

# *Olho d'água* ( )

REVISTA DO PPG-LETRAS - UNESP/SÃO JOSÉ DO RIO PRETO

unesp 

v. 9, n. 2  
Jul.-Dez. 2017  
ISSN 2177-3807

# *Olho d'água ( )*

REVISTA DO PPG-LETRAS - UNESP/SÃO JOSÉ DO RIO PRETO

UNIVERSIDADE ESTADUAL PAULISTA “Júlio de Mesquita Filho”

**Reitor**

Sandro Roberto Valentini

**Vice-Reitor**

Sergio Roberto Nobre

**Pró-Reitor de Pesquisa**

Carlos Frederico de Oliveira Graeff

**Pró-Reitor de Pós-Graduação**

João Lima Sant’Anna Neto

**Pró-Reitora de Extensão**

Cleopatra da Silva Planeta

**Diretora do IBILCE**

Maria Tercília Vilela de Azeredo Oliveira

**Vice-Diretor do IBILCE**

Geraldo Nunes Silva

**Coordenador do PPG Letras**

Pablo Simpson Kilzer Amorim

**Vice-Coordenador do PPG Letras**

Cláudio Aquati

# *Olho d'água* ( )

REVISTA DO PPG-LETRAS - UNESP/SÃO JOSÉ DO RIO PRETO

**ISSN: 2177-3807**

Olho d'água	São José do Rio Preto	v. 9	n. 2	p. 1-181	jul./dez. 2017
-------------	-----------------------	------	------	----------	----------------

# Olho d'água ( )

REVISTA DO PPG-LETRAS - UNESP/SÃO JOSÉ DO RIO PRETO

**EDITOR-CHEFE** Arnaldo Franco Junior

**EDITORES-ASSISTENTES** Leandro Henrique Aparecido Valentin; Wanderlan Alves

**EDITORIA** — v.9, n. 2, 2017 Arnaldo Franco Junior; Wanderlan Alves

**COMISSÃO EDITORIAL** Arnaldo Franco Junior; Márcio Scheel; Orlando Nunes de Amorim; Wanderlan da Silva Alves

**CONSELHO CONSULTIVO** Alvaro Luiz Hattner (UNESP); André Luís Gomes (UnB); Angélica Soares (UFRJ); António Manuel Ferreira (Univ. Aveiro); Aparecida Maria Nunes (UNINCOR); Cássio da Silva Araújo Tavares (UFG); Claudia Maria Ceneviva Nigro (UNESP); Diana Luz Pessoa de Barros (USP/ Mackenzie); Ellen Mariany da Silva Dias (UNIOESTE); Fabio Akcelrud Durão (UNICAMP); Giséle M. Fernandes (UNESP); Jaime Ginzburg (USP); João Azenha (USP); João Luiz Pereira Ourique (UFPEL); José Luiz Fiorin (USP); Lúcia Granja (UNESP); Lúcia Osana Zolin (UEM); Luciene Almeida de Azevedo (UFBA); Luciene Marie Pavanelo (UNESP); Luzia A. Oliva dos Santos (UNEMAT); Manuel F. Medina (Univ. Louisville); Marcos Antonio Siscar (UNICAMP); Márcio Scheel (UNESP); Maria Celeste Tomasello Ramos (UNESP); Marisa Corrêa Silva (UEM); Marli Tereza Furtado (UFPA); Milena Cláudia Magalhães Santos Guidio (UFSB); Mirian Hisae Y. Zappone (UEM); Nádia Battella Gotlib (USP); Orlando Nunes de Amorim (UNESP); Rejane Rocha (UFSCar); Ria Lemaire (Univ. de Poitiers); Robert J. Oakley (Univ. Birmingham); Rosani U. Ketzner Umbach (UFSM); Sandra G. T. Vasconcelos (USP); Sérgio Vicente Motta (UNESP); Susana Souto Silva (UFAL); Susanna Busato (UNESP); Telma Maciel (UEL); Thomas B. Byers (Univ. Louisville); Thomas Bonnici (UEM); Ulisses Infante (UNESP)

**EDITORIAÇÃO** Arnaldo Franco Junior; Leandro Henrique Aparecido Valentin; Wanderlan Alves

**REVISÃO DE LÍNGUA PORTUGUESA; NORMALIZAÇÃO E REVISÃO DE REFERENCIAÇÃO** André Luiz Gomes de Jesus; Arnaldo Franco Junior; Diego Jesus Rosa Codinhoto; Fernando Aparecido Poiana; Gisele de Oliveira Bosquesi; Hugo Giazzi Senhorini; Juliana Silva Dias; Karina Espúrio; Leandro Henrique Aparecido Valentin; Manoela Caroline Navas; Marília Corrêa Parecis de Oliveira; Milena Mulatti Magri; Nicolás Pelicioni de Oliveira; Thiago Henrique de Camargo Abrahão

**TRADUÇÃO/REVISÃO DE LÍNGUA INGLESA** Fernando Aparecido Poiana; Hugo Giazzi Senhorini; Juliana Silva Dias; Leandro Henrique Aparecido Valentin; Manoela Caroline Navas; Milena Mulatti Magri.

**IMAGEM DA CAPA** © Kirsty Pargeter | Dreamstime Stock Photos

**INDEXADORES** CAPES PERIÓDICOS — DOAJ — ERIHPLUS — IBICT — LATINDEX — LivRe — MLA — OAJI — REDIB

---

Revista Olho d'água / Universidade Estadual Paulista – São José do Rio Preto, UNESP, 2017

Semestral

ISSN 2177-3807

1. Literatura

---

**CORRESPONDÊNCIA DEVE SER ENCAMINHADA A** *CORRESPONDENCE SHOULD BE ADDRESSED TO*

Revista Olho d'água

IBILCE - UNESP/ São José do Rio Preto – DELL – Ala 3 (sala 17)

Rua Cristóvão Colombo, 2265

15054-000 – São José do Rio Preto – SP – Brasil

E-mail: [revistaolhodagua@yahoo.com.br](mailto:revistaolhodagua@yahoo.com.br) – ([www.olhodagua.ibilce.unesp.br](http://www.olhodagua.ibilce.unesp.br))

<<http://www.olhodagua.ibilce.unesp.br/index.php/Olhodagua>>

## SUMÁRIO / CONTENTS

### APRESENTAÇÃO

- 8 Olho d'água — v. 9, n. 2, 2017  
ARNALDO FRANCO JUNIOR

### VARIA

- 11 Blanchot: traduzir a des-obra (*désœuvrement*)  
Blanchot: Translating Worklessness (*désœuvrement*)  
CAROLINA VILLADA CASTRO
- 24 Estudo básico sobre as literaturas breves de Clarice Lispector e Franz Kafka: formas, temas, aproximações e distanciamentos  
Basic Study on the Short Literature of Clarice Lispector and Franz Kafka: Forms, Themes, Similarities, and Differences  
HUGO GIAZZI SENHORINI
- 37 O problema da impossibilidade da narração em Clarice Lispector e Primo Levi  
The Problem of the Narrative Impossibility in Clarice Lispector and Primo Levi  
ELAINE AFONSO

### DOSSIÊ ESTÉTICAS DA DISPERSÃO

- 49 Apresentação  
Presentation — Dossier Aesthetics of Dispersion  
WANDERLAN ALVES
- 52 Artes em contato, experiência e afecção  
Arts in Contact, Experience and Affection  
ELEONORA FRENKEL
- 68 Desvio para a imagem: impregnação, entorno, desvio  
Deviation to Image: Impregnation, Surroundings, Detour  
DANUSA DEPES PORTAS
- 82 Máquinas y artefactos de profanar. Estrategias para una reactivación de lo improductivo  
Machines and Detached Artifacts: Strategies for a Reactivation of the Unproductive  
MARIELA HERRERO
- 105 La os-cura cara del amor: el “método peligroso” de Jung en *La tejedora de sombras* de Jorge Volpi  
The Dark Side of Love: Jung’s “Dangerous Method” in *La tejedora de sombras*, by Jorge Volpi  
JAIROL NUÑEZ MOYA

- 126 **Memorial de Buenos Aires: memórias apócrifas de Jorge Luis Borges e Machado de Assis**  
Memorial de Buenos Aires: Jorge Luis Borges' and Machado de Assis' Apocryphal Memories  
ISIS MILREU
- 145 **Redes y relaciones experimentales en *La ansiedad* de Daniel Link**  
Experimental Networks and Relationships in *La ansiedad*, by Daniel Link  
WANDERLAN ALVES

## RESENHA

- 167 ***Lady Masacre: una historia, varios misterios***  
*Lady Masacre: One Story, Many Mysterries*  
NÉSTOR RAÚL GONZÁLEZ GUTIÉRREZ
- 170 Índice de Assuntos/Índice de Matéria
- 171 Subject Index/Index du Sujet
- 172 Índice de Autores /Authors Index
- 173 Normas de publicação
- 176 Policy for submitting papers
- 179 Normas para los autores

## APRESENTAÇÃO

Este número da *Revista Olho d'água* é composto pelas seções Varia, Dossiê e Resenha.

A seção *Varia* é composta de três artigos, a saber:

Carolina Villada Castro, em “Blanchot: traduzir a des-obra (*désœuvrement*)” apresenta uma tradução para o português de fragmentos de *L'attente l'oubli*, de Maurice Blanchot. Desenvolve, com base nas ideias do autor, uma concepção de tradução como gesto marcado pela fascinação da escuta do que se caracteriza como *des-obra*, evidenciando uma poética da tradução.

Hugo Giuzzi Senhorini, em “Estudo básico sobre as literaturas breves de Clarice Lispector e Franz Kafka: formas, temas, aproximações e distanciamentos”, analisa comparativamente narrativas curtas de Clarice Lispector e Franz Kafka buscando identificar características que singularizam, por seus procedimentos formais e temáticas comuns, os textos de ambos os autores. Como resultado do estudo, constata a existência de um vínculo entre a forma de diálogos e o apagamento temporal da narrativa e a abordagem de temas como a contemplação e a perquirição existencial.

Encerrando a seção *Varia*, Elaine Afonso, em “O problema da impossibilidade da narração em Clarice Lispector e Primo Levi”, identifica um tema comum à escritora brasileira e ao escritor italiano: a reflexão sobre a impossibilidade de narrar. Segundo a articulista, o inefável, em Lispector, ganha um tom dramático a partir da percepção, pela escritora, de que é impossível captar linguisticamente o instante sem traí-lo. Já no caso de Levi, o inefável se dramatiza em razão do fracasso da linguagem para reconstituir a integralidade dos eventos traumáticos que ele testemunhou. Nos dois casos, conclui, a fragmentação torna-se marca da escrita, caracterizando um “inferno” irresolvido em ambas as obras.

A seção Dossiê compõe-se de seis artigos reunidos em torno do tema “Estéticas da Dispersão”, discutindo formas escriturais que destoam dos padrões de construção e de apresentação – idealizados como autônomos – da arte moderna. Heteróclitas, essas obras chamam a atenção por articularem o literário com materiais e procedimentos lingüísticos de outros campos semióticos. Uma *estética da dispersão*, portanto, se afirma nessas obras pelo apagamento dos limites entre a literatura e outros campos estéticos, potencializando uma reavaliação crítica do que é/foi a literatura e do que são/foram as outras artes manifestações estéticas (cinema, fotografia, artes plásticas, etc...). Organizado pelo Prof. Dr. Wanderlan Alves, o dossiê conta com artigos dos professores pesquisadores Eleonora Frenkel, Danusa Depes Portas, Mariela Herrero, Jairol Nuñez Moya, Isis Milreu e Wanderlan Alves. Para maiores informações, remetemos o leitor à *Apresentação* do Dossiê realizada por seu organizador.

Por fim, a seção Resenha conta com uma resenha de Néstor Raúl González Gutiérrez sobre o romance *Lady Masacre*, do escritor colombiano Mario Mendoza.



Em nome da equipe responsável pela *Revista Olho d'água*, agradeço a todos os que colaboraram na produção deste número – particularmente ao Prof. Dr. Wanderlan Alves por seu empenho na organização do Dossiê.

Arnaldo Franco Junior



# Blanchot: traduzir a des-obra (*désœuvrement*)

CAROLINA VILLADA CASTRO \*

**RESUMO:** Este artigo apresenta a tradução para o português de uma seleção de fragmentos de *L'attente l'oubli* (1962), de Maurice Blanchot. Ofereço um exercício de tradução acompanhado de uma análise conceitual. Isso, a fim de propor, a partir dos trabalhos de Blanchot, a fascinação da des-obra (*désœuvrement*) como po(é)tica da tradução.

**PALAVRAS-CHAVE:** Desobramento; *L'attente l'oubli*; Maurice Blanchot;. Poética; Tradução.

**ABSTRACT:** This article presents a translation exercise into Portuguese of a fragment selection of *L'attente l'oubli* (1962) by Maurice Blanchot. I offer a translation exercise with a conceptual analysis. Departing from Blanchot's work, the aim of this paper is to indicate the fascination of "worklessness" (*désœuvrement*) as poetics of translation.

**KEYWORDS:** *L'attente l'oubli*; Maurice Blanchot; Poetics; Translation; Worklessness.

---

\* Mestre em Estudos da Tradução pelo Programa de Pós-Graduação em Estudos da Tradução (PGET) da Universidade Federal de Santa Catarina – UFSC - 88036-020 - Florianópolis – Santa Catarina - Brasil. E-mail: carolina.villadacastro@gmail.com

Tal seria então minha tarefa: responder a esta palavra  
que ultrapassa meu entendimento, responder sem tê-la  
realmente ouvido e responder repetindo-a, fazendo-a falar [...]  
Nomear o possível, responder ao impossível.

*A conversa Infinita* – Maurice Blanchot

*L'attente l'oubli* (1962) é uma das últimas ficções de Maurice Blanchot, de grande força poética e filosófica, a qual encena uma conversa de murmúrios espectrais, entre os quais proliferam imagens múltiplas em desdobramento: a conversa entre um homem e uma mulher, a relação entre escritor e escrita, os forcejos entre linguagem e pensamento, o movimento oscilador entre espera e esquecimento. Voragem poética que não apenas constitui uma expressão vigorosa da escrita experimental contemporânea, mas também um texto onde se interpela a possibilidade e singularidade da linguagem poética que vibra no desdobramento incessante das imagens e no ecoar infinito dos murmúrios que ali falam.

Não em vão, a potência poética de *L'attente l'oubli* instigou diversos escritores e pensadores contemporâneos. Em *La pensée du dehors*, Foucault (2001, p. 553) indicava a importância desta ficção a partir do modo como, no meio do fluxo poético, se problematiza a possibilidade mesma da linguagem poética. Paralelamente, no texto *Sur Blanchot*, Levinas (1976, p. 40) pondera a força de ruptura de sua “linguagem descontínua” onde se aproximam e se apagam os limites entre pensamento e ficção. E, nesse mesmo sentido, em *La Voix et le Phénomène*, Derrida (1998, p. 75-77) deixa ecoar os murmúrios desta ficção no seu conceito de “différance”, esse movimento de disseminação da diferença na linguagem que murmura entre as linhas e fragmentos de *L'attente l'oubli*.

Eis, nesse movimento de desdobramento, descontinuidade, ruptura e diferença que percorre a linguagem poética e que chega a seu limite em *L'attente l'oubli*, o que referimos como “desobramento” (*désœuvrement*), termo que Blanchot usava desde textos como *L'espace littéraire* (1955), *L'entretien infini* (1969) ou *L'écriture du désastre* (1980) para referir a linguagem e escrita literária, seu caráter removedor de quaisquer ordem discursiva, ser, verdade ou poder. Deste modo, nosso objetivo consiste em tentar assinalar o movimento “desobrador” que se passa da ficção à tradução literária dos fragmentos selecionados de *L'attente l'oubli*, permitindo-nos arriscar, nesse artigo, a fascinação da escuta dessa *desobra* como poética de tradução. Além do mais, possibilitar a leitura de alguns fragmentos de *L'attente l'oubli*, já que esta ficção ainda não foi traduzida ao português.

## **Blanchot: pensamento da tradução**

Embora Blanchot não tenha sido um teórico da tradução, podemos, contudo, consultar seus breves textos dedicados à tradução literária em *La part du feu* (1949) e *L'Amitié* (1971). Neles, Blanchot aponta importantes perspectivas para a tradução: em primeiro lugar, a afirmação da diferença das línguas e do traduzir como um ato de desdobramento do diferir do texto literário:

[o] tradutor é um escritor de uma singular originalidade, precisamente lá onde ele parece não reivindicar nenhuma. Ele é o mestre secreto da diferença das línguas, não para aboli-la, mas para utilizá-la, a fim de despertar, na sua língua, pelas mudanças violentas ou sutis que ele lhe traz, uma presença do que há de diferente, originalmente, no original (BLANCHOT, 1917, p. 71-72 – colchetes nossos).

Paralelamente, a necessidade da tradução, como indica-nos Almeida Filho, responde à “potência tradutória criadora de porvires; a abertura de um hiato – em termos blanchotianos, de um *écart* – entre as línguas envolvidas no traduzir” (ALMEIDA FILHO, 2013, p. 22) e, mesmo, a um exercício de escrita literária. Assim, esta afirmação da diferença enquanto jogo da tradução, instiga uma série de possibilidades tanto poéticas quanto éticas: a tradução implica um exercício de alteração, isto é, de variação das línguas. O que se afirma é a descontinuidade permanente entre elas, ou, como destaca Almeida Filho, a “irreconciliabilidade – a não-complementaridade – antibabélica do traduzirnos” (ALMEIDA FILHO, 2013, p. 22). A tradução concerne, então, àquele excesso das línguas onde reverberam o anonimato e a multiplicidade da linguagem: “a linguagem é o acordo do movimento de esconder e desviar, ela vela por ele, preserva-o, perde-se e confirma-se nele” (BLANCHOT, 2001, p. 59). Isso, de tal modo que, ao desdobrar a diferença, a tradução torna a obra sempre outra, nas palavras de Blanchot:

A tradução não está predestinada em absoluto a fazer desaparecer a diferença, da qual é, ao contrário, o jogo: sempre ela faz alusão a ela, dissimula-a, mas, às vezes revelando-a e com frequência acentuando-a, ela é a vida mesma dessa diferença, encontra nela seu dever augusto, sua fascinação também” (BLANCHOT, 1960, p. 476- 477)<sup>1</sup>.

Diferir e diferença da obra devido ao diferir e à diferença das línguas em tradução, expondo a força transgressora e criativa da linguagem literária. Justamente esse “entre” línguas indica a paragem sempre provisória do tradutor:

ele passa a se sentir sem morada em sua própria língua, a perceber que a tradução não pode abrigar os lugares comuns, os já ditos, o que, por conseguinte, numa busca, o força, o impele a criar, a recriar, a vasculhar o lugar da diferença na diferença do lugar tanto estrangeiro quanto familiar (ALMEIDA FILHO, 2013, p. 24).

A tarefa ética do tradutor é, portanto, responder à alteridade da obra, isto é, responder ao excesso de linguagem que murmura “entre” as línguas e produz seus devires: “a tradução está ligada a esse devir, ela o traduz e ela o produz, ela só é possível por esse movimento e essa

---

<sup>1</sup> No original: “La traduction n’est nullement destinée à faire disparaître la différence dont elle est au contraire le jeu: constamment elle y fait allusion, elle la dissimule, mais parfois en révélant et souvent en l’accentuant, elle est la vie même de cette différence, elle y trouve son devoir auguste, sa fascination aussi” (BLANCHOT, 1960, p. 476- 477).

vida que toma” (BLANCHOT, 1960, p. 477)<sup>2</sup>. O tradutor escreve a partir deste interstício da linguagem, compõe uma variação no intervalo das línguas e propaga assim o diferir da diferença da obra, desdobrando seus virtuais.

Assim, na tentativa de continuar o palimpsesto (BARRENTO, 2013, p. 14) que compõe as traduções e textos de Blanchot, apresentamos a seguir nosso exercício de tradução para o português de uma seleção de fragmentos de sua ficção *L'attente l'oubli* (1962).

### ***L'attente l'oubli: tradução e desobramento (désœuvrement)***

Em *L'attente l'oubli* (1962), Blanchot arrisca uma escrita fragmentária, a qual oscila de fragmento a fragmento ou, mesmo, de linha a linha entre o ensaio e a ficção; enquanto isso, desdobra uma fina encenação de espectros múltiplos: um homem e uma mulher, escrita e escritor, pensamento e linguagem, espera e esquecimento, e, entre dobra e dobra, as reverberações de Orfeu e Eurídice. Precisamente, esse movimento de desdobramento entre imagens, os múltiplos ecos em cada palavra ou entre elas, permitem-nos exemplificar esse movimento desobrador (*désœuvrer*) da linguagem poética no exercício de tradução e nos fragmentos traduzidos.

Já em diversas passagens de seu pensamento literário, Blanchot caracterizava a obra de arte e a poesia como movimentos de desdobramento (*désœuvrement*). Em *L'Espace littéraire* caracterizou a experiência artística e a escrita como experiências desobradoras, nas quais ficamos expostos a esse movimento centrífugo ou voragem da impossibilidade da obra como totalidade, apontando a seu caráter inevitavelmente fragmentário (BLANCHOT, 1955, pp. 13, 39), o que vai denominar depois em *L'entretien infini* (1969) como ausência da obra ou do livro. Concomitantemente, a palavra poética e a experiência da escrita expõem esse “desdobramento sem fim” (BLANCHOT, 1955, p. 29), movimento inseparável da afirmação do anonimato da linguagem literária e, portanto, do im-poder ou impossibilidade do sujeito – escritor ou leitor – de conter ou limitar as possibilidades de sentido da palavra poética ou de deter esse movimento de dispersão e fragmentação da escrita, tal e qual aclara Blanchot em *L'Écriture du desastre* (BLANCHOT, 1980, p. 30).

Precisamente, esse movimento desobrador da palavra poética atravessa *L'attente l'oubli* e mantém em desdobramento e dispersão contínuas as imagens e conversas nesta ficção, fazendo-nos caracterizar nosso processo de tradução como uma experiência de escuta particular desse movimento desobrador. O que instiga uma fascinação pela escuta e pelo desvio entre as palavras, as imagens e suas variações entre as línguas. Desse modo, apresentamos a seguir nosso exercício de tradução da seleção de fragmentos de *L'attente l'oubli*, para afirmar, com Simeone, que traduzir: “só pode aumentar essa obrigação e essa vontade de escuta” (SIMEONE, 2014, p. 72)<sup>3</sup>.

