro, que ataca lo que se llama el “giro subjetivo”, es simplemente imposible para Sarlo ver en el film de Carri un efectivo trabajo de memoria, que apuesta a la irreductibilidad que separa pasado y presente, el yo y el otro, un padre de una hija, irreductibilidad que es del propio yo, familiar y extraño al mismo tiempo. Por ello la centralidad del procedimiento de desdoblamiento de la directora en la figura de una actriz, que la representa a Carri y con la cual ella conversa en el film.

Me gustaría terminar este recorrido hablando de un libro que traje conmigo de mi viaje a Buenos Aires, llamado *Diario de una princesa montonera – 110% Verdad*, de Mariana Eva Pérez. El libro fue lanzado en 2012 pero antes fue trabajado en un blog, desde 2009, que todavía está online: <http://princesamontonera.blogspot.com.ar/>.

Mariana Eva Pérez nació en 1977 y es hija de desaparecidos. Sus padres militaban, como los de Albertina Carri, en el grupo Montoneros. Su hermano, del cual su madre estaba embarazada cuando fue secuestrada, fue apropiado por los militares y restituido en gran medida gracias a la militancia de la hermana. La princesa montonera tiene una historia digna de la “militonta” que fue durante la adolescencia. Ese es el término –“militonta”– con que se refiere a sí misma varias veces para indicar uno de los momentos en su trayectoria de elaboración del pasado, cuyo resultado más reciente es la novela, escrita a partir del blog y de los talleres literarios con la escritora María Moreno. Esos pasajes están, en verdad, superpuestos dentro del libro. La estrategia es el collage: de sueños, de emails, de imágenes, de relatos del pasado y del presente. El libro está compuesto de fragmentos, que corresponderían a los posts del blog, cuyas fechas fueron sustituidas por títulos. Cito uno de esos fragmentos, titulado “La princesa montonera cumplió con todo lo que indica el protocolo”:

En la niñez, reverenció de palabra a sus nobles padres ausentes, mientras íntimamente y con culpa temía su regreso.

En la adolescencia, lloró su suerte desdichada y odió a los milicos.

A los veinte, se abocó a la búsqueda de compañeros de militancia, de cautiverio, amigos, ex novios. Se encontró con los que estaban en Buenos Aires y se carteó con los exiliados.

Aprendió a decir nombre de guerra sin que sonara a delito, a ponerle incluso una entonación amorosa [...]

Fue a tantos homenajes a los compañeros detenidos desaparecidos y asesinados que ya no puede contarlos. Gritó presente cada vez que los oradores se lo requirieron y escuchó con asombro y desagrado el primer Ahora y siempre, hoy otro clásico.

En momentos de arrebatado kirchnerista temprano, hizo la V de la victoria (28-29).

La princesa –como Albertina Carri y como María Inés Roqué– busca una identidad, atravesada por la culpa y hasta por la rabia en relación a los padres, pero sobre todo por el desconsuelo de la ausencia. Por el dolor de la orfandad. Hay muchos aspectos que podrían ser comentados acerca del libro, pero quisiera enfocarme en uno que está mucho más presente aquí que en los dos films mencionados: la voluntad de establecer comunidades que permitan de algún modo compartir ese dolor. En ese sentido, es fundamental el protocolo descrito en el fragmento citado. No es casual tampoco que el libro tenga como título su propio nombre de guerra, muy irónico, sin dudas, como los términos utilizados para nombrar la militancia, pero nombre de guerra al fin. Gran parte del libro está dedicado a los rituales de la militancia de los hijos de desaparecidos, de los cuales ella, con mayor o menor distancia según el caso, forma parte: innumerables reuniones, encuentros y homenajes. Se narran, entre muchos otros eventos, la confección de una baldosa que se colocará adelante del edificio donde sus padres fueron secuestrados, los juicios a los militares que actuaron en la ESMA, donde su madre estuvo presa, con la participación como testigos de militantes amigos de sus padres, a los cuales ella asiste siempre tejiendo, como aprendió con su abuela.

Es desde esa experiencia colectiva, con todas sus contradicciones, sus equívocos, sus clichés, que se produce el pasaje a la escritura, explicitada en la pregunta, tan provocativa y conmovedora, con la cual quisiera terminar este recorrido: “¿Podrá la joven princesa montonera torcer su destino de militonta y devenir Escritora?”

Referencias bibliográficas

- AMADO, Ana. “Órdenes de la memoria y desórdenes de la ficción”, in AMADO, Ana, DOMÍNGUEZ, Nora (eds.). *Lazos de familia. Herencias, cuerpos, ficciones*. Buenos Aires, Paidós, 2004.
- _____. *La imagen justa. Cine argentino y política. (1980-2007)*. Buenos Aires: Colihue, 2009.
- KUCINSKI, Bernardo. *K. Relato de una busca*. São Paulo: Cosac Naify, 2014.
- MOCHOFKY, Graciela. “O eterno naufrágio. Impressões da crise argentina depois de um ano em Nova York”, in *Piauí*, n. 97, 2014.
- PEREZ, Mariana Eva. *Diario de una princesa montonera – 110% Verdad*. Buenos Aires: Capital Intelectual, 2012.
- SARLO, Beatriz. *Tiempo pasado. Cultura de la memoria y giro subjetivo. Una discusión*. Buenos Aires: Siglo Veintiuno, 2005.
- SELIGMANN-SILVA, Márcio. “Imagens precárias: inscrições tênues de violência dictatorial no Brasil”, in *Estudos de literatura contemporânea*, n. 43, enero-junio de 2014, pp. 13-34.
- VECCHI, Roberto. “O passado subtraído da desapareção forçada: Araguaia como palimpsesto”, in *Estudos de literatura contemporânea*, n. 43, enero-junio de 2014, pp. 133-149.

2

ENTRELENGUAS, ENRELUGARES

Sobre dos poetas en tránsito

a los que pasaron por *Grumo*

Cosmopolitismos contemporáneos

Me gustaría comenzar con una breve referencia auto-bio-bibliográfica: en 2005 traduje al portugués, en el número 4 de la revista *Grumo*, una selección de cinco poemas del libro *Caramelos de Anís*, de Cecilia Pavón²⁴; cinco años más tarde, en el sitio de la misma revista traduje al español siete poemas del libro *Da Ilha*, de Beatriz Bastos²⁵. No podría recuperar por completo aquí qué me motivó a elegir esos textos para traducir²⁶, pero releyéndolos ahora puedo detectar un trazo que seguramente está vinculado con la atracción que despertaron en mí desde la primera lectura: escritos entre Berlín y Buenos Aires, en el caso de

²⁴. Cecilia Pavón nació en Mendoza, en 1973. Graduada en Letras por la Universidad de Buenos Aires su primer libro fue *¿Existe el amor a los animales?* (2001). A este le siguieron *Pink Punk* (2003), *Caramelos de Anís* (2004) y *Discos gato gordo* (2005). La poeta fue una de las fundadoras del colectivo *Belleza y Felicidad*.

²⁵. Beatriz Bastos nació en Río de Janeiro, en 1979. Graduada en Letras por la PUC-Río hizo la Maestría en traducción en la misma universidad. Publicó *Areia* (2003), *Flor de sal* (2005), *Da ilha* (2009) y *Fósforos de segurança* (2003), en coautoría con Fernanda Branco.

²⁶. Los poemas traducidos de Cecilia Pavón fueron “La vida me sonríe”, “Messerkampf (guerra de cuchillos)”, “Caramelos de anís”, “Beber” y “Querido Timo”, publicados en la revista impresa. Los poemas traducidos de Beatriz Bastos fueron “Nota-se? Ele lambia minha barriga ontem”, “Ainda não houve revelação alguma”, “Daqui, de costas para este pedaço de janela”, “Você compra um presente”, “No quarto andar está bem melhor”, “Respiro o silêncio da casa” e “Londres assalta a falta de estar em mim”, todos accesibles en el sitio de la revista: <http://www.salagrumo.com>.

Pavón, y entre Londres y Río de Janeiro en el caso de Bastos, están entre lugares, entre lenguas, y parecen pedir la traducción que al agregar una lengua agrega también un nuevo lugar, como si por estar en tránsito pidiesen ser nuevamente desplazados. Me gustaría retomar, en este momento, los textos de estas poetas para intentar precisar esa condición, teniendo como telón de fondo una indagación sobre las posibilidades de un cosmopolitismo contemporáneo.

En *Episodios cosmopolitas en la cultura argentina*, Gonzalo Aguilar define la relación entre cosmopolitismo y universalismo en la literatura latinoamericana a partir de dos estrategias, a veces superpuestas: aquella que ve en la situación periférica una ventaja con respecto al universalismo del centro, como en el caso de Borges y su defensa de las “consecuencias afortunadas” del margen; y aquella que deconstruye el propio universalismo de centro, como cuando Oswald de Andrade declara que “sin nosotros Europa no tendría siquiera su pobre declaración de derechos del hombre”. Para configurarlas los escritores dirigieron sus miradas hacia afuera de sus territorios, en tránsitos diversos, a través de viajes, lecturas y relecturas, correspondencias, diarios, actualizando “episodios cosmopolitas” que tenían en vista un cierto pensamiento y producción sobre lo local, a partir de un universal que, en principio, sería la condición propia del centro (Aguilar, 12-13).

Es evidente que los tránsitos son una condición de la literatura actual dada la circulación transnacional de la cultura, de las mercancías y de los sujetos. La literatura se ve confrontada a eso. Y sobre todo el mercado: en Brasil, siguiendo los preparativos para eventos internacionales, como el homenaje en la Feria de Frankfurt, en 2013, o en el Salón del Libro de París, en 2015, la “internacionalización de la literatura brasileña” se volvió una especie de mantra, un ejemplo irónico de cómo el nacionalismo literario puede ganar nueva vida justamente cuando lo que estaría en juego sería superar las fronteras nacionales.

Al mismo tiempo, del lado de la crítica, se señala la posibilidad de una ética cosmopolita²⁷, que podría ir más allá de ciertas fijacio-

²⁷. Ver *Cosmopolitics: Thinking and Feeling beyond Nation* (Minneapolis, University of Minnesota Press, (1998) organizado por Bruce Robbins y Pheng Cheah, con textos de autores como Amanda Anderson, Homi Bhabha y Kwame Anthony Appiah, autor también de *Cosmopolitismo. Ethics in a World of Strangers* (New York, W.W. Norton, 2006).

nes identitarias para crear nuevas formas de solidaridad. El término cosmopolitismo viene siendo revitalizado, en ese sentido, como una manera de superar las dicotomías regional-universal, nacionalismo-internacionalismo, local-global, lo que permitiría pensar las formas de circulación en el mundo contemporáneo. Como lo resume Denilson Lopes:

Por lo tanto, el cosmopolitismo es una especie de reacción tanto a los excesos del provincianismo local, regional o nacional como a la experiencia del destierro, de perder las raíces, de ser extranjero dondequiera que se esté, de no pertenecer a ningún lugar. El cosmopolitismo, por el contrario, es otra forma de pertenencia que hace al mundo una casa, un lugar, concretamente construido a partir de múltiples vínculos (Lopes, 2013, 91).

La discusión tiene diversos matices, entre la adhesión y la incomodidad, pues como indica Barbara Will, con frecuencia es difícil distinguir “entre un cosmopolitismo que deja intactos los privilegios de la elite global y un cosmopolitismo que críticamente deconstruye esos privilegios en nombre de un mundo más justo y habitable para todos” (Will, 2010, 162). Políticamente, por lo tanto, se plantea también la cuestión en términos de posibilidad de pensar un cosmopolitismo del margen, como lo hizo Silviano Santiago en su *O cosmopolitismo do pobre* (2004), refiriéndose a la circulación clandestina de un contingente de personas que ya no cuentan con el amparo de un Estado.

Los libros de Bastos y Pavón trabajan, como me gustaría mostrar, sobre tránsitos muchas veces indefinidos e involuntarios, si tomamos en consideración los motivos y los objetivos de la partida, la duración y el destino de los desplazamientos y las condiciones del retorno, que a menudo no se da hacia el lugar de la partida. Su poesía habla de un tipo particular de cosmopolitismo, muy contemporáneo, que se aleja de las condiciones de la elite viajante que marcó gran parte de los tránsitos literarios modernos, sobre todo durante la primera mitad del siglo XX.

Poética del deslizamiento

Da ilha se publicó en 2009 por una pequeñísima editora paulista, La Editacuja, que cuenta, como se explica en la presentación, con aquellos que “valoran la importancia de la afectividad para el desarrollo de un trabajo”. Se propone de entrada, en la edición misma, una cuestión actual relacionada con las nuevas formas de producción, circulación y difusión de la poesía, que no están desvinculadas de su propia materia. Una descentralización parece configurarse en varios niveles: lingüístico, temático, territorial, y también editorial. En diversos sentidos es posible decir que se circula en redes que ya no responden a los esquemas de pertenencia tradicionales. Y este es el caso de diversos poetas contemporáneos, además de las dos que abordo aquí²⁸.

Es como un “descentramiento”, no tanto en el sentido de estar al margen, sino de pérdida de un lugar fijo, de un eje, que se puede entender la topografía del libro de Bastos. Dividido en dos partes, “De allá” y “De acá”, podríamos inicialmente pensar en una oposición bastante tradicional, en que los dos lugares están, por lo que parece, bien marcados y confrontados. Pero luego nos preguntamos qué lugares son esos, o qué se puede decir de ellos, o qué marca esa diferencia. En el poema de apertura, una lista de flores: “narcissus/delphiniums/gerberas/rosas/pentecostes/ violetas no/ orquídeas/ viburnums/ dulces arvejas/ crisantemos/ azucena/ que aquí son/ calla lilies/ lilies/ dill/ artichoke”. ¿A qué lengua pertenecen esas flores? ¿A qué territorios? La lista busca entender una lógica de la diferencia, pero hay sobre todo incomprensión, lo que no impide que se disfrute de un deslizamiento de una cosa a la otra, de una sonoridad a la otra, creando aun en la desconexión ciertas correspondencias, ya que el poema se parte donde las violetas que *no* están se transforman en copas de leche que *son* “lilas”.

²⁸ En el artículo “Tránsitos afectivos. Apuntes sobre algunas escrituras de Anibal Cristobo”, escribe Luciana di Leone sobre los tránsitos de este poeta: “Tránsitos que diseñan (...) un sujeto descentrado, en tránsito él mismo, que afecta y es afectado en el movimiento, que viene – y va más allá – de su propia producción. Un tipo de sujeto, a fin de cuentas, marcado por esos tránsitos afectivos y que parece ser un ejemplo representativo de lo que se delinea en el horizonte de gran parte de la producción poética contemporánea y sus formas de visibilidad, organización y valoración”, en Mario Cámara, Lucia Tennina y Luciana di Leone (orgs), *Experiencia, cuerpo y subjetividades: nuevas reflexiones*, Buenos Aires, Santiago Arcos, 2011, 59. La relación entre tránsito, afecto y poesía será desarrollada por di Leone en el libro *Poesía e escolhas afetivas: edição e escrita na poesia contemporânea* (Rio de Janeiro, Rocco, 2014).

En la nota biográfica, al final del libro, nos enteramos de que la poeta trabajó en una tienda de flores, probablemente cuando vivía afuera, porque el tema se repite varias veces en esta primera parte. El segundo poema, “Temptation”, se abre con un juego con la palabra en inglés diciendo “*Tempte-se*” y es el “movimiento con las manos, centrífugo”, en torno a las flores, que deja ver un aprendizaje: “sujetá fuerte con las manos, sin apretar demasiado/ alejá del cuerpo para que los ojos puedan ver / redondo, está? Casi, así”. Pero el ramo es “vano”, dice el final del poema. ¿De qué servirá entonces ese aprendizaje? ¿Para qué volverse una florista en un país extraño? Aislada, en ese país que es una isla, quien escribe dice que “El mar es un cuarto”. ¿Es en la intimidad que se redime la distancia? No necesariamente. Quizás en la propia poesía; quizás en la posibilidad de escribir un poema en inglés. Así “The florist” está en otra lengua y hace surgir un personaje extranjero que adhiere a la musicalidad de esta lengua: “*I sit still on the stairs*”.

Beatriz Bastos es también traductora. Escribió una tesis de maestría sobre traducción en la Universidad Católica de Río de Janeiro, en la que tradujo poemas de Hilda Hilst y Adilia Lopes al inglés. Como dicen las teorías poéticas, de los formalistas rusos a Haroldo de Campos, hay algo en la poesía que escapa a la interpretación porque no está absolutamente en el dominio del sentido. Con esto se las tiene que ver el traductor. “Traducir debe ser lo contrario de la transparencia”, escribe a partir de las teorizaciones de Henri Meschonnic. Se trata de permitir que lo extraño aparezca como extraño. La traducción de poesía debe poner en evidencia la condición de intransmisibilidad de una lengua a otra, de una cultura a otra, entre experiencias: “Todo lo que no sabemos es lo que oímos”.

Así se puede tomar la interferencia de la lengua extranjera en el poema, en la medida en que se produce un extrañamiento, aunque en la traducción el énfasis está más en la aproximación que en el distanciamiento, pues finalmente, aunque se señale la diferencia, quien se propone traducir quiere acercar la poesía a la otra lengua y a la otra cultura, haciéndola presente en otro lugar. Entonces hay discrepancia, sí, pero hay también proximidad. Como en la lista de flores, las equivalencias terminan por sobresalir: “aunque no tuve revelación alguna / los gatos de aquí son como los de allá”, dice otro poema. Los poemas trabajan en la dirección de un puente, de un punto en común, de lo que podría ser igual en cualquier lugar, lo que no implica borrar las

diferencias. Si las cosas no son fijas, el poema puede encontrar allí una efímera tarea: “Un pájaro en la mano, dos volando”.

Del otro lado, “de acá”, “los ojos siguen iguales /los niños juegan picado”; las cosas por lo que parece se tornan más concretas: un ventilador de techo, un jarrón de planta. “De acá” hay un aprendizaje cotidiano: “Y fue así, por esta extraña lógica, que supe, entendí, que cuando el pez negro y oscuro se arregla y se colorea, se hace ver, es que murió”. Pero nada realmente se fija: un gato se acerca y se enrosca; otro ya llega “dando lecciones”: “Hago que aprendo,/ mostrándome una excelente ama de casa /lecturas al revés / poesía expuesta/ dejé de arrastrarme / ahora desssssslizo”. El título de este poema está en inglés, “As sweet as it gets”, como recuerdo de los tránsitos y también medida para el presente. Pienso que aquí se define una poética para el poema y para la existencia: un deslizamiento, con muchas “s”, que está hecho de reveses y rebasamientos: “lecturas del revés/ poema rebasado”; pasaje de acá para allá, y de vuelta, despojamiento y disponibilidad, para ir adelante.

Y en este momento quisiera detenerme sobre dos poemas dedicados a la poeta Ana Cristina César. “En los senos de Ana C./ me veo / pálido rostro abstracto del poeta que no fui”, comienza uno de ellos. Como Beatriz Bastos, Ana C. también fue a Inglaterra y también hizo una maestría que fue una traducción comentada, en su caso del cuento “Bliss” de Katherine Mansfield, en 1980. La asociación, una vez más, acerca lo distante, desliza desde “París en los años 30” a la “andariega *pilotis*”²⁹. “No siendo poeta”, vuelve a la poesía de Ana C. para encontrar en ella “reflejos nostálgicos / de lo que yo ni ella soy”; y la concordancia extraña del verbo, en la primera persona del singular con el plural compuesto de “yo” y “ella”, profundiza la tensión entre asociarse y apartarse, dando una vuelta más al célebre “yo es un otro” de Rimbaud. Cuando ese otro es Ana C., mito de la poesía marginal, se abre una discusión sobre cómo la poesía crea y también destituye identidades e identificaciones, cuestión que retoma en el segundo poema “Síndromes Ana C.”: “Carne débil del poema/ cara rubia ángel azul/ pero sé que lo que liberta / es esta superficie

²⁹. Se refiere a un espacio arquitectónico de la Pontificia Universidad Católica de Río Janeiro: la planta baja del Edificio Cardeal Leme, sustentado por pilares que dejan un área libre para la circulación y el encuentro. Como Beatriz, Ana Cristina fue alumna de esa universidad, en la década de 70.

cachonda/ porque aunque pase años sin sol / ‘morena, qué / buena estás’, me dicen por la calle después”³⁰.

Son varias las lecturas que buscan problematizar una fácil oposición entre confesar y fingir, construcción y sinceridad, en la poesía de Ana Cristina Cesar. Es esa dualidad la que la idea de una “superficie cachonda” en el poema de Beatriz Bastos vuelve a poner en cuestión: el poema es “superficie”, materialidad de sonidos y significados, y adjetivada como “cachonda” se vuelve también provocación al lector. En ese sentido la poesía “libera” de la fijación estereotipada de “ô morena, ô gostosa”, trae para sí las voces cachondas de las calles cariocas y marca un retorno ambiguo de quien permaneció “años sin sol”. Un sujeto que en varios sentidos nunca se fija –como identidad de género, de nación, de lengua– y quizás un modo de transformar el síndrome en legado, para hacer una poesía que “deambula”, como dice el último poema del libro, para agregar en seguida: “No, no pienso / que todo es fondo de mar”.

Poesía y precariedad

La parte “Caramelos de anís” del libro de Cecilia Pavón que lleva el mismo título comienza con una cita: “vago a menudo de aquí para allá, tan solo para competir con la niebla”. Pienso que el epígrafe, del escritor Robert Walser, tan admirado por el errante Walter Benjamin, podría servir también para los poemas de Beatriz Bastos, por ese “vagar” y por ese “tan solo” que marca, tanto en una como en otra, el carácter indefinido e involuntario de estos tránsitos. En las dos poetas vemos rehacerse el vínculo entre las ciudades y la escritura en la contemporaneidad. El poema que cierra esta parte, y también el libro, explicita esta condición: “Quiero ir a Brooklyn/ para escribir bien,/ vivir sola en un cuarto alquilado/ componer mi primer canción/ tener mucha o poca plata/ comprar flores y lentes de sol/ empezar un diario:/ me gustaría ser escritora/ y vivir en otro país”. El viaje, que recorre el libro, principalmente entre Buenos Aires y Berlín, está relacionado con las posibilidades de escribir, que puede darse o no, siguiendo las

³⁰. En portugués: “é ô, morena, ô/ gostosa’, que falam na rua depois”.

contingencias que son tantas; todo es bastante fortuito, porque todo es también bastante precario: “Soy el puzzle/ que un niño dejó/ abandonado en el jardín/ para subirse a su bicicleta nueva”.

Las bicicletas aparecen una y otra vez en el libro para indicar el despojamiento como un modo de circular por las ciudades y de estar en el mundo; bicicleta comprada en el mercado de pulgas a una mujer con acento extranjero, pelo largo y jeans gastados, a un precio módico, porque probablemente se trata de un vehículo robado. Hablar de bicicletas es hablar de cosas poco importantes, de algo infantil, una nadería: “Es tonto decirlo/ es hasta tan simple/ pero con la bicicleta paseando por la ciudad/ me sentía libre/ la ciudad era como la paisaje/ que yo podía ver gratis”. Y por eso también es hablar de algo que queda fuera de la lógica del capital. En ese sentido es posible entender lo que dice el primer verso de este poema, titulado “Bicicleta robada secuestrada” “Quizás la revolución está en sus cuerpos”. Y la provocación de los versos finales: “¿Si me quitan la bicicleta/ qué más me queda acá?/ Sí/ están los Cafés Revolucionarios/ donde se discute el futuro del mundo/ Pero nada,/ nada/ puede compararse/ con ella”.

El poema tiene fecha: julio de 2002. Momento de la poscrisis de 2001 en Argentina, cuando se vive un estado de irrealidad, después del desensamblamiento de la perversión monetaria, que proporciona, a su vez, la proliferación de una imaginación nueva. Montada en su bicicleta robada, el paisaje de la ciudad pasa a toda velocidad, como “por la ventana de un tren inter-city/ solo que la ventana no tenía marcos/ era una ventana sin límite/ y rosada”. Como dice Paula Siganevich, “así acodada en esa ventana sin marcos, como la ventana del chico de Robert Walser, es como el texto se abre al exterior, al mundo y a la experiencia del acontecimiento” (Siganevich, 2005). El acontecimiento no es la revolución, pero en lugar de eso se relaciona aquí a lo accidental, a lo contingente, a lo provisorio, el modo mismo de existir y de circular de esta poesía.

Como entender, entonces, en ese contexto la disyuntiva: “no pienses en la poesía/ pensé en escribir algo q’sea verdad”. Podemos recordar a Baudelaire: “La franqueza absoluta, medio de la originalidad”. La relación entre poesía y verdad, tópico moderno por excelencia, fue pensado en términos de su lugar privilegiado, de ese plus que ella podría aportar, un absoluto ligado siempre a una revelación. Como señala Cecilia Palmeiro, el momento de emergencia de esa poesía poscrisis es de crítica a los pri-

vilegios y al prestigio de la literatura entendida como esfera autónoma; en ella predominan las publicaciones baratas y un espacio heterogéneo de conglomeración de artistas y simpatizantes “en estado de fiesta”: “la contingencia, la coincidencia y la espontaneidad que se oponen de forma específica a un mapa literario regido por un valor tan alto como falaz de la cultura como un bien social” (2011,180). Se trata de nuevos circuitos regidos por los lazos de amistad. En Cecilia Pavón, de modo interesante la amistad también es una “red de trabajo”: traducción, publicación y difusión de una biblioteca particular que se torna colectiva.

En relación a la traducción específicamente, Cecilia Pavón tradujo poetas contemporáneos del alemán y del portugués, reforzando lazos creados por los tránsitos por Alemania y por Brasil; en el caso del portugués, es responsable por la organización, con la poeta Camila do Valle, de la antología *Caos portátil: poesía contemporánea del Brasil* (2009), en la cual tradujo poemas de Virna Texeira, Angélica Freitas y Sergio Cohn, entre otros autores, siempre en el clima de las “elecciones afectivas”³¹ que predomina en el trabajo en red desde hace algunos años.

La amistad surge también como forma de poesía, como operación fundamental en el libro. En la parte “No me importa el amor me importa la plata”, que fue primero un libro publicado separadamente, encontramos la autoría compartida con Timo Berger, poeta alemán, con quien Cecilia Pavón estableció contacto cuando estuvo en Berlín. Abre el libro una aclaración: “En los poemas siguientes figuran siempre los nombres CECILIA y TIMO, pero esto es casual, podrían figurar ahí Gary y Fernanda, Damián y Guadalupe, Pablo y Alejandra, sal y pimienta, convidamos a tod@s ustedes nuestr@s lector@s a colocar sus nombres y completar los espacios en blanco...”. El poema aquí se torna invitación e interlocución, convocatoria a otro, nombrado –TIMO/CECI – pero que puede ser cualquiera, el lector, lo que ubica el poema, como quería Silviano Santiago, entre la singularidad y el anonimato (2002).

Vale mencionar que Beatriz Bastos también publicó un libro en colaboración, *Pandora: fósforos de segurança*, con Fernanda Branco, especie

³¹. Me refiero a la serie de blogs autogenerados de poesía contemporánea que surgieron en los últimos años, a partir de la iniciativa del poeta argentino Alejandro Mendez, reuniendo poetas de varios países latinoamericanos. Algunos ejemplos: <http://www.ascolhasafectivas.blogspot.com> (Brasil), <http://www.laseleccionesafectivas.blogspot.com> (Argentina), <http://www.laseleccionesafectivaschile.blogspot.com> (Chile)

de correspondencia entre Río de Janeiro y Londres, que comenzó con la imaginación de un futuro lector, que ahora somos nosotros: “Escribimos y colocamos todo adentro de una caja y un día una curiosa cualquiera la abrirá y nos leerá. O entonces serán encontrados llenos de polvo en algún galpón fluminense y su nieta las tirará como ‘cosas inútiles para guardar’. O para nada” (2003, 5). En las cartas que van y vienen no sabemos de quién es la autoría o quién es la receptora, de quién son los recuerdos, quién viaja y quién permanece, indefinición que refuerza el tema de la pérdida de identidad que recorre todo el libro: “Perdí mi pasado. Dibujo el futuro con sueños dispersos. No tengo pertenencia” (2003, 32).

Claro que, aunque en estos poemas se disemina el destinatario, estamos siempre en una frontera arriesgada entre la abertura y la autorreferencia; se trata, como indica Luciana di Leone, de un *impasse* entre el poema que es “afectado e impresionado por su afuera” y, a la vez, que “cierra la relación entre remitente y destinatario, en un circuito donde la amistad se torna exclusiva” (151-52). Pero finalmente creo que lo que prevalece en la poesía de Cecilia Pavón y Beatriz Bastos, cosmopolitas casuales, es la disponibilidad, la transitividad y la horizontalidad, que sus modos de desplazarse tornan tan evidente. Para terminar, entonces, el poema “Querido Timo”:

Querido Timo

Anoche me emborraché y al acostarme en la cama y cerrar los ojos imaginé que mi cuerpo se trasladaba, porque sí, en línea horizontal. Siempre en línea horizontal, miles y miles de kilómetros. Primero llegaba hasta el borde de Argentina, a orillas del Río de la Plata; seguía y seguía, atravesaba el mar... y ahí mi pensamiento se detenía, dudaba... ¿tocaba África? Como ves no tengo para nada clara la realidad del Globo (a veces no sé si Perú está aquí o allá, donde está Ecuador, o si México está en América del Sur o en Marte). En realidad más que una pregunta era un deseo, yo deseaba que moviéndome siempre así en línea recta mi cuerpo tocara Alemania... que se pudiera pasar de Berlín a Buenos Aires en un segundo sin tomar aviones, que todas las ciudades copadas del mundo estuvieran una a continuación de otra, Lima, Buenos Aires, Berlín. Una al lado de la otra tomando un micro de larga distancia, uno de esos con video y café. No pensás que sería buenísimo, vos que cruzás el Océano tan seguido haciendo el recorrido de las golondrinas, siempre al revés?

Referencias bibliográficas

- AGUILAR, Gonzalo. *Episodios cosmopolitas en la cultura argentina*. Buenos Aires: Santiago Arcos, 2009.
- BASTOS, Beatriz. “Um corpo a corpo com a poesia: traduzindo Hilda Hilst e Adília Lopes”. Tesis de maestría, PUC-Rio, 2010, accesible en: http://www.maxwell.lambda.ele.pucRio.br/Busca_etds.php?strSecao=resultado&nrSeq=16450@1.
- _____. *Da ilha*. São Paulo: Editacuja, 2009.
- _____. *Pandora: fósforos de segurança*. Rio de Janeiro: Azougue, 2003.
- DI LEONE, Luciana. “Tránsitos afectivos. Apuntes sobre algunas escrituras de Aníbal Cristobo”, in CÁMARA, Mario, TENNINA, Lucía y DI LEONE, Luciana (orgs.), *Experiencia, cuerpo y subjetividades: nuevas reflexiones*. Buenos Aires, Santiago Arcos, 2011.
- _____. *Poesia e escolhas afetivas: edição e escrita na poesia contemporânea*. Rio de Janeiro: Rocco, 2014.
- LOPES, Denilson. “O alumbramento e o mundo ao redor: o cosmopolitismo nos pequenos gestos”, en *Grumo*, nº 10, 2013.
- PALMEIRO, Cecilia. *Desbunde y felicidad: de la Cartonera a Perlongher*. Buenos Aires: Título, 2011.
- PAVÓN, Cecilia. *Caramelos de anís*. Buenos Aires: Ediciones Belleza y Felicidad, 2004.
- SANTIAGO, Silviano. *O cosmopolitismo do pobre*. Belo Horizonte: Editora da UFMG, 2004.
- _____. “Singular e anônimo”, in *Nas malhas da letra*. Rio de Janeiro: Rocco, 2002.
- SIGANEVICH, Paula. “Precariedad y poesía en la ciudad”, I Congreso Regional del Instituto Internacional de Literatura Iberoamericana, junio de 2005, Rosario, Argentina.
- WILL, Barbara. “Pensar globalmente? A ideia, a ideologia e os limites do cosmopolitismo”, in *Remate de males*, Campinas, enero-junio de 2010.

La nueva literatura rusa

Obligados a escribir en blogs durante sus estadias, los escritores del proyecto “Amores expressos” –brasileños que anduvieron por diferentes ciudades del mundo patrocinados por una productora de cine entre 2007 y 2008– buscan dar sentido a la relación entre viaje y escritura. Si para los viajeros culturales del siglo XIX e inicios del XX viajar significaba ponerse a escribir, este proyecto es una especie de experimento de los avatares de esa relación en el presente. Esa no es, sin embargo, su propuesta explícita ya que, por el contrario, se parte justamente de una confianza en el viaje como motivación de la escritura. Lo que puede parecer ingenuidad responde a una demanda de mercado: financiado, como se señaló, por una productora, el proyecto preveía que además de escribir en los blogs los escritores producirían un texto de 7000 caracteres sobre una historia de amor que podría ser usada como guión cinematográfico. En ese sentido parece señalar una sustitución de la demanda por un cine nacional de corte social hacia una mezcla de cosmopolitismo y drama romántico, anclada en una experiencia “real” que expandiría las posibilidades de éxitos de boletería. Pero esa formulación es hipotética y se aparta de la discusión que me gustaría proponer.

Me interesa indagar qué hacen los escritores con la experiencia del viaje. Para comenzar, qué hacen en los blogs, supuestos equivalentes contemporáneos de los antiguos diarios de viajes: en casi todos, más o menos explícitamente, aparece la incomodidad de escribir sobre el viaje e intentos de superarla, aunque en general se acabe afirmando los límites del soporte, mero registro, con el cual *no* se hará literatura (inclusive la posibilidad que el propio blog fuese un libro no fue to-

mada en serio por ninguno de los escritores, aunque varios de ellos ya habían incursionado en ese medio). Pienso que la incomodidad va más allá del soporte y se puede relacionar con una distinción propuesta por Sergio Chejfec en el ensayo “Viaje y sufrimiento” entre “viaje real” y “viaje abstracto”; más aún, con la imposibilidad hoy del “viaje real” y la necesidad de recorrer el “viaje abstracto” (Chejfec, 2005, 64), tal como en los ejemplos que elige, de Alan Pauls y César Aira, que viajaron a residencias de escritores. Siguiendo la reflexión de Chejfec, esos blogs estarían atrapados en el “viaje real” imposible. Queda por indagar cómo pensar y qué hacer con esa imposibilidad, ligada al problema de cómo transmitir esa experiencia³².