---

<sup>2</sup> No original: “la traduction est liée à ce devoir, elle le “traduit” et l’accomplit, elle n’est possible qu’à cause de ce mouvement et de cette vie dont elle s’empare” (BLANCHOT, 1960, p. 477).

<sup>3</sup> No original: “ne peut que accroître cette obligation et ce désir d’écouter” (SIMEONE, 2014, p. 72).

## **Fragmento 1**

### **Texto em francês**

Il la regardait à la dérobée. Peut-être parlait-elle, mais sur son visage nulle bienveillance à l'égard de ce qu'elle disait, nul consentement à parler, une affirmation à peine vivante, une souffrance à peine parlante.

Il aurait voulu avoir le droit de lui dire : «Cesse de parler, si tu veux que je t'entende.» Mais elle ne pouvait plus se taire à présent, même ne disant rien.

Il se rendait bien compte qu'elle avait peut-être tout oublié. Cela ne le gênait pas. Il se demandait s'il ne désirait pas s'emparer de ce qu'elle savait, plus par l'oubli que par le souvenir. Mais l'oubli ... Il lui fallait entrer, lui aussi, dans l'oubli.

### **Versão em português**

Ele a olhava com dissimulação. Talvez ela falasse, mas sobre seu rosto nenhuma benevolência quanto ao que dizia, nenhum consentimento para falar, uma afirmação apenas viva, um sofrimento apenas falante.

Ele teria vontade de ter o direito de lhe dizer: “Deixa de falar, se tu queres que te escute”. Mas agora ela já não podia se calar, mesmo não dizendo nada.

Ele se dava conta de que talvez ela tivesse esquecido tudo. Isto não o incomodava. Ele se perguntava se não teria vontade de apoderar-se do que ela sabia, mais pelo esquecimento do que pela lembrança. Mas o esquecimento... Obrigava-o a entrar, ele também, no esquecimento.

## **Fragmento 2**

### **Texto em francês**

«Donne-moi cela.» Il écoute cette injonction comme si elle venait de lui, s'adressant à lui. «Donne-moi cela.» Parole qui ne ressemble pas à une prière, ni vraiment à un ordre, parole neutre et blanche à laquelle il sent, non sans espoir, qu'il ne résistera pas toujours. «Donne-moi cela.»

### **Versão em português**

"Dê-me isso" Ele escuta esta ordem como se viesse dela, dirigindo-se a ele. "Dê-me isso." Palavra que não parece nem súplica, nem verdadeiramente uma ordem, palavra neutra e branca à qual ele sente, não sem esperança, que nem sempre resistirá. "Dê-me isso."

## **Fragmento 3**

### **Texto em francês**

Il n'est pas vrai que tu sois enfermée avec moi et que tout ce que tu ne m'as pas encore dit te sépare du dehors. Ni l'un ni l'autre, nous ne sommes ici. Seuls quelques-uns de tes mots y ont pénétré, et de loin nous les écoutons.

### **Versão em português**

Não é verdade que estejas fechada comigo e que tudo o que não me tens dito ainda te separe do que está lá fora. Nem um nem outro, não estamos aqui. Só algumas de tuas palavras têm penetrado ali e de longe as escutamos.

#### **Fragmento 4**

##### **Texto em francês**

Quelqu'un en moi converse avec lui-même.

Quelqu'un en moi converse avec quelqu'un. Je ne les entends pas. Pourtant, sans moi qui les sépare et sans cette séparation que je maintiens entre eux, ils ne s'entendraient pas.

##### **Versão em português**

Alguém conversa em mim consigo mesmo.

Alguém conversa em mim com alguém. Não os escuto. No entanto, sem mim que os separo e sem esta separação que mantenho entre eles, eles não se escutariam.

#### **Fragmento 5**

##### **Texto em francês**

Il lui semblait, tant il l'épiait, qu'elle reculait insensiblement et l'attirait dans son mouvement de retrait. Ils se retiraient l'un et l'autre, immobiles, laissant la place à leur immobilité. Etendus l'un contre l'autre, resserrés l'un par l'autre, et quand elle s'écarte, ressaisie; écartée, se refermant sur lui; à distance sans distance, la touchant ne le touchant pas.

##### **Versão em português**

Parecia-lhe, tanto ele a espiava, que ela recuava imperceptivelmente e o atraía no seu movimento de retirada. Eles se retiravam um e outro, imóveis, dando lugar à sua imobilidade. Deitados um contra outro, abraçados um pelo outro, e quando ela se afasta, começa de novo; distante, dobrando-se sobre ele; à distância sem distância, tocando-o sem o tocar.

#### **Fragmento 6**

##### **Texto em francês**

Quand il l'a regardée trop longtemps, il voit à sa place et se superposant à elle comme une absence de personne qu'il ne s'effraie pas d'avoir à regarder encore.

##### **Versão em português**

Quando a olhava muito tempo, ele via em seu lugar e sobrepondo-se a ela algo como uma ausência de pessoa que ele não temia ter de voltar a ver.

#### **Fragmento 7**

##### **Texto em francês**

Le calme détour de la pensée, retour d'elle-même à elle-même en l'attente.

Par l'attente, ce qui se détourne de la pensée retourne à la pensée devenue son détour.

L'attente, l'espace du détour sans digression, de l'errement sans erreur.

##### **Versão em português**

O calmo desvio do pensamento, retorno dele a si mesmo na espera.

Pela espera, o que se desvia do pensamento retorna ao pensamento transformado em seu desvio.

A espera, o espaço do desvio sem digressão, da errância sem erro.



## Fragmento 8

### Texto em francês

«Tous ces regards de vous qui ne m'ont pas regardée.» - «Toutes ces paroles que vous avez dites et qui ne m'ont pas parlé.» - «Et votre présence qui s'attarde et résiste.» - «Et vous déjà absente.»

Où était-ce? Où n'était-ce pas?

Sachant qu'elle était là, et l'ayant si parfaitement oubliée, sachant qu'elle ne pouvait être là qu'oubliée, et lui-même le sachant, l'oubliant.

«Y a-t-il encore un instant?» - «L'instant qui est entre le souvenir et l'oubli.» - «Bref instant.» - «Qui ne cesse pas.» - «Ni rappelés ni oubliés.» - «Nous souvenant de par l'oubli.»

«Pourquoi ce bonheur d'oublier?» - «Bonheur lui-même oublié.»

C'est la mort, disait-elle, l'oubli de mourir qu'est la mort. L'avenir enfin présent. «Fais en sorte que je puisse te parler.» - «Oui, maintenant parle-moi.» - «Je ne le puis pas.» - «Parle sans pouvoir.» - «Tu me demandes si tranquillement l'impossible.»

Quelle est cette douleur, cette crainte, quelle est cette lumière? L'oubli de la lumière dans la lumière.

### Versão em português

"Todos estes olhares seus que não me têm olhado." - "Todas estas palavras que tem dito e que não me têm falado." - "E sua presença que se atrasa e resiste." - "E você já ausente."

Onde estava isso? Onde não estava isso?

Sabendo que ela estava lá, e havendo-o esquecido perfeitamente, sabendo que ela só podia estar lá esquecida, e ele mesmo sabendo-o, esquecendo-o.

"Há um instante ainda?" - "O instante que está entre a recordação e o esquecimento." - "Breve instante" - "Que não cessa" - "Nem lembrados nem esquecidos" - "Recordando-nos pelo esquecimento"

"Por que esta alegria em esquecer?" - "Alegria ela mesma esquecida."

É a morte, dizia, o esquecimento de morrer que é a morte. O porvir enfim presente. "Faz de tal modo que eu possa te falar." - "Sim, agora fala para mim." - "Não posso falar" - "Fala sem poder." - "Tu me pedes tão tranquilamente o impossível"

Que dor é esta, este receio, que luz é esta? O esquecimento da luz na luz.

## Fragmento 9

### Texto em francês

Plus tard, il s'éveilla calmement, avec précaution, face à la possibilité d'avoir déjà tout oublié.

Oubliant un mot, oubliant en ce mot tous les mots.

### Versão em português

Mais tarde, ele acordou com calma, com precaução, frente à possibilidade de já ter esquecido tudo.

Esquecendo uma palavra, esquecendo nesta palavra todas as palavras.

## Fragmento 10

### Texto em francês

Dans l'attente, le temps perdu.

Attendre donne le temps, prend le temps, mais ce n'est pas le même qui est donné et qui est pris. Comme si, attendant, il ne lui manquait que le temps d'attendre.

Cette surabondance du temps qui manque, ce manque surabondant du temps.

«Est-ce que cela va durer encore longtemps?» - «Toujours, si vous le ressentez comme durée.»

Attendre ne lui laisse pas le temps d'attendre.

### Versão em português

Na espera, o tempo perdido.

Esperar doa o tempo, toma o tempo, mas não é o mesmo o que é dado e o que é tomado. Como se, esperando, só lhe faltasse o tempo de esperar.

Esta superabundância de tempo que falta, esta falta superabundante de tempo.

"Isso vai durar ainda muito tempo?" - "Sempre, se você o experimenta como duração"

Esperar não lhe dá tempo de esperar.

## Fragmento 11

### Texto em francês

«Cette présence.» - «Votre présence? La mienne?» - «On ne peut pas les distinguer aussi simplement, vous le savez bien. Ma présence est très forte pour vous, elle ne vous intéresse et ne vous retient que trop. Mais, moi, c'est parce que je ne sens presque plus votre présence qu'elle me paraît si puissante et presque invincible en son effacement.»

Il l'avait toujours pressenti : s'il attendait, c'est qu'il n'était pas seul, soustrait à sa solitude pour se disperser dans la solitude de l'attente. Toujours seul à attendre et toujours séparé de lui-même par l'attente qui ne le laissait pas seul.

L'infinie dispersion de l'attente toujours rassemblée à nouveau par l'imminence de la fin de l'attente.

### Versão em português

"Esta presença" - "Sua presença? A minha?" - "Não se pode distinguir tão simplesmente, você sabe bem. Minha presença é muito forte para você, ela só lhe interessa e retém demais. Mas é porque já quase não sinto sua presença que me parece tão potente e quase invencível no seu desaparecimento".

Ele tinha sempre pressentido isso: se esperava, é que não estava sozinho, subtraído de sua solidão para dispersar-se na solidão da espera. Sempre sozinho na espera e sempre separado de si mesmo por sua espera que não o deixava sozinho.

A infinita dispersão da espera sempre reunida de novo pela iminência do fim da espera.

## Fragmento 12

### Texto em francês

Debout contre la porte, immobile et toujours s'approchant, tandis qu'assise à l'extrémité du divan, le corps un peu détourné, étendue, renversée contre lui, glissant, et lui, la laissant glisser en arrière, lui faisant traverser, par l'étendue où elle se renverse, la part d'espace, infranchissable et déjà franchie, qui la sépare, le visage passant devant lui, alors qu'elle tombe les yeux tranquillement ouverts, comme s'ils étaient destinés à se voir, même s'il n'y a pas lieu qu'ils se regardent.

Comme il la saisit, l'entourant insensiblement telle qu'elle sera et l'attirant d'un mouvement encore inaccompli d'attrait, elle glisse, image en ce glissement, glissant en son image.

### Versão em português

Em pé contra a porta, imóvel e sempre se aproximando, enquanto senta na extremidade do divã, o corpo um pouco afastado, deitado, inclinado contra ele, deslizando, e ele, deixando-a deslizar para trás, fazendo-a atravessar, pela extensão onde se inclina, a parte do espaço, intransponível e já transposta, que a separa, o rosto passando diante dele, enquanto inclina seus olhos tranquilamente abertos, como se estivessem destinados a olhar-se, mesmo se não há lugar para se olharem.

Como ele a segura, cercando-a insensivelmente, tal e qual ela estará, e atirando-a num movimento ainda inacabado de atração, ela desliza, imagem nesse deslizamento, deslizando em sua imagem.

## Fragmento 13

### Texto em francês

«Attendez, vous finirez bien par parler.» - «L'attente ne donne pas la parole.»  
«Mais la parole répond à l'attente.»

Les mots que porte la parole que porte la voix que retient l'attente.

Dans chaque mot, non pas les mots, mais l'espace qu'apparaissant, disparaissant, ils désignent comme l'espace mouvant de leur apparition et de leur disparition.

Dans chaque mot, réponse à l'inexprimé, refus et attrait de l'inexprimé.

«Nous n'attendons plus, nous n'attendrons jamais plus.» - «C'est que nous n'avons jamais vraiment attendu.» - «Tout a donc été inutile? Tant d'efforts dissipés, tant de moments arrêtés.» - «Nous fûmes

### Versão em português

“Esperamos, terminará por falar.” - “A espera não dá a palavra.” “Mas a palavra responde à espera.”

As palavras que carregam a fala que carrega a voz que retém a espera.

Em cada palavra, não as palavras, mas o espaço que aparecendo, desaparecendo, indicam como espaço movediço de sua aparição e seu desaparecimento.

Em cada palavra, resposta ao não expressado, recusa e atração do não expressado.

“Nós já não esperamos, nós já nunca esperaremos.” - “É que nunca temos esperado verdadeiramente.” - “Portanto, tudo tem sido inútil? muitos esforços

patients et immobiles.» - «Et ne dois-je pas encore tout vous dire?» - «Il n'est pas nécessaire, maintenant, que nous parlions. Restons tranquillement à nous entendre.»

dissipados, tantos momentos detidos.” - “Nós fomos pacientes e imóveis.” - “E ainda não preciso dizer tudo para você?” - “Agora, não é necessário que falemos. Fiquemos tranquilamente à nossa escuta.”

## Fragmento 14

### Texto em francês

«Lorsque je me tiens devant toi et que je voudrais te regarder, te parler ...» - «Il la saisit et l'attire, l'attirant hors de sa Présence.» - «Lorsque je m'approche, immobile, mon pas lié à ton pas, calme, précipité...» «Elle se renverse contre lui, se retenant se laissant aller.» - «Lorsque tu vas en avant, me frayant un chemin vers toi...» - «Elle glisse, se soulevant en celle qu'il touche.» - «Lorsque nous allons et venons par la chambre et que nous regardons un instant ...» - «Elle se retient en elle, retirée hors d'elle, attendant que ce qui est arrivé arrive.» «Lorsque nous nous éloignons l'un de l'autre, et aussi de nous-mêmes, et ainsi nous rapprochons, mais loin de nous ...» - «C'est le va-et-vient de l'attente : son arrêt.» «Lorsque nous nous souvenons et que nous oublions, réunis: séparés ...» - «C'est l'immobilité de l'attente, plus mouvante que tout mouvant.» - «Mais lorsque tu dis « Viens » et que je viens dans ce lieu de l'attrait ...» - «Elle tombe, donnée au dehors, les yeux tranquillement ouverts.» - «Lorsque tu te retournes et me fais signe ...» - «Elle se détourne de tout visible et de tout invisible.» - «Se renversant et se montrant.» - «Face à face en ce calme détour.» - «Non pas ici où elle est et ici où il est, mais entre eux.» - «Entre eux, comme ce lieu avec son grand air fixe, la retenue des choses en leur état latent.»

### Versão em português

“Quando fico diante de ti e gostaria de te olhar, falar contigo...” - “Ele a segura e a atrai, atraindo-a para fora de sua Presença” - “Quando me aproximo, imóvel, meu passo ligado a teu passo, calmo, precipitado...” “Ela se inclina contra ele, detendo-se deixando-se ir” - “Quando tu vais para frente, abrindo-me um caminho em direção a ti...” - “Ela desliza, levantando-se naquela que ele toca” - “Quando vamos e voltamos pelo quarto e nos olhamos um instante...” - “Ela se retém em si, retirada fora de si, esperando que o que aconteceu sobrevenha”. “Quando nós nos afastamos um do outro, e também de nós mesmos, e assim nos aproximamos, mais além de nós...” - “É o vai-e-vem da espera: sua interrupção” - “Quando nós nos recordamos e nos esquecemos, reunidos: separados...” - “É a imobilidade da espera, mais móvel que todo o mutável.” - “Mas quando tu dizes “venha” e venho a esse lugar da atração...” - “Ela cai, doada ao fora, os olhos tranquilamente abertos” - “Quando tu te voltas e faz sinal para mim...” - “Ela se desvia de todo o visível e de todo o invisível” - “virando-se e mostrando-se” - “cara a cara neste calmo desvio” - “Não aqui onde ela está e aqui onde ele está, mas entre eles.” - “Entre eles, como este lugar com seu grande ar fixo, a reserva das coisas em seu estado latente”.

As variações sintáticas e semânticas nas traduções para o português respondem aos seguintes elementos:

Primeiramente, a ambiguidade dos pronomes: *elle, il, lui e elle*; os quais multiplicam linhas de sentido possíveis: a espera e o esquecimento, a voz e a escrita, o homem e a mulher, a linguagem e o pensamento. Esta multiplicidade de reverberações se justapõem entre si, apagando-se, proliferando e retornando entre os fragmentos traduzidos. Paralelamente, a mudança intermitente de registro entre *tu e vous*, modulando a intensidade da conversa, sua plasticidade ou imobilidade na composição do fragmento ou nas relações entre os fragmentos. Outro dos casos corresponde aos pronomes pessoais e indefinidos, tais como: *quelqu'un, moi, lui-même* que têm uma força sintática e semântica inevitável nos fragmentos, neste caso o deslizamento de uma voz anônima para uma voz plural, esse que torna a escrita e o espaço literário num espaço de proliferação de alteridades e de vozes em alteração.

Seguidamente, é importante indicar alguns termos próximos no francês, cuja força gráfica, fonética e semântica condicionou nossas escolhas: os termos *détour e retour* traduzidos ao português por *desvio e retorno*; assim como os termos *errement e erreur* traduzidos ao português por *errância e erro*; nem sempre mantêm a proximidade fonética, mas na composição sintática e semântica do fragmento, tentam responder à imagem da ficção em jogo. Paralelamente, nos termos *donné e donner* foram traduzidos ao português em ressonância por *doado e doar* escolha que tenta indicar a passividade dessa subjetividade sem sujeito que escreve ou conversa nas ficções de Blanchot. Finalmente, é preciso indicar a escolha de tradução da expressão *à nous entendre* por *a nossa escuta*.

Embora nosso trajeto de tradução tenha implicado traduzir diretamente do francês para o português, este percurso nos permite apontar a tradução como um exercício de escuta atenta, a fim de ouvir tanto as reverberações quanto as variações entre-línguas, mesmo o ecoar entre elas ao modo de superfícies descontínuas propagando uma variação. Assim, além de formas estáveis ou estruturas auto-referenciais; estas discontinuidades entre as línguas permitem estabelecer contrapontos inevitáveis entre as escolhas. Conforme as palavras de Simeone:

O texto é como um chamado de tradução, que provoca ele mesmo a ressonância que, em outra língua, será com frequência redução mas às vezes também gera amplificações, e que em todos os casos evoca o princípio e a execução de uma variação musical (SIMEONE, 2014, p. 70)<sup>4</sup>.

Paralelamente, este exercício de tradução e comparação permite-nos indicar, também, esse excesso inesgotável da língua que volta com cada tradução. Ali, onde, além das estruturas sedimentadas, a língua volta para alterar-se e responder ao que está por traduzir. Sobre este aspecto, nos diz Simeone que se trata de “um trabalho sobre sua própria língua, uma oportunidade dada a esta de revisar suas certezas e seus limites através da irrupção

---

<sup>4</sup> No original: “Le texte est comme en appel de traduction, qu’il suscite lui-même la résonance qui, dans l’autre langue, sera souvent réduction mais parfois aussi amplifications, et qui dans tous les cas évoque le principe et la mise en oeuvre d’une variation musicale” (SIMEONE, 2014, p. 70).

em seu espaço de obras e escrituras estrangeiras” (2014, p. 21)<sup>5</sup>. Podemos anotar, então, que traduzir implica reescrever fragmentariamente. Assim, estes fragmentos que compõem *L'attente l'oubli*, ao modo de trechos descontínuos ecoando entre si, apontam as línguas como superfícies também descontínuas, propagando series de variações que desdobram o infinito da linguagem poética e, deste modo, a tarefa sempre transbordante do tradutor literário: fascinação do escritor-tradutor e errância de sua escuta inesgotável.

## Ressonâncias de tradução

As ficções em Blanchot serão, mais do que imagens, a transformação, o deslocamento, o intermediário neutro, o interstício das imagens. Elas são precisas, e só tem figuras desenhadas na monotonia do cotidiano e do anônimo: e quando dão lugar ao encantamento, não e jamais nelas próprias, mas no vazio que as circunda, no espaço onde são colocadas sem raiz e sem fundações  
*O pensamento do exterior* - Michel Foucault

Este exercício de tradução deixa uma série de murmúrios incessantes cuja análise conceitual pode indicar-nos alguns traços possíveis da poética da tradução nos ensaios e ficções de Blanchot: o movimento desobrador da palavra poética que percorre *L'attente l'oubli*, as imagens e conversas em proliferação e dispersão entre ecos múltiplos; não apenas expõem esse hiato (*écart*) entre as línguas, suas discontinuidades e variações; mas também a alteridade da obra literária que caracteriza a experiência de tradução. Traduzir esses fragmentos implicou, assim, escutar a desobra da palavra poética e, nela, sua alteridade irreduzível. Portanto, cada fragmento traduzido não é mais que um lance, um risco, uma variação para uma escuta excedida. Conseqüentemente, propomos essa *fascinação da escuta* como poética da tradução a partir do processo de tradução apresentado.

Contudo, a *fascinação da escuta* é, também, uma imagem que vai e vem nos fragmentos de *L'attente l'oubli*, permitindo-nos aproximar escritor e tradutor na espera e o esquecimento dessa voz que sempre se desvia e escapa a seu ouvido. Já em *L'Entretien infini* (1969) se murmurava: “Falar não é ver”, fica então uma escuta errante que ouve “em cada palavra, todas as palavras”; voragem da linguagem afirmando a ausência da obra. A fascinação da escuta do tradutor-escritor responde a essa loucura do desobrimento (*desoeuvrement*) que é a loucura mesma da tradução (BLANCHOT, 1960, p. 479). Traduzir não é então traduzir a obra, traduzir responde e mantém o desobrimento (*désœuvrement*). A fascinação da tradução é, assim, a escuta incessante da dispersão entre as línguas, onde segundo descreve Foucault o rumo da palavra é:

<sup>5</sup> No original: "un travail sur sa propre langue, une chance donné à celle-ci de remettre en cause ses certitudes et ses limites à travers l'irruption dans son espace d'œuvres et d'écritures étrangères" (2014, p. 21).

o vazio em que vai se apagar; e na direção desse vazio ela deve ir, aceitando se desencadear no rumor, na imediata negação daquilo que ela diz, em um silêncio que não é a intimidade de um segredo, mas o puro exterior onde as palavras se desenrolam infinitamente (FOUCAULT, 2009: 224).

Contudo, indica-se também uma *tarefa ética*: manter a palavra respondendo ao impossível, ao que excede. Reiteração dessa experiência desobradora que se passa entre escritor, leitor e, nesse caso, do tradutor. O tradutor torna-se então em um anônimo e nômade, uma singularidade capaz de alterar as palavras para que reverberem alteridades possíveis e sempre potenciais. Ali, onde a conversa com outro(s) ainda é lugar de infinito: “Entre este ‘outrem’ e este ‘eu’, a distância é infinita, e, no entanto, ao mesmo tempo, outrem é para mim a presença mesma, a presença do infinito [...] presença infinitamente outra” (BLANCHOT, 2001, p. 109-110). Traduzir implica, portanto, tanto uma fascinação pela força de desobra da linguagem quanto pelo outro, pela estranheza de sua fala, enfim, pelo infinito da alteridade que transborda: “Estar frente a outrem é sempre estar na presença abrupta, sem intermediário, daquele que se volta para mim no contato infinito do desvio” (BLANCHOT, 2001, p. 114).

CASTRO, C. V. Blanchot: Translating Worklessness (*Désœuvrement*). **Olho d’água**, v. 9, n. 2, p. 11–24, 2017.

## Referências

ALMEIDA FILHO, E. Traduzir, o jogo da diferença no ÉCART em Maurice Blanchot. In: COSTA, G. L. (Org.). *No horizonte do provisório – ensaios sobre tradução e cultura*, Rio de Janeiro: 7Letras, 2013. p. 25–30. Disponível em <[http://img.travessa.com.br/capitulo/7\\_LETRAS/NOVO\\_HORIZONTE\\_DO\\_PROVISORIO\\_ENSAIOS\\_SOBRE\\_TRADUCAO-9788542101829.pdf](http://img.travessa.com.br/capitulo/7_LETRAS/NOVO_HORIZONTE_DO_PROVISORIO_ENSAIOS_SOBRE_TRADUCAO-9788542101829.pdf)>. Acesso em 16 mai 2017.

BARRENTO, J. Palimpsestos imperfeitos (Que significa traduzir o cânone?). In: COSTA, G. L. (Org.). *No horizonte do provisório – ensaios sobre tradução e cultura*. Rio de Janeiro: 7Letras, 2013. p. 11–23. Disponível em <[http://img.travessa.com.br/capitulo/7\\_LETRAS/NOVO\\_HORIZONTE\\_DO\\_PROVISORIO\\_ENSAIOS\\_SOBRE\\_TRADUCAO-9788542101829.pdf](http://img.travessa.com.br/capitulo/7_LETRAS/NOVO_HORIZONTE_DO_PROVISORIO_ENSAIOS_SOBRE_TRADUCAO-9788542101829.pdf)>. Acesso em 16 mai 2017.

BLANCHOT, M. *La Part du Feu*. Paris: Gallimard, 1949.

\_\_\_\_\_. *L’Espace littéraire I*. Paris: Gallimard, 1955.

\_\_\_\_\_. Sur la traduction. *Nouvelle Revue Française - Revue mensuelle de littérature*, Paris, p. 475- 479,1960.

\_\_\_\_\_. *L'attente l'oubli*. Paris: Gallimard, 1962.

\_\_\_\_\_. Traduire. In: \_\_\_\_\_. *L'Amitié*. Paris: Gallimard, 1971. p. 69-73.

\_\_\_\_\_. *L'Écriture du désastre*. Paris: Gallimard, 1980.

\_\_\_\_\_. *A conversa infinita 1: A Palavra Plural*. Trad. Aurelio Guerra Neto. São Paulo: Escuta, 2001.

\_\_\_\_\_. *A conversa infinita 2: A experiência limite*. Trad. João Moura Junior. São Paulo: Escuta, 2007.

\_\_\_\_\_. *A conversa infinita 3: A Ausência de livro*. Trad. João Moura Junior. São Paulo: Escuta, 2010.

DERRIDA, J. *La Voix et le Phénomène*. Paris: PUF, 1998.

FOUCAULT, M. *Dits et Écrits*. Paris: Gallimard, 2001.

\_\_\_\_\_. O pensamento do exterior. In: \_\_\_\_\_. *Ditos e escritos III*. Estética: literatura e pintura, música e cinema. Org. e Sel. de textos Manoel Barros da Motta. Trad. Inês Autran Dourado Barbosa. 2 ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2009. p. 219–242.

LÉVINAS, E. *Sur Maurice Blanchot*. Montpellier: Fata Morgana, 1976.

SIMEONE, B. *Écrire, traduire, en métamorphose*. L'atelier infini. Paris: Éditions Verdier, 2014.

Recebido em: 18 ago. 2017.

Aceito em: 10 out. 2017.



# Estudo básico sobre as literaturas breves de Clarice Lispector e Franz Kafka: formas, temas, aproximações e distanciamentos

HUGO GIAZZI SENHORINI\*

**RESUMO:** Este estudo analisa basicamente textos curtos de Clarice Lispector e de Franz Kafka, buscando compreender, primeiramente, quais características deste gênero textual são presentes nas poéticas de cada autor, seus procedimentos formais e temáticas mais comuns e, em segundo lugar, quais seriam pontos de aproximação e de distanciamento entre eles. Os objetos de estudo são textos cujas extensões são, grosso modo, de uma linha a duas páginas. Não havendo pretensão taxonômica, adota-se simplesmente o título “textos curtos” ou “textos breves” ao longo do ensaio. O estudo sugere que a forma de diálogos e o apagamento temporal da narrativa podem ser as formas mais interessantes, que por sua vez dialogam com temas como a contemplação e o existencialismo.

**PALAVRAS-CHAVE:** Clarice Lispector; Franz Kafka; Literatura breve; Minificção; Narrativa breve.

**ABSTRACT:** This study analyzes basically short texts by Clarice Lispector and Franz Kafka, in order to comprehend, primarily, which characteristics of this genre are present in each author’s poetics, and their formal procedures and most common themes; and, secondly, which would be points of similarity and difference between both. The objects of study are texts whose lengths extend roughly from one line to two pages. Having no taxonomic purpose, the classification “short texts” has been adopted for this essay. The study suggests that the dialogue form and the temporal exclusion can be the most interesting formal procedures found, which in turn are related to themes such as contemplation and existentialism.

**KEYWORDS:** Clarice Lispector; Franz Kafka; Short literature; Minifiction; Short narrative.

---

\* Mestre em Letras pelo Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho” – UNESP/São José do Rio Preto – 15054-000 – São José do Rio Preto – SP – Brasil. E-mail: hugogiazzi@hotmail.com

## **Introdução – à guisa de epígrafe**

O que vamos fazer nestes dias de primavera que agora chegam rápido? Hoje cedo o céu estava cinzento, mas indo-se agora à janela fica-se surpreso e se apóia a maçã do rosto no trinco.

Lá embaixo vê-se a luz do sol certamente já declinante no rosto infantil da jovem que caminha e olha em volta e ao mesmo tempo se vê sobre ele a sombra do homem que atrás dela anda mais depressa.

Então o homem já passou e o rosto da menina está completamente iluminado. Com o leque ela pensa alguma coisa. Ela pensa o leque e com o leque se abana. E com o leque fecha de súbito o pensamento num estalido, vazia, sorridente, rígida, ausente. O leque distraído e aberto no peito. “A vida é mesmo engraçada”, concorda ela como visita que é recebida na sala de visitas. Mas num alvoroço controlado, eis que se abana de súbito com mil asas de pardal.

## **Ensaio – estudo, análise e interpretação**

De que forma sustentam-se as narrativas breves? A microficção, os textos curtos, microcontos, ou seja lá qual for a nomenclatura que lhes dispensemos – como constroem sua arte? Muitas vezes, pode-se ter a impressão de que não contam nada de completo nem mostram nada “de peso” e, ainda assim, depois de terminada a leitura e fechado o volume, pode ser que carreguemos aquelas imagens e ideias em nossos pensamentos por muito tempo; não houve, então, efeito? Além desses, quer dizer, além dos que “contam” ou “mostram”, há os casos dos textos curtos que talvez estariam mais próximos de aforismos – praticamente declarações “soltas” – do que de narrativas. Ou ainda: quantos deles não seriam melhor classificados como poemas em prosa, pelas imagens, movimentos e expressões líricas que concentram em seus parágrafos compressos desprovidos de narrativa? Esta variedade de “tipos” possíveis de textos curtos, narrativas breves, aforismos, poemas em prosa etc., demonstra, no mínimo, que a literatura breve é altamente heterogênea. Parece ser um consenso que os textos de “minificação” constituam uma forma “genericamente híbrida” (ZAVALA, 2004, p. 6) e que, ainda dentro da minificação, façam-se classificações distintas, como “miniconto” e “microrrelato”.

O texto que abre este ensaio como epígrafe não existe. Ao menos não como se apresenta. Esta epígrafe é uma brincadeira ficcional de minha (não-)autoria, criada com o objetivo de chamar atenção para este ensaio, apontando, um tanto veladamente, para seus dois objetos de estudo e algumas das conclusões sobre os objetos. Trata-se de uma colagem composta da simples justaposição de dois textos curtos de autores diferentes: “Olhar distraído para fora”, de Franz Kafka, e “Verão na sala”, de Clarice Lispector. A composição começa com o texto de Kafka, que termina em “e o rosto da menina está completamente iluminado”. O texto de Clarice entra no período seguinte, com a frase “Com o leque ela pensa alguma coisa”, e finaliza a colagem. Nenhuma das duas peças teve trechos omitidos.

O objetivo deste ensaio é analisar as características mais básicas, em âmbito temático e formal, dos textos curtos de Clarice Lispector e Franz Kafka, aqueles escritos que em geral não ultrapassam, quando muito, duas páginas, enquanto levamos em consideração aproximações e distanciamentos entre suas duas poéticas. Para fins de padronização, neste estudo, adoto principalmente a nomenclatura genérica “textos curtos” ou “textos breves”, porque nos parece a princípio a mais neutra possível. Temos em mente, como discorreremos introdutoriamente, aquelas possíveis nomenclaturas que variariam de acordo com os tipos de texto curto, e procuraremos aqui estudar alguns destes variados tipos em suas construções formais, mas, enquanto exploramos estes tipos, não temos intenção taxonômica como finalidade de trabalho.

Ambos os autores possuem extenso repertório de textos curtos, sendo que os de Kafka estão espalhados por todo o conjunto de sua obra e os de Lispector, comparativamente, concentrados em um volume. Franz Kafka deu à coletânea *Um médico rural* o subtítulo de “Pequenas narrativas”; além disso, sua primeira publicação, *Contemplação*, é um conjunto de textos curtos – no geral, mais curtos do que os de *Um médico rural*. O volume *Para não esquecer*, de Clarice Lispector, compõe-se de pouco mais de cem textos, cujos comprimentos vão de uma linha a quatro páginas, sendo a grande maioria a daqueles que não passam de uma página; “Brasília” é uma grande exceção, com mais de vinte páginas. (Este, naturalmente, está fora do nosso escopo de investigação.) A quantidade e a qualidade dos textos curtos destes escritores indicam a importância que a forma breve tem no conjunto de seus escritos. Kafka, que aliás manteve o costume de anotar diários pessoais, é um mestre da concisão narrativa e também um aforista reconhecido: “Na luta entre você e o mundo, apoie o mundo” (KAFKA, 2011, p. 196); e os textos breves de Clarice conciliam pungência e ironia: “Ter nascido me estragou a saúde” (LISPECTOR, 1992, p. 114). Este é “Avareza”, texto de uma linha, a um só tempo certo, concentrado e irônico.

Para notar, em primeiro lugar, a heterogeneidade dos textos curtos, observemos, por exemplo, em comparação com “Avareza”, outro texto de Clarice, “Conversa com filho”:

— Sabe, eu tinha vontade, mamãe, de experimentar às vezes ficar doido.

— Mas pra quê? (Eu sei, eu sei o que você vai dizer, sei porque em mim o meu bisavô deve ter dito o mesmo, eu sei que é através de quinze gerações que uma só pessoa se forma, e que essa pessoa futura me usou para me atravessar como a uma ponte e está usando meu filho e usará o filho de meu filho, assim como um pássaro pousado numa seta que vagarosamente avança.)

— Pra me libertar, assim eu ficava livre...

(Mas haverá a liberdade sem a prévia permissão da loucura. Nós ainda não podemos: somos apenas os gradativos passos dela, dessa pessoa que vem.) (LISPECTOR, 1992, p. 63).

A forma de diálogo logo nos mostra uma obra muito diferente da que observamos com “Avareza”. Num diálogo entre filho e mãe, as frases entre parênteses mostram as reflexões que a mãe não pronuncia. Assim, além do diálogo simples, há um diálogo secundário, velado a um dos personagens (o filho), que é o diálogo entre a mãe e a visão de mundo do filho. Esta visão do filho, na verdade, fornece à mãe, cuja consciência compartilhamos na leitura,

material para refletir sobre algo maior: a descendência. Pode-se compreender que a mãe reflete sobre as conexões entre o filho, ela mesma e seus ascendentes, de uma perspectiva que é, ao mesmo tempo, natural e metafísica, e que “constroem” uma unidade de existência, uma “pessoa”: “eu sei que é através de quinze gerações que uma só pessoa se forma”.

Lispector apresenta vários outros textos curtos que operam com o diálogo ou com uma forma de fala simples, estruturada em uma única declaração marcada por travessão inicial, que indica uma fala e uma declaração à qual ninguém responde. Além disso, a autora também opera em muitos casos com um elemento interessante: o “tom de fala” infantil, o da criança que diz algo à mãe, por exemplo – algo em que se encontra um processo poético “inocente” e/ou material para reflexão profunda. Exemplos de textos breves com este tom infantil são “Bandeira ao vento”, “A nossa natureza, meu bem”, “Come, meu filho”, “Ad Eternitatem”, “Feliz aniversário” e – este, do tipo de fala simples – “Hora do marinheiro partir”: “– Você compreende, não é mamãe, que eu não posso gostar de você a vida inteira.” (LISPECTOR, 1992, p. 46).

Outros exemplos de textos em forma de fala ou diálogo de Clarice Lispector são “A arte de não ser voraz”, que não apresenta a voz infantil, e o ambíguo “Crítica leve”, que pode ou não ser lido com tal voz.

Textos curtos em forma de diálogo de personagens parecem ter sido objeto de trabalho de Franz Kafka também, mas em frequência menor. Já o tom de voz infantil certamente não foi explorado por ele de maneira semelhante, com exceções muito pontuais, como o diálogo final de “Crianças na rua principal”, que não é um texto curto como os que aqui nos interessam. De fato, crianças, quando aparecem, em toda a obra de Kafka, geralmente apresentam comportamentos muito pouco inocentes – parte de toda a estranheza de seu universo ficcional. Entretanto, há outros elementos que fazem uma aproximação interessante entre os escritos de Lispector e Kafka. Em primeiro lugar, o tema da contemplação (não por acaso, título da primeira publicação de Kafka, como já mencionado) aparece também na obra de Clarice. Não é exatamente o caso de “Diálogo com filho”. No caso deste texto, poderíamos dizer somente que há um grau leve de expressão desta experiência, na medida em que a mãe contempla a fala do filho e assim tem uma experiência solitária de observação e conseqüente reflexão. Partindo deste exemplo, podemos observar um texto de Kafka que expressa o tema da contemplação e que se constitui também em uma forma dialógica. Este é “A recusa”:

Quando eu encontro uma bela moça e lhe peço: “Por favor, venha comigo”, e ela passa muda por mim, então com isso ela quer dizer:

“Você não é um duque de nome altissonante nem um vasto americano com porte de índio, olhos que pousam em sentido horizontal, a pele curtida pelo ar das pradarias e dos rios que as atravessam, você não fez viagens aos Grandes Lagos nem cruzou as suas águas, que eu não sei onde é que ficam. Pergunto então por que uma bela moça como eu deve ir com você?”

“Você se esquece que nenhuma limusine a transporta, balançando em longos impulsos pela rua; não vejo os senhores do seu séquito, apertados nas roupas, que lhe vão sussurrando bênçãos num exato semicírculo atrás de você; seus seios estão bem dispostos no corpete, mas as coxas e os quadris depois descontam por essa contenção; você está usando um vestido de tafetá com dobras plissadas,

como tanto nos alegrou a todos no outono passado, e no entanto por momentos sorri – esse perigo de vida no corpo.”

“Sim, nós dois temos razão e, para não ficarmos conscientes disso de uma maneira irrefutável, é preferível – não é verdade? – que cada um vá para casa sozinho.” (KAFKA, 1999, p. 31).

Pode-se pensar, levando em consideração “Diálogo com filho”, de Lispector, que neste breve conto de Kafka temos uma ampliação, no plano formal do texto, daquele diálogo em silêncio, ou poderíamos chamá-lo *interior* – em aproximação à ideia de *monólogo interior* –, que não se realiza de fato, mas ocorre apenas no interior da subjetividade. Em Lispector, o diálogo interior é secundário: ele ocorre velado ao personagem do filho, como plano de fundo do diálogo primário. Em Kafka, todo o diálogo de “A recusa” é diálogo interior. O narrador constrói sozinho tanto suas próprias falas quanto as de sua interlocutora. Isto significa basicamente que a única personagem que conhecemos é o próprio narrador. A fala da mulher, a interlocutora, diz apenas aquilo que compõe a visão do narrador-personagem sobre ela, e a ironia se mostra presente do começo ao fim do diálogo, nas falas de “ambas” as personagens, isto é, nas falas dos dois lados construídas pelo único ser que ali está a se apresentar. Ocorre aqui um – como escolhemos nomear – diálogo interior, que expressa um entendimento sobre as aparências dos indivíduos e que filtra as atitudes destes indivíduos perante outros. Quem possui esse entendimento é o narrador, que deixa transparecer que a mulher, na visão do narrador, demonstraria interesse apenas por quem apresentasse um status social elevado; o narrador também que ele próprio poderia responder às ideias da mulher; e, por último, sabe que, se respondesse, teria dela uma resposta em concordância, do tipo: todos queremos aparentar ser melhores do que somos (“nós dois temos razão”), então continuemos não nos aproximando, porque nossa aproximação mostraria que somos comuns, o que não desejamos (não queremos “ficar conscientes disso de uma maneira irrefutável”). Kafka estrutura esta possível reflexão dentro da forma dialógica deste texto breve, que nos apresenta ao mesmo tempo uma breve cena. A ironia perpassa os elementos das falas e contribui para esta leitura: “você não fez viagens aos Grandes Lagos nem cruzou as suas águas, que eu não sei onde é que ficam”, diz a bela moça; e parte da resposta do narrador é: “seus seios estão bem dispostos no corpete, mas as coxas e os quadris depois descontam por essa contenção”. A ironia mais fundamental é o fato de que a obra formula-se em diálogo entre dois seres, mas trata justamente da vontade que eles têm de não se aproximarem e, portanto, de não se comunicarem.

Todo este processo formal do diálogo interior comporta o tema da contemplação. Outros textos breves de *Contemplação*, de Kafka, operam com o mesmo tema por diferentes formas. É o caso de “Olhar distraído para fora”, que compõe a primeira parte da epígrafe deste ensaio, elaborada por meio da colagem, como explicamos anteriormente. O foco na expressão de uma observação é tão grande que a narração busca a impessoalidade, o que anula o sujeito observador e dá mais presença ao objeto da observação. Não há um personagem narrador que nos diga diretamente “eu observo isto e aquilo etc.”, mas o impessoal, formulado (em português) pelo “se”: “Hoje cedo o céu estava cinzento, mas indo-se agora à janela fica-

*se* surpreso e *se apóia* a maçã do rosto no trinco”. Em seguida, há a apresentação da cena observada: “Lá embaixo vê-se a luz do sol [...]”. E o último parágrafo encerra a contemplação de um evento tão breve quanto o texto: “Então o homem já passou e o rosto da menina está completamente iluminado” (KAFKA, 1999, p. 25, grifos meus).

“Verão na sala”, a parte de Clarice Lispector que compõe nossa epígrafe, possui uma aproximação temática e formal com “Olhar distraído para fora”. Os dois textos se assemelham, inclusive, no que diz respeito à característica temporal. O texto de Clarice também narra algo que ocorre em curto período. Além disso, assim como no texto de Kafka, a observação suplanta o observador. Um narrador em terceira pessoa, que não age em momento algum, narra a cena breve com foco em detalhes que tomam o primeiro plano: o leque e o movimento do leque, a ação do pensar da personagem (o “ela” no texto), o movimento de parada, a fala e a retomada súbita do movimento do leque, que se apresenta numa bela imagem: “se abana de súbito com mil asas de pardal” (LISPECTOR, 1992, p. 64). Paralelamente ao texto de Kafka, em que há um “se” impessoal que busca suplantar o personagem observador, aqui ocorre uma narração em terceira pessoa que compõe a neutralidade. É aliás *mais neutra*, porque o texto de Kafka, antes de começar a funcionar com o “se” impessoal, inicia-se com uma frase em primeira pessoa do plural: “O que vamos fazer nestes dias de primavera que agora chegam rápido?” (KAFKA, 1999, p. 25).

Note-se que, neste ponto, já não tratamos mais de textos curtos em forma de diálogo; observamos agora parágrafos em prosa. A partir de agora, veremos novas “formas” que não fogem muito à estrutura da prosa, mas que trabalham com peculiaridades da narrativa, como o tempo, o espaço e a lógica, que compõe parcialmente o que se entende por enredo, já que este está baseado em relações causais. A observação destes elementos leva a notar nos textos curtos de Lispector e Kafka interessantes movimentos temáticos, metáforas e reflexões. Enquanto “Verão na sala” narra um evento breve, podemos observar um outro exemplo de Lispector em que a narração desaparece:

Os homens têm lábios vermelhos e se reproduzem. As mulheres se deformam amamentando. Quanto aos velhos, os velhos não são excitados. O trabalho é duro. A noite, silenciosa. Não há cinemas. Na porta de casa a beleza das moças é a de ficar de pé no escuro. A vida é triste e ampla como deve ser uma vida na montanha (LISPECTOR, 1992, p. 62).