A Bernardo Carvalho le tocó viajar a Rusia. El libro escrito a partir de ese viaje fue *O filho da mãe* (2009). Como se sabe los viajes aparecen antes en sus relatos: la China en *Mongólia*, de 2003, y Japón en *O sol se põe em Sao Paulo*, de 2007, para citar dos ejemplos cercanos a esta novela. Me interesa destacar que en esos casos los viajes daban continuidad a una problemática que estaba desde el inicio en el centro de su obra y que se desarrolla a través de una serie de operaciones como la multiplicación de versiones, la ruptura de la linealidad, la fragmentación del relato, la interrupción de la causalidad, entre otras que ponen en crisis la representación. Desde sus primeros libros Carvalho se posiciona en el campo literario alejando su trabajo de un neonaturalismo que comenzaba a dominar el escenario de los años 90, marcado por el tema del empobrecimiento y la violencia en los grandes centros urbanos. En libros como *Onze, Os bêbados e os sonâmbulos y Teatro*, publicados en la segunda mitad de la década, el relato está siempre al borde de la disolución produciendo en el lector un efecto de inestabilidad que puede ser leído en consonancia con las discusiones muy en boga en ese momento sobre la

³². Tomando como ejemplo dos novelas contemporáneas, Chejfec aborda el viaje en la literatura argentina contemporánea. En *Wasabi* de Alan Pauls y en *El llanto* de César Aira, identifica una nueva forma de viajar. Los dos libros fueron escritos a partir de estadias en residencias de escritores en Francia. “Este dato”, dice Chejfec, “ya sea como circunstancia efectiva o, de algún modo, emblema conceptual, acompaña el desarrollo de las dos obras y diseña buena parte de sus sentidos” (57). El viaje, y una vez más el viaje a Europa, es tomado como punto de partida que colocará en movimiento una serie de operaciones de deformación del sentido, sea por la enfermedad, por el sueño o por el delirio. Al viajar, en vez de ir al encuentro de una experiencia, como algún día fue el objetivo de los desplazamientos, los personajes se alejan de la realidad y permanecen en una especie de limbo, ni acá ni allá, un espacio indefinido e incierto, que contribuye a configurar lo que Chejfec llama el “viaje abstracto”.

realidad como simulacro. En un mundo dominado por la imagen, ¿dónde está la verdad? En el ámbito del “giro lingüístico” que trasladó el problema del conocimiento hacia la discusión de su construcción lingüística, del lenguaje como representación hacia su función como productora de realidad, la posmodernidad fue dominada por el patos de la ilusión: “ingresamos, más allá de la historia, en la ficción pura, en la ilusión del mundo” (1993, 184), decía Baudrillard. Y concluía: “dejamos de poder escoger si avanzar, perseverar en la destrucción actual o retroceder, solo nos resta afrontar esta ilusión radical” (ídem).

En gran medida los viajes de *Mongólia* y *O sol se põe em São Paulo* sirven precisamente para confrontar el sujeto con esa radical inestabilidad epistemológica. Sin embargo, aunque esas novelas constituían una serie con los primeros libros del autor, son también parte de una nueva serie que comienza con *Nove noites* (2002), a partir de lo que se puede denominar un “giro etnográfico” dentro de su obra. Como mostró Diana Klinger en *Escritas de si, escritas do outro*, ese libro dialoga con algunos principios de la antropología posmoderna, sobre todo en lo que tañe al cuestionamiento de la relación con el otro, antes comprensible como un objeto cognoscible a través de su representación. Klinger cita a James Clifford cuando éste se refiere al “importante proceso de teorización de los límites de la representación” (Apud Klinger, 2007, 74). Ese proceso es atravesado por una discusión sobre el papel de la subjetividad del etnógrafo y el modo en que incide en el trabajo de interpretación y de escritura, en un movimiento autorreflexivo en que la disciplina cuestiona sus propios medios. En *Nove noites*³³ vemos un movimiento de ese tipo: se desestabilizan los conceptos de realidad y ficción en una maraña de versiones que nunca se resuelven y que tienen como centro el problema de la intraducibilidad entre culturas.

Encontramos problemáticas similares en *Mongólia* y *O sol se põe em São Paulo* en los cuales el juego con la referencialidad coloca en cuestión la representación como modo de acceder al otro. Como en *Nove*

³³. El narrador de esta novela un periodista que se confunde con el propio autor, está buscando la verdad sobre el suicidio del antropólogo Buell Quain entre los indios Krahò, en 1939. La novela se construye a partir de fragmentos de los diarios de Quain y del relato de la investigación –que a su vez incluye fragmentos de cartas, documentos y entrevistas– del narrador, que está cada vez más obsesionado con el enigma del antropólogo a punto de ir a vivir él mismo en la aldea donde 62 años antes Quain se mató.

noites, los niveles de enunciación se multiplican para dar cuenta del desconcierto que produce la alteridad. En *Mongólia*, el narrador, un diplomático, escritor frustrado y lector de un diario dejado por un colega desaparecido en una misión misteriosa, propone: “La realidad es mucho más compleja de lo que parece. No comprendemos nada de lo que vemos en China” (2003, 23). A su vez sobre *O sol se põe em São Paulo*, dice Carvalho en una entrevista que lo que le interesaba era “el cortocircuito que la inadecuación y el extrañamiento pueden provocar en la creación de otros puntos de vista, de otras maneras de ver” (<http://www.pacc.ufrj.br/z/ano3/02/bernardocarvalho.htm>). En esa novela vemos el malestar del narrador, también un escritor frustrado, hijo de japoneses sin dominio de la lengua o de los códigos del país de sus ancestros, al encontrarse con una japonesa que le pide que escriba su historia. Se pregunta: “Cómo quería que escribiese sobre un lugar que nunca había pisado y que evitaba con todas las fuerzas?” (Carvalho, 2007a, 31). Una vez más la aparición del otro coloca el problema de los límites de la representación ante una realidad que resiste la aprensión.

O filho da mãe presenta, según entiendo, algo nuevo que se anuncia en el blog: “por increíble que parezca es entre esa sucesión deprimente de monoblocs, algunos en avanzado estado de decrepitud, bordeando una enorme avenida, un mundo de desolación absoluta, donde por primera vez reconozco la vida que buscaba para mi novela, la del *outsider*, que de alguna manera tiene que ver con mi propia experiencia en la ciudad y es la única que logro entender”. Carvalho encuentra en el medio de la desolación de la ciudad “la vida” que buscaba y esa vida es la de un *outsider*. Este fragmento podría apenas anunciar la lógica autorreferente de las novelas anteriores: el escritor es un extranjero que nunca tendrá acceso a esa cultura y es eso lo que se explorará incansablemente. Sin embargo la continuación del fragmento va hacia otro lado:

reconozco algún tipo de belleza en los muchachos que juegan al fútbol en las calles de cemento en el medio de los edificios, un inmigrante de Uzbequistán que nos dice que un día el mundo será mejor y un padre sin camisa, fumando, con la hija pequeña al lado, en lo alto de una escalera de incendio de uno de esos edificios monstruosos, en una tarde de domingo bajo el cielo azul. En la escalera de incendio enrejada y cubierta de ropas, alfombras puestas a secar del lado de afuera. Mañana me voy de San Petersburgo, justo cuando empezaba a entender algo.

Hay algo que es posible entender, que se empieza a entender aunque no se nombre: una experiencia común que se configura fuera de la dialéctica de la alteridad y del escepticismo epistemológico. Es un nuevo desplazamiento en la obra de Bernardo Carvalho.

¿Quién es ese “outsider” que protagonizará la novela? No se trata del marginal en tanto objeto a ser representado, el excluido social sublimado cuya voz debe recuperar el escritor pues, como vimos, Carvalho está muy lejos de cualquier representación ingenua de la alteridad. Pero tampoco estaríamos en el ámbito de “la nueva estrategia de lo marginal” (Garramuño, 2009, 71), que Florencia Garramuño encuentra en algunos escritos y prácticas de los años 70 y 80, aunque sin duda haya en esa novela algo de esa noción de marginalidad que se dobla sobre sí misma como una banda de Moebius, en la que el afuera y el adentro se encuentran, como ocurre en los textos de Luis Gusmán o de Diamela Eltit. Al acercarse a lo marginal esas escrituras buscaban, según Garramuño, una “lengua lumpen” (82). Una lengua, agregaría, circumscripita a un imaginario nacional, aunque astillado. Como proponía Eltit sobre el Padre mío: “Es Chile, pensé. Chile entero y a pedazos en la enfermedad de ese hombre; jirones de diarios, fragmentos de exterminio, sílabas de muerte, pausas de mentira, frases comerciales, nombres de difuntos. Es una honda crisis del lenguaje, una infección en la memoria, una desarticulación de todas las ideologías. Es una pena, pensé” (Eltit, 2003, 15). En *O filho da mãe* no se trata de acercarse a ese terreno excedente de lo nacional, esos bordes fuera de su orden económico –como la mano de obra en “Puro Chile”, segunda parte de otro libro de Eltit donde también se experimenta con una lengua lumpen³⁴–, sino de reconocer un *outsider* desterritorializado.

Es decir que hay un desplazamiento de la representación del otro hacia una experiencia común; y a su vez esa experiencia común tiene

³⁴. La lengua de los trabajadores aparece en *Mano de obra* como signo de insumisión, rompiendo con un “nosotros” que se mueve como un rebaño sin opinión ni decisión propia. Si, por un lado, están presos en un registro de unanimidad sumisa, por otro, esa sumisión está constantemente puesta en jaque por una lengua baja cuya violencia está dirigida a los supervisores, a los clientes y a los demás funcionarios: “Me dan ganas de decirles que metan la cagada del trabajo en el culo” – nos había dicho Gabriel mientras salíamos del súper. Nosotros movimos la cabeza, molestos. Pero interiormente sabíamos que tenía razón. Que cada uno de nosotros queríamos expresar lo mismo: ‘que se lo metieran por la raja’” (2002,109).

que ver con un margen desvinculado del imaginario nacional³⁵. Veamos a lo que me estoy refiriendo.

El punto de partida de *O filho da mãe* es San Petersburgo. Allí comienza el relato en vísperas de la conmemoración del tricentenario de la ciudad. “En tres siglos intentaron tres nombres, en vano. Un nombre por siglo. Construyeron trescientos puentes, uno por cada año, pero ninguno llevaba a ningún lugar” (Carvalho, 2009, 22). Eso es lo que dice un fragmento de carta de un soldado ruso, muerto en la guerra de Chechenia, que una voluntaria del Comité de Madres de Soldados de San Petersburgo lee a una amiga, la carta de un soldado que ella podría haber salvado. La primera parte de la novela se llama precisamente “Trescientos puentes”. Los puentes, mientras tanto, no aparecen. Símbolo turístico de la ciudad que busca restaurar el glamour del siglo XIX, no tienen lugar en esta novela que pretende, como propone Carvalho en su blog, hacer otros caminos siguiendo a esas madres rusas y chechenas que tratan de salvar a sus hijos y también de sobrevivir a sus pérdidas.

A partir de Marina, Zainap y Anna, las madres de la novela, Carvalho construye un relato que sorprende a cualquier lector acostumbrado a la multiplicidad de niveles de enunciación de las novelas anteriores. Sorprende sobre todo que no esté presente quien escribe. La discusión sobre cómo escribir sobre ese lugar no aparece en ningún momento. La novela nos confronta con una historia y una geografía que busca contextualizar con mucha precisión utilizando incluso notas y paráfrasis: “Las dos de la mañana, los federales [una nota indica que son los rusos] habían hecho una *zachitska* en el lugar, *una de esas operaciones nocturnas de limpieza*” (27, cursivas mías). En ese y en otros fragmentos, principalmente al inicio de la novela, se recurre a procedimientos de ese tipo para ambientar escenarios, situaciones o figuras muy específicas, en un esfuerzo que va en el sentido contrario a la explicitación de la escena de escritura de las novelas anteriores, como si se buscara una transparencia narrativa, una objetividad, evitando al lector problemas para comprender en qué contexto tienen lugar las

³⁵. En esa medida lo que se delinea en el texto de Bernardo Carvalho excede la discusión sobre la nación en tanto comunidad política imaginada desarrollada a partir de las teorizaciones de Benedict Andersen en *Comunidades imaginadas: reflexões sobre a origem e a difusão do nacionalismo* (São Paulo: Companhia das Letras, 2008).

acciones. Se construye así una narración que se pretende transparente, sin dilemas identitarios, externa a la acción, con el foco en diferentes personajes según el momento de la novela.

Esa precisión histórico-geográfica y la transparencia de la narración podrían hacernos pensar en una novela al estilo de cientos de otras que, apoyadas en la investigación periodística, capturan al lector con la promesa de un conocimiento sobre geografías o épocas distantes, cultivando lugares comunes de especificidades culturales con guiones bien armados que así circulan por el mundo multiplicados por las traducciones. Es posible que hacia ese cosmopolitismo apunte el proyecto “Amores expressos”: temas universales, historias que pueden ubicarse en cualquier lugar, alejadas de las problemáticas sociales específicas –productos que puedan circular sin trabas por el mercado transnacional–. No me parece, sin embargo, que ese sea el caso de la novela de Carvalho. Si bien defiende con vehemencia la idea de una literatura liberada de lo nacional, que no tiene que justificarse por no dar cuenta de una realidad social, hablando sobre la novela³⁶ propone la idea de un “realismo extraño” que obture las posibilidades de un “universalismo humanista” transmisible transculturalmente. Lo que él intenta, afirma, es producir cosas en las cuales las personas no se reconozcan. ¿En qué consistiría ese no reconocimiento que, sin embargo, podría volverse, como me parece que ocurre, una experiencia común?

La segunda parte de la novela se llama “Las quimeras”, imagen central del relato. Es en esa parte que se da el encuentro entre dos mundos, dos cuerpos, en una especie de fantasía última, una quimera que será considerada un monstruo y finalmente destruida; el encuentro entre el ruso –checheno, nacido en Grozni, de madre rusa y padre checheno– y Andrei –ruso, que lleva el sobrenombre de su padre brasileño: Guerra–. Ese encuentro, en verdad imposible, esa extrañeza que el personaje Andrei carga en su propio nombre, como un destino, es lo que compartirá con el otro, es la experiencia que la novela sostiene. Los dos jóvenes que buscan con desesperación un pasaporte extranjero para poder emigrar y escapar de la guerra, se encuentran en San Petersburgo, en esa zona de la ciudad en la que el escritor dice reconocerse en el blog, una ciudad en

³⁶. En la edición de 2009 de la FLIP, Carvalho compartió con el escritor afgano Atiq Rahimi una mesa titulada “O avesso do realismo”.

ruinas, un lugar desolado, un margen desde el que considera entender algo, ahora impronunciable, un resto de experiencia, podríamos decir, suspendido entre el encuentro y su imposibilidad.

Ruslan, hijo abandonado por la madre, una mujer rusa que no puede soportar la soledad de la maternidad y la miseria de la vida en Chechenia, va a San Petersburgo a buscarla y encuentra su propio abandono. Se vuelve ladrón de turistas con la esperanza de lograr robar un pasaporte. Andrei, hijo de una mujer que se deja someter por un marido comandante de marina, acaba enlistado en el ejército de donde escapa para no ser asesinado. En San Petersburgo espera un pasaporte brasileño que le posibilitará salir del país. Los dos ansían una partida que probablemente los unirá al contingente de nómades que transitan por el mundo configurando, en la expresión de Silviano Santiago, “una nueva y hasta entonces desconocida forma de desigualdad social que no puede ser comprendida en el ámbito legal de un único estado nación, ni por las relaciones oficiales entre gobiernos nacionales, ya que la razón económica que convoca a los nuevos pobres hacia las metrópolis posmodernas y transnacionales es, en la mayoría de los casos, también clandestina” (Santiago, 2004, 51). Lo que Carvalho entiende tiene que ver con esa miseria común.

Tiene que ver también con cierta experiencia vital. Como advierte Gabriel Giorgi sobre los cuerpos en los relatos de João Gilberto Noll y Roberto Bolaño: “Nada por lo tanto de ‘vitalismo’: se trata de cuerpos anómalos, damnificados, dolientes... No hay restitución de un cuerpo a la fuerza originaria, intacta, pero derivas de cuerpos siempre decisivamente atravesados por experiencias de destitución y desamparo” (Giorgi, 2009, 52). Así son los cuerpos de Andrei y Ruslan cuando se encuentran en San Petersburgo. Andrei es víctima de uno de los robos de Ruslan. Comienza entonces una persecución por laberintos de patios y corredores entre edificios deteriorados. La persecución se vuelve alianza porque ninguno de los dos puede ponerse en evidencia y dejarse capturar por la policía: “Los dos cuerpos permanecen en silencio, pegados uno con el otro en una esquina oscura, intentando contener la respiración mientras la policía revisa el lugar. Andrei siente el hálito del bulto en el cuello y el calor de su cuerpo jadeante. La sombra tiene el mismo olor que el suyo, indistinto” (107). La escena se repite algunas noches después y no se trata más de un ladrón y de su víctima:

Hay un reconocimiento, un lapso de desconfianza y hesitación. Y, por la inercia de la recomposición de fuerzas, los labios entreabiertos por poco no se tocan. El recluta vuelve a sentir su propio olor en la respiración del ladrón de billeteras, se siente acogido por ese soplo como si por primera vez tuviese conciencia del aire que respira y que lo mantiene vivo, en la boca de los otros. Y es solo cuando los dos rostros se acercan algunos centímetros, aún con el riesgo de una reacción intempestiva, que Andrei se da cuenta de que son iguales (125).