Este é “Aldeia italiana”. A descrição poética de um lugar, a aldeia indicada pelo título, com seus habitantes (“Os homens”, “as mulheres”) e ambientação (“A noite, silenciosa”), toma o lugar de qualquer narrativa e nos apresenta algo que é como uma cena composta de vários elementos, que está parada no tempo. Os verbos são conjugados no presente do indicativo (“Os homens têm”, “O trabalho é duro”, “Não há cinemas”, “A beleza das moças é a de ficar de pé [...]”, “A vida é triste [...]”), o tempo verbal das verdades universais, o que dá o tom de estado perene e absoluto, cujo efeito não chega a sofrer interferência pelo único verbo no gerúndio (que poderia gerar um tom de presente contínuo), da oração “As mulheres se deformam amamentando”. Esta é a única sentença em que a percepção de tempo

se pronuncia levemente. Este tipo de estrutura, em que a narrativa chega a desaparecer devido ao apagamento de qualquer progressão temporal, é certamente de difícil execução e provavelmente tem melhor expressão no gênero dos textos curtos. Lispector pode nos fornecer outro exemplo, “O quarto secreto, teu quarto”:

Flores envenenadas na jarra. Roxas, azuis, encarnadas, atapetam o ar. Que riqueza de hospital. Nunca vi mais belas. Este então é o teu segredo. Teu segredo é tão parecido contigo que nada me revela além do que sei. E sei tão pouco como se o teu enigma fosse eu. Assim como tu és o meu. (LISPECTOR, 1992, p. 142).

A estruturação é basicamente a mesma, mas aqui há um elemento importante em primeiro plano, que surge no quarto período, produzindo (para nós) nova significação. Enquanto no exemplo anterior os objetos da contemplação apresentavam-se com muito pouca interferência de um narrador, neste caso há uma primeira pessoa que se pronuncia: “Nunca vi mais belas”. Além disso, este narrador fala a uma segunda pessoa, um “tu”. Na verdade, este texto breve inicia-se como se fosse um texto de narrativa apagada, de imagem, mas a introdução da voz do narrador, que fala a um “tu”, fornece uma segunda dimensão ao texto, uma dimensão de reflexão a partir da imagem. A partir da contemplação, nasce uma reflexão, uma espécie de raciocínio que se desenvolve, com conclusões acerca da realidade vivida pelos personagens: “Este então é o teu segredo. [...] sei tão pouco como se o teu enigma fosse eu” (LISPECTOR, 1992, p. 142).

A reflexão que brota da contemplação parece oferecer muitas possibilidades temáticas e formais, e portanto pode ser fonte de trabalho literário interessante. Como já mencionamos, obras de narração apagada são raras, ainda que as busquemos em coletâneas de textos curtos, que parecem ser o solo mais fértil para sua formulação. Entretanto, a partir deste ponto, voltando nosso olhar novamente a Kafka, encontraremos obras que, enquanto não suprimem a narrativa completamente, ficam num nível próximo, um grau aproximado dos textos de “tempo parado”. Eventualmente, a partir de Kafka, voltaremos novamente a Lispector. Nesta última parte de nosso estudo, buscaremos observar as reflexões que se articulam a partir das imagens, das metáforas e da contemplação, e eventualmente notaremos a expressão de um tema em especial que foi questão importante para Lispector e Kafka: a investigação da existência e da identidade do eu, e sua consequente relação com o mundo.

Para entrar em contato com uma nova forma, comum em Kafka, observemos um texto seu que, como procuramos descrever há pouco, aproxima-se daqueles que suprimem a narrativa por completo, “Desejo de se tornar índio”:

Se realmente se fosse um índio, desde logo alerta e, em cima do cavalo na corrida, enviesado no ar, se estremece sempre por um átimo sobre o chão trepidante, até que se largou a espora, pois não havia espora, até que se jogou fora a rédea, pois não havia rédea, e diante de si mal se viu o campo como pradaria ceifada rente, já sem pescoço de cavalo nem cabeça de cavalo (KAFKA, 1999, p. 35).

O modo subjuntivo (“Se [...] se fosse”, “se estremece-se”) estabelece, de início, o ajuste de todo o texto para o tom de hipótese, e dentro dessa hipótese constrói-se uma narrativa, com verbos no pretérito: “até que *se largou* a espora, [...] até que *se jogou fora* a rédea” (grifos meus). Esta narrativa segue numa progressão de atos que atingem um ápice com o apagamento dos seres que seriam o índio e o cavalo, como se o índio e o cavalo, num estado de natureza bruta, formassem uma só entidade; ou ainda, indo um pouco mais além, como se o índio, o cavalo e a natureza formassem um único ser, situação em que se “apagam” o cavalo e o índio. Esta narrativa breve ilustra suavemente uma questão que é cara a todos que investigam a existência, ao serem incomodados por ela: a vontade de adequar-se ao mundo naturalmente, de adequar-se à natureza assim como um animal que vive na floresta está, ali, em seu lugar próprio, seu lugar “devido”, sem uma consciência de deslocamento no mundo.

Também outros textos curtos de Kafka estruturam-se sobre a condição hipotética ou incerta, criada pelo uso do subjuntivo. Há, por exemplo, “Na galeria” (que está em *Um médico rural*), que se estrutura em dois parágrafos, dos quais um é escrito em tom hipotético, subjuntivo, e o outro, em tom afirmativo, o que confere uma inversão brilhante na forma do texto em relação ao tema, a alienação, como nos ensina Modesto Carone (CARONE, 2009). Outro texto de Kafka montado sobre o modo subjuntivo é “Os que passam por nós correndo”, que se inicia com “Quando se vai passear à noite por uma rua [...]” (KAFKA, 1999, p. 27).

Estes textos de tom hipotético são o que podemos encontrar em Kafka de mais próximo àquilo que lemos em “Aldeia italiana”, de Lispector, em questão de tratamento da dimensão temporal. São *apenas próximos*, porque não chegam a suprimir completamente uma narração para dar lugar a uma imagem estática. *Quase* fazem o tempo parar, mas não chegam ao limite. Fornecem ainda brilhantes imagens, metáforas e espaço para reflexões, na medida em que o índio, por exemplo, serve de alegoria para a liberdade ou para a existência harmônica no mundo natural. Vejamos agora um texto curto de Kafka que vai um pouco mais além no processo metafórico. Este é “As árvores”:

Pois somos como troncos de árvores na neve. Aparentemente eles jazem soltos na superfície e com um pequeno empurrão deveria ser possível afastá-los do caminho. Não, não é possível, pois estão firmemente ligados ao solo. Mas veja, até isso é só aparente (KAFKA, 1999, p. 36).

O processo de analogia, base da metáfora ou da comparação metafórica, inicia e segue normalmente ao longo do texto, mas somente até antes da última sentença. “Mas veja, até isso é só aparente” rompe com toda a construção anterior e instaura uma nova declaração que causa, em primeiro lugar, estranhamento. A última e surpreendente declaração cria uma nova camada de sentido, que é basicamente a essência de nossa identidade – de nós, humanos. Antes dessa nova camada, tem-se a ideia primária: *somos como troncos de árvores, que à vista parecem soltos, mas não o estão; estão firmemente ligados ao solo*. Esta metáfora primária poderia passar uma “mensagem” como a seguinte: nós aparentamos estar suscetíveis a interferências externas, mas não estamos; somos todos presas de nossas firmes raízes. Entretanto, a última



declaração de “As árvores” instaura um outro nível: *veja-se bem, na verdade, até mesmo essa firmeza é só aparente.*

“As árvores”, por via da metáfora, trata mesmo da realidade dos seres humanos (“[nós] somos como ...”), e isto já é adentrar no campo da investigação da existência. Kafka estava certamente tão interessado quanto Lispector em compreender-se melhor, e compreender-se melhor no mundo: o conflito *Eu versus Mundo* (e *versus Pai*, no caso de Kafka – seria difícil deixar de mencionar isto) torna fundamental a investigação da identidade e da existência para os dois escritores. Questões como *Quem sou eu?* e *Quem sou eu perante os outros e perante o mundo?* reverberam em todas as suas obras, nos romances de Lispector, desde *Perto do coração selvagem*, primeira experiência que já anunciava o problema, até *A paixão segundo GH* e *Água viva*, obra fragmentária que até resiste a classificações de gênero; Kafka, certa vez, num esforço de descrever a si mesmo, declarou em carta a Felice Bauer, sua noiva, que compreendia a si como um ser que “está preso por correntes invisíveis a uma literatura invisível e que começa a gritar assim que alguém se aproxima, porque teme que lhe toquem nas correntes” (apud CALASSO, 2006, p. 109). A literatura era o meio indispensável para a vida e para a compreensão de si. O escritor tcheco “teorizou” muito sobre a existência e sua única ferramenta de investigação – a literatura – em seus diários e cartas.

Nos textos curtos de Clarice Lispector, a investigação da existência e da identidade aparece muitas vezes relacionada diretamente com a escrita:

Como em tudo, no escrever também tenho uma espécie de receio de ir longe demais. Que será isso? Por quê? Retenho-me, como se retivesse as rédeas de um cavalo que poderia galopar e me levar Deus sabe onde. Eu me guardo. Por que e para quê? para o que estou eu me poupando? Eu já tive clara consciência disso quando uma vez escrevi: “é preciso não ter medo de criar”. Por que o medo? Medo de conhecer os limites de minha capacidade? ou medo do aprendiz de feiticeiro que não sabia como parar? Quem sabe, assim como uma mulher que se guarda intocada para dar-se um dia ao amor, talvez eu queira morrer toda inteira para que Deus me tenha toda (LISPECTOR, 1992, p. 113).

Neste texto reflexivo, de tom confessional e intitulado “Não soltar os cavalos”, Lispector apresenta um *Eu* a fazer considerações sobre seu trabalho de escrita, que o levam a considerações sobre sua identidade. Em primeiro lugar, há a dúvida a respeito de si: a primeira noção daquele que irá buscar investigar a si próprio. Sente que talvez seu “problema” de escrita seja um problema de existência, e com os pensamentos em um “Deus” (que, em Lispector, merece sempre o artigo indefinido e as aspas) levanta a hipótese existencial que encerra a reflexão.

Outro texto curto de Lispector que trata da questão existencial em relação à escrita é “Submissão ao processo”. O *Eu* reflexivo fala principalmente do processo de escrever – começa com “O processo de escrever é feito de erros [...]” – e mostra entender que trabalhar a escrita envolve um conhecimento sobre uma espécie de essência do ser: “aquilo que se pensou que era ‘nada’ era o próprio assustador contato com a tessitura de viver – e esse instante de reconhecimento, esse mergulhar anônimo na tessitura anônima [...]” (LISPECTOR, 1992,

p. 106). É possível continuar a encontrar muitos outros textos breves de Lispector que tratem deste tema: a investigação da existência performada através da escrita. Em Kafka, a investigação da existência era também feita por meio da literatura. Entretanto – e aqui reside o distanciamento entre os dois autores, neste assunto –, dificilmente encontram-se entre os textos ficcionais de Kafka qualquer matéria metaliterária como o que acabamos de ver com os exemplos de Lispector. Os textos curtos de Kafka funcionam também para ele, como para a autora brasileira, como a literatura que investiga a existência, porém, não o anunciam. Para conhecer as reflexões de Kafka sobre a escrita e sobre a função da literatura nessa busca da compreensão de si é preciso ler seus diários pessoais, cadernos de notas e cartas.

Vejam os outros exemplos, de Lispector, que são mais próximos de reflexões solitárias, que não combinam o estudo da existência e da identidade ao da escrita. Como exemplos, podemos observar “A experiência maior”:

Eu antes tinha querido ser os outros para conhecer o que não era eu. Entendi então que eu já tinha sido os outros e isso era fácil. Minha experiência maior seria ser o outro dos outros: e o outro dos outros era eu (LISPECTOR, 1992, p. 32).

Outros exemplos são “As negociatas”: “Depois que descobri em mim mesma como é que se pensa, nunca mais pude acreditar no pensamento dos outros” (LISPECTOR, 1992, p. 115); e também o brevíssimo “O cetro”: “Mas se nós, que somos os reis da natureza, não havemos de ter medo, quem há de ter?” (LISPECTOR, 1992, p. 11).

Podemos adquirir uma noção sobre a recorrência, em Lispector, do tom de autocrítica, do pensamento do Eu que relata sua experiência e sua investigação sobre si mesmo. Isto ocorre principalmente nos dois primeiros exemplos, “A experiência maior” e “As negociatas”. Em “O cetro”, temos algo que em sua forma remete um tanto aos textos dialógicos que analisamos no início deste ensaio. A diferença básica é que, aqui, não há travessão inicial. Há, entretanto, o tom interrogativo, que remete à presença de algum interlocutor. Mas o interlocutor, sabemos, pode ser o próprio Eu. Há também uma espécie de inversão de lógica. Os reis não têm medo; mas podemos nos perguntar, considerando que os “reis” seriam superiores e fortes, por que, então, os fracos não teriam medo. A inversão de uma expectativa lógica sugere, em uma harmonia, que, se os reis da natureza não precisam temer coisa alguma, então também ninguém mais terá de temer coisa alguma.

Com estas observações em relação aos textos curtos e principalmente aos de Franz Kafka e Clarice Lispector, pudemos perceber que, em primeiro lugar, aqueles possuem grande heterogeneidade de formas e, em segundo, que Kafka e Lispector exploraram formas possíveis a seus modos particulares, curiosamente encontrando-se e distanciando-se em alguns pontos. Alguns procedimentos formais são mais comuns, como a construção em diálogos; outros são presentes em um ou outro autor, como a expressão das vozes infantis de Lispector, praticamente inexistente em Kafka; Kafka também parece construir mais alegorias, entendidas como metáforas complexas; e o apagamento temporal é levado ao limite por Clarice Lispector, enquanto Kafka mantém uma sutil distância do limite por preferência pelo

ambiente hipotético, que talvez confira, como é característico, mais obscuridade à sua ficção.

Ainda que os dois escritores compartilhassem temas de interesse, como a contemplação ou o existencialismo, na expressão de tais temas as formas dos textos curtos assemelham-se em alguns casos curiosos e discordam em maioria. A questão da investigação da existência, por exemplo, em Lispector muitas vezes aparece relacionada à prática da escrita, em textos com ampla dimensão metaliterária; em Kafka, a investigação também existe, mas raramente se dá por essa forma: a literatura explora o Eu sem declaradamente ligar essa busca às próprias palavras. Além disso, no fundo da temática da existência, os dois autores talvez estabeleçam um debate muito tenso – considerando agora o escopo de toda sua obra –, porque Lispector muitas vezes parece encontrar uma espécie de solução para o drama da angústia do existir, uma “redenção” que se performa num encontro com o “Deus” de sua literatura, que nunca é um deus de qualquer religião, mas precisamente uma essência do Eu a que se chega pelo sentir e pelo pensar o sentir no mundo real – não é este fenômeno que a G. H. viveu e não é esta vivência que ela tenta nos relatar? Em Kafka, por outro lado, muitas vezes a literatura pode sugerir um esmagamento de impossível superação, em que o sujeito é condenado, exterior e interiormente, por uma culpa que conhece em si, mas que não sabe redimir. Veja-se que trata, assim, de uma relação do Eu com o Outro que é um *Poder superior*, enquanto em Lispector a redenção encontrada interiormente muitas vezes “eleva” o sujeito à condição de senhor de si. Existem, porém, as leituras de Kafka que sugerem a crítica à resignação, o apelo à resistência,<sup>1</sup> e vê-se logo que aí está a complexidade e a tensão do debate. Voltando a este estudo, resumidamente, podemos afirmar que a forma breve tende à alta heterogeneidade dos textos, mas que não são tão diferentes que não possam ser comparados e relacionados, por meio de seus procedimentos formais, recursos narrativos e, no caso de Lispector e Kafka, também de seus temas, sendo que estes dois autores têm entre si aproximações e distanciamentos. Clarice Lispector nasceu em 1925, ano seguinte ao da morte de Kafka. Querer inferir o quanto de Kafka ela teria apreciado e até tido como influência é uma questão tentadora e difícil, mas é possível supor ao menos que o universo kafkiano lhe deve ter despertado interesse. Além disso, num exercício de imaginação anacrônico, é possível imaginar que Lispector poderia também ter ensinado algo a Kafka.

GIAZZI SENHORINI, H. Basic Study on the Short Literature of Clarice Lispector and Franz Kafka: Forms, Themes, Similarities, and Differences. *Olho d'água*. São José do Rio Preto, v. 9, n. 2, p. 25–36, 2017.

### Referências:

CALASSO, R. K. Trad. Samuel Titan Jr. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.

---

<sup>1</sup> Cf. LÖWY, 2005.

CARONE, M. O realismo de Franz Kafka. In: \_\_\_\_\_. *Lição de Kafka*. São Paulo: Companhia das Letras, 2009. p. 37-46.

KAFKA, F. *Contemplação / O foguista*. Trad. e posfácio Modesto Carone. São Paulo: Companhia das Letras, 1999.

\_\_\_\_\_. *Essencial Franz Kafka*. Sel., intr. e trad. Modesto Carone. São Paulo: Penguin Classics/ Companhia das Letras, 2011.

LISPECTOR, C. *Para não esquecer*. São Paulo: Siciliano, 1992.

LÖWY, M. *Franz Kafka, sonhador insubmisso*. Trad. Gabriel Cohn. Rio de Janeiro: Azougue Editorial, 2005.

ZAVALA, L. Fragmentos, fractales y fronteras: género y lectura en las series de narrativa breve. *Revista de literatura*, Madrid, v. 66, n. 131, p. 05-22, 2004. Disponível em: <<http://revistadeliteratura.revistas.csic.es/index.php/revistadeliteratura/article/view/138>>. Acesso em: 30 out. 2015.

Recebido em: 05 set. 2017

Aceito em: 25 out. 2017

# O problema da impossibilidade da narração em Clarice Lispector e Primo Levi

ELAINE AFONSO\*

**RESUMO:** O presente artigo pretende abordar o problema da impossibilidade da narração. Esta questão pode ser notada em dois autores, a saber, Clarice Lispector e Primo Levi, todavia, essa impossibilidade de narrar é percebida de modos distintos e particulares nos dois autores. Clarice propõe-se a captar o instante-já e fixá-lo, mas percebe que é impossível captá-lo sem traí-lo. Por outro lado, Levi tenta reconstituir, por meio da linguagem, um evento traumático e tem a consciência de que é impossível recontar todos os fatos em sua totalidade. O resultado desse contar impossível é a fragmentação, marca da escrita de ambos os autores, e este é o inferno de suas obras.

**PALAVRAS-CHAVE:** Clarice Lispector; Escrita; Fragmentação; Impossibilidade Narrativa; Primo Levi.

**ABSTRACT:** This article aims at working with the problem of the narrative impossibility. This matter can be noticed in two authors, namely, Clarice Lispector and Primo Levi. However, this impossibility to narrate is noticed in different and particular ways in these authors. Clarice wants to capture the moment and fix it, but she notices that it is not possible to capture this moment without betraying it. On the other hand, Levi tries to reconstitute, through language, a traumatic event and is aware of the impossibility to recount all the facts completely. The result of this impossible recount is the fragmentation, which marks the writing of both authors, and this is considered the hell of their works.

**KEYWORDS:** Clarice Lispector; Fragmentation; Narrative Impossibility; Primo Levi; Writing.

---

\* Mestre em Letras pelo Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho” – UNESP/São José do Rio Preto – 15054-000 – São José do Rio Preto – SP – Brasil. E-mail: elaine.ibilce@gmail.com

## Introdução

Primo Levi, autor de *É isto um homem?*, e Clarice Lispector, autora de *Água Viva*, denotam em suas obras alguns entraves ou dramas que ocorrem no momento da escrita. Abordaremos, neste artigo, alguns destes problemas que são estruturalmente comuns em ambos os autores e buscaremos ilustrar tais problemas com base nas referidas obras.

Deve-se levar em consideração o fato de que a produção artística dos autores citados, os temas abordados por eles, a maneira peculiar de sua escrita, bem como suas preocupações enquanto escritores, são bastante diferenciadas. O que nos interessa é mostrar que, apesar disso, há eixos estruturais comuns que podem ser percebidos nas obras.

### Levi volta ao passado para contar no presente

Primo Levi narra os acontecimentos que perpassaram sua vida em Auschwitz. O autor reconstitui, por meio da linguagem, os eventos traumáticos que marcaram sua experiência no campo de concentração. Para tanto, Levi evoca o passado e tenta recuperá-lo. Ele vive o hoje e, nesse hoje, Levi sente a necessidade de relatar fatos passados, ou seja, ele precisa voltar ao passado para lembrar o ocorrido. De acordo com Ricoeur (1994): “Narração, diremos, implica memória [...] Ora, o que é recordar? É ter uma imagem do passado. Como é possível? Porque essa imagem é uma impressão deixada pelos acontecimentos e que permanece fixada no espírito (p. 27)”.

Mas Levi percebe que a memória não é capaz de relembrar tudo em sua totalidade e nem de maneira linear. Ele depara-se, portanto, com a impossibilidade da narração. O passado é um drama para Levi, já que é impossível reconstituí-lo no presente de modo a resgatar todas as minúcias e pormenores, o que é ainda pior, pois as imagens podem se confundir em sua mente, o que ocasionaria o relato não verossímil de algo que se pretende completamente verossímil, já que o autor é considerado testemunha autêntica e vítima do massacre que marcou o século XX.

Por tratar-se de um massacre, quer dizer que sua rememoração traz sofrimento, os acontecimentos estão envoltos pelo trauma e isso perturba ainda mais a memória dessa testemunha. Entende-se por trauma a memória de um evento doloroso que não pode ser esquecido. A experiência marcada por um grande trauma é, para Freud, “aquela que não pode ser assimilada enquanto ocorre”, pois, “a história do trauma é a história de um choque violento, mas também de um desencontro com o real”; em grego, a palavra trauma significa ferida. (SELIGMANN-SILVA, 2003, p. 48-49).

Se a vítima de um massacre, a testemunha, conseguisse contar tudo o que presenciou sem nada lhe escapar, isso significaria superar o trauma e esquecer a dor, o que, por sua vez, também é impossível. No entanto, é necessário voltar a esse passado, esse é o único meio de contar ao mundo o que ele viu e viveu, até porque, poucos sobreviveram para dar voz àquilo que milhares de pessoas presenciaram. Por isso seu relato é, também, um relato em nome de

todos os que sucumbiram nos campos de concentração, um compromisso ético com aqueles que pereceram e, por isso mesmo, não têm voz.