Andrei y Ruslan tienen en común el sexo y la guerra. Una misma memoria afectiva de los cuerpos los une, “en medio de lo que resta del mundo perdido a su alrededor” (139). Comparten la experiencia del despojo absoluto, suspendido entre pasado y futuro. “Por un instante, están juntos en el presente” (ídem). El libro de Bernardo Carvalho extrae su fuerza de ese encuentro cuyo signo es el desamparo, que se da en un nuevo margen, desterritorializado, en una nueva miseria de cuerpos vulnerables que transitan más allá de las fronteras nacionales en busca de un lugar de asilo que puede ser, como sugiere la novela, el cuerpo de otro, su *kunak* –en checheno, aquel que le permitirá “seguir el propio camino en paz sabiendo que existe en el mundo alguien, como él, con quien puede contar en la vida y en la muerte”(16)–.

Volviendo a la pregunta inicial sobre qué se puede extraer hoy de los viajes, diría que se vuelve de ellos con las manos vacías, lo que no significa que con eso no se pueda hacer alguna literatura.

2009

Referencias bibliográficas

- BAUDRILLARD, Jean. *La ilusión del fin: la huelga de los acontecimientos*. Traducción de Thomas Kauf. Barcelona: Anagrama, 1993.
- CARVALHO, Bernardo. *Mongólia*. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.
- _____. *O sol se põe em São Paulo*. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.
- _____. Entrevista. *Revista Z*, n. 2, ano III, abril-junio 2007. Disponible en <http://www.pacc.ufrj.br/z/ano3/02/bernardocarvalho.htm>.
- _____. *O filho da mãe*. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.
- CHEJFEC, Sergio. *El punto vacilante*. Buenos Aires: Norma, 2005.
- ELTIT, Diamela. *Mano de obra*. Santiago de Chile: Seix Barral, 2002.
- _____. *El Padre Mío*. Santiago: LOM Ediciones, 2003.
- GARRAMUÑO, Florencia. *La experiencia opaca: literatura y desencanto*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 2009.
- GIORGI, Gabriel. "Lugares comunes: 'vida desnuda' y ficción". In: *Grumo*, n. 7, p. 48-55, Buenos Aires, 2009.
- KLINGER, Diana, *Escritas de si, escritas do outro: o retorno do autor e a virada etnográfica*. Rio de Janeiro: 7Letras, 2007.
- SANTIAGO, Silviano. *O cosmopolitismo do pobre*. Belo Horizonte: Editora da UFMG, 2004.

De cucarachas, moluscos y peces

Remontando genealogías, creando, reproduciendo y desmintiendo linajes, la crítica agrupa y evalúa, crea escisiones y activa afinidades. El caso de Samuel Rawet, tomado por Rosana Bines como ejemplo de un “modo de desconexión”³⁷, resulta iluminador de los efectos de esos procedimientos: ejemplar solitario al cual no se le pueden designar predecesores ni sucesores, la obra del escritor, desconectada de la escena literaria brasileña por un paradigma de lo nacional que rechaza su irreductible extranjería, solo se puede leer en la comparación europeizante con obras de la literatura “universal”.

Como sugiere Bines, algunas obras exigen la suspensión de ese paradigma para que se puedan leer como “diferencia inscrita en el cuerpo mismo de la literatura brasileña” (2007, 57). Esa idea me parece un buen punto de partida para abordar el trabajo de la escritora Adriana Lisboa. Quizás con ella podamos liberarnos de polarizaciones sin ceder rápidamente a la fácil idea de una multiplicidad amorfa, pero también sin olvidarnos de los riesgos asumidos al producir modos singulares de leer

³⁷. El texto de Rosana Bines (2007) trabaja con la hipótesis provocativa de que el énfasis dado tradicionalmente por la crítica al lugar solitario de Rawet, a partir de una lectura que establece una relación directa entre vida y obra, “escamotea la dificultad de la propia crítica en formular una genealogía brasileña para la obra del escritor” (56). Tal dificultad, sostiene Bines, está relacionada con ciertos “modelos de una escritura brasileña, identificada desde nuestro primer modernismo de 1922, por los trazos solares de la espontaneidad y el coloquialismo” (idem). Al no poder ambientar en ellos una escritura que, entre otras características, extranjeriza el portugués, la crítica prefirió mantenerla a una “prudente distancia de las letras nacionales” (idem), comparándola con autores como Kafka o Beckett y aislando a Rawet en el lugar de un pionero sin sucesores.

una obra –es decir, sin abdicar de la tarea de crear tensiones dentro de eso que llamamos “literatura brasileña”.

Desde los primeros libros de Adriana Lisboa, la crítica ha venido creando modos de leerlos. Para dar un ejemplo, la solapa de Ítalo Moriconi para su segundo libro *Sinfonia em branco* (2001) resalta el retorno de un relato tradicional, que cultiva el buen escribir y sabe desarrollar un enredo. “Sherezada posmoderna”, dice Moriconi, “ata, desata y reata los hilos de un relato delicado y fascinante” (2001).

El carácter anacrónico aparece como positivo aquí y en comentarios posteriores, demarcando el territorio de una escritura que se arriesga a volcarse sobre la memoria para traer a la superficie lo que la urgencia y la superficialidad del mundo contemporáneo no permiten ver. La crítica valora que pueda haber en el inicio de siglo XXI una escritora dispuesta a reconstruir historias e identifica que hay en ese rescate no solo un retorno a una forma literaria anterior, sino también una resistencia a aspectos cristalizados de la vida contemporánea, como el inmediatez o la superficialidad.

De este modo, el elogio contenido en términos como “elegancia”, “sofisticación”, “delicadeza” y “simplicidad”, además de definir un estilo, sirve para destacar un modo desplazado de ser contemporáneo, en que la contemporaneidad misma es puesta en cuestión a través de temporalidades superpuestas, cuando se enreda presente y pasado, releyendo a uno por el otro, creando filigranas y tramados que delicadamente los vinculan, en una serie metafórica relacionada con el aspecto artesanal de la escritura como tejido, urdimbre, creación minuciosa, atenta al detalle mínimo, que la propia obra sostiene novela tras novela.

Si esa imagen aparece ya en el título de *Fios da memoria* (1999), primer libro de Lisboa, toda la novela se desarrolla en relación a la idea de un texto que se produce con la paciencia y la perseverancia del trabajo manual, en una temporalidad ajena a las tribulaciones del mundo, entrando y saliendo de historias familiares muy antiguas, grabadas en hojas y fotografías amarilladas por el tiempo.

Igualmente, en *Sinfonia em branco* se trata de la escritura como una elaboración de la memoria, que con frecuencia es relacionada con la recuperación de un simple rastro, algo insignificante que puede haber pasado desapercibido pero que dejó sus marcas, como la

imagen repetida de la mariposa en la cantera: “En la gran cantera sobre el morro más cercano una mariposa tardía abrió sus alas de colores y se lanzó al abismo” (2001, 26).

Se justifica que el anacronismo aparezca como línea de lectura, como propone Luciene Azevedo, por ejemplo, al volver a Hume para recuperar la concepción de una justa medida entre una escritura simple y una escritura refinada. Los textos de Lisboa la encontrarían desplegada de varias maneras, a través de un mecanismo fundamental de equilibrio entre liviano y pesado, despojamiento y densidad. Dando un paso atrás en el sentido de tomar deliberadamente distancia del presente, su escritura buscaría de este modo una sensibilidad extinta por los excesos contemporáneos. Esa sensibilidad se busca en el lenguaje, en la imagen, en el acontecimiento, y el instrumento primordial de esa búsqueda es la memoria: “La memoria aviva los sentidos, poniéndolos en alerta. Los personajes están siempre atentos a olores, sonidos y texturas que materializan un escenario minimalista, empequeñecido y consolidado en pequeños *punctum*” (Azevedo, 2004).

Azevedo describe así, como una de las posibles estrategias para enfrentar el presente, una relato orientado al pasado, sin urgencia, que esquivaba la transgresión empeñado en “hacer vigorar un ritmo disoluto”, capaz de “provocar una rajadura en la inmediatez, la instantaneidad, la superficialidad de todas las cosas” (ídem).

Aunque con signo positivo, sin embargo, la caracterización de anacrónicos hace pairar sobre los libros de Lisboa una inadecuación y la obra pareció correr el riesgo de caer en un no-lugar que terminó haciendo necesario su rescate. Así lo hace Denilson Lopes en un capítulo de *A delicadeza: estética, experiência e paisagens* (2007), en que propone una lectura de *Sinfonia em branco*. Centrado inicialmente en la oposición entre la casa y la urbe, se pregunta qué restaría del espacio que ya rindió devaneo y belleza en la literatura brasileña pero en la contemporaneidad parece casi haber desaparecido ante la fascinación que despierta el torbellino de las ciudades. *Sinfonia em branco* aparece como este resto para el cual, sin embargo, es posible encontrar un linaje en que podría estar, por ejemplo, en *Buriti*, de Guimarães Rosa.

Lopes reconstruye esta genealogía indicando que la levedad es lo que guía la creación del espacio y de los personajes de la novela de Guimarães Rosa, que aborda, como otros de la misma época, el pasaje

del mundo rural al urbano. Solo que allí ese pasaje no se da bajo el signo definitivo de la catástrofe: “El Buriti-Grande es más que sobreviviente de otros tiempo, de un mundo arcaico, acuático e inhumano. Como la figura antigua de Liodoro, es la síntesis de los misterios del pasado que emergen en el presente, resume la ambigüedad material” (2007, 121). Y así esas figuras pueden ofrecerle al presente no el peso de la decadencia, sino la levedad de una continuidad frágil hecha de restos evanescentes del pasado.

Surge entonces una serie que no solo se contrapone a las grandes novelas de la decadencia agrícola del pasado, como *Fogo morto*, de José Lins do Rego, o *Crônica da casa assassinada*, de Lúcio Cardoso, sino que contribuye para la lectura en el presente de la levedad como alternativa a la temática de la violencia y de la miseria urbanas, dando lugar a una literatura más ligada a la memoria, a lo cotidiano, a la intimidad. En esta serie se ubica *Sinfonia em branco*, junto con textos de otros autores como João Almino, João Carrascoza y Michel Laub³⁸: “En medio de un mundo de excesos y aturdimientos, de un arte ruidoso, grandilocuente, impactante, en que la desmesura es apenas un elemento más de marketing, tenemos aquí un arte de la sugestión, del recogimiento, de la modesta ausencia de novedades” (123).

El gesto de Denilson Lopes me parece apuntar hacia algo que, más allá de las dicotomías más evidentes –doméstico versus urbano, delicadeza versus brutalidad, sugerido versus explicitado–, estaría relacionado con un repliegue de lo épico en la literatura de Lisboa, en el sentido de que sería posible relacionar ese reverso de la grandilocuencia con un distanciamiento con respecto de la función de agregación y de compensación de la literatura, tal como se la pensó desde el Romanticismo; en otras palabras, respecto de una literatura que une en torno a una identidad nacional y que, a su vez, redime de los infortunios de la nación.

En estos términos quizás sea posible distinguir la escritura de Lisboa de algunas propuestas contemporáneas en que la literatura per-

³⁸. En otro texto del libro, “Nem sertão nem favela”, Denilson Lopes desarrolla esa alternativa como “un antídoto tanto para el cinismo simulacral que sólo ve en la proliferación de imágenes una pérdida general de sentidos como para el resurgimiento de un neonaturalismo que afirma el papel del artista como observador y fotógrafo de la realidad” (102), citando una serie de libros y films que formarían parte de esa otra posibilidad de aproximación a lo real.

manece a servicio de la comprensión de las contradicciones sociales brasileñas. Porque aunque desplazadas del heroísmo y del mimetismo a través de formas experimentales de representación de lo real, en contrapunto, obras como las de Luiz Ruffato o Milton Hatoum siguen una tradición que asume un compromiso en relación a un determinado retrato, aunque fragmentario e inacabado, de Brasil. Refiriéndose a estos “nuevos realistas”, afirma Karl Erik Schøllhammer:

Se trata, entonces, de un desplazamiento claro en relación con la tradición realista, aunque esta siga presente, en que la búsqueda por nuevas formas de experiencia estética se une a la preocupación con el compromiso en testimoniar y denunciar los aspectos inhumanos de la realidad brasileña contemporánea (2009, 57).

Aunque el desplazamiento sea “claro”, hace volver a antiguas disputas, en que la literatura que no cumple el compromiso con la realidad nacional se ubica del lado de la alienación, del subjetivismo o del sentimentalismo. En ese sentido vale rescatar la exposición que hace de ella Flora Süssekind cuando em *Tal Brasil qual romance* coloca en cuestión la exclusión del canon de obras que de algún modo producen discontinuidades en el continuum de la literatura brasileña; obras, como dice, “que fracturan la unidad de determinada literatura” (1984, 33). Es conocida la acusación que hace de la estética naturalista, que habría persistido en la literatura brasileña atravesando décadas hasta llegar a los 70:

En vez de proporcionar un mayor conocimiento del carácter periférico del país, el texto naturalista, en su pretensión de retratar con objetividad una realidad nacional contribuye al ocultamiento de la dependencia y de la falta de identidad propias de Brasil. Presupone que existe una realidad una, coherente y autónoma que debe captar integralmente. No deja que trasparen las discontinuidades y los influjos externos que fracturan dicha unidad. Como el discurso ideológico, también el naturalista se caracteriza por el ocultamiento de la división, de la diferencia y de la contradicción. Y no es muy difícil darse cuenta de que no es solo una estética, sino una ideología naturalista lo que se repite en la ficción brasileña (39).

Me parece que tampoco es muy difícil darse cuenta de que no todos los textos que buscan en alguna medida ser un registro de Brasil perpetúan dicha ideología o estética³⁹. Pero eso, ciertamente, no invalida la importancia de una de las cuestiones trabajadas por Süsssekind: ¿por qué esa voluntad de registro de lo nacional es la que constituye tradicionalmente sistema en la literatura brasileña? Y podríamos agregar: ¿por qué es en torno de ella que hasta las décadas más recientes la crítica de modo general fue capaz de establecer paradigmas y lo que quedó fuera necesitó que se defiendan su lugar?

La discusión no es nada simple, pues está en juego la propia concepción de lo literario, una batalla antigua, hasta inaugural si pensamos como inherente a la idea de literatura una relación problemática entre el lenguaje y lo real. ¿La literatura es un puro ejercicio del lenguaje o reflejo de una realidad social? ¿Un poema crea un pueblo o un pueblo crea un poema? Como muestra Jacques Rancière, la pregunta misma supone el surgimiento de una práctica y de una teoría inéditas que fueron destruyendo el sistema normativo de las Bellas Letras y lo sustituyeron por un régimen emancipado que ya nació contradictorio.

Además de ello, hay matices que surgen cuando a esa discusión se suman las defensas o las impugnaciones del lugar periférico. Después de todo, en un país como Brasil, si la literatura no sirve para denunciar y esclarecer los infortunios nacionales, ¿entonces para qué sirve? La pregunta se mantiene subliminalmente para toda una crítica de corte sociológico, pero su alcance es mucho mayor, vinculada además a la defensa de campos disciplinarios que todavía rigen los cursos de Letras en todo el país. Y moviliza, sin duda, a los propios escritores, que terminan teniendo que dar algún tipo de respuesta. Inclusive como modo de definir su propio hacer literario. Leemos por ejemplo en una entrevista a Bernardo Carvalho:

Esa es una fuerte tendencia de la crítica y de la literatura hoy. Va reduciendo todo a la expresión de la experiencia y de la identidad (étnica, nacional, sexual, etc.) del autor (...). Para mucha gente eso pue-

³⁹. En relación a la contemporaneidad, Schöllhammer en el capítulo "O realismo novo", del libro *Ficção brasileira contemporânea*, indica un desligamiento del mimetismo en obras como las de Fernando Bonassi o Marçal Aquino, que sin abandonar la referencialidad que sostiene un compromiso con la realidad social cuestionan las posibilidades y los límites de la representación en el contexto de la proliferación mimética que los medios acentúan.

de ser liberador. Para mí es una prisión. Yo necesito no identificarme para poder escribir.

Silviano Santiago nos muestra en “A aula inaugural de Clarice Lispector” que la escritora ya nos había enseñado a leer y escribir de otra manera, puesto que a partir de su escritura fue posible poner en cuestión lo que para la literatura y la crítica anteriores era algo dado: “el sentido y el valor de la trama novelesca no están exclusivamente en ella, le son conferidos desde fuera. Es decir, por la crítica literaria debidamente instruida por el desarrollo interpretativo de la historia brasileña en el ámbito de la civilización occidental” (2004, 232). En su lectura de Clarice Lispector, Santiago nos obliga a complejizar al indicarnos que más allá de la polarización entre confianza y compromiso⁴⁰, es necesario entender otra temporalidad, inaugurada por Lispector, que a diferencia del tiempo lineal, evolutivo, que fluye como un río en dirección al progreso, favorece el tiempo atomizado, fragmentado, precario, el instante-ya que se enciende y se apaga, propio de la experiencia subjetiva pero también de la disolución de esa misma experiencia: “En esta densa selva de palabras que envuelve espesamente lo que siento y pienso y vivo y transforma todo lo que soy en alguna cosa mía que sin embargo queda enteramente fuera de mí” (238). Es en esa concepción del tiempo que se inserta otra visión del trabajo, que no depende de la voluntad, de la fuerza, de la acción, sino del cuidado y del afecto, y también del abandono de sí.

En la medida en que muestra la subversión operada por Lispector en la noción más central del marxismo, el texto de Santiago ofrece una pista de cómo leer la obra de Adriana Lisboa al margen de lo épico sin entenderla necesariamente como lo opuesto del compromiso. Es más, ofrece pistas para pensar lo que podría haber de político en su literatura o, volviendo a la lectura de Rosana Bines sobre Rawet, una pista de cómo leer la diferencia que inscribe en el campo de la literatura brasileña. Siguiendo esa pista me gustaría abordar la novela *Azul-corvo*, publicada en 2010.

⁴⁰. Se retomamos el ensayo de Antonio Candido sobre Graciliano Ramos “Ficção e confissão” (“Ficción y confesión”), tenemos un ejemplo importante de cómo esa polarización fue trabajada en términos dialécticos. Entre desvarío y equilibrio, entre recuerdo e imaginación, entre manifestación subjetiva y exigencias formales se construye la obra de este “hombre en la más alta acepción de la palabra” que paulatinamente se transfiere de la ficción a la confesión en una línea coherente que resulta en la “unidad solidaria” en que a través de su experiencia personal el hombre ve al mundo.

*

El libro cuenta la historia de una adolescente, Evangelina, Vanja, que va en busca del padre en los Estados Unidos. En el sitio al que se muda –Lakewood, Colorado– los veranos son muy secos y los inviernos muy fríos. Eso nos hace saber la protagonista y narradora, desde las primeras páginas, cuando nos cuenta que allí no había cucarachas o que, si las había, sabían esconderse muy bien: “Hasta era posible que existiesen y pudieran tolerar la constante falta de humedad y la sequedad del invierno, cuando fuera invierno” (11). Mientras tantos, estamos en el verano, y parece ser que no hay cucarachas en el vasto territorio de Colorado, como tampoco hay mucha gente ni muchas construcciones, quizás porque “ese no era un lugar hecho para los seres humanos, no más que para las cucarachas” (12).

Entre Colorado y Copacabana se van definiendo paisajes por la mirada microscópica y al mismo tiempo fluctuante de la niña de trece años, que fija sin fijar, una mirada vacilante que se encuentra en más de un lugar al mismo tiempo, una mirada extrañada, cautivada por el exterior: “Sola en casa, en las primeras tardes, miraba por la ventana y veía la inmensidad del cielo tocando las montañas al oeste” (18). Los colores, los animales, la temperatura, el aire, los accidentes geográficos, son los hilos que empujan la narración; una narración que, vale notar, ahora se vuelve mucho más hacia el futuro que hacia el pasado, pues, mientras que en libros como *Sinfonia em branco* o *Rakushisha* (2007) había un núcleo traumático anunciado que el lector sabía que encontraría en algún momento, aquí el relato acompaña el presente de la narradora en busca de un encuentro incierto.

Me gustaría detenerme en un modo de trazar las correspondencias entre esos dos lugares que componen el paisaje de la narración. “Mientras tanto, los moluscos del mar de Copacabana silenciaban el mundo dentro de sus conchas azul cuervo. Y los cuervos sobrevolaban la ciudad de Lakewood, Colorado. Los cuervos azul concha”, dice la protagonista. “Mientras tanto” supone varias camadas de sentido superpuestas, de las impresiones sobre la cultura americana, los recuerdos de la convivencia materna, los descubrimientos sobre Fernando, ex amante de la madre y exguerrillero, que la recibe en Estados Unidos, y todo lo demás que contribuye a construir la trama de la búsqueda de la hija por el padre que no conoció. Pero supone también una interrupción en la narración, que se desliza hacia ese afuera que son las cosas, los animales, los lugares,

en una pasaje que produce los momentos más contundentes del texto. Pienso, por ejemplo, en este fragmento:

Fernando salió de casa y fue a estudiar técnicas de guerrilla en Pekín, después se mudó a la base guerrillera de Faveira, en Araguaia. Eso sucedió dos décadas antes de mi nacimiento. Era una vida posible y una muerte posible, las dos tan entrelazadas una en la otra como durante los veranos de Tim Treadwell. Como durante el último verano de Amie Huguenard, que tal vez había pensado en abandonar a Tim y sus ropas negras y su cabello de príncipe valiente y su obsesión por los osos. Los *grizzilies*. *Ursus arctos horribillis* (73)

Como muchas otras referencias en la novela, la de Tim Treadwell, que había decidido vivir entre los osos del Parque Nacional de Katmal, en Alaska, y terminó siendo devorado por uno de ellos, posee un carácter accidental. Surge en esta parte del libro y no vuelve a aparecer. Se muestra solo como una asociación, que goza de su libertad y, como muchas otras en la novela, se refiere al choque o convivencia entre el mundo humano y el mundo animal.

Me gustaría recuperar el argumento de Giorgio Agamben en *Lo abierto*, donde relee una larga historia de separación entre el hombre y el animal tal como fue producida a lo largo de siglos por la “máquina antropológica” de la filosofía, de la teología y de la ciencia. De las visiones apocalípticas del *Talmud* al tedio heideggeriano, de la vida que Aristóteles busca circunscribir en *De anima* a los experimentos actuales con el genoma humano, Agamben indaga sobre el sentido de esa relación biopolítica: “Como si la determinación de la frontera entre lo humano y lo animal no fuera simplemente una cuestión más sobre la cual discuten filósofos y teólogos, científicos y políticos, sino una operación metafísico-política fundamental y en la cual solo algo así como un ‘hombre’ puede ser decidido y producido” (2007, 47).

El libro termina con el sugestivo capítulo “Fuera del ser”, que propone no una nueva forma de pensar la relación entre el hombre y el animal, sino permanecer en este entre, “arriesgarse en ese vacío”, en ese intervalo entre los dos, pues de este modo “la vida –ni abierta ni indevelable– serenamente se coloca en relación a su propia latencia” (166). Porque lo que de ese modo se suspende es la jerarquía entre uno y otro, en que el hombre es ese ser superior para quien la verdad se devela, como pretendía Heide-

gger: “Solo el hombre, o mejor, solo la mirada esencial del pensamiento auténtico, puede ver lo abierto que nombra el develamiento del ente. El animal, por el contrario, no ve jamás lo abierto” (108).

Creo que la novela busca una desjerarquización de la mirada como la que piensa Agamben en su ensayo. Tal vez por eso se trate de una escritura que puede ser identificada con la levedad, la simplicidad y hasta con la ingenuidad, en oposición a la larga tradición metafísico-política. En la mirada de la adolescente los acontecimientos pierden gravedad, lo importante y lo no importante se tornan indiferentes y a su vez las posibilidades de vida se multiplican, como aparece indicado en el fragmento sobre los *ursus arctos horribillis*. Y de este modo los animales ingresan en la novela para descentrar sus ejes más evidentes, con interrupciones en la acción que ponen la trama en un segundo plano.

Ya aparecieron las cucarachas y los moluscos, pero también hay peces: “Estuve leyendo sobre los peces y descubrí que no duermen” (82); estos peces luego se despliegan en el poema de Marianne Moore, del cual ya salieron las conchas “azul cuervo” del título del libro. Del poema también es posible extraer una mirada exterior, que nos entrega la visión de un mundo en movimiento y de colores –“negros jade”, “azul cuervo”, “turquesa”, “verde”, “rosado”–, deshaciéndose de cualquier presencia del yo para hablar de la convivencia entre fecundidad y destrucción. Se siguen así a los cuerpos en movimiento de moluscos, cangrejos y medusas, y también los restos que se depositan en ese mar “que vive de lo que no le revive la juventud”. Porque el mar también envejece.

Los peces aparecen igualmente en la referencia a la Operación Pez I: “En el caso de las Fuerzas Armadas Brasileñas, sin embargo, el pez que bautizaba la operación era simple evocación de la imagen de la red de pesca. Destinada a peces subversivos” (82). Aquí el pez pasa a cumplir la función de establecer un puente entre la historia de Evangelina y la de Fernando, que luchó en Araguaia, un puente que le da un sentido dentro de la construcción novelesca a la recuperación de ese fragmento de la historia de Brasil que en muchos momentos parece forzada. O sea, cumple la función de hacer entrar esa historia en el flujo asociativo del personaje. Pero la incomodidad es evidente:

Eran otros peces, esos. La mujer que escribió “The Fish” estaba muriendo cuando los militares extendían sus redes de pesca de subversivos en el Amazonas brasileño. Y ella no tenía nada que ver con eso.

Ningún pez tenía, del mismo modo, nada que ver con eso. El asunto que se desarrollaba en los márgenes de Araguaia era una acción humana. Los peces solo le prestaban el nombre. (93)

El flujo asociativo se corta porque es necesario distinguir, una cosa son los peces y otra la guerrilla. El puente que se construye entre los dos sirve en verdad para dejar muy en claro la división entre dos mundos: el de los hombres, con sus temas, y el otro, que no tiene tema, y por eso quizás no deberían ser tema de la novela. La historia de Brasil entra en la novela al precio de ese corte, lo que además se advierte en la propia organización narrativa, en que los fragmentos sobre Araguaia quedan separados del resto, como si fueran breves anexos de conocimiento sobre el pasado oscuro de Brasil, de los cuales la narradora debe dar cuenta como si estuviera en un examen escolar: “A aquella altura, el Partido apostaba al compromiso de la población. Decía la resolución de 1969: *A los brasileños no les queda otra alternativa: levantarse en armas contra los militares retrógrados y los imperialistas yanquis o vivir sometidos a los reaccionarios del país y a los expoliadores extranjeros*” (85, cursivas de la autora).

¿Cómo hablar de la guerrilla y de los peces? La pregunta se insinúa en la propia novela, en los fragmentos en que aparece cierta incomodidad en relación a esa asociación. Esta es, seguramente, una preocupación de la narradora y posiblemente de la propia autora. ¿Cómo recuperar la memoria de ese momento traumático de la historia brasileña sin abandonar el tono menor, de indistinción entre lo importante y lo que no lo es, del tratamiento no jerárquico de los temas? En el caso del trabajo de Lisboa, entiendo que esas preguntas pueden ser ubicadas en el ámbito de la discusión esbozada antes sobre las conexiones y desconexiones en el campo de la literatura brasileña, teniendo en cuenta que hay en la novela un movimiento de ir hacia ciertas expectativas en relación a la representación de lo nacional, que tal vez podría colocar a la autora en el rol de los que tienen algo para decir sobre la historia de Brasil.

Si esas tensiones no se resuelven en *Azul-corvo*, creo que aportan a la literatura de Adriana Lisboa algo nuevo, en el sentido de una interrogación sobre las posibilidades de salir de la esfera de los traumas indi-

viduales en la que se desarrollaban sus libros anteriores para colocar en juego cierta comunidad enrarecida. Para ello, la novela cuenta con una cotidianeidad tediosa en un suburbio de Denver; con cucarachas, moluscos y peces; con un viaje sin grandes descubrimientos desde Colorado a Nuevo México; y con dos acompañantes perfectos: un exguerrillero lacónico y un niño de seis años, hijo de inmigrantes salvadoreños ilegales. Sobre Carlos, vale la pena contar una de sus anécdotas: cuando Fernando cumple cincuenta y siete años, van a una pizzería y él aprende la palabra “velho”: “*Velho*, imitó Carlos, riéndose. Le parecía graciosa la palabra. *Velho*, repitió. Y aparentemente le parecía simpática la idea de que Fernando fuera viejo. Extendió la mano regordeta por encima de la mesa y tomó la de Fernando. *I like you así mismo. I not care you are velho. Eres mi amigo. My friend. How say friend in portugués?*” (115).

2013

Referencias bibliográficas

- AGAMBEN, Giorgio. *Lo abierto*. Traducción de Flavia Costa y Edgardo Castro. Buenos Aires: Adriana Hidalgo, 2007.
- AZEVEDO, Luciene. “A delicada mordida da anacronia”, capítulo da tese de doutorado “Estratégias para pensar o presente: a performance, o segredo e a memória”, Rio de Janeiro, UERJ, 2004, acessível em: <http://www.adrianalisboa.com/pt/artigos/adelicadamordidadaanacronia.html>
- BINES, Rosana Kohl. “Modos de desconexão: a crítica brasileira e a obra de Samuel Rawet”, in *Dez escritos sobre Samuel Rawet*, org. Saul Kirschbaum, Brasília, LGE Editora, 2007, pp. 55-71.
- CARVALHO, Bernardo. “Estrangeiro – quatro perguntas para Bernardo Carvalho”, Blog do Instituto Moreira Salles, 11/04/2011, acessível em: <http://blogdoims.uol.com.br/equipe-do-blog/estrangeiro-quatro-perguntas-para-bernardo-carvalho/>.
- LISBOA, Adriana. *Os fios da memória*. Rio de Janeiro: Rocco, 1999. (Edición en español: *Azul cuervo*. Traducción de Teresa Arijón. Buenos Aires: Edhasa, 2011).
- _____. *Sinfonia em branco*. Rio de Janeiro: Rocco, 2001.
- _____. *Rakushisha*. Rio de Janeiro: Rocco, 2007.
- _____. *Azul-corvo*. Rio de Janeiro: Rocco, 2010. (Edición en español: *Azul cuervo*. Traducción de Teresa Arijón. Buenos Aires: Edhasa, 2011).
- LOPES, Denilson. *A delicadeza: estética, experiência, paisagens*. Brasília: Editora UnB/Finattec, 2007.
- MORICONI, Ítalo. *Orelha de Sinfonia em branco*, Rio de Janeiro: Rocco, 2001.
- SANTIAGO, Silvano. “A aula inaugural de Clarice”, *O cosmopolitismo do pobre*. Belo Horizonte: Editora da UFMG, 2004.
- SCHÖLLHAMMER, Karl Erik. *Ficção brasileira contemporânea*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2009.
- SÜSSEKIND, Flora. *Tal Brasil, qual romance? Uma ideologia estética e sua história: o naturalismo*. Rio de Janeiro: Achiamé, 1984.

Escribir entre lenguas: Chejfec y Raschella

“Aquí lo argentino vendría más bien
de la mano de la desintegración”

Tamara Kamenzain

Evocando un título de Tununa Mercado, quisiera empezar indagando sobre la existencia de distintos *estados de memoria*. Es decir, sobre cómo se constituyen modos singulares de colocar a trabajar la memoria, y si esta singularidad nos serviría para abordar alguna zona de la literatura contemporánea. Estoy pensando en especial en algunos “narradores-hijos”⁴¹, que buscan acercarse a una herencia, a un legado de otro. Y más específicamente aún, pienso en cuando esos hijos narran lo que se heredó de alguien que emigró. Como lo dice Roberto Raschella, en su novela *Diálogos en los patios rojos* (1994), es un “emigrado antes de nacer”.

Este narrador-hijo, narrador-heredero, recibe como herencia una ausencia, una no pertenencia, una extrañeza que demarca, en los padres mismos, una memoria extraviada, signada por la irreductibilidad de la distancia lingüística, espacial, cultural. En efecto, en esos casos, si se busca, como en todo trabajo de la memoria, los rastros de algo perdido, parece tratarse de algo *doblemente perdido*: porque es de otro y porque ese otro ya se siente a sí mismo como huérfano de su pasado.

“Toda narración del pasado es una (re)presentación, algo dicho *en*

⁴¹. La expresión es de Gina Saraceni, en *Escribir hacia atrás. Herencia, lengua, memoria*. Rosario: Beatriz Viterbo, 2008.

lugar de un hecho" (2005, 130, cursivas de la autora), afirma Beatriz Sarlo para descalificar el uso del término "memoria vicaria". Pese a que hay en dicho término cierta redundancia, aun así es capaz de destacar la especificidad de una memoria desplazada, un material de escritura mediado por la experiencia de otro, que se volvió un punto de partida para el trabajo de algunos escritores contemporáneos.

Dada esta mediación el escritor parece forzado a apoyarse en una "manera de imaginar". Esta es la expresión que insiste en *Lenta biografía* (1990), primera novela de Sergio Chejfec. El énfasis se desplaza de la memoria a la imaginación, gesto que nos recuerda, una vez más, el distanciamiento entre lo que se vivió y lo que se narra, pero que también indica el carácter fantasmático de esta escritura. Podríamos pensar, en este sentido, que esa imaginación se encuentra en un lugar de indistinción entre la fantasía y la recordación, en donde Freud localiza su "representación-fantasía" en "Pegan a un niño" (1919), afirmando que las diferencias entre una y otra "no tienen ninguna importancia" (2000, 182), dado que se trata de una "construcción de análisis" (183), que cumplirá de ese modo una función en la cura.

Para esos hijos, ¿cuál es la función de volver a escenas de un pasado ajeno? ¿Por qué tomar la memoria del otro como punto de partida? Chejfec responde de un modo que parece particularmente sugerente: es una "excusa", afirma. Una excusa para hacer surgir una lengua que elude cierta referencialidad. Una lengua que a la vez permite hablar de esas escenas sin repetir, según la expresión que elige, un "sentido ya cristalizado". Entonces es y no es una excusa. Es posible escribir sobre cualquier otra cosa para desplegar esa forma que se caracteriza por una indeterminación referencial y de hecho es lo que él hace en sus novelas posteriores. Pero parece ser que la escritura necesita responder a algunas cuestiones esenciales que en última instancia son las que tienen que ver con fantasmas del pasado y, subrayo, necesita partir de ellas.