A experiência traumática condena o sobrevivente a carregar consigo essa “sombra” de um triste passado, do qual foi vítima. Apesar de ter resistido, o sobrevivente pode não suportar o horror de suas lembranças, de modo que nada mais tenha importância no presente, uma vez que sua mente não é capaz de se desligar das imagens do campo, evento limite que marcará sua vida para sempre:

Na situação testemunhal o tempo passado é tempo presente. [...] o trauma é caracterizado por ser uma memória de um passado que não passa. [...] Levi diz que neste hoje da sua escritura ele não está certo se os fatos (do *Lager*) de fato aconteceram. Este teor de irrealidade é sabidamente característico quando se trata da percepção da memória do trauma (SELIGMANN-SILVA, 2008, p. 69).

Aquilo que aconteceu no passado está sendo contado no presente, portanto o acontecimento passa a ser revivido e reconstruído no instante presente, embora ele tenha de fato ocorrido num tempo distante. Para Levi, o presente é um problema, pois a lembrança desses acontecimentos, apesar de fazer com que o sobrevivente atenuar sua dor, também traz de volta à memória todo o sofrimento vivido. Isso faz com que Levi não se liberte das cenas de tortura e de horror, de modo que ele esteja sempre marcado pela memória desse trauma, que não há como ser apagado. O trauma é de tal forma forte e difícil de ser repensado que, por vezes, parece um delírio, que se divisa com o pesadelo, do qual o próprio sobrevivente, de algum modo, reluta em acreditar, o que pode, além de torturar, confundir o sobrevivente.

Podemos constatar, desse modo, que a tarefa de testemunhar fatos brutais de violência e rebaixamento do homem é árdua. O sobrevivente tem que reviver todo o horror do passado, trazer esse passado para o presente narrando seus acontecimentos, os quais parecem intraduzíveis:

[...] O testemunho tem que falar do que viu e do que se passou sem poder instalar-se no presente com a tranquilidade de referir-se a um passado, pois sua vivência não cabe no campo do finito, do acabado; ela escapa à compreensão porque está irremediavelmente marcada pelo movimento do trauma: sucessivas aproximações de narração ou evocação que padecem do adiamento em encontrar uma expressão (MARCO, 2004, p. 55).

Primo Levi necessita testemunhar o que ele viveu como um meio terapêutico de encarar o trauma. Sendo assim, a rememoração do passado é o único meio de relatar, é preciso usar da memória para falar sobre algo que já está terminado, mas cuja lembrança sombria não morre. No entanto, apesar do esforço do autor em reconstituir essas cenas de sua memória, elas nunca estarão completas, nunca será possível, para ele, representar literalmente todo o horror vivido, ou seja, a representação é impossível. Isso porque o dilema da representação na literatura de testemunho está sempre marcado por um duplo problema: de um lado, trata-se de uma narrativa memorialística, ou seja, que envolve recuperar, pela rememoração, o passado, o que significa, sempre, recuperar um tempo que se perdeu, reescrevê-lo a partir

de vivências encerradas na história do próprio sujeito que rememora, reelaborado pela linguagem no instante em que se escreve esse passado; por outro lado, e ligado ao primeiro problema, trata-se de um passado atravessado pela violência física e psíquica, pela tortura e pelo extermínio em massa, isto é, a testemunha tem de resgatar acontecimentos que de tão impensavelmente bárbaros voltam à memória com toda a sua carga de dor, sofrimento e incredulidade.

### **Clarice apreende o presente que se torna passado**

Clarice pretende captar o instante-já, o presente, e fixá-lo sem traí-lo. O que interessa à autora é a “agoridade”, ou seja, ela tenta registrar o evento no momento em que está acontecendo, mas percebe que é impossível apreender esse instante-já, pois, ao captá-lo e registrá-lo ele já se torna passado.

Eu te digo: estou tentando captar a quarta dimensão do instante já que de tão fugidio não é mais porque agora tornou-se um novo instante-já que também não é mais. Cada coisa tem um instante em que ela é. Quero apossar-me do é da coisa [...] E quero capturar o presente que pela sua própria natureza me é interdito: o presente me foge, a atualidade me escapa, a atualidade sou eu sempre no já (LISPECTOR, 1998, p. 9-10).

Desse modo, o presente acaba por tornar-se um problema para Clarice, uma vez que ela não consegue fixá-lo. Captar a coisa no momento em que ela está sendo, por meio da linguagem, significa trair o acontecimento, que já se tornou passado. Essa percepção traz à narradora de *Água Viva* o reconhecimento da passagem do tempo e o reconhecimento de nossa condição de seres mortais, ou seja, todo ser humano vai, um dia, morrer, nunca se sabe quando nem por qual motivo, mas essa é uma certeza, um fato que não há como querer mudar. Nas palavras de Nunes:

Daí a irreversibilidade do tempo físico, que tem uma direção. Irreversível é também, de outra maneira, o tempo vivido, pois que ficou para trás o sabor do ovo comido ontem e o prazer da água há pouco bebida. Mas a sua direção, que lhe empresta o atributo da finitude, segue, de momento a momento, entre passado e futuro, a linha fugidia dos instantes vividos, encurtada à proporção que a vida se alonga, aproximando-se da morte (NUNES, 2008, p. 19).

A narradora de *Água Viva* também percebe que a literatura é diferente da pintura, pois nesta última a imagem é instantaneamente criada e entregue integralmente, o que não acontece na literatura, uma vez que a escrita não permite a impressão do todo:

Ao escrever não posso fabricar como na pintura, quando fabrico artesanalmente uma cor. Mas estou tentando escrever-te com o corpo todo, enviando uma seta que se finca no ponto tenro e nevrálgico da palavra [...] Não pinto ideias, pinto o



mais inatingível “para sempre”. Ou “para nunca”, é o mesmo. Antes de mais nada, pinto pintura. E antes de mais nada te escrevo dura escritura (LISPECTOR, 1998, p. 12).

Por isso, em Clarice Lispector, o momento da escrita tem mais sentido do que o resultado da própria escrita. Aquilo que foi contado já não interessa mais, interessa o processo e, nesse sentido, escrever é mais importante do que o seu resultado e o sujeito da escrita só existe enquanto estiver escrevendo.

### **Eixos estruturais comuns em Primo Levi e Clarice Lispector**

Apesar de acontecer de maneiras diferentes, podemos afirmar que em ambos os autores a impossibilidade narrativa está presente e, aliados a esta ideia, temos, pois, outros aspectos culminantes em suas obras, a saber, a insuficiência da linguagem, o drama vivido pelo personagem, a necessidade de um outro para ouvir suas palavras, o deslocamento do leitor de sua zona de conforto e a fragmentação da obra. A seguir, exploraremos melhor cada um deles.

No que concerne à insuficiência da linguagem, Levi percebe que a linguagem fracassa, já que não dá conta de representar todo o horror presenciado:

Testemunha-se um excesso de realidade e o próprio testemunho enquanto narração testemunha uma falta: a cisão entre a linguagem e o evento, a impossibilidade de recobrir o vivido (o ‘real’) com o verbal. [...] Essa linguagem entrevada, por outro lado, só pode enfrentar o ‘real’ equipada com a própria imaginação [...] só com a arte a intraduzibilidade pode ser desafiada – mas nunca totalmente submetida (SELIGMANN-SILVA, 2003, p. 46-47).

O testemunho do sobrevivente é necessário, mas, também, em alguma medida, impossível. A realidade a ser narrada é carregada ao extremo de acontecimentos bárbaros, violência e sofrimentos, e, por isso, a língua é insuficiente para abrigar toda essa carga de terríveis lembranças. Mas, em função da necessidade de narrar que o sobrevivente sente, ele acaba por criar mecanismos que tornem sua narração possível, a imaginação:

O estudo do testemunho exige uma concepção da linguagem como campo associado ao trauma. [...] Para o sujeito da enunciação do testemunho, entre o impacto da catástrofe e os recursos expressivos, pode haver um abismo intransponível, de modo que toda formulação pode ser imprecisa ou insuficiente (GINZBURG, 2008, p. 63).

A linguagem, portanto, não recobre aquilo que é resgatado pela memória, no sentido de que ela não permite que os fatos sejam contados em sua totalidade. Não há como o relato de uma testemunha descrever tudo o que ela viveu e faz-se necessária a elaboração da linguagem por meio da associação entre rememoração e imaginação para que se resgate

o evento traumático e para que se construa uma possibilidade representacional para esse mesmo evento.

Em Clarice, a própria narradora reconhece o fato de que a linguagem é um mal necessário. Para ela, não é possível não passar pela linguagem para falar; no entanto, a narradora sabe que tudo o que está enrijecido pela linguagem está preso no tempo e isso faz com que ela sinta desprezo por aquilo que a linguagem reconstrói. Ela pretende captar a coisa no momento em que está sendo, mas captar a coisa por meio da linguagem significa já trair o acontecimento, ou seja, a linguagem fracassa ao captar o instante-já.

Para Clarice, a linguagem é um instrumento de busca incansável. A autora tenta alcançar, por meio da linguagem, aquilo que só é do conhecimento de Deus. Sem a linguagem não se é humano, contudo, a linguagem é um instrumento falho, uma “maldição que salva”, conforme ela mesma afirma em um dos fragmentos do volume de crônicas *A Descoberta do Mundo*. Clarice sonha com uma linguagem que capte todas as coisas, não só uma parte da coisa. “A palavra apenas se refere a uma coisa e esta é sempre inalcançável por mim” (LISPECTOR, 1998, p. 80).

Tenho que falar porque falar salva. Mas não tenho nenhuma palavra a dizer. O que é que na loucura da franqueza uma pessoa diria a si mesma? Mas seria a salvação. Embora o terror da franqueza venha da parte das trevas que me ligam ao mundo e à criadora inconsciência do mundo [...] Bem sei que terei que parar. Não por falta de palavras mas porque as coisas e sobretudo as que só penso e não escrevi – não se dizem. Vou falar do que se chama a experiência (LISPECTOR, 1998, p. 85-86).

Quanto ao drama do personagem, em Primo Levi, seu conflito é bastante notório, visto que ele é uma autêntica testemunha de um massacre que assolou o cenário mundial. Ele se vê com o dever moral de falar em nome daqueles que não sobreviveram ao horror de Auschwitz, mas, ao mesmo tempo, está incumbido da sôfrega tarefa de lembrar a barbárie, ao passo que percebe que a completa rememoração de sua experiência traumática não é possível. O autor, que era um químico, torna-se escritor justamente para mostrar ao mundo aquilo que vive em sua memória, mas não deixa de sofrer ao lembrar esses fatos carregados de tanto horror e violência. Além disso, ele sabe que não será possível representar, por meio da linguagem, tudo o que viveu e, indo mais longe, sabe que suas palavras podem ser desacreditadas pelo ouvinte, já que não há como medir qual o teor de realidade de seus relatos e que o seu leitor pode duvidar da veracidade destes:

Eles nos ouvem falando muitas línguas diferentes que não compreendem e que lhes soam grotescas, como gritos de bichos; vêem-nos escravizados ignobilmente, sem cabelo, sem honra, sem nome, a cada dia espancados, a cada dia mais abjetos, e nunca lêem em nosso olhar uma luz de revolta, de paz, ou de fé (LEVI, 1988, p. 123).

Nesse trecho, Levi nos reporta como os trabalhadores externos enxergam os trabalhadores de dentro do campo de concentração, e a maneira como ele descreve a si

e aos companheiros causa espanto e horror no leitor. Somos transportados ao ambiente hostil onde viviam essas pessoas, já desprovidas de humanidade, o próprio Levi os compara a bichos, eles são vistos como escravos por outras pessoas que também são trabalhadores, mas que não viviam nas mesmas condições precárias em que viviam os trabalhadores do campo. Por conta das humilhações e das penosas condições de vida dentro de Auschwitz, os prisioneiros já não se importam mais com nada, estão sem forças para reagir, para se revoltar, eles mesmos já não se enxergam mais como gente, estão inertes a tudo o que se passa ao redor deles. Isso nos mostra a dificuldade que Levi encontrou em narrar cenas tão dolorosas, das quais o leitor pode duvidar, pois são demasiadamente perturbadoras.

Clarice também vive um drama, ela vive a tensão de tentar captar as coisas no agora, ao passo que sabe que as palavras, ao serem escritas, já se tornam passado. Para Clarice, escrever é mais importante do que o resultado, pois se a coisa já está escrita e já traiu a linguagem, já não importa mais. Enquanto escreve, ela sente prazer e dor e reconhece que o sujeito da escrita só existe enquanto estiver escrevendo. Além disso, Clarice tem a consciência agônica da morte e do morrer. O próprio texto da autora encena o drama protagonizado pela personagem:

Eu que sou doente da condição humana. Eu me revolto: não quero mais ser gente. Quem? quem tem misericórdia de nós que sabemos sobre a vida e a morte quando um animal que eu profundamente invejo – é inconsciente de sua condição? Quem tem piedade de nós? Somos uns abandonados? uns entregues ao desespero? Não, tem que haver um consolo possível. Juro: tem que haver. Eu não tenho é coragem de dizer a verdade que nós sabemos. Há palavras proibidas (LISPECTOR, 1998, p. 93).

Acima, a narradora de Clarice denota sua consciência infernal da morte, ela não aceita sua condição de ser mortal e a dor que esta percepção lhe traz está nítida na maneira como ela conta o fato ao leitor. Ela diz estar doente, revoltada, ela não aceita o fato de que vai morrer um dia, ela parece preferir ser um animal, visto que este não tem a consciência da morte. A narradora assinala ainda a solidão dos seres humanos frente a este problema, pois estão abandonados, desesperados; em suma, esta passagem mostra a sua indignação, os questionamentos parecem pedir ao leitor que lhe dê alguma resposta, que a ajude, que a console.

Portanto, o que constitui o dilema de ambos os autores envolve a relação da escrita com o tempo, mas de formas diferentes: em Levi, o dilema é reconstituir o passado, no presente, tendo de enfrentar o fato de que o passado está marcado pelo trauma, pelo sofrimento e por aquilo que não se deve esquecer e pelo próprio esquecimento. Em Clarice, o dilema consiste em tentar fixar o presente sem que ele se converta, inevitavelmente, em passado, o que se traduz, do ponto de vista da representação, numa busca impossível e desesperadora, já que o presente não pode nunca ser fixado pela escrita sem se cristalizar em passado.

Podemos destacar ainda a necessidade que os dois autores sentem de serem ouvidos. Primo Levi enfrenta o drama de representar o horror porque pretende ser ouvido, porque pretende que suas palavras sejam lidas, de modo a desabafar o que viveu e tornar o outro conhecedor do que se passou no campo de concentração, cujas cenas não seriam expostas ao

ouvinte se não houvesse a coragem dessa testemunha. E devemos reconhecer que o que essa testemunha nos revela prende, de fato, a nossa atenção como ouvintes: “Tendemos a dar voz ao mártir, vale dizer, a responder à sua necessidade de testemunhar, de tentar dar forma ao inferno que ele conheceu – mesmo que o fantasma da mentira ronde as suas palavras [...]” (SELIGMANN-SILVA, 2003, p. 375-376).

O sobrevivente sente um alívio ao escrever o seu drama e, saber que este se tornou conhecido pelo outro, pode ajudá-lo ainda mais a sentir-se menos sufocado com lembranças tão terríveis. Levi assinala ao leitor, já em seu prefácio, “A necessidade de contar ‘aos outros’, de tornar ‘os outros’ participantes, alcançou entre nós, antes e depois da libertação, caráter de impulso imediato e violento, até o ponto de competir com outras necessidades elementares” (LEVI, 1988, p. 8), ou seja, ele reconhece que um sobrevivente precisa contar ao mundo o que se passou, e que é de extrema importância para o sobrevivente tornar o outro conhecedor dos despropósitos que marcaram suas vidas.

Do mesmo modo, Clarice também precisa do outro, do ouvinte. Ela tem a preocupação sobre como os eventos ecoam no indivíduo. Existe um “tu” a quem o “eu” se dirige, ou seja, ela solicita um outro para que a ouça e esse outro é solicitado apenas para ouvir, mas não para falar. O “tu” solicitado pela narradora somos todos nós e às vezes é alguém que não somos nós. Esse outro existe, mas esse diálogo é sempre insatisfatório, o outro é uma busca, um amparo. Essa relação que se estabelece entre “eu” – “tu” também aproxima o texto ao gênero epistolar:

Escrevo-te toda inteira e sinto um sabor em ser e o sabor-a-ti é abstrato como o instante. É também com o corpo todo que pinto os meus quadros e na tela fixo o incorpóreo, eu corpo a corpo comigo mesma. Não se compreende música: ouve-se. Ouve-me então com teu corpo inteiro. Quando vieres a me ler perguntará por que não me restrinjo à pintura e às minhas exposições, já que escrevo tosco e sem ordem. É que agora sinto necessidade de palavras – e é novo para mim o que escrevo porque minha verdadeira palavra foi até agora intocada. A palavra é a minha quarta dimensão (LISPECTOR, 1998, p. 10-11).

Neste trecho, a narradora de Clarice faz um apelo para que o leitor a ouça e o alerta para que não se espante com suas palavras e com o modo como ela escreve; além disso, ela reconhece sua necessidade de palavras, sua necessidade de escrever, de fixar aquilo que não se fixa.

É fácil perceber que a leitura das obras dos dois autores é capaz de tirar o leitor da sua zona de conforto. Primo Levi perturba o leitor, primeiramente, por ser vítima de um dos piores massacres mundiais, logo, o que esse sobrevivente tem a dizer causa horror e choca o seu ouvinte, porque este imagina aquilo que é dito e percebe que os eventos estão envoltos por um alto grau de barbárie, e isso faz com que o leitor reflita sobre a tragédia que marcou a vida dessa testemunha dentro de um ambiente hostil e que degenerava os homens dia após dia até o seu fim. As cenas contadas por Levi causam espanto e são fortes o bastante para comover o leitor de modo a marcá-lo de maneira que este repense a própria História.

Do mesmo modo, Clarice faz com que o leitor reflita sobre a própria existência, que

não tem nenhum valor. Enquanto somos indivíduos, somos mais um no processo de existir e vamos morrer. O leitor de Clarice nunca está em uma posição confortável, ele é quem deve perseguir o sentido do que foi dito, ele é quem deve buscar respostas se quiser tê-las.

Por fim, trataremos do problema da fragmentação. A obra de Levi e de Clarice são ambas fragmentárias. Em Levi, isso acontece porque aquilo que ele narra está envolto pelo trauma e não é possível contar os fatos em sua totalidade, de maneira linear, isso porque uma situação traumatizante, ao ser lembrada, pode confundir aquele que recorda o evento traumático ou até mesmo fazê-lo questionar-se a si mesmo acerca da veracidade dos fatos.

A memória trai o sobrevivente, ela não é capaz de trazer para o presente os fatos passados de maneira completamente encadeada e sucessiva, há algo que sempre estará preso na memória desse sobrevivente e isso faz com que sua narrativa seja lacunar, ou seja, fragmentária. Há fatos de que o sobrevivente não conseguirá se lembrar, de modo que estejam perdidos em sua memória, há fatos que não se encaixam, há outros que para ele não fazem sentido ou parecem não ter acontecido de fato, já que ele mesmo duvida deles. Em seu prefácio, Levi pede desculpas pelos defeitos estruturais do livro e justifica seu caráter fragmentário pelo fato de ter sido escrito para suprir a necessidade de falar, ele assim nos diz: “seus capítulos foram escritos não em sucessão lógica, mas por ordem de urgência” (LEVI, 1988, p. 8).

Já em Clarice, a narradora quer falar de um modo que transgride o comum. *Água Viva* é uma tentativa de eliminar completamente o teor fabular, há a radicalização do fragmento, a narrativa é marcada por instantes fragmentários, um percorrer circular em torno das palavras e até os seus espaços em branco são acontecimentos. Justamente por isso, não é o todo do texto que nos impressiona, são os pedaços, e se o livro for lido novamente, é possível que o leitor se envolva com ainda outras partes do livro que não haviam sido consideradas em uma leitura anterior. Ainda assim, o livro não pode ser considerado um fluxo. Uma parte da crítica considera a obra uma ficção, outra parte a vê como prosa poética com problemas de extensão; no entanto, nem Clarice e nem sua obra podem ser avaliadas por meio de categorias pré-determinadas. O questionamento dos gêneros tradicionais não era algo importante para a autora, que pretendia desvincular sua obra desses rótulos.

Estou neste instante num vazio branco esperando o próprio instante. Contar o tempo é apenas hipótese de trabalho. Mas o que existe é perecível e isto obriga a contar o tempo imutável e permanente. Nunca começou e nunca vai acabar. Nunca (LISPECTOR, 1998, p. 52).

Nesta passagem temos a impressão de que a narradora está esperando o momento certo para se expressar e o que ela pensa, suas ideias, seus temores estão expressos nesses fragmentos que compõem sua obra. “O que te escrevo não vem de manso, subindo aos poucos até um auge para depois ir morrendo de manso. Não: o que te escrevo é de fogo como olhos em brasa (LISPECTOR, 1998, p. 31)”.

## Considerações finais

Conforme pudemos notar, apesar de os autores discutidos serem muito diferentes, com preocupações e histórias de vida muito distintas, é possível afirmar que há certos eixos comuns dentro de sua obra, que se manifestam de maneira também distinta, é fato, mas que podem ser percebidos.

Primo Levi é responsável por ser autêntico narrador de um tipo de escrita muito doloroso, a literatura de testemunho, e à Clarice é atribuída uma inovação muito grande no âmbito da literatura moderna. Ambos com suas idiossincrasias e seu modo de escrita conquistaram seu espaço e sua importância dentro da literatura mundial e mostraram que, apesar da impossibilidade narrativa que enfrentaram, a qualidade de suas obras é incontestável.

AFONSO, E. The Problem of the Narrative Impossibility in Clarice Lispector and Primo Levi. **Olho d'água**. São José do Rio Preto, v. 9, n. 2, p. 37—47, jun.-dez., 2017.

## Referências

GUINZBURG, J. Linguagem e trauma na escrita do testemunho. **Conexão Letras**. Porto Alegre, v. 3, n. 3, p. 61-66, 2008. Disponível em <<http://seer.ufrgs.br/index.php/conexaolettras/article/view/55604/33808>>. Acesso em 23 mai. 2016.

LEVI, P. *É isto um homem?* Trad. Luigi Del Re. Rio de Janeiro: Rocco, 1988.

LISPECTOR, C. *Água viva*. 4 ed. Rio de Janeiro: Rocco, 1998.

\_\_\_\_\_. *A descoberta do mundo*. 2 ed. Rio de Janeiro: Rocco, 2003.

MARCO, V. A literatura de testemunho e violência de Estado. **Lua Nova**. São Paulo, s/v., n. 62, p. 45-68, 2004. Disponível em: <<http://www.scielo.br/pdf/ln/n62/a04n62.pdf>>. Acesso em 18 abr. 2016.

NUNES, B. *O tempo na narrativa*. São Paulo: Ática, 2008.

RICOEUR, P. *Tempo e narrativa*. Trad. Constança Marcondes Cesar. Campinas: Papirus, 1994.

SELIGMANN-SILVA, M (Org.). *História, Memória, Literatura*. O testemunho na era das catástrofes. Campinas: Editora da UNICAMP, 2003.

\_\_\_\_\_. Narrar o trauma – A questão dos testemunhos de catástrofes históricas. *Psicologia Clínica*. Rio de Janeiro, vol. 20, n.1, 2008, p. 65-82. Disponível em: <<http://www.scielo.br/pdf/pc/v20n1/05.pdf>>. Acesso em 27 jul. 2016.

Recebido em: 15 mai. 2017.

Aceito em: 28 jul. 2017.

*dossiê*

ESTÉTICAS DA DISPERSÃO



## APRESENTAÇÃO

Uma dispersão supõe mescla, associação, perdas e ganhos de materiais, sua irradiação e contato com outros materiais semelhantes ou diferentes. Conseqüentemente, também envolve diferentes temporalidades e historicidades, choques ou aproximações ideológicas, avanços e recuos, dobras e, enfim, uma relação com as origens e seus outros. Nesse sentido, uma dispersão implica, portanto, sínteses-aberturas (Didi-Huberman) que permitem colocar em diálogo todo um universo de sentidos, tempos, significados, estilos, formas, estruturas, teorias e concepções analíticas, o que faz com que a dispersão crie condições para a emergência de um universo discursivo aberto a contradições, tensões e, fundamentalmente, ao diálogo e, talvez, a uma perspectiva democrática que, se nem sempre nos traz respostas, deixa-nos, no entanto, uma série de perguntas. Para os limites deste dossiê, essas perguntas giram em torno da arte e da literatura modernas e contemporâneas, especialmente, na América Latina.

Em sua *Teoria estética*, Adorno sustenta que é um traço da própria arte (mas ele tem em mente, de fato, a arte moderna) a tendência a forçar os próprios limites, colocando em tensão algo que lhe é próprio – estilos, temporalidades, gêneros escriturais, figuras, etc. – e algo que lhe escapa, mas que, paradoxalmente, a constitui, também. Por sua vez, a arte e a literatura contemporâneas vêm radicalizando esse movimento em direção a um “fora de si”, o que tem levado muitos críticos de nossa época a tratar da questão a partir de propostas várias, como a pós-autonomia, que ganhou destaque com as reflexões de Josefina Ludmer; a inespecificidade na estética contemporânea, tal como formulada por Florencia Garramuño, para tratar de um contexto em que o crítico se vê obrigado a pensar a “arte fora dos limites da arte”; as escritas que se constituem em verdadeiros laboratórios de experimentação e operam uma reflexão sobre a arte e o artista contemporâneos, como argumenta Reinaldo Laddaga, que, inclusive, propõe que, a partir dos anos 1990, aproximadamente, poderíamos pensar num processo (em andamento) de emergência de uma nova cultura das artes, de algum modo herdeiro da cultura da arte moderna – seus modos de fazer e de existir, etc. –, porém não mais pertencente a ela.

E poderíamos acrescentar a essa breve enumeração as reflexões de Flora Sussekind sobre as “formas corais” e os “objetos verbais não identificados” na literatura brasileira contemporânea, assim como as reflexões sobre os desafios para se pensar a literatura, a cultura e a crítica recentes, que, para nos limitarmos a alguns nomes, poderiam passar pelas obras de Jacques Rancière, Georges-Didi-Huberman, Natalia Brizuela, Borys Groys, Slavoj Žižek, etc., sem qualquer pretensão enciclopédica ou exaustiva de nossa parte, aqui.

De certo modo, é com este universo que os textos que formam este dossiê dialogam. Intitulado originalmente de “estéticas da dispersão”, e produzido a partir de perspectivas teórico-críticas, *corpora* literários e artísticos, assim como geografias literárias e críticas variados, o dossiê aponta, em sua própria configuração, para as tensões e irradiações inerentes à dispersividade de que trata. Nesse sentido, a dispersão emerge, se não como um conceito,

como um exercício de síntese-abertura que nos permite ler a arte e a literatura modernas e contemporâneas, pondo-as em relação, no horizonte de discussões da crítica atual.

Eleonora Frenkel, da Universidade Federal do Rio Grande, no Rio Grande do Sul, abre o dossiê, com o texto “Artes em contato, experiência e afecção”, no qual explora os processos de diálogo e interferência entre as artes no contexto das vanguardas históricas, no início do século XX, e de seus desdobramentos no âmbito daquilo que, no Brasil, chamamos de modernismo. Nesse sentido, aponta para o literário como sendo heterônimo e aberto a um movimento de afecção recíproca e constante entre as artes.

Em “La os-cura cara del amor: el ‘método peligroso’ de Jung en *La tejedora de sombras* de Jorge Volpi”, Jairol Nuñez Moya, da Universidad de Costa Rica, em San José, realiza uma leitura do romance *La tejedora de pájaros*, do mexicano Jorge Volpi, mostrando como a narrativa do escritor opera uma aproximação entre a escrita ficcional, na literatura, e o método analítico de Jung. Deste modo, o trabalho põe em diálogo não só a literatura e a psicanálise, mas também certos traços potencialmente ficcionais ou ficcionalizáveis de ambos, no que concerne a seus modos de ação na linguagem.

Professora da Universidade Federal de Campina Grande, na Paraíba, Isis Milreu é a autora do artigo intitulado “*Memorial de Buenos Aires*: memórias apócrifas de Jorge Luis Borges e Machado de Assis”. Nele, ela analisa o romance *Memorial de Buenos Aires*, do brasileiro Antônio Fernando Borges, explorando as relações entre literatura, história da literatura e crítica literária. Deste modo, tanto estuda o procedimento de transformação de escritores em personagens, frequente na literatura contemporânea, quanto desvela a narrativa do autor como sendo um lugar discursivo aberto a especulações críticas e, ainda, à crítica literária como exercício especulativo, em nossa época.

Danusa Depes Portas, da Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, por sua vez, colabora com o artigo “Desvio para a imagem: impregnação, entorno, desvio”, analisando a imagem em seu potencial estético e em sua capacidade crítico-discursiva ligada a modelos epistêmicos de leitura e interpretação da literatura e das artes em geral. No estudo ela se detém no *Atlas portátil de América Latina*, organizado por Graciela Speranza, e lê as tensões constitutivas de produtos culturais que, ao aliarem a histórica colonial do continente, a tecnologia e os modelos epistêmicos herdados da modernidade, desmitificam, a partir da imagem e da imaginação, discursos e modos de significar correntes tanto nas mídias quanto nas ciências.

É também dessa abertura à imaginação associada à tecnologia que trata o artigo intitulado “Redes y relaciones experimentales en *La ansiedad* de Daniel Link”, de minha autoria, no qual analiso como a experimentação com as linguagens do universo virtual, assim como certos modos de relacionar-se explorados no ciberespaço se associam a modos de narrar, nesse romance de Daniel Link, e criam condições para a expressão de subjetividades experimentais afins a territórios tradicionalmente periféricos, no tecido social, que podem oferecer momentos de liberdade, mas podem, também, intensificar o sentido de isolamento dos indivíduos, situações tão comuns nas sociedades contemporâneas.

Por fim, encerrando o dossiê, temos o artigo de Mariela Herrero, da Universidad

Nacional de Rosario, na Argentina, intitulado “Máquinas y artefactos de profanar. Estrategias para una reactivación de lo improductivo”, no qual, a partir de várias obras literárias e visuais hispano-americanas e brasileiras, ela analisa como certas práticas estéticas “errantes” correntes na arte contemporânea problematizam as categorias de autor, origem, originalidade e obra, ao mesmo tempo em que parecem ativar novas potências estético-expressivas para tais artefatos artísticos.

E, então, numa espécie de movimentação também errante, dispersa entre estudos desenvolvidos em diferentes universidades da América Latina, que, no entanto, dialogam entre si pelas indagações, as leituras compartilhadas ou, mesmo, por passagens que provocam dissenso, forma-se este dossiê, que entregamos ao(à) leitor(a) como um convite a novos diálogos e leituras da arte, da literatura e da crítica modernas e contemporâneas.

Por fim, gostaríamos de agradecer a todos os colaboradores, assim como ao editor-chefe da revista *Olho d'água*, pela oportunidade que nos deu para publicá-lo.

Uma boa leitura!

¡Muchas gracias! Obrigado!

Wanderlan Alves  
Universidade Estadual da Paraíba

# Artes em contato, experiência e afecção

ELEONORA FRENKEL\*

**RESUMO:** O artigo traz uma reflexão sobre os contatos e contágios entre as artes na modernidade, sobre as forças de atração e repulsão que as aproximam, e por vezes mesclam, sem deixar que percam suas singularidades. Propõe-se pensar a noção de procedimento como modo de articulação analítica entre as artes, que se valem cada uma a seu modo da abstração e da montagem, por exemplo, para reabrir práticas estéticas consolidadas e provocar deslocamentos na criação e percepção artística. Procura-se discutir uma aparente contradição entre a heteronomia que caracteriza as artes na modernidade e a busca pela definição autônoma da Teoria Literária formalista e estruturalista. A escritura do texto literário que incorpora procedimentos oriundos de outras artes é pensada a partir da noção de objeto artístico e literário como forma de produzir experiências e de intensificar o poder de afecção, ou seja, de expor o leitor/espectador ao contato com o que está fora do convencional.

**PALAVRAS-CHAVE:** Afecção; Artes comparadas; Experiência; Literatura; Modernidade.

**ABSTRACT:** The article presents a reflection on the contacts and contagions among the arts in modern times, on the forces of attraction and repulsion that approximate, sometimes to the point of merging, but still preserve their uniqueness. It seeks to reflect on the notion of procedure as an analytical mode of articulation between the arts, which use each in their own way common procedures as abstraction and assembly, for example, to reopen consolidated aesthetic practices and to provoke dislocations in artistic creation and perception. The article also discusses an apparent contradiction between the heteronomy that characterizes the arts in modernity and the search for autonomous definition of formalist and structuralist Literary Theory. The writing of literary text that incorporates procedures originating from other arts is thought from the notion of artistic and literary object as a way of producing experiences and intensify the power of affection, i.e., to bring the reader/viewer into contact with what is outside of conventional usage.

**KEYWORDS:** Affection; Compared Arts; Experience; Literature; Modernity.

---

□ Departamento de Letras – Instituto de Letras e Artes (ILA) – Universidade Federal do Rio Grande – FURG – Câmpus Carreiros – 96203900 – Rio Grande – RS – Brasil. E-mail: [eleonora.frenkel@gmail.com](mailto:eleonora.frenkel@gmail.com)

## Forças de atração e repulsão nas artes modernas

Em 1912, Wassily Kandinsky analisava as tendências da arte moderna e constatava que aquele era um momento em que a diversidade de suas manifestações se apresentava em intensa interlocução: a pintura se aproximava da música para descobrir seus procedimentos e aplicá-los com seus meios singulares, o que resultava, por exemplo, na busca do ritmo mediante a repetição de tons coloridos e na exploração do dinamismo da cor. A pintura abstrata deixava de se ocupar da representação de formas exteriores, para provocar a ressonância ou a vibração da cor, para fazer experimentar seu tato e seu sabor. A poesia, tomada do exemplo de Maurice Maeterlinck (1862-1949), encontraria na pintura e na música os elementos e procedimentos para sua renovação. A “literatura do futuro”, segundo Kandinsky (2000, p. 49), teria suas melhores perspectivas na abstração e suspensão da representação, tal qual o fazia a pintura, bem como na exploração em primeiro plano da sonoridade das palavras. Kandinsky diz que a palavra, grande recurso do poeta e “pura matéria da poesia e da arte” (KANDINSKI, 2000, p. 49), possui dois sentidos: um sentido imediato e outro interior. O que interessaria à poesia seria justamente este segundo: a palavra como “objeto desmaterializado”, como forma exterior que desaparece ao ser designada e da qual “apenas subsiste o som”, a vibração que provoca no coração daquele que a escuta, a ressonância interior que revela outros poderes da palavra. “Uma palavra que a gente repete, brincadeira com que a juventude gosta de se entreter e que esquece em seguida, acaba perdendo toda referência a seu sentido exterior” (KANDINSKY, 2000, p. 49). A poesia viria a explorar a abstração e a ressonância, expondo seu contato com a pintura e a música e reconfigurando os modos do fazer literário.

Kandinsky constata um movimento em que “as diversas artes instruem-se reciprocamente e perseguem, com frequência, os mesmos objetivos” (KANDINSKI, 2000, p. 51) e em que “os elementos de uma arte veem-se confrontados com os de uma arte diferente” (KANDINSKI, 2000, p. 57). O pintor pensa como uma arte toca a outra, reconhece suas singularidades e diferenças, deixa-se afetar por ela, percebendo-se nesse contato e se refazendo a partir daquilo que a contagia, e como os procedimentos de que possa se valer, por sua vez, serão reconfigurados no novo meio ou suporte artístico em que aparecerem. Assim, ainda segundo Kandinsky, “somos levados a constatar que cada arte possui suas forças próprias. Nenhuma das forças de outra arte poderá tomar seu lugar” (KANDINSKY, 2000, p. 59). Embora nutridas mutuamente, as artes mantêm a singularidade que as constitui. Permitem-se aberturas que diluem as fronteiras levantadas entre elas e renovam seus fazeres mediante o contato com as diferenças em relação àquilo que as caracteriza.

No ensaio intitulado “As artes se fazem umas contra as outras” (2000), de Jean-Luc Nancy, podem-se ler novos desdobramentos para pensar o que Kandinsky entendera como síntese das artes. Nancy diz que “as artes nascem de uma mútua relação de proximidade e exclusão, de atração e repulsão” (NANCY, 2008, p. 137) e que “suas respectivas obras atuam e se sustentam nessa dupla relação” (NANCY, 2008, p. 137). A tese de Nancy aponta para a ideia de que a arte não se apresenta como unidade a partir da qual surgem as diversas práticas artísticas, mas que ela consiste justamente nessa multiplicidade que as diferencia e agrupa

sem suprimir sua heterogeneidade. Com isso, dirá que as artes se encontram ao mesmo tempo perto e longe umas das outras, ou seja, ao passo que se penetram mutuamente, são impermeáveis umas às outras. Há música na pintura, mas há também um abismo entre uma cor sobre a tela e a cor de uma sonoridade. O modo de integração entre as artes implica o contato e a convivência de heterogêneos, articulados por um princípio organizador que supõe a ausência de um organismo, entendido como unidade fechada e ordenada por um conjunto de meios operacionais. Seria mais algo como um corpo estendido, um corpo que se espalha e diversifica, algo como a unidade plural de sentidos que configura o corpo humano: a força da visão move em direção ao tato, o toque da língua abre para a degustação do sabor, assim como o aroma instiga o paladar; todos os sentidos se mesclam e entrelaçam numa unidade plural, sem perder as singularidades e diferenças que os constituem. Nesse contato entre heterogêneos, experimenta-se o desconhecido e o conhecido se atualiza e diversifica.

Kandinsky já nos falara da interlocução entre pintores impressionistas e Debussy, aparentados por explorar em suas respectivas artes a transformação das forças da natureza em ressonância interior. Na busca desse motivo comum, as manifestações artísticas se diferenciam, mas é no contato com a heterogeneidade da música que o impressionismo irá diluir os contornos precisos e irá propor uma saída da noção de representação como objeto último da pintura. Eugenio d'Ors, em 1928, também destacou o impressionismo como movimento artístico que leva ao extremo a aproximação entre a pintura, a música e a poesia, intensificando um processo que se abria com o barroquismo de Francisco de Goya e El Greco e que promovera um alívio das formas pesadas do classicismo. Ou seja, destaca o contato com outras artes como propulsor de uma atualização da pintura no século XIX que diversifica modos consolidados do fazer artístico.

Verlaine e Mallarmé buscam na música e na plasticidade da palavra o modo de atualizar e diferenciar a poesia. Os primeiros versos da *Arte Poética* (1890) de Verlaine dizem: “Antes de qualquer coisa, música/e, para isso, prefere o ímpar/mais vago e mais solúvel no ar,/sem nada que pese ou que pouse” (VERLAINE *apud* TELES, 2009, p. 69). Num movimento que propõe a saída de padrões estéticos como a eloquência da linguagem ou o artifício da rima, o verso de Verlaine busca a volatilidade da música. Mallarmé, por sua vez, desarticulou os modos convencionados de se fazer poesia ao propor, em “Um lance de dados” (1897), uma nova disposição do poema na página, explorando de modo inovador os recursos tipográficos e o caráter pictórico da poesia. Com isso, conquistou uma liberdade para a linguagem poética que lhe permitiu ser quase como música, movendo-se na página num deslocamento não linear e aberto a variações na operação de leitura. Mallarmé diria que os pensamentos em seu poema se sucedem e se ligam como sons na música, somente por sua harmonia, e não como os elos de uma cadeia. Mais uma vez, é o contato com a música que expõe o questionamento e a quebra da rigidez da sintaxe gramatical no poema.

No contexto do modernismo brasileiro, Mário de Andrade introduz, em seu *Prefácio interessantíssimo*, a proposta vanguardista de *Paulicéia desvairada* (1921). A transfiguração da linguagem literária aberta por esse livro e levada ao extremo pela *Poesia Pau Brasil* (1924), de Oswald de Andrade, manifesta-se também por um contato entre a literatura e a música. Mário

constrói uma engenhosa teoria segundo a qual a poética deveria aprender com a música a deixar de ser apenas melódica e se tornar também harmônica. O escritor propunha que os versos melódicos regidos pelo ordenamento horizontal da sintaxe se deixassem entrelaçar no poema por versos harmônicos, de modo que as palavras não formassem enumeração, o sentido inteligível não se completasse e as palavras restassem vibrando, como que aguardando a chegada de um sentido que não se completa.

Explico melhor:

“Arroubos...Lutas...Setas...Cantigas...Povoar!...”

Estas palavras não se ligam. Não formam enumeração. Cada uma é frase, período elíptico, reduzido ao mínimo telegráfico. Si pronuncio “Arroubos”, como não faz parte de frase (melodia), a palavra chama a atenção para seu insulamento e fica vibrando, *à espera duma frase que lhe faça adquirir significado e QUE NÃO VEM*. “Lutas” não dá conclusão alguma a “Arroubos”; e, nas mesmas condições, não fazendo esquecer a primeira palavra, fica vibrando com ela. As outras vozes fazem o mesmo. Assim: em vez de melodia (frase gramatical) temos acorde arpejado, harmonia, — o verso harmônico (ANDRADE, 1986, p. 27).

Na radicalização da experiência de dissolução da frase melódica na poesia, Oswald de Andrade escreve um livro de poemas em cuja sintaxe se observa um procedimento básico oriundo do contato com as artes plásticas e o cinema: a técnica de montagem. Haroldo de Campos destaca tal procedimento em “Uma poética da radicalidade” (1965), apontando o quanto ele integra uma profunda transformação na linguagem literária e no modo de ler vigentes em seu contexto. Os poemas-comprimido de Oswald são, para Haroldo de Campos, “um exemplo extremamente eficaz dessa poesia elíptica de visada crítica, cuja sintaxe não nasce do ordenamento lógico do discurso, mas da montagem de peças que parecem soltas” (CAMPOS, 2003, p. 35).

A montagem, procedimento amplamente explorado por diversas artes de vanguarda, como o cinema de Eisenstein e Dziga Vertov,<sup>1</sup> as fotomontagens de Aleksandr Ródtchenko, as colagens de Pablo Picasso ou as composições dadaístas de Tristan Tzara,<sup>2</sup> aparece como um modo de provocar a percepção, de ampliar a hesitação diante do objeto artístico, de deslocar a compreensão de um suposto sentido unívoco e de ampliar as ressonâncias dos

<sup>1</sup> Serguei Eisenstein afirma em 1925 que “existe apenas um método para fazer qualquer filme: a montagem de atrações” (EISENSTEIN, 1974, p. 33). Ele desenvolve sua teoria, buscando o modo de orientar a percepção dos espectadores mediante a montagem singular da sequência de imagens. O filme de Dziga Vertov, *Man with a movie camera* (1929) foi um dos primeiros a expor o processo criativo mediante a explicitação dos cortes. A ilusão de realidade buscada pelo cinema hollywoodiano de David Griffith, com seus cortes imperceptíveis, é quebrada pelo cinema russo, em que se celebra o papel do câmara e do editor no processo criativo. No filme de Vertov, o olho que edita se expõe.

<sup>2</sup> A receita de Tristan Tzara para escrever um poema dadaísta é pegar jornal e tesoura, selecionar um artigo e recortar nele algumas palavras, colocá-la em um saco, agitar suavemente, tirar uma a uma as palavras do saco e copiá-las conscienciosamente na ordem em que são tiradas. Essa montagem singular e ocasional daria um poema infinitamente original (TZARA *apud* TELES, 2009, p. 171).

sentidos.<sup>3</sup> O mesmo procedimento é operado de diversos modos e resulta em criações cuja singularidade é acentuada pela heterogeneidade das técnicas artísticas e, ao mesmo tempo, revela pontos de entrelaçamento entre as artes.