En esta oscilación entre hacer surgir una lengua y hablar de lo que hay que decir, se empieza a escribir. Podríamos decir que es una manera de encarar la pregunta: ¿cómo empezar? Quizás cómo empezar en los años noventa del siglo XX. Quizás cómo empezar en la Argentina de los años noventa. De todos modos, la respuesta parece tener que ver con el uso de cierto material que hace funcionar la escritura en tanto imaginación fantasmática.

En relación a eso, podríamos retomar la indicación de Didi-Huber-

man en *Imágenes pese a todo*, que comienza con la frase “para saber hace falta imaginar”. Sin dejarse aprisionar por el imperativo de lo irrepresentable, hace falta imaginar. “No invoquemos lo unimaginable”, dice Didi-Huberman. Son necesarias imágenes pese a todo, “pese a nuestra incapacidad de saber mirarlas como merecen, pese a nuestro mundo exhausto, casi asfixiado, de mercancía imaginaria” (2003, 11). Hay una tarea ética implicada en la imaginación de *Lenta biografía* que recuerda lo dicho por Didi-Huberman: volver a ciertas escenas justamente porque todo lo que se puede decir sobre ellas parece que ya fue dicho y, sin embargo, todavía hay algo que permanece desconocido.

De esa tarea me gustaría hablar también respecto de la novela, ya mencionada, de Roberto Raschella, *Diálogos en los patios rojos*⁴², una primera novela, como *Lenta biografía*. Llama la atención en ese relato la insistencia de las preguntas, que el narrador dirige a los más viejos, sus padres, tíos y también a su hermano: “¿Entonces te acordás de mí?”, “¿Me cantabas?”, “¿Qué cantabas?”, o “¿Es posible olvidar algo?”. Las preguntas no tienen respuestas o aparecen interrumpidas por puntos suspensivos, muchas veces muy extendidos, y que representan el vacío en la novela, dándole un signo posible:

(...) importa lo que fui, no lo que seré, decía el abuelo
era marzo, marzo... toda la vida, toda la muerte... (72)

A esa primera novela le sigue otra, casi una continuación necesaria, que narra un viaje a Calabria, lugar que los padres dejaron cuando el narrador no había aún nacido. Si esa suerte de retorno podría completar los agujeros que marcan los puntos suspensivos, sugestivamente el título de la novela es *Si hubiéramos vivido aquí*, cuyo subjuntivo indica con precisión una imposibilidad en lugar de abrir un espacio para la conjetura imaginaria.

Como en Chejfec, parece que de lo que se trata aquí es de hacer surgir una lengua. Y singularmente, en este caso, una lengua entre dos.

⁴². Me gustaría dejar registrado que entré en contacto por primera vez con la obra de Roberto Raschella al traducir el libro de Leonor Arfuch *El espacio biográfico: dilemas de la subjetividad contemporánea* (*O espaço biográfico: dilemas da subjetividade contemporânea*, Educerj, 2010), que la aborda en una parte dedicada a los relatos biográficos hechos por italianos y descendientes de italianos en Argentina.

Se trata de crear una lengua interferida, un español apropiado por el dialecto calabrés, que crea pasajes y, sobre todo, indistinciones entre las dos lenguas. En efecto, cuando entra la otra lengua ya no se sabe cuál es la lengua del relato. Cuál es el origen y cuál el destino.

La lengua en Raschella se torna demostración de la imposibilidad de retorno, pero también de la persistencia de las marcas en la escritura, que quedan inscritas allí como testimonios de la experiencia que se persigue y apenas se vislumbra, y que en verdad, como se verá en el viaje de retorno, quizás no exista como los que la vivieron la recuerdan. Cito un fragmento:

Entonces, te acordabas. Eras un caos, pero te acordabas. Leías un papel en ti escrito, un papel despedazado y corregido del tiempo tuyo que ya habías consumado. Y no eran sólo cosas tuyas que pensabas. Te acordabas del nombre de Clemar, el cugino destacado de nosotros y de Saborido su padre, muerto en Ushuaia de invernal terror. Te acordabas del primer cadáver exteso en el país sobre la piedra, y era Romagnolo o el padre de los Cucurullo, crucificado de atrás como un grosero amante sorprendido en la ventana. Matabas a una abuela, y te ocupabas de otra Siciliano podía ser padre de la madre o padre del padre. No sé si decías verdad, o era que la madre te había contado a ti también, o aprovechabas del padre los diálogos con los paisanos, y ahora recordabas cambiándome un poco las cosas. Tampoco sé si es mérito de savonarolas clausurar tu desvarío y exponer apenas una versión de las que me dabas, elegida por caso. Hubiera preferido recibir de la familia la luminosa propiedad de fabular ordenadamente y que las personas racontadas aparecieran con las historias insertadas una dentro de la otra y una gran saga del pueblo inmigrante tuviera firmeza de documento y vaguedad de poesía. Pero no es fácil, no es fácil. (76)

Signado también, como indiqué, por la tarea de imaginar, *Lenta biografía* regresa al trauma de la guerra y del éxodo, a los relatos de los judíos que emigraron en medio de la catástrofe, que constituye el pasado del padre del narrador antes de su llegada a la Argentina. Y cuando lo que se busca recuperar es la imagen de un padre podemos decir, con Kafka, que el “tema excede largamente mi memoria y mi entendimiento”. El padre es al mismo tiempo la medida y el enigma; el hijo es la gran esperanza y la gran desilusión. En ese terreno incierto, se despliega la

pregunta por la herencia, por lo que restó de la historia que se escribe, y se imagina una respuesta pese a la irreductibilidad de la distancia que separa el hecho y el recuerdo, antes y después, pasado y presente, mi vida y la vida del otro.

Es, también, justamente por lo que tienen de inaccesibles que el escritor regresa a esas escenas y no a otras. Lo que está en juego no es tanto una impugnación epistemológica de la representación, sino un modo de entender el presente: una indefinición, una indeterminación, que tiene que ver con un estado de la literatura, y que también se muestra como algo mucho más amplio que define toda la vida social. Y porque se trata del presente se explica el problema de la traición como necesidad de separarse del relato paterno para hacer surgir su propia escritura, negándola para afirmarse en otro tiempo, en otro espacio, como otro, aunque finalmente lo que se escribe termine mostrando “nuestro común desamparo”, como también lo dice Kafka. Aunque la escritura termine por confrontar con la muerte del padre que anticipa la muerte de quien escribe, la muerte de una lengua y de un nombre que el escritor también hace vivir entregándolos al lector.

Las escenas que retoma *Lenta biografía* son las reuniones semanales de un grupo de judíos, entre los cuales está el padre del narrador, sobrevivientes de la Segunda Guerra Mundial que se juntan para contar, entre copitas de anís, relatos del pasado. A ellas asisten, fascinados, el narrador y sus hermanos.

“Esas reuniones eran, pienso, una manera velada de imaginar” (2007, 27), insiste a lo largo de todo el relato, con ligeros cambios de formulación, ligeros desplazamientos, pero siempre girando en torno de la misma idea: la imaginación como un trabajo que tiende necesariamente a la inconclusión porque lo que transmite tiene un carácter diferido, que gira en torno del mismo vacío imposible de llenar. Dice el narrador: “Nunca tuve otra cosa que remedos de historias, suposiciones precarias, interferencias inciertas y episodios fragmentarios para ocupar el agujero que significó siempre dentro de mi conciencia y pensamiento el pasado de mi padre” (127). Y lo que se explicita discursivamente de este modo se transforma en un obsesivo ejercicio con la lengua.

En el centro de ese ejercicio, el padre, que “hablaba otros idiomas”, constata el narrador, “y hablaba –habla– mal el mío” (12). ¿La transmisión fallida estará relacionada con este déficit lingüístico? ¿Si el padre

hablara bien el español, la experiencia se transmitiría? La pregunta, evidentemente, es imposible de responder, pero a la vez resulta inevitable, por ello se regresa a la misma escena de la reunión y, en la reunión, a la misma escena de un relato inconcluso, contando y volviendo a contar lo que se escucha, para rodear “toda esa cantidad excesiva e incompleta de episodios; truncos, volátiles, ambiguos y virtuales” (127).

Ese rodeo se transformará en la manera misma de contar de Chejfec, una poética de la indeterminación. Una escritura que surge de algo incompleto y que deliberadamente no lo resuelve, que insiste en esa indeterminación donde otros acaban cediendo a la precisión, la justificación, al esclarecimiento, generando una suerte de tensión al revés, cuando el lector se da cuenta de que nada se va a aclarar.

En esta novela, la indeterminación se produce a través de una construcción lingüística repetitiva, que gira en círculos, que retoma las mismas frases y formulaciones, que las modifica apenas, para que el relato llegue casi a interrumpirse. Una lengua lenta, en que el sentido no se completa, suspendida en un movimiento atávico en torno del pasado irrecuperable del padre.

Pero algo se transmite justamente como ausencia. La ausencia es el legado. Y por eso es un modo de empezar. Con la herencia fallida se empieza a escribir un libro y se configura una poética. En torno de la figura del padre, algo incompleto, un rastro de la historia, empieza a escribirse en una lengua cuya singularidad tiene que ver con la falla. Una lengua, como dice Chejfec, en un ensayo de *El punto vacilante*, “que me pertenece solo con intermitencia, que ha sido adquirida a costa de empeños y malentendidos y frente a la cual, cuando escribo, debo retroceder para tomar impulso como una manera de discriminar mejor lo que estoy queriendo decir” (204).

Algo de esa intermitencia está también en Raschella y en su búsqueda de lo que llama una “narración poética” –algo que en el fragmento citado antes se nombra como “firmeza de documento y vaguedad de poesía”; una escritura en oscilación entre prosa y poesía, entre la lengua de aquí y la de allá.

Esa suerte de ambivalencia que encontramos en Chejfec y Raschella no es una novedad en la modernidad literaria, si pensamos en los relatos de escritores emigrantes, escritores viajeros, escritores exilados que recrearon, de modos distintos, su relación con la lengua ma-

terna, volviéndola extranjera o abandonándola por otra, volviéndose con frecuencia autotraductores, como Beckett, Flusser o Semprún. Nabokov, por ejemplo, narra en su autobiografía su miedo a perder, recién llegado a Inglaterra, “lo único que había traído de Rusia: la lengua” y, otra cara de la misma moneda, el miedo que había sentido dos décadas después, “de jamás lograr elevar mi prosa en inglés a un nivel que se aproximara de mi ruso” (1994, 238).

George Steiner se refiere a este tipo de escritores como “desalojados”, indicando la especificidad de una trayectoria que se mueve entre el ideal de un acceso privilegiado al espíritu de una nación a través de la lengua materna y la consciencia crítica que fuerza a subvertirla y oponerse a ella. Una territorialidad que define su extraterritorialidad. A eso Steiner lo llama de “duda dialéctica frente a la lengua materna” (2002, 8).

Como parte de esa trayectoria podrían pensarse, por ejemplo, los modos en que la literatura argentina acogió otras lenguas, otras tradiciones, viajes y exilios que a lo largo de los siglos XIX y XX configuraron una literatura nacional bajo la clave de una síntesis dialéctica.

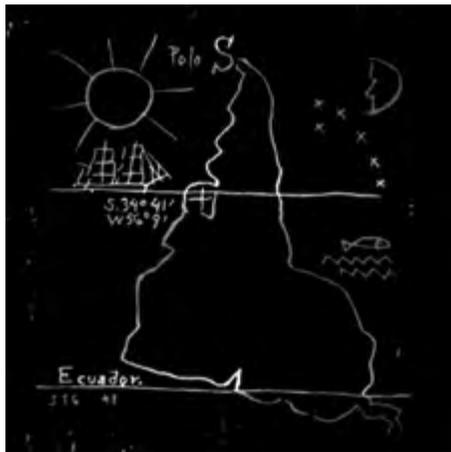
Queda como interrogante si las escrituras de Chejfec y Raschella nos ayudarían a imaginar la nación fuera de la nación, más allá de dicha síntesis. Quizás un “localismo extranjero”, de acuerdo a la expresión de Tamara Kamenzain. ¿La superación de una imaginación nacional? Me interesa más la idea sugerida por Chejfec de estar “con intermitencias” en una lengua, en un lugar, un estarnoestar –escrito así, como lo hace Josefina Ludmer en *Aquí América Latina*– que indique una contigüidad. “Contigüidad” es el término que usa Chejfec para referirse a la posibilidad de una deriva en la literatura del futuro, una dispersión, una indecisión. Asimismo, y frente a lo que él formula temáticamente, en el dominio de las representaciones –argentinos hablando sobre chilenos, brasileños sobre Uruguay– me gustaría agregar un uso idiomático, para quizás pensar en entrelenguas que nos despojen del culto identitario.

Referencias bibliográficas

- CHEJFEC, Sergio. *El punto vacilante: literatura, ideas y mundo privado*. Buenos Aires: Norma, 2005.
- _____. *Lenta biografía*. Buenos Aires: Alfaguara, 2007.
- FREUD, Sigmund. “Pegan a un niño”. In: *Obras completas*, vol. XVII. Traducción de José L. Etcheverry. Buenos Aires: Amorrortu Editores, 2000, pp. 175-200.
- DIDI-HUBERMAN, Georges. *Images malgré tout*. Paris: Éditions de Minuit, 2003.
- KAFKA, Franz. *Carta ao pai*. Traducción de Modesto Carone. São Paulo: Companhia das Letras, 1997.
- KAMENSZAIN, Tamara. “El ghetto de mi lengua”. In: Molloy, Sylvia y Siskind Mariano (eds.). *Poéticas de la distancia: Adentro y afuera de la literatura argentina*. Buenos Aires: Normas, 2006, 157-169.
- LUDMER, Josefina. *Aquí América Latina: una especulación*. Buenos Aires: Eterna Cadencia, 2010.
- NABOKOV, Vladimir. *A pessoa em questão: uma autobiografia*. Traducción de José Rubens Siqueira. São Paulo: Companhia das Letras, 1994.
- RASCHELLA, Roberto. *Diálogos en los patios rojos*. Buenos Aires: Ediciones Paradiso, 1994.
- _____. *Si hubiéramos vivido aquí*. Buenos Aires: Losada, 1998.
- SARACENI, Gina. *Escribir hacia atrás. Herencia, lengua, memoria*. Rosario: Beatriz Viterbo, 2008.
- SARLO, Beatriz. *Tiempo pasado: cultura de la memoria y giro subjetivo. Una discusión*. Buenos Aires: Siglo Veintiuno, 2005.
- STEINER, George. *Extraterritorialité: Essai sur la littérature et la révolution du langage*. Paris: Hachette, 2002.

Y el origen siempre se pierde

Hacer girar los mapas



Es conocido el mapa creado por Joaquín Torres-García hacia 1946. El sur se vuelve norte por sobre la línea del Ecuador que dividía al mundo en un norte metropolitano y un sur colonizado. Los viajes se invierten hacia un norte que ahora es sur. La fuerza de atracción de los astros indica un movimiento contrario al que las tradiciones colonizadoras naturalizaron. Como lo resume Silviano Santiago, lo colonial se vuelve postcolonial (2014, 19).

En un cuento de Adolfo Bioy Casares, “Un viaje inesperado”, publicado en *Historias desafortadas* cuarenta años después, en 1986, se cuenta que “por sucesivas traslaciones de la masa continental, de sur a norte”, la Argentina va a parar a los trópicos, mientras que Río de Janeiro salta hacia Nueva York. El narrador, un sobreviviente de estos cambios, cuenta la historia de un viejo amigo, un teniente coronel jubilado, cuyo nacionalismo se entiende por su máxima favorita: “Medirás tu amor al país, por tu odio a los otros”. Imposible, dado el caso, recuperarse de tamaña humillación climática. Dice el narrador: “De buena fuente supe que poco después, al ver en una revista una fotografía de brasileros, abrigados con lanas coloradas y entregados con júbilo a la práctica del esquí en laderas del Pan de Azúcar, no pudo ocultar su desaliento” (1995, 169).

En otro cuento cartográfico, más reciente, de Alejandra Laurenich, “El Brasil de los sueños”, publicado en la antología *Brasil. Ficciones de argentinos*, organizada por Isis McElroy y Eduardo Muslip,⁴³ en 2013, se cuenta que una madre va a buscar a la estación de micros al hijo que vuelve de un viaje de egresados en Brasil. La situación le hace rescatar un recuerdo de infancia:

Una postal recibida hace treinta años. El cartero la había traído en un sobre con los bordes verdes y amarillos. El destinatario era mi hermano mayor; corrí a llevársela a su cuarto. Dentro del sobre y junto a la postal con la hamaca había una fotografía. Una chica en bikini, con un collar de caracoles. Los dientes blancos, en una sonrisa que traté de imitar durante años. Mi hermano le dio un beso a la foto y se quedó mirando el paisaje de la postal.

– Buscá el mapa de Brasil – me dijo –, así te muestro donde queda el paraíso.

El mapa desplegado ocupaba todo un pedazo grande de la mesa del comedor. El continente americano en colores. Brasí-aal. Mi hermano había pronunciado así, con una l rara, de boca abierta, como si la lengua se le colgara del paladar, y se había ido bailando a ducharse, moviendo las caderas, diciendo algo sobre meuamor, la felicítachi. Yo tendría unos ocho o nueve años, y nunca había visto a mi hermano mayor tan contento.