## Literatura e Artes: abordagens teóricas

Há na literatura moderna uma busca por se desvencilhar das normas clássicas que regem o fazer literário, preconizando adequações aos gêneros, à linguagem clara e eloquente, às categorias narrativas e poéticas. Nesse sentido, Roland Barthes dirá que “a modernidade começa com a busca de uma literatura impossível” (BARTHES, 1993, p. 138). Era preciso romper com os padrões vigentes para tornar o literário um espaço inexistente, aquele em que a linguagem não fosse lei. Parte da literatura moderna procura na experimentação livre da materialidade da linguagem o seu espaço de criação, desobrigando-se da necessidade de ser inteligível, verossímil ou representativa.<sup>4</sup> Sem precisar figurar ou fixar imagens, as palavras poderiam se espaçar e vibrar, dançar e ressoar. Tal seria a busca de composições surrealistas como as de André Breton, que experimentava uma libertação das palavras em relação às coisas que representavam, de modo que estas passavam a agir “por conta própria”, brincar e fazer amor (BLANCHOT, 1997, p. 91). O potencial transgressivo da literatura seria, assim, a desoperação da linguagem como lei.<sup>5</sup>

Para se tornar livre, autônoma e não subjugada às leis da linguagem convencional, ordenada e representativa, a literatura que se quer não literária explora as forças de outras artes, como o poder das ressonâncias sonoras que não figuram uma imagem, o espaçamento

---

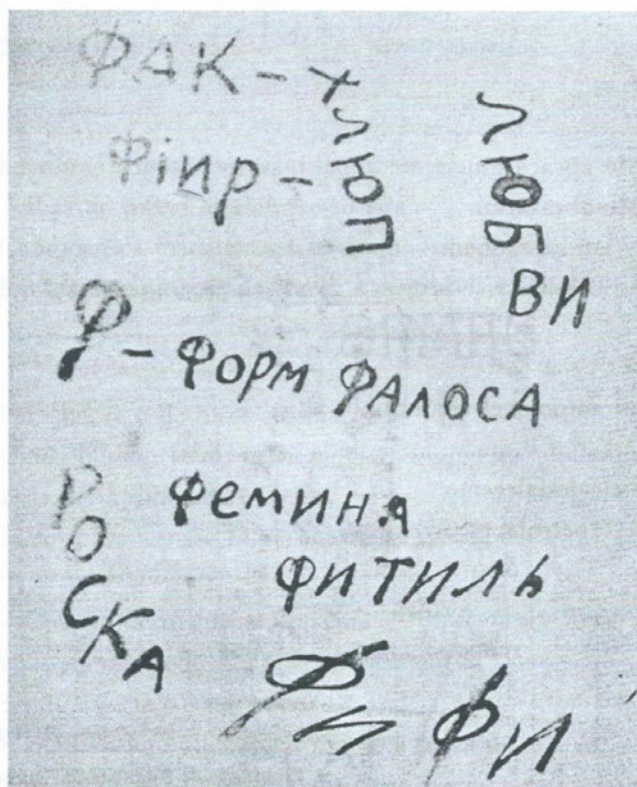
<sup>3</sup> Na esteira desses experimentos, Victor Chklovski escreve “A arte como procedimento” (1917), em que discute a concepção de poesia como criação de imagens e defende a tese de que esta deve provocar o estranhamento por meio da singularização da composição, o que implica uma montagem original dos signos, retirados de seu uso e combinações convencionais. Com isso, a arte buscaria dar a sensação do objeto como visão e não como reconhecimento, sendo que a primeira seria a percepção duradoura motivada pelo efeito de desfamiliarização (CHKLOVSKI, 1971, p. 50). Walter Benjamin distingue algo semelhante ao pensar o cinema: a *distração* e a *contemplação*, sendo a primeira um modo de percepção provocado por um efeito de choque que se potencializa pela montagem singular das imagens. A recepção por distração integra, segundo Benjamin, uma reestruturação do sistema perceptivo que passaria a ser predominantemente tátil e não mais apenas ótico, um intuito que os dadaístas já procurariam e que o cinema conseguiria realizar (BENJAMIN, 1994, p. 194).

<sup>4</sup> A metalinguagem surge como exercício frequente na literatura, assim como na pintura abstrata, que se torna sujeito-objeto de si mesma [Kazimir Malevich diria que criou o “Quadrado negro sobre fundo branco” (1913) com o intuito de experimentar algo que atendesse a seu “intento desesperado de liberar a arte do inútil peso do objeto” (*The non-objective world*, 1927)]. Já no século XIX, Mallarmé inventa o poema crítico, aquele que se pergunta sobre a arte de poetar (dirá Haroldo de Campos, lendo Octavio Paz). Com Hölderlin, dirá Blanchot (1997, p. 91), o poema passa a ser “essencialmente poema do poema”; a linguagem desaparece como instrumento para se tornar sujeito. Na literatura de Valéry e Kafka, por sua vez, não interessaria a completude da obra, mas sim o movimento que conduz a ela, e a escrita fragmentária seria um modo de exposição do processo criativo. Outro procedimento metalinguístico é identificado por Barthes em Proust, que procede de modo a “deixar a literatura para amanhã”, escrevendo sobre o gesto de escrever.

<sup>5</sup> Segundo Barthes, a língua é servidão e poder, de modo que, se a liberdade é a capacidade de subtrair-se ao poder e não se submeter a ninguém, só haveria liberdade fora da linguagem, o que seria, por si mesmo, uma impossibilidade, já que a linguagem humana é sem exterior, é um lugar fechado. Restaria apenas a possibilidade de trapacear a língua, e a “essa trapaça salutar, essa esquiva, esse logro magnífico que permite ouvir a língua fora do poder, no esplendor de uma revolução permanente da linguagem”, Barthes (1988, p. 16) a chama *literatura*.



das palavras que não conformam um sentido inteligível ou a plasticidade das letras que não se estruturam em linhas retas. Aleksíei Krutchônikh (1886-1968), poeta que integra a vanguarda cubofuturista russa nesse movimento de autonomização da arte literária, pode ser um exemplo; ele elabora um sistema peculiar de linguagem transmental, uma língua musical, que não produz sentido ou figura imagem, apenas provoca ressonância e movimento no leitor. Seus poemas são bastante onomatopaicos, optam pela imitação fonética e não imagética, como em “Usina cindida”,<sup>6</sup> no qual do interior de uma fábrica se fazem ouvir os zunidos das lâminas de aço: “zarcão ... zr ... zk ... tchm ... do zinco/zoeira ... zigzag ...zás -/zurzir - j - j - z - z - z!/-a usina toda que zune!” (SCHNAIDERMAN *et. al.*, 2001, p. 153). O poema obriga a uma operação de leitura em voz alta em que o corpo do leitor vibra com as palavras. Há que se ler com o corpo inteiro para poder emitir esses sons. Em outro exemplo, a “História da letra Ф” (1918) forma um poema pictórico em que as palavras são montadas de modo não linear e ordenado na página. Poder-se-ia dizer que a autonomia da linguagem explorada nesses poemas é heterônoma, pois busca na música e na pintura alguns elementos para sua composição.



1918

Fragmento do poema de A. Krutchônikh, “História da letra Ф”.  
Aparecem várias palavras com essa letra e outras contaminadas pelo poema “História da Letra Ю” (que o precede no texto original).  
Diante do Ф seguido de travessão está *form fálossa* (das formas do falo). Abaixo, a transliteração de *femina* (mulher, em latim) e as palavras *fital* (pavio) e *Fifi* (nome feminino).

Fig.1: “História da letra Ф” (1918). (SCHNAIDERMAN *et al.*, 2001, p. 159).

<sup>6</sup> Tradução de Haroldo de Campos e Boris Schnaiderman, a partir de texto original, não datado, extraído de livro de Krystyna Pomorska.

Da perspectiva teórica, o *formalismo russo* busca, nas primeiras décadas do século XX, a fundação de uma disciplina autônoma que fosse capaz de definir as particularidades conceituais e analíticas da Literatura, fugindo dos métodos de análise literária pautados no cotejamento entre vida e obra, texto e contexto histórico social. Na esteira do formalismo, o *new criticism* nos Estados Unidos e o estruturalismo aplicado à análise narrativa na França concentrarão esforços em dar à Teoria Literária um caráter independente de disciplinas como a História, a Sociologia ou a Psicologia, apoiando-se na Linguística por entender que a Literatura é fundamentalmente trabalho sobre a linguagem e consolidando as análises estilísticas e estruturais como modos de desmembrar e explicar os meios de construção e funcionamento do texto literário.<sup>7</sup>

Nesse esforço, o contato entre a Literatura e as artes fica de fora. O método de análise formal fundamentado por Wellek e Warren inclui a reflexão sobre a literatura e outras artes no capítulo das abordagens extrínsecas do texto literário. Ali eles explicitam que, embora concordem que as artes tentam tirar efeito umas das outras e que, por vezes, o fazem de modo bem-sucedido, há um problema metodológico que impede de dar continuidade a essa constatação: quais seriam os elementos comuns e comparáveis entre as artes? Depois de elencar algumas tentativas de resolução levadas a cabo por diversos teóricos, Wellek e Warren concluem que são infrutíferas e que mais valeria pensar as categorias de análise específicas para cada arte (WELLEK; WARREN, 1976, p. 154-159).

A contradição me parece ser que, ao buscar a autonomia da disciplina e ao definir o objeto específico (a *literariedade*),<sup>8</sup> propõe-se um fechamento da análise literária sob o aspecto exclusivo de sua composição linguística/estilística que escamoteia o fato de que a literatura naquele mesmo contexto procurava elementos na música, na pintura, na fotografia ou no cinema justamente para se desfazer como linguagem corrente e se refazer em sua singularidade literária. Em outras palavras, a literatura definida como violência organizada sobre a linguagem comum<sup>9</sup> implicaria pensar que o material singular que a compõe e diferencia é a linguagem, mas que os procedimentos que provocarão essa violência são comuns a outras artes, por exemplo: o espaçamento da linguagem como a dança do bailarino; a montagem do texto como o ritmo do cinema; a ressonância da palavra como a reverberação da música; o tato do escrito como o volume da escultura.

Desde que a Teoria Literária se apresenta como disciplina de estudos autônomos, com a iniciativa do Círculo Linguístico de Moscou, formado em 1914-15, a Poética se alia à Linguística para entender e definir o que configura a *literariedade* de um texto. Uma das maneiras de defini-la é como deformação organizada da língua, ou seja, como procedimento que altera os modos convencionados da língua de uso cotidiano. Desse modo, a função poética se apresenta como a provocação de um *estranhamento* no leitor, que encontraria

---

<sup>7</sup> Tomo como referência básica de cada uma dessas vertentes os textos do formalismo russo reunidos em *Teoria da Literatura. Formalistas russos* (1971), o livro de Wellek e Warren, *Teoria da Literatura* (1948), e o ensaio seminal de Roland Barthes, “Introdução à análise estrutural da narrativa” (1966).

<sup>8</sup> Sobre o conceito, ver Jonathan Culler, “A literariedade”, (1993, p. 36-50).

<sup>9</sup> Definição de Jakobson retomada por Eagleton (2006, p. 3).

no poema um espaço de *desautomatização* da percepção. Com isso, a função representativa da poesia se coloca em questão e, ao invés de pretender criar imagens através de símbolos facilmente reconhecíveis, ela se propõe a deslocar os signos de seu uso habitual e a tornar a percepção um fim em si mesma. Retira-se o peso da carga semântica do signo para dar ênfase ao que ele provoca. Segundo Chklovski, a percepção artística é aquela através da qual nós experimentamos a forma. A sensação da forma, por sua vez, surgia como “resultado de certos procedimentos artísticos destinados a nos fazer experimentá-la” (EIKHENBAUM, 1971, p. 14). A despeito de que esses procedimentos encontrem seus equivalentes na pintura e na música vanguardistas daquele mesmo contexto (como a abstração nas pinturas de Malevich, a montagem na fotografia de Rodchenko ou a sonoridade nas composições de Luigi Russolo), o método formal priorizou a análise intrínseca ao texto literário, evitando comparações entre este e outros objetos artísticos. No entanto, os termos de Chklovski deixam em aberto as possibilidades de estabelecer a comparação, ao intitular seu texto “A arte como procedimento”, e não especificamente a literatura, bem como ao definir a percepção artística e não a percepção do texto literário.

### **Artes em contato, experiência e afecção**

Em 1937, o escritor Juan Carlos Onetti (2009) escreve uma carta a Julio Payró na qual lhe diz que sempre tirou pouca ou nenhuma utilidade de suas leituras sobre técnicas e problemas literários e que quase tudo que aprendeu sobre a “divina habilidade de combinar frases e palavras foi em críticas de pintura, e um pouco nas de música” (ONETTI, 2009, p. 20). Onetti foi grande amigo de Joaquín Torres García e este teria sido uma figura emblemática que contribuiu para a sofisticação da compreensão do escritor sobre a pintura. Torres García, por sua vez, foi o fundador, juntamente com Michel Seuphor, da revista *Cercle et carré* (Paris, 1929), que teve continuidade em Montevideu na década seguinte com o nome de *Círculo y cuadrado* (1936-1938), bem como foi o criador da *Asociación de arte constructivo*, também em Montevideu. Seuphor é o artista que abre com suas palavras críticas a prosa poética de Clarice Lispector, *Água viva* (1973), dando-nos pistas de um movimento de abstração promovido pela narrativa, mediante um procedimento em que a matéria da escritura é o próprio gesto de escrever.

Haroldo e Augusto de Campos, tradutores da moderna poesia russa de vanguarda, irão explorar, nos anos 1950, junto a Décio Pignatari, as forças musicais e pictóricas em sua poesia verbivocovisual. Anos depois, entre 1963 e 1976, Haroldo de Campos fará as palavras dançarem num espaçamento livre e infinito em *Galáxias*, convidando a ler em voz alta e a encontrar a dicção, o ritmo e o timbre do texto; Campos chama as *Galáxias* de “audiovideotexto” ou “videotextogame” (CAMPOS, 2004, p. 119), expondo o caráter híbrido e heterônimo que as constitui. Em *Ideograma* (1994), Campos traz à tona as reflexões do filósofo e orientalista norte-americano Ernest Francisco Fenollosa (1853-1908), segundo as quais “todas as artes obedecem à mesma lei; a harmonia requintada está no delicado equilíbrio

dos matizes. Em música, a própria possibilidade e a teoria da harmonia se baseiam nos sons harmônicos. Nesse sentido, a poesia parece uma arte mais difícil” (CAMPOS, 1994, p. 55). Ou seja, assim como o fazia Mário de Andrade no “Prefácio Interessantíssimo”, Fenollosa se perguntava sobre as potencialidades e dificuldades do verso harmônico em poesia. Por outro lado, Fenollosa também diria que o critério distintivo entre a linguagem transmissora de sentido prosaico e a poesia repousa numa diferença de forma, qual seja: o caráter plástico manifesto por uma sequência regular e flexível (CAMPOS, 1994, p. 41).

No contexto artístico brasileiro dos anos 1960-70, abundam as experiências que transgridem as categorias tradicionais do fazer literário e os padrões expositivos dos museus e galerias de arte. Há, por exemplo, um intenso diálogo entre os poetas Waly Salomão, Chacal, Leminski, Ana Cristina César e os artistas experimentadores Lygia Clark e Hélio Oiticica, que exibem suas criações híbridas, nas quais a poesia ocupa o espaço de exposição em *happenings* ou o objeto de arte é incorporado pelo espectador e vira dança. Paulo Leminski, amante do *haikai*, explora a imobilidade viva de que estes poemas concisos são capazes, abrindo-se, como a fotografia, a partir de um detalhe descentrado, de um *punctum* que fere e resta sem explicação, apenas vibrando na memória.

Clarice Lispector será uma escritora importante nesse momento, pois seus textos, mais próximos de experimentações do que de obras, dificultam a categorização por gênero literário e transtornam categorias clássicas como autor, personagem, tempo, narrador, intriga.

*Água viva* (1973) se inicia com a epígrafe de Michel Seuphor que diz que “tinha que existir uma pintura totalmente livre da dependência da figura – o objeto – que, como a música, não ilustra coisa alguma, não conta uma história e não lança um mito” (SEUPHOR *apud* LISPECTOR, 1988, p. 7), situando-nos no terreno da pintura abstrata e sua busca por tornar-se sujeito-objeto de si mesma, quiçá autônoma enquanto arte que não pretende representar um objeto, porém heterônoma enquanto singularidade artística que busca em outras singularidades os procedimentos para sair de si e se refazer. A ficção de Lispector se apresenta nessa vontade de um texto literário que a desobrigasse da necessidade de contar uma história, de construir personagens, de encadear suas ações; a narrativa quer apenas *ser*, quer somente se escrever; é o movimento metalinguístico da literatura que reivindica como seu único contexto a própria literatura; é a narrativa que se faz questionando-se a si mesma; é a palavra perguntando-se sobre a palavra: “Não é um recado de ideias que te transmito e sim uma instintiva volúpia daquilo que está escondido na natureza e que adivinho. E esta é uma festa de palavras. Escrevo em signos que são mais um gesto que voz” (LISPECTOR, 1988, p. 22). Mas esse desejo de independência e autonomia se alimenta do contato com a música e a pintura, quando a mesma narrativa anuncia que quer “a isenção de Mozart” (LISPECTOR, 1988, p. 16), que quer se escrever improvisando como “no jazz improvisam música” (LISPECTOR, 1988, p. 17) ou como se fizesse um “exercício de esboços antes de pintar” (LISPECTOR, 1988, p. 21).

A narrativa de Clarice opta pelo impossível e pela falta, escolhe experimentar o que não se pode explicar, traz à pele da palavra sua sensação e não seu sentido: “Estou entrando sorrateiramente em contato com uma realidade nova para mim que ainda não tem

pensamentos correspondentes e muito menos ainda alguma palavra que a signifique: é uma sensação atrás do pensamento” (LISPECTOR, 1988, p. 44). Dessa escolha irá resultar, nos anos 1960-70, “uma série de textos os mais díspares e inquietantes, nos quais não é mais possível falar de obra, mas de experimentações” (GARRAMUÑO, 2012, p. 47). A obra, entendida como objeto literário acabado, constituído a partir de um princípio estruturante, desaparece e surge um objeto artístico permeado de estranhos e desconhecidos procedimentos. Um romance sem romance, contaminado de poesia, um narrador que não relata eventos, um protagonista sem nome que se denomina apenas *eu*, declinado no feminino, e que escreve a um *tu*, no masculino, e por vezes ambos se confundem com as forças da natureza ou a própria linguagem. Nessa zona de experimentações, prova-se o novo, degusta-se o que está para fora das convenções romanescas e até mesmo o que excede o literário. Por isso dirá Garramuño (2012) que os textos de Clarice fazem parte de “um tipo de escrita que violenta os limites entre o que é e o que não é o ‘literário’” (GARRAMUÑO, 2012, p. 34).

Que forças heterogêneas à Literatura estariam sendo devoradas e incorporadas a essa narrativa? O que aflora no texto quando ele se aproxima da pintura e da música? O que essa saída do território literário e esse passeio pelas artes potencializa na escritura?

Florencia Garramuño (2012) apresenta a tese de que a escrita não aurática de Clarice e alguns de seus contemporâneos, caracterizada por uma rejeição ao suposto prestígio do literário, aproxima-se de uma captação da experiência que orienta a uma “ideia de arte como suporte de experiências” (GARRAMUÑO, 2012, p. 35). O conceito de experiência pode ser amplamente investigado, desde os escritos de Montaigne no século XVI às reflexões de Agamben no século XX,<sup>10</sup> e na perspectiva apresentada por Garramuño (2012), ao evitar a associação entre a experiência e o vivido, esses textos a isolam da certeza e do conhecimento, intensificam seu poder de afecção e se propõem como “formas de produzir experiências” (GARRAMUÑO, 2012, p. 39), ou seja, de potencializar sua capacidade de tocar os corpos com os quais interagem.

Bergson já definira a afecção como algo que surge quando o corpo “não se limita a refletir a ação de fora; ele luta, e absorve assim algo dessa ação” (BERGSON, 2010, p. 58). A afecção implica o toque profundo da dor e a capacidade do corpo de absorver e responder àquilo que o perturba. Nesse sentido, Garramuño (2012) fala da experiência como tato, como contato com o que está “fora da existência ‘vívida’” (p. 39), como abertura maior ao mundo, na medida em que o sujeito é arrancado de si mesmo, de seus gestos costumeiros, para ter que se enfrentar ao incômodo de expor seu corpo a uma situação desconhecida e ser responsivo a ela. Assim seria a arte tatilmente visível de Hélio Oiticica que convida os corpos a se moverem com seus *parangolés*, retirando-os da rigidez que os conforma na vida civilizada.

---

<sup>10</sup> Segundo Montaigne (“Da Experiência”, *Ensaio*, 1580), a experiência é um saber incompatível com a certeza e com a lei científica. Segundo Walter Benjamin (“Experiência e pobreza”, 1933 e “O narrador”, 1936), é um saber arrancado à morte, um conhecimento acumulado que se transmite de geração a geração. Segundo Georges Bataille (*A experiência interior*, 1943), é deixar-se experimentar pelo não saber, é atingir as extremidades do possível, é chegar ao êxtase pela contestação do saber e pela entrega ao desconhecido. Segundo Giorgio Agamben (*Infância e História*, 1979), a ciência moderna aboliu a experiência ao subsumir no sujeito cartesiano o sujeito da experiência (sensível) ao sujeito do conhecimento (racional).

O corpo teria chegado a tal ponto de autovigilância e retração, que seria preciso que um objeto de arte o incomodasse para lembrá-lo de que o exercício da liberdade está também na permissão de se mover livre de qualquer determinação exterior. Assim, com Oiticica e Lygia Clark, a “arte se propõe como uma espécie de suporte para produzir experiência num sujeito ativo que participa dela e a produz em sua ‘consumição’” (GARRAMUÑO, 2012, p. 48).

Como a literatura amplia seu potencial de produzir experiência? Como toca o corpo do leitor? Como o afeta, incomoda e mobiliza? Pode fazê-lo pela descrição ou pela elucidação? Pode fazê-lo pela abstração ou pela incompreensão? Pode fazê-lo pelo reconhecimento do familiar ou pelo contato com o desconhecido? Pode ampliá-lo pelo contágio de outras artes e suas forças, como a potência da dança de promover movimento ou a da música de fazer o corpo vibrar ou a da escultura de convidar ao tato?

A narrativa de Clarice experimenta no contato com outras artes sua potência de produzir experiência? Nela, a palavra não quer significar, ela busca, como nos poemas de Mallarmé, seu desaparecimento vibratório: “Lê então o meu invento de pura vibração sem significado senão o de cada esfuziante sílaba” (LISPECTOR, 1998, p. 10). E convida a uma escuta ativa, de corpo inteiro: “Ouve-me então com teu corpo inteiro” (LISPECTOR, 1998, p. 11). O texto instiga a uma experiência corpórea como a sensação de ouvir música com as mãos apoiadas na vitrola: sentindo a vibração que se espalha pelo corpo. Seria um convite à leitura como busca da sensação, entendida como a “operação de contrair em uma superfície receptiva trilhões de vibrações” (DELEUZE, 1999, p. 58). Seria a literatura que não coloca o desafio de desvendar mistérios, intrigas e desenlaces, mas que solicita a atividade do corpo que lê, ou seja, que se faz perceber como memória e afecção, que fere e atualiza o passado no acontecimento presente da leitura. O texto, enquanto corpo que se desfaz das exigências do objetivo e do sentido inteligível, convida a uma percepção infantil, desvincilhada das obrigações da ação imediata, propõe trazer à tona uma memória espontânea, como a memória do sonho, ou um gesto livre como dançar e brincar com as palavras.