Volví a fijar la mirada en el mapa. Brasil se veía enorme. Y en el centro de ese país gigante una mancha verde oscura. En el colegio, la maestra nos

⁴³. Ambos organizaron también el libro *Passo de Guanxuma: contatos culturais entre Brasil y Argentina*, Buenos Aires, UNGS, 2013, compilación de artículos sobre las relaciones culturales entre Brasil y Argentina.

había dicho que esa mancha era el pulmón del planeta. Al costado del pulmón donde se leía Mato Grosso, y cerca del borde en el que empezaba el celeste del Océano Atlántico, mi hermano había dibujado un corazoncito para señalarme una ciudad. El mismo nombre que tenía la postal.

[...]

Traje la regla. Rio de Janeiro quedaba a unos ocho centímetros del corazoncito que mi hermano había dibujado. Y después Brasil seguía por todos lados. Ocho centímetros. Argentina, de punta a punta, medía un poquito más que dieciséis. Y eso que decían que Argentina era un país inmenso, lleno de posibilidades. Oía la voz de mi hermano cantando bajo la ducha: Quien mi insenó a nadaaaaaar, quien miinsenó a nadaaaaaar, fooooooi, fooi marinero, foi los peyiñus du maaaaar. (2013, 69-70)

La indicación de Santiago es precisa cuando llama la atención hacia la cruz que marca Uruguay en el centro del mapa invertido de Torres García: “De este tipo de representación artística no está exento el nacionalismo” (19). En clave más irónica de eso se trata en el cuento de Bioy y en clave más afectiva en el de Laurencich. ¿Cómo girar los mapas sin la brújula del nacionalismo? Santiago contesta con la idea de “*traveling cultures*”, extraída de James Clifford. En el desplazamiento de la idea de “residencia” hacia la del “viaje”, de campos y oficinas hacia hoteles y ómnibus, Clifford busca redistribuir los mapas del trabajo etnográfico. Un ejemplo es particularmente sugestivo en este caso: París ya no tanto como capital de un siglo, como la pensó Walter Benjamin, sino como la ciudad de los hoteles, por donde pasaron, entre otros, poetas y escritores latinoamericanos, como Alejo Carpentier y Vicente Huidobro. Es el propio Clifford quien nota, sin embargo: “Alguna estrategia de localización es inevitable si formas de vida significativamente diferentes deben ser representadas” (97). Propone entonces el viaje como *suplemento* de la residencia. Viaje y residencia. “Así el ambivalente escenario del hotel se sugería como un suplemento del campo”, dice Clifford. Una vuelta más de tuerca y el hotel, no obstante, que aparecía como lugar de paso por excelencia, muestra sus fijaciones: ¿quiénes habitan estos hoteles? ¿A qué clase, género, cultura pertenecen? ¿Por qué están ahí? ¿De dónde vinieron? ¿Adónde van? Se viaja siempre desde un lugar a otro lugar. Por eso la alegría, siempre efímera, de la literatura cuando llega a formular la paradoja que crea espacios imposibles, como este de Huidobro, que Santiago recupera: “Los cuatro puntos cardinales son tres: el sur y el norte”.

Hacer girar los mapas para buscar nuevas direcciones posibles.

Retomo aquí⁴⁴ esa estrategia y el recorrido de otro texto, “¿Por qué Brasil? Modos de pensar el entre”⁴⁵, que iba del sur hacia el norte, acompañando viajeros argentinos, como Sarmiento, Alan Pauls, Bioy Casares, Roberto Arl y mi propio padre.

La alegría no es solo brasilera

“La alegría no es solo brasilera” –pero no es tan fácil convencerse de algo que ha sido inscrito imaginariamente a lo largo del tiempo por los que viajan desde el sur–. Así comienza la carta que Sarmiento escribe desde Río de Janeiro, en sus *Viajes*, en febrero de 1846: “Son las seis de la mañana apenas, mi querido amigo, i ya estoy postrado, deshecho, como queda nuestra pobre organización cuando se ha aventurado más allá del límite permitido de los goces” (1996, 56). El goce, el calor, la alegría. Tras un momento de indignación, ante una escena entre esclavos, Sarmiento reconsidera: “¡Cuánta animación en aquellos semblantes radiosos de felicidad i entusiasmo, cuánta voluptuosidad en aquellas bocas entreabiertas, i cuánto fuego en aquellas miradas fijas y centelleantes!” (60). Río es irresistible: “Paséome atónito por los alrededores de Río de Janeiro, i a cada detalle del espectáculo, siento que mis facultades de sentir no alcanzan a abarcar tantas maravillas”.

“¿Por qué Brasil?” era, y es, antes que nada, para mí, una pregunta por

⁴⁴. Una primera versión de este texto se presentó en la Universidad Nacional de Córdoba, en el coloquio “¿Por qué Brasil, qué Brasil? Recorridos y prácticas críticas desde Argentina”, en agosto de 2015.

⁴⁵. Presenté este texto, por invitación de Gabriel Giorgi, en la New York University, en 2013. Mencionaba en esa ocasión varios proyectos editoriales que propiciaban el intercambio entre Argentina y Brasil: la revista *Grumo*, publicación que editamos desde el 2003; la colección Vereda Brasil de literatura brasileña que dirigen Florencia Garramuño y Gonzalo Aguilar para la editorial Corregidor, en la cual se publicaron, entre varios otros títulos, las novelas *La hora de la estrella* y *Un soplo de vida*, de Clarice Lispector, *Vidas secas*, de Graciliano Ramos, y *Stella Manhattan*, de Silviano Santiago; las ediciones de VOX, editorial artesanal de poesía dirigida por Gustavo Lopez que publicó, en coedición con *Grumo*, poetas brasileños como Marília García y Marília García, Paula Glenadel y Fabrício Corsaletti. Ese texto a su vez retomaba otro, anterior, presentado durante la conmemoración de diez años de la revista *Grumo*, en el que, para acercarme a estos proyectos entre Argentina y Brasil, había retomado un texto de Raúl Antelo, “El guión de extimidad”, que comienza con la pregunta: “¿qué quiere decir lo argentino-brasileño?”. Gabriel Giorgi, terminada la presentación, me había preguntado, como una provocación: ¿pero por qué Brasil?

un destino de carioca. Un relato del viaje de mi padre, en abril de 1977, que escribe la novela familiar, cuenta cómo fue yendo hacia el norte, más y más, en ómnibus, desde Buenos Aires, y pasó por Porto Alegre, y no se quedó, y pasó por San Pablo, y no se quedó, hasta llegar y quedarse finalmente en Río de Janeiro, adonde mi madre y yo luego fuimos también. Es el relato de una cierta fascinación, que él ya había experimentado cuando el barco que lo había llevado a Europa para hacer su viaje de iniciado, rumbo a París, egresado del Colegio Nacional de Buenos Aires, en mitad de los años 60, había anclado en esa ciudad. La fascinación que esa diferencia tan imaginariamente construida ejerció sobre él, sobre todo relacionada, en el caso de mi padre, con un paisaje: la playa.

Leo los textos de Alan Pauls sobre la playa. Busco a Brasil, a Río de Janeiro. Encuentro lo que quiero: “el asombro maravillado que me producía estar en la playa y bañarme en el mar en pleno invierno, con casi treinta grados de temperatura, algo que me parecía una de esas incongruencias planetarias que solo ocurren en las películas de ciencia ficción y anuncian, por lo general, algún desperfecto particularmente catastrófico” (2006, 110).

Recupero una foto, lo que queda para mí de la fascinación que había definido el destino de carioca: en una playa de esa ciudad –“prainha”, dice mi madre cuando le pregunto– muy al comienzo de nuestra vida allí, estoy sonriente, y enteramente vestida, lo que siempre me pareció rarísimo. Después de leer el fragmento de Pauls me doy cuenta por primera vez de algo, sin embargo, bastante obvio: nosotros llegamos a Brasil en junio, era invierno, y para mis padres seguramente, aunque hiciera calor, era raro sacarse la ropa. La alegría no es solo brasilera, pero a mí me llegaría siempre como algo un poco inadecuado.



Llegar a lo propio

En aquel texto, para hablar de esta inadecuación, yo llegaba al portugués, al mío, al de mis padres, al de Néstor Perlongher, al de Wilson Bueno. Esa lengua que la lingüista Maite Celada nombra del “entremeio” y caracteriza “por someter a un sujeto a las contradicciones que supone el funcionamiento de la memoria de una lengua en la otra”. La referencia existe pero está desplazada. La memoria que se rescata engaña. Es como estar en una sala de espejos, hay algo de encantamiento, de fascinación, lo que provoca, dice Maite, una “anticipación del goce” (2010, 119). Se sabe lo que se va a encontrar, pero no está disponible.

Acá yo mencionaba algunos pasajes del diario de Bioy Casares en Brasil, cuando viajó a Río, a San Pablo y a Brasilia, más de dos décadas antes de la publicación del cuento “Un viaje inesperado”. En las primeras páginas, antes de empezar el diario propiamente dicho, cuenta que en un viaje anterior, a Europa, conoció a “una brasilerita dorada y rojiza, de ojos azules” (2010, 20), a quien siempre nombra como “Orpheliña”, escrito con una “ñ” de portugués. Con ella se encuentra en París y va al Bois de Boulogne y, según cuenta él, ella, después de besarlo, le dice: “¿No harías eso con una minina, Bioy?”. La decisión de viajar a Brasil algunos años después tiene que ver con la fantasía de reencontrar a la “minina” –el goce anticipado. El tono de todo el relato es de un cinismo levemente aburrido, direccionado sobre todo a los escritores participantes del congreso del PEN Club, del cual él forma parte. Un día por fin se anima a cumplir su destino y va hasta la dirección adonde le mandaba las cartas a Orpheliña, pero el portero, escribe Bioy, le dice: “No la lembro”. Es la gran desilusión del viaje, el goce imposible. Bioy se vuelve detestando Brasil, el PEN club y el portugués.

Yendo treinta años hacia atrás, la “menina” reaparecía en otra escena, en una de las crónicas de viaje de Arlt, titulada “Pobre brasilerita”. Curioso por el silencio que le imponen en la pensión donde vive en Río de Janeiro, Arlt va a visitar a la tuberculosa que necesita tranquilidad, al borde la muerte, en cama. A partir de entonces le hace visitas diarias y le dice al entrar: “¿Cómo le va a la *menina*?” (2013, 147). “Y ella se ríe”, escribe Arlt. “Le daba risa el idioma, como a nosotros nos hacer reír el portugués”. En esta escena el portugués es una lengua de contacto, una lengua que le permite simular para agradar, diciendo que el Brasil es “muito bonito”,

para hacer reír a la enfermita, aunque Arlt, a esta altura de su viaje, un mes después de haber llegado, detesta la ciudad, siente que encontró “la absoluta verdad de Río de Janeiro”, y esta verdad es terrible y tiene para Arlt que ver con el trabajo, con la sumisión absoluta al trabajo. Aquí “se trabaja”, escribe también en portuñol. En otro momento se pregunta por “cienmilésima vez”: “¿qué es lo que se puede escribir sobre el Brasil? El elogio del laburo? No es posible. Qué dirán todos los vagos porteños si hago el elogio del laburo sin sábado inglés, sin timbas, sin nada?”. Como propone Raúl Antelo, se trata de la “prepotencia de los sectores medios recientemente incorporados a la modernidad” (21). El nacionalismo vuelve para marcar un contraste idealizado, que encubre lo que hay de común en un violento proceso de modernización excluyente.

Quisiera retomar el argumento de Antelo en ese texto, “El guión de extimidad”. A la pregunta “¿qué quiere decir lo argentino-brasileño?” se le agrega otra: “¿Hay algo que tendría la cualidad de lo propio y entonces se podría enorgullecer y reivindicar para sí ser más argentino-brasileño que otro?” Antelo nos recuerda a Derrida cuando propone que el guión de franco-magrebino no apacigua nada, todo lo contrario. A su vez, el guión de Antelo en este texto será recorrer algunos momentos discontinuos de construcción, por contraste, entre Brasil y Argentina, de una modernidad contradictoria, y asimismo, “espacio común”, margen compartido. De ahí que pase por las crónicas de Arlt, entre varios otros, como Mário de Andrade y Borges, Euclides da Cunha y Sarmiento, hasta llegar a la “extimidad”, ese margen que no es ni externo ni interno, que es del Otro, un lugar de goce, una localización posible del goce, como lo indicaba Celada en relación al portuñol, entendiendo, como dirá Antelo, que, “donde hay goce, hay asimismo búsqueda y rechazo simultáneos”. En este sentido, retomando a Derrida, el texto llega a un guión de lo argentino-brasileño que igualmente no apacigua nada pero sin embargo “puede ayudar a diseminar una decisión ética ineludible, llegar a lo propio por la vía de lo ajeno” (31).

“Llegar a lo propio por la vía de lo ajeno” es una forma de girar el mapa. Torcerlo, como una cinta de Moebius, para desorientar la brújula nacionalista. Es, también, una estrategia de localización, para volver a Clifford. Una estrategia que busca lo propio. Que repone un lugar, aunque, al volverlo exterior a sí mismo, en el mismo gesto lo desplaza. Hay alegría también en la teoría.

La obsesión por el origen

Si avanzo un poco hacia el presente resulta que me llega, contrabandeado, otro texto de Antelo,⁴⁶ en el cual en varios sentidos se retoman algunas ideas del texto del guión, quizás desde un punto de vista más personal, del recorrido de un sujeto. Recorriendo la sonoridad atractiva de la palabra “grumete” –con *détours* solo imaginables en un texto de Antelo– en busca, citando a Mário de Andrade, de una “*História universal em pequenas sensações*”, se superponían el tiempo de estudiante en colegios públicos argentinos al tiempo de estudioso en universidades públicas brasileñas, Freud y *Macunaíma*, Bataille y el grumete Alejo García. “Dos puntas tiene el camino” era el refrán de Antelo en ese texto, para volver al problema del origen. “La ficción entra en escena para que la pérdida del origen no sea completamente obliterada y pueda en cambio ser conmemorada como formación de una literatura en busca, precisamente, de origen. La literatura es marca pero, asimismo, marca del borrarse de la marca”. Las dos citas se encuentran en una tercera: “Dos puntas tiene el camino. Y el origen siempre se pierde”. La vía de lo ajeno para llegar a lo propio es un camino de dos puntas, a la vez que el origen siempre se pierde.

Llego entonces aquí con esta idea: “Dos puntas tiene el camino. Y el origen siempre se pierde”. Ese origen que es sin duda obsesión fundacional de las literaturas de Brasil y de Argentina. “¿La obsesión por el origen qué trae consigo?” (1990, 11), pregunta Flora Süssekind para abrir su libro *O Brasil não é longe daqui*. El origen familiar y nacional, en árboles, genealogías, mapas, imágenes de paisajes y de viajes, el anhelo por un todo, que al faltar, se crea, se dibuja, se mapea y se escribe, con la exclusión de lo que contradiga la expectativa de esa búsqueda. Dice Süssekind: “No interesa a estos cazadores de orígenes observar diferencias, lagunas, retornos, cortes. Y, al describir esta búsqueda de una ‘nacionalidad esencial’, de una identidad sin rajaduras, de una línea recta, llena, sin discontinuidades ni borrones, desvendan, sin querer o sin saber, para quien los lee, el secreto particularmente defendido: que esto que definen como el ‘punto uno’, la ‘semilla’, el ‘origen’ de la literatura brasileña es, en verdad, quimera que construyen, paso a paso, a cada

⁴⁶ Se trata de un texto presentado en noviembre del 2013, en la Universidad Nacional de Cuyo, cuando obtuvo el título de Doctor Honoris Causa de esta institución.

nuevo trazo que agregan a su mapa de pesquisas” (18). Sússekind busca en su libro esa bisagra entre lo que se ve y se inventa, el viajero que se vuelve narrador, el narrador que se vuelve viajero, en este momento en que hace falta crear un país, eligiendo, recortando, superponiendo, para así simular un todo.

“El destino es indicutible”, dice aun Sússekind: “regresar al origen, descubrir el Brasil. El escenario también: natural, pintorescamente natural. Ficción *numa nota só*. Caben variaciones, *mas a base é uma só*”. Pero si el retorno es imposible, ¿cómo se las arreglan estas ficciones? Justamente, si no hay a donde retornar, si el retorno es siempre decepción, porque la realidad falla, la ficción tiene que estar siempre alerta, sobre qué incluir y qué excluir, y a la vez tiene que hacer de cuenta que todo eso ya estaba ahí, por eso la importancia de los mapas, los inventados, imaginados por la ficción. Para esto servían los mapas literarios en el Romanticismo brasileño: para inscribir un origen imaginario, como un espejo que unifica y apacigua.

Así es como, cuando viajan afuera, a Francia, a Alemania o a Italia, estos narradores románticos ven a Brasil por todos lados. El viaje para confirmar una imagen que ya se formó. Dice Sússekind: “aun impresiones de viajes por Europa pueden de golpe convertirse en expediciones por el país de origen, en un ejercicio más de paisajismo y de mapeo del territorio brasileño” (70). “Brasil no es lejos de aquí”, parece condenado a repetir este viajero decimonónico, ante la multitud de imágenes, para simular una coherencia que siempre escapa.

Argentina no es lejos de aquí

¿Qué decir de los viajeros contemporáneos? La coherencia está perdida. El espejo ideal también. Después de las elecciones presidenciales de 2014 circulaba en Brasil el mapa de la fractura que dividía el país en dos, además de videos en que se veían fantasías indignadas de viajes a Miami, Orlando o algún otro lugar al norte de la línea de Ecuador, queriendo hacer girar nuevamente el mapa, con el motor del odio al Partido dos Trabalhadores (PT) y a los pobres⁴⁷.

⁴⁷. Ver, por ejemplo: <https://www.youtube.com/watch?v=82FdQWdDWzY>.



¿Qué podría querer decir, en este nuevo contexto, lo argentino-brasileño? En el aeropuerto de São Paulo, mientras espero para entrar al avión que me llevará a Buenos Aires, escucho la conversación de tres brasileños, dos chicas y un chico, que deben tener más o menos 25 años. Primero pienso que son turistas. Hablan del cambio argentino. De cómo lograron cambiar a un buen precio. Justo a tiempo. Después una de las chicas dice que va a ser rara la vuelta. Pagó el alquiler antes de irse y ya le toca pagarlo de nuevo. Viven en Buenos Aires. Estudian ahí. “¿Pudiste estudiar algo durante las vacaciones?” Me intento adaptar a este nuevo mapa. Son brasileños que vuelven a la Argentina después de las vacaciones de invierno en su ciudad. Estudian medicina. Hablan de la dificultad de las clases de anatomía. A una de las chicas le dice una profesora: se ve que estudiaste pero no entendiste nada de lo que te pedí. Hablan de todo lo que tienen que memorizar. En otra lengua. No logro saber las condiciones exactas de su situación. ¿Por qué decidieron estudiar ahí, vivir ahí? ¿De dónde son? ¿De la ciudad de San Paulo? ¿De la periferia? ¿Del interior? Me acuerdo del “cosmopolitismo del pobre”, de Santiago. Nuevas rutas migratorias, en un mundo globalizado y a su vez muy precarizado. Pienso que en el caso de estos jóvenes quizás se trate, por un lado, de los beneficios que pudo traer la valoración de las relaciones con América Latina, en especial del Mercosur, por parte de los gobiernos del PT, y, por otro, de una trampa de la cual esos mismos gobiernos no supieron cómo salir: una ascensión social que se realiza mucho más por

el consumo que por la educación, lo que a lo mejor determine que estos jóvenes hayan encontrado en Argentina la posibilidad de cursar una carrera que en Brasil sigue siendo para una elite.

¿Qué dicen los relatos de brasileños en Argentina? Busco novelas contemporáneas que tratan del tema: *Acaricia meu sonho*, de Marcelo Barbão (2007), *Cordilheira*, de Daniel Galera (2008), *Golpe de ar*, de Fabrício Corsaletti (2009). Googleo “brasileiros na Argentina” y encuentro varios sitios de turismo: “Dicas para brasileiros na Argentina”, el mejor churrasco, la mejor medialuna, el mejor alfajor. Sigo googleando: “brasileños en Argentina”: “La alegría brasileña en Argentina”, dice una nota de *Clarín* (http://www.clarin.com/sociedad/mundos-intimos/alegria-brasilena-Argentina_0_1072093207.html), que empieza contando la historia de Sergina Boa Morte, un nombre que prometía mucho más de lo que la nota sería capaz de dar. Cuando leo sobre el mate, de un lado, el *feijão*, del otro, más arrogancia de un lado, más simpatía del otro, *che boludo* y *tudo bem*, sigo cliqueando, buscando, ¿qué exactamente?

Quizás algo que no deja de fascinarme en el libro de Flora Süssekind y que se podría resumir en este pasaje: “¿Qué importa fundamentalmente? El hecho de que el viajero enseña a ver” (39). Lo que enseñan estos viajeros de Google es materia reciclada, usada, descartable. Leemos y hacemos que sí con la cabeza: la carne, los cafés, el dulce de leche, las librerías, sí, sí, claro, sí, sí, es así. Es parte de nuestra condición, ya lo dijo hace mucho Benjamin, nada nuevo a enseñar, y por eso también la fascinación que ejercen los viajes de antes. ¿Un cierto tipo de melancolía, que sigue alimentando la investigación, la literatura, la vida? Como lo dice con precisión Beatriz Colombi en la apertura de su libro sobre viajeros intelectuales: “La idea del *fin del viaje* recorre insistentemente los discursos sobre esta materia anunciando el cierre de un ciclo que parecía inagotable. Una gran variedad de argumentos se esgrimen para fundamentar esta precipitada agonía, como el malestar de la experiencia y el triunfo de la realidad virtual, el imperio de la globalización y la crisis del estado-nación, o la redefinición de las categorías de tiempo y espacio. ¿Cómo fue todo antes de este desenlace?” (13).

Esta pregunta me parece a la vez mucho más fácil y mucho más difícil. Sigo buscando. “Dos puntas tiene el camino. Y el origen siempre se pierde”. ¿Sigo buscando ese origen que siempre se pierde? Releo las novelas de mis contemporáneos, indagando cómo es esta escritura del viaje, del norte hacia el sur.

La protagonista de Daniel Galera, una escritora que va a presentar su novela a la Feria del Libro de Buenos Aires, ve la ciudad desde la ventana del avión. Describe los campos inmensos que van cediendo lugar al gris de la ciudad. Desde arriba, desde esa indefinición que de a poco se define, todavía es posible fascinarse por un paisaje desconocido. Con los pies en la tierra todo será bastante parecido a las notas de los googleos: cafés, París de las pampas, gente bonita y elegante, Corrientes, Avenida de Mayo, restaurantes buenos y baratos, porque el cambio nos favorece, librerías, muchas librerías, ¡cómo se lee en Buenos Aires! La literatura ocupa todo, hasta la escena final del escritor porteño suicida. También es la ciudad letrada lo que le interesa a Barbão, rendido igualmente a los lugares-comunes del turismo y del intelectualismo. Mucho tango y mucho Borges atraviesan la novela.

Uno de los placeres del libro de Fabrício Corsaletti es que hay algo en el *golpe de aire* que invierte los signos de los lugares, y todo queda contaminado por una alegría juvenil, amorosa, leve, brasileña quizás, pero que a la vez se da por el encuentro *en* ese lugar, no *con* ese lugar. Hay algo muy liberador en la comunidad efímera que se produce en la novela entre el escritor y un grupo de alegres adolescentes. No hay nada definido de antemano. Argentina no está ni lejos ni cerca, no existe antes de lo que leemos, antes del encuentro que se produce ahí. Algo pasa en ese encuentro, en su breve duración, como en la imagen de un caballo blanco, pequeño y gordo, que pasa corriendo feliz, desacelerando la fila de coches, mientras la amiga del protagonista grita “Fellini, Fellini” y él se da cuenta de que “mi vida estaba mejor de lo que suponía” (2009, 9).

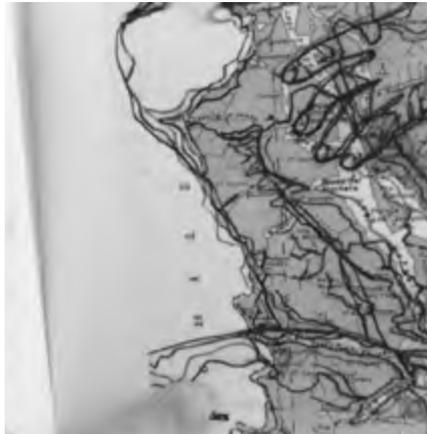
La dirección de un deseo

“¿La obsesión por el origen qué trae consigo?”. ¿Se podrá reformular esta pregunta? ¿Se podrá reformular esta pregunta en la dirección de una cura? Arriesgo esta pregunta. ¿Qué se podrá escribir después? Con Barthes, pienso que para alguien que descubrió, en algún momento, la alegría de la escritura, esta dirección solo puede tener que ver con “el descubrimiento de una nueva práctica de escritura” (2005, 38).

Cuando se acerca a este tema en “La dirección de la cura y los principios de su poder”, ensayo de 1958, Lacan dice que el psicoanalista no es

un educador. No enseña a ver o, en todo caso, no enseña a ver más que el deseo. La dirección de la cura es poder tolerar, soportar, ese deseo, sabiendo que es siempre del Otro. Es siempre el afuera. Está en otra parte. Perdido. Hablando de Freud, Lacan se pregunta: “¿Quién ha interrogado más intrépidamente como ese clínico ligado a la cotidianidad del sufrimiento a la vida sobre su sentido, y no para decir que no lo tiene, manera cómoda de lavarse las manos, sino que no tiene más que uno, en el cual el deseo es llevado por la muerte?” (2013, 622). En ese sentido quizás pueda ir la dirección de la cura, hacia una escritura del deseo, que lo relance, que lo haga circular de otro modo, “llevado por la muerte”.

Quisiera terminar comentando muy brevemente una novela de Eduardo Muslip, *Avión*, que comienza del siguiente modo: “Somos tantos los que nos fuimos, pareciera que somos tan pocos los que estamos volviendo” (2015, 9). El protagonista narra un viaje en avión de Los Ángeles a Buenos Aires. El texto de la contratapa dice que son “horas muertas”. Hay un destino. Hay un mapa. Dos puntas tiene el camino. Y el destino, ya sabemos. Todo flota. Se indefine. Salvo el deseo, que circula en esa cabina de un pasajero al otro, investidos por la mirada del que ya empezó a escribir, aunque ni se fue ni llegó. “Mi vida sexual me liga a Buenos Aires” (19), dice. La infancia, la familia, Irene (la vecina que tiene amantes), la escuela pública en los años 70. El origen. Y las fugas, que son como líneas desordenadas que inscriben en el mapa la mano que escribe, la mano que masturba al pasajero sentado a su lado, la mano posada sobre el mapa que cubre el libro, a partir de un trabajo de Alejo Campos.



Avión me indica un trabajo posible con el significante en la dirección de un deseo que se soporte, para que el origen pueda por fin perderse. Quisiera terminar, entonces, con unas líneas de esta novela:

Por varios meses proyectaron en la sala 3 El Gran Cañón del Colorado. Yo había visto imágenes del Gran Cañón del Colorado en una película del Oeste y en dibujos de una enciclopedia, y por más que fuera claro que la del Multicine no tenía una función documental, en mi imaginación se imponía de un modo absoluto el paisaje de roca rojiza, profundo y elevado, los desfiladeros, las líneas horizontales de los estratos geológicos, el cielo muy azul. ¿Será una película del Oeste?, le pregunté a mi hermana. Ni el cañón era un lugar de desfiladeros, ni el Colorado el río, ni lo grande era el desierto, decía. Ella se quedaba en la sugerencia y, si bien percibí que había algo sugerido, yo pensaba en lo literal, inmensos atardeceres de desierto, en todo caso agregaba vaqueros o indios, mejor vaqueros que indios, pero vestidos y medio perdidos en el paisaje, como muñequitos de juegos infantiles. En realidad, es posible que mi hermana, ante la frase Gran Cañón del Colorado, en la sala 3 del Multicine, pensara en algo clarísimo. Una gran pija. Tal vez rojiza. O de un rojizo amarronado como la tierra de la región. Pienso que a partir de este instante no voy a poder escuchar Gran Cañón del Colorado sin que venga la imagen de una gran pija. Lo que se me hace estimulante y también triste, como si de golpe el paisaje natural perdiera brillo y definición. Más de treinta años después, hace justo una semana, mi hermana y yo estuvimos en Arizona, mirando el Gran Cañón del Colorado, en silencio. Un paisaje, en efecto, más bien colorado, sin vaqueros, ni indios. No me acordé en ese momento de la película del Multicine anunciada en la cartelera. Y seguramente mi hermana tampoco, así que, pienso, la imagen de la gran pija no tiene a la larga que imponerse por sobre el paisaje (2015, 22-23).

2015

Referencias bibliográficas

- ANTELO, Raúl. “El guión de extimidad”. In: *Crítica acéfala*. Buenos Aires: Grumo, 2008, pp. 15-31.
- ARLT, Roberto. *Águas-fortes cariocas*. Tradução e organização: Gustavo Pacheco. Rio de Janeiro: Rocco, 2013.
- BARBÃO, Marcelo. *Acaricia meu sonho*. São Paulo: Amauta, 2007.
- BARTHES, Roland. *La preparación de la novela: notas de cursos y seminarios en el Collège de France, 1978-1979, 1979-1980*. Traducción de Patricia Willson. México: Siglo XXI, 2005.
- BIOY CASARES, Adolfo. “Un viaje inesperado”. In: *Historias desafortunadas*. Buenos Aires: Emecé, 1994, pp. 157-168.
- _____. *Unos días en el Brasil (diario de viaje)*. Buenos Aires: La Compañía, 2010.
- CELADA, Maite. “Entremeio español/ português – errar, deseo, devenir”, *Caracol*, número 1, Programa de Pós-graduação em Língua Espanhola e Literaturas Espanhola e Hispano-americana, USP, São Paulo, 2010, pp. 110-150.
- CLIFFORD, James. “Traveling cultures”. In: GROSSBERG, Lawrence, NELSON, Cary, Treichler, Paula (orgs.). *Cultural Studies*. Nova York: Routledge, 1991, pp. 96-116.
- COLOMBI, Beatriz. *Viaje intelectual. Migraciones y desplazamientos en América Latina (1880-1915)*. Rosario: Beatriz Viterbo, 2004.
- CORSALETTI, Fabrício. *Golpe de ar*. São Paulo: Editora 34, 2009.
- GALERA, Daniel. *Cordilheira*. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.
- LACAN, Jacques. *Escritos 2*. Traducción de Tomás Segovia e Armando Suárez. Buenos Aires: Siglo XXI, 2013, pp. 565-626.
- LAURENCICH, Alejandra. “El Brasil de los sueños”. In: MC ELROY, Isis,
- MUSLIP, Eduardo (orgs.). *Brasil. Ficciones de argentinos*. Buenos Aires: Casanova, 2013, pp. 69-71.
- MUSLIP, Eduardo. *Avión*. Buenos Aires: Blatt y Ríos, 2015.
- PAULS, Alan. *La vida descalzo*. Buenos Aires: Sudamericana, 2006.
- SANTIAGO, Silviano. “Sentimento da vida, sentimento do mundo”. In: SÁ-CARVALHO, Carolina (org.). *Brasil, cultura cosmopolita?* Rio de Janeiro: Eduerj, 2014, pp. 15-64.
- SARMIENTO, Domingo Faustino. *Viajes por Europa, África y América. 1845-1847 y Diario de Gastos*. Edição crítica por Javier Fernández. Colección Archivos. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 1993.
- SÜSSEKIND, Flora. *O Brasil não é longe daqui. O narrador, a viagem*. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.

Este libro fue escrito entre dos lenguas. Para la traducción de los textos escritos primero en portugués conté con la ayuda de Mario Cámara y Paula Siganevich, compañeros en esta aventura, a quienes agradezco. Agradezco también a Márcio Seligmann-Silva, Adriana Kanzepolsky, Diana Klinger, Denilson Lopes, Tamara Kamenszain, Stefania Chiarelli, Giovanna Dealtry, Gabriel Giorgi, Pablo Gasparini y Luciene Azevedo, por la generosidad de sus lecturas.

LIBROS GRUMO

Colección Materiales

Crítica acéfala, Raúl Antelo (2008)

Telquelismos latinoamericanos, la teoría francesa en el entre-lugar de los trópicos, Jorge Wolff (2009)

Por una ciencia del vestigio errático (Ensayos sobre la antropofagia de Oswald de Andrade), Gonzalo Aguilar (2010)

La precariedad como experiencia de escritura Paula Siganevich (2018)

Vale cuanto pesa, Silviano Santiago (2019)

*La máquina performática
La literatura en el campo experimental*
Gonzalo Aguilar y Mario Cámara (2019)

Colección Gandula (con Editorial Vox)

Casi un arte, Paula Glenadel (2011).

Traducción: Rodrigo Labriola

20 poemas para tu walkman, Marília Garcia (2012).

Traducción: Diana Klinger, Paloma Vidal y Mario Cámara

Interior vía satélite, Marcos Siscar (2014).

Traducción: Diana Klinger

Rimbaud en América, Alberto Martins (2016).

Traducción: Paloma Vidal

Feliz con mis orejas, Fabrício Corsaletti (2016).

Traducción: Mario Cámara y Paloma Vidal

Mini Marx, Rafael Zacca (2018).

Traducción: Mario Cámara

La muerte de Tony Bennett, Leonardo Gandolfi (2019).

Traducción: Paloma Vidal

Grandes mamíferos, Franklin Alves (2019).

Traducción: Adriana Kogan y Mario Cámara

Una serie de paradojas se desdoblán en este *Estar entre*: entre lenguas, culturas y países, pero sobre todo entre páginas de libros. ¿Y si la literatura fuera algo a la deriva? Como la novela para Friedrich Schlegel: algo siempre en devenir, abierto y con una capacidad infinita de tragarse todos los géneros, todos los tiempos y lugares. Una máquina devoradora de fronteras e identidades. Paloma Vidal habla entre libros y también entre ciudades: Río de Janeiro, Buenos Aires, París, Los Ángeles...

Al ubicarse entre lugares, Paloma recorre un sitio (atópico, por supuesto) que transforma todo espacio (urbano o literario) en un dispositivo mnemotécnico de múltiples puertas. Poniendo en evidencia a cada vez un aspecto distinto de su "yo", logra producir una distancia necesaria. Ese "yo" se revela (o se refunda) como un espacio poroso a través del cual pone en movimiento juegos de identidad en la era de la postidentidad (o de las prótesis de identidad).

Si nuestra lengua establece un mapa para abrir senderos por el mundo, estar entre lenguas (como ocurre en la escritura de Paloma) permite un productivo quiebre de la brújula y su fragmentación en astillas que lanzan luces inusitadas sobre otros mundos y otros modos de estar aquí.

Márcio Seligmann-Silva

ISBN 978-987-22445-7-6