Luci Collin, música e escritora, escreve *Vozes num divertimento* (2008), um livro de contos que seriam um desafio de interpretação a partir dos preceitos clássicos de composição definidos por Edgar Allan Poe. Não são movidos pela ação e pelo acontecimento extraordinário e não primam pelo desfecho surpreendente. São animados por um movimento musical, e o deslocamento da leitura convida a uma dança do corpo do leitor com as palavras.

As *Vozes num divertimento*, de Luci Collin, são essas manifestações sonoras que dançam pelas páginas acompanhando e produzindo os movimentos de um divertimento musical. Dispostas a provocar no leitor a impostação do ritmo, as palavras por vezes se agrupam sem ordenamento sintático lógico, sem pontos, vírgulas ou letras maiúsculas que nos indiquem as pausas e entonações. A leitura é uma experiência de descoberta dessa estrutura desconhecida e um desafio a colocar o corpo inteiro numa operação em que ele mesmo deve criar o ritmo e o movimento. Logo nos preâmbulos de apresentação, o texto desfaz as formalidades e brinca com o leitor:

sr. e sra. são abreviaturas que se fizeram necessárias o bélico pro homem o símbolo fálico inserido no contexto úmido da única vogal que muda foi apenas

uma letra o irônico do nem que virou símbolo fônico se eu erro ou se for seu o erro crônico em quatro operações em naipes em fases lunares no cair de quatro de bruços de maduro a quem for vinda de uma costela de um ovo ou de um tubo impecável no laboratório do duro no fundo no fundo ao cair da tarde seja bem-vindo é isto aqui mesmo sem clair de lune a sistemática das criaturas é um caso sério que aqui se chamará de a sístole das caricatura

s

(COLLIN, 2008, p. 13).

As boas vindas nos preparam para um encontro desestabilizador com um discurso esfacelado que explica tão pouco quanto o famoso monólogo de Lucky em *Esperando Godot*, de Samuel Beckett (1956). Como experimentar na boca essa sintaxe desarticulada? Como lidar com as frases desencadeadas, cuja articulação depende do modo que o leitor descubra de dar-lhes o ritmo e produzir seu movimento? A leitura em voz alta manifesta a existência sonora do texto e incita a explorar o timbre e o ritmo, a ir além do sentido inteligível e se expor à reverberação dos sentidos. Essa é a força da *dicção*, da exclamação do texto, que é, ao mesmo tempo, colocá-lo em movimento e expor a si mesmo ao movimento. O ritmo dado à leitura é pulsão do leitor e expansão pulsátil do texto, é a criação de um tempo do tempo ou a atualização do espaço-tempo contido no texto. Para fazê-lo, é preciso percebê-lo, mas também respirá-lo, inspirar e expirar as palavras, confundindo-se com sua ressonância. Fazer ressoar seria produzir o som e se deixar penetrar por sua vibração, escutando-se, seria algo como uma leitura do outro que abre para a escuta de si. O sentido para além de sua intelecção seria o sentido como o rebote do som, ou a própria *afecção*, a sensação e a resposta do corpo ao estímulo recebido no contato com outro corpo. Tratar-se-ia de captar a sonoridade e não a mensagem, de abrir-se ao sentido sensível e não apenas ao sentido sensato.

Assim pensado, o sentido pode não *ter* um sentido, mas ser uma abertura às ressonâncias do sentido, o que nos coloca diante do questionamento de noções imprecisas como a totalidade, a verdade ou a completude. O sentido reverbera em mim e a repercussão do que leio e escuto se renova e atualiza. O texto resta sempre em devir e a leitura se faz essa experiência renovada de contato com o diferente a cada vez, com o qual ganha algo da volatilidade da música e da infixidez da dança.

Em sua reflexão sobre a escuta, Nancy (2007) destaca a capacidade de afecção do som, seu potencial tátil, que é diverso daquele que se manifesta na percepção visual. A escuta evoca a visualidade daquilo que se ouve, mas de modo amplo, diverso e evanescente. Não há figuração única ou acertada daquilo que se manifesta a partir do que escuto, de modo que a escuta do texto não fixa suas imagens, deixa-as em aberto num *devir* sempre atualizável. Há um presente sonoro, um espaço-tempo que se abre pela reverberação do som e que resta sempre por se abrir novamente. Toda essa reflexão sobre a escuta e o sentido leva Nancy a uma redefinição da própria escrita, que se questiona como representação e produção de um sentido e se propõe como criação das ressonâncias possíveis do sentido:

El sentido, si lo hay y cuando lo hay, nunca es neutro, incoloro o áfono: aun escrito, tiene una voz, y ese es también el sentido más contemporáneo de la

palavra “escribir”, tal vez tanto en música como en literatura. En su concepto moderno, elaborado desde Proust, Adorno y Benjamin y hasta Blanchot, Barthes y la “archiescritura” de Derrida, “escribir” no es otra cosa que hacer resonar el sentido más allá de la significación o más allá de sí mismo (NANCY, 2007, p. 72).

A narrativa de Luci Collin está permeada de vozes para as quais “não importa tanto assim o sentido, o fato é que alguém sem freios e o choque - de onde o indevido estilhaçar” (COLLIN, 2008, p. 48). Há uma escrita em palavras que se espalham dizendo e desdizendo, desviando-se e chocando-se num fluxo constante que configura e desfigura o sentido. O leitor, por sua vez, é afetado e convocado a refazer e desfazer o sentido, abrindo o texto como caixa de ressonância, como espaço de vibração que ele fará trepidar e que o fará pulsar. E é assim porque “no escuro as palavras não existem não têm porque existir as palavras não precisam” (COLLIN, 2008, p. 71), elas restam guardadas no texto como baú de lembranças, e é sua abertura que lhes dará nova vida, como atualização da memória do passado que está em nós e que vem à tona quando algo nos afeta.

### **Considerações finais**

O percurso proposto neste texto entretetece escritores e artistas numa teia expansível em diversos sentidos, cuja força de atração que os aproxima está na reflexão sobre o modo singular pelo qual promovem contatos entre diversas artes, seja numa perspectiva teórica ou em criações artísticas. Essa força de atração conduz a um encontro temporal e espacial que articula escritores e artistas de distintas geografias e contextos históricos, de modo que o ponto de convergência se faz também um polo de repulsão que abre para um novo deslocamento. Nesse movimento, Kandinsky e Nancy se aproximam por suas reflexões teóricas a respeito dos mútuos contatos e contágios entre as artes, que provocam rupturas e renovações em seus respectivos domínios; a pintura e a literatura que se nutrem da abstração da música, por exemplo, para colocar em questão a noção de representação. Dessas reflexões, desdobram-se os exemplos de Verlaine e Mallarmé, precursores do que virá a ressoar décadas depois em Oswald e Mário de Andrade; estes, por sua vez, abrem a experimentação criativa do texto literário não apenas ao explorar a musicalidade do verso, mas também a singularidade de sua montagem, de modo que expõem a aproximação da literatura às artes plásticas e ao cinema. Os exemplos mencionados revelam a heteronomia do campo literário, na medida em que procedimentos oriundos de outras artes contribuem de modo fundamental para a ruptura e renovação de práticas consolidadas nesse campo. A atração que a pintura e a música exercem sobre a literatura aparece também em escritoras como Lispector e Collin, que, cada uma a seu modo, exploram a abstração e a suspensão do sentido inteligível, através da provocação do ritmo e da vibração do texto. Criam textualidades em que a linguagem se experimenta como corpo em contato com o leitor, que deve abrir a escuta ao sentido sensível do texto, que deve performá-lo, colocá-lo em ação em seu corpo, enfrentando o desconforto que a sintaxe desarticulada e a frase sem sentido provocam.



FRENKEL, E. Arts in Contact, Experience and Affection. **Olho d'água**, São José do Rio Preto, v. 9, n. 2, p. 52—67, jun./dez., 2017.

## Referências

ANDRADE, M. *De Paulicéia desvairada a Café (poesias completas)*. São Paulo: Círculo do Livro, 1986.

ANDRADE, O. *Poesia Pau Brasil*. São Paulo: Globo, 2003.

BADIOU, A. *Pequeno manual de inestética*. Trad. Marina Appenzeller. SP: Estação Liberdade, 2002.

BARTHES, R. *Novos ensaios críticos seguidos de O Grau zero da escritura*. Trad. Heloysa de Lima Dantas e Anne Arnichand e Álvaro Lorencini. São Paulo: Cultrix, 1993.

\_\_\_\_\_. *Aula*. Trad. Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Cultrix, 1988.

BARTHES, R. *et al. Análise estrutural da narrativa*. Trad. Maria Zélia Barbosa Pinto. Petrópolis, RJ: Vozes, 2008.

BECKETT, S. *Esperando Godot*. Trad. Fábio de Souza Andrade. São Paulo: Cosac Naify, 2010.

BENJAMIN, W. *Magia e técnica, arte e política*. Trad. Sérgio P. Rouanet. SP: Brasiliense, 1994.

BERGSON, H. *Matéria e memória*. Trad. Paulo Neves. São Paulo: Martins Fontes, 2010.

BLANCHOT, M. *A parte do fogo*. Trad. Ana Maria Scherer. Rio de Janeiro: Rocco, 1997.

CAMPOS, H. (Org). *Ideograma: Lógica, Poesia, Linguagem*. Textos traduzidos por Heloysa de Lima Dantas. São Paulo: EDUSP, 1994.

\_\_\_\_\_. Uma poética da radicalidade. In: ANDRADE, Oswald. *Pau Brasil*. São Paulo: Globo, 2003. p. 19-84.

\_\_\_\_\_. *Galáxias*. Organização de Trajano Vieira. São Paulo: 34, 2004.

COLLIN, L. *Vozes num divertimento*. Curitiba: Travessa dos editores, 2008.

CHKLOVSKI, V. A arte como procedimento. In: EIKHENBAUM, B et al. *Teoria da literatura. Formalistas russos*. Trad. de Ana Mariza Ribeiro et al. Porto Alegre: Globo, 1971. P. 39-56.

CULLER, J. A literariedade. In: ANGENOT, Marc. et al. *Teoria Literaria*. Trad. [do espanhol] Manoel Francisco Guaranha. Madrid: Siglo XXI, 1993, pp. 36-50.

DELEUZE, G. *Bergsonismo*. Trad. de Luiz B. L. Orlandi. São Paulo: Editora 34, 1999.

EAGLETON, T. *Teoria da literatura. Uma introdução*. Trad. Waltensir Dutra. São Paulo: Martins Fontes, 2006.

EIKHENBAUM, B. et al. *Teoria da Literatura. Formalistas russos*. Trad. Ana M. Ribeiro et al. Porto Alegre: Globo, 1971.

EISENSTEIN, S. *Da Revolução à Arte, da Arte à Revolução*. Trad. e seleção de textos de C. Braga e I. Canelas. Lisboa: Presença, 1974.

GARRAMUÑO, F. *A experiência opaca. Literatura e desencanto*. Trad. de Paloma Vidal. Rio de Janeiro: EdUERJ, 2012.

KANDINSKY, W. *Do espiritual na arte. E na pintura em particular*. Trad. A. de Cabral e A. de Pádua Danesi. São Paulo: Martins Fontes, 2000.

LISPECTOR, C. *Água viva*. Rio de Janeiro: Rocco, 1998.

NANCY, J-L. *Las musas*. Trad. Horacio Pons. Buenos Aires: Amorrortu, 2008.

\_\_\_\_\_. *A la escucha*. Trad. de Horacio Pons. Buenos Aires: Amorrortu, 2007.

ONETTI, J. C. *Cartas de un joven escritor*. Correspondencia con Julio E. Payró. Edição crítica, estudo preliminar y notas de Hugo J. Verani. Rosario: Beatriz Viterbo; Buenos Aires: TrilceLom, 2009.

ORS, E. *L'arte di Goya. Seguito da Tre ore al Museo del Prado e da Una nuova visita al Museo del Prado*. Trad. Cipriano Efisio Oppo. Milão: Valentino Bompiani, 1948.

SCHNAIDERMAN, B.; CAMPOS, A.; CAMPOS, H. *Poesia russa moderna*. São Paulo: Perspectiva, 2001.

TELES, G. M. *Vanguarda europeia & Modernismo brasileiro*. Apresentação e crítica dos principais manifestos vanguardistas. RJ: Vozes, 2009.

WELLEK, R. e WARREN, A. *Teoria da Literatura*. Trad. José Palla e Carmo. Lisboa: Europa-América, 1976.

Recebido em: 05 nov. 2016

Aprovado em: 10 mai. 2017

# Desvio para a imagem: impregnação, entorno, desvio

DANUSA DEPES PORTAS\*

**RESUMO:** A crescente tendência nos estudos dos meios de comunicação pela dimensão transnacional do tráfico e a produção de imagens acompanham o deslocamento da imagem ao centro dos debates sobre o papel da representação nas culturas globais contemporâneas. Estas questões poderiam cumprir-se em dois problemas-chave fundamentais: a hibridação dos campos disciplinares da literatura, fotografia, cinema, arte em um contexto internacional; e a relação entre a imagem e o arquivo, com respeito à memória, à história, à justiça. No horizonte destes problemas, o objetivo do trabalho será distinguir o papel constitutivo dos dispositivos de ensaísmo-crítico na dinâmica da imaginação teórica ocidental e as funções políticas dos agenciamentos memorialísticos de que se revelam portadores, valendo-se do *Atlas portátil de América Latina. Arte y ficciones errantes*, de Graciela Speranza, como intercessor.

**PALAVRAS-CHAVE:** Descolonialidade do ver; Estudos Visuais; Giro pictórico; Operações imaginantes; Regimes escópicos; Visualidade.

**ABSTRACT:** The growing trend in media studies for the transnational dimension of trafficking and the production of images follow the displacement of the image to the center of debates about the role of representation in contemporary global cultures. These questions could be fulfilled in two fundamental key problems: the hybridization of the disciplinary fields of literature, photography, cinema, art in an international context; the relation between image and archive, with respect to memory, history, and justice. In view of these problems, the objective of the work will be to distinguish the constitutive role of the essay-critical dispositif in the dynamics of the Western theoretical imagination and the political functions of the memorialistic assemblages of which they reveal themselves bearers, using the *Atlas portátil de América Latina: artes y ficciones errantes*, by Graciela Speranza, as intercessor.

**KEYWORDS:** Decoloniality of the see; Imagination operations; Pictorial turn; Scopic regimes; Visual Studies; Visuality.

---

\* Departamento de Letras – Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro – PUC-Rio – 22451-900 – Rio de Janeiro - RJ – Brasil. E-mail: danusadepes@yahoo.com.br. Apoio: Fundação de Amparo à Pesquisa do Rio de Janeiro - FAPERJ.

## I. Impregnação

O envolvimento contemporâneo com a pergunta acerca das imagens resultou na constituição de um campo interdisciplinar de pesquisa que tem por objetivo o estudo da cultura visual. Este campo se institucionalizou nos anos de 1990, nos EUA. O que me proponho é fazer frente aos desafios do presente e às questões da atualidade. A pesquisa que desenvolvo no marco do meu estágio pós-doutoral é pautada pela discussão crítica da coexistência de diferentes marcos conceituais, opções epistemológicas heterogêneas e agendas políticas dissonantes na esfera da cultura visual. Parece-me urgente (re)pensar o papel das imagens em uma reformulação necessária de nossos ofícios no campo da Literatura. A avaliação desse cenário contemporâneo por parte dos Estudos Empíricos da Literatura realizada por Siegfried J. Schmidt, de pensar a Literatura dentro de uma constelação social, presumindo o sistema literário participe de um programa cultural, em que se operacionalizam as análises de forma contrastiva com outras mídias, e na qual há um deslocamento da observação do *texto literário* para a *comunicação literária* e para a *comunicação social* e a *comunicação midiática*, me parece precisa, mas limitada. Nesse âmbito, portanto, no estudo são avaliados repertórios teóricos e ferramentas metodológicas elaboradas em diversos campos das Humanidades, ensaiando intercessões e trocas inter- e transdisciplinares para pensar expressões correntes como *a literatura em campo expandido*.

Na cena contemporânea, marcada como nunca pela dissolução das fronteiras, por intensas migrações entre os campos da literatura, do cinema, da fotografia e das artes plásticas, vemos nascer uma série de obras desconcertantes e inclassificáveis, obras sem lugar, diríamos, que parecem pôr em movimento um pensamento oblíquo e transversal, modos de sentir e pensar que se produzem no cruzamento, na contaminação entre diversas artes e linguagens. Longe do domínio exclusivo deste ou daquele campo, desta ou daquela linguagem, essas obras não cessam de produzir linhas de fuga, de propor variações, fissuras, de pensar novos arranjos na paisagem crítico-teórica contemporânea. É a partir desse lugar inquietante, de fato, que elas criam um campo de experimentações difusas, que embaralha suas lógicas e lugares, reconfigurando os mais diversos aspectos da experiência, uma região aberta de possíveis que relança o debate da hierarquia entre as artes, seguindo a imanente tradição do *Ut Pictura Poesis*. Importante notar que uma das características dessas obras é sua agudeza e experimentalismo crítico, criando tanto recursos de inovação estilística quanto perceptível na inovação de forma de criticismo estético e político. Ademais, em tais obras metaficcionalis, seria fundamental identificar as estratégias de um experimentalismo ensaístico que dialoga com a crítica ou converte a própria literatura em nova atribuição crítica.

Nas novas abordagens que aí se instauram, em meio aos processos de atravessamento e contaminação, vemos surgir outras formas de narrar, novas potências e modulações da narrativa. Obras sobre quase nada que parecem recusar a história em benefício do *simples acidente*. Frequentemente, ela é suspensa e/ou interrompida, sofrendo os desmandos do tempo, deixando-se atravessar por temporalidades múltiplas e anacrônicas, por descontinuidades, desencontros, defasagens. Apostando na sobriedade e no rigor descritivo, essas obras nos

apresentam pequenos blocos de espaço-tempo, pequenos segmentos de imagens arrancados ao fluxo da vida, algo assim como lampejos ou vislumbres de beleza, celebrações efêmeras de gestos, movimentos e sensações. É como se ela reencontrasse sua vocação original de *dar a ver* as coisas, de investir os seres e a vida de olhar, o que equivale dizer: focar nas passagens, nos interstícios, justamente no que se passa *entre* os campos, e trabalhar com o conceito de campo expandido ou com aquilo que Rosalind Krauss (2000) denominou “condição pós-midiática” da arte contemporânea.

O termo condição pós-midiática é uma franca oposição em relação à linha hegemônica da crítica de arte representada pela emblemática figura de Clement Greenberg, um dos nomes mais importantes da crítica modernista. Para além da especificidade e de certo purismo das mídias, Rosalind Krauss defende a ideia de deslocamento de uma visão purista para um olhar que incorpora a hibridação, a contaminação e a relação entre as linguagens. Acrescente-se a esse apontamento a introdução de outras mídias no campo da arte, tais como os meios de comunicação – vídeoarte, fax arte, arte postal, arte digital, net-arte, arte móvel, somente para citar alguns exemplos –, apontando para uma prática que, para além da *imobilidade* das linguagens pictóricas e/ou escultóricas tradicionais, incorpora a ideia do tempo e do processo em sua concretização. Trata-se, entretanto, de propor conceitos e perspectivas que atravessam todas as especificidades, de observar, nesse processo, não um meio específico, mas justamente o que há de um meio em outro: as fricções, as migrações, as tessituras. O que há de pintura no cinema, de fotografia na performance, da música no vídeo, e assim por diante.

Desde pelo menos os anos 1960, sob uma vaga de fissuras de cânones modernos, o que se fazia como interseção entre diferentes linguagens artísticas veio a se constituir como um enorme alargamento dos limites. Um cinema que é todo fotografia e narrativa, como o fez Chris Marker em *La Jetée* (1962), uma foto-novela,<sup>1</sup> deixando apenas um piscar de olhos para insinuar-se como imagem-movimento, obra/filme-ensaio (?) que é uma referência das mais importantes para o debate dessa questão. Ali o pensamento é um dado do sensível, fazendo com que todo corpo pense em imagens, a um só tempo que o cinema se faz como matéria de montagem, num explícito contágio com a escrita das constelações benjaminianas, assim como das experiências do surrealismo e da fotomontagem. Marker vai além, parecendo seguir as prédicas de Walter Benjamin e seu método dialético, transtornando o tempo e a história. Enquanto a relação do Passado com o Presente é puramente temporal, em *La Jetée*, a do Passado com o a *Atualidade* é, ao contrário, de caráter dialético: não é de natureza temporal, mas de natureza pictórica.

---

<sup>1</sup> Um cientista explica para um homem cuja história é contada: a raça estava condenada. O Espaço estava proibido. A única esperança para sobreviver recaía no Tempo. Um lugar no Tempo, e logo talvez seria possível conseguir comida, medicamentos e fontes de energia. Este era o propósito das experiências: enviar emissários através do Tempo para convocar o Passado e o Futuro em benefício do Presente. Mas a mente humana não aceitava a ideia. Acordar em outra época significava nascer de novo como um adulto. O choque seria demasiado grande. Tendo enviado só corpos inertes ou insensíveis através de diferentes zonas do Tempo, os inventores se concentraram em proporcionar fortes imagens mentais aos humanos. Se pudessem imaginar ou prever outro tempo, talvez poderiam viver nele.

A exemplo de *La Jetée*, a autorreferência da imagem não é uma característica exclusivamente formal e interna que distingue uma imagem de outras, mas um elemento funcional e pragmático, uma questão de uso e contexto. Portanto, qualquer imagem que se utiliza para refletir sobre a natureza das imagens é uma *meta-imagem*. Poderíamos dizer que o autoconhecimento é só um *tropo* quando se trata de imagens que, depois de tudo, são, tão somente, linhas, formas e cores sobre uma superfície plana. Mas também sabemos que as imagens têm sido mais que isso, também têm sido ídolos, fetiches, espelhos mágicos: objetos que não só parecem ter presença, mas também *vida* própria, que nos falam e nos devolvem seu olhar. É por isso que utilizar as meta-imagens como instrumentos para entender as imagens parece pôr *sob suspeita*, inevitavelmente, o autoconhecimento do observador. Até certo ponto, esta capacidade de desestabilizar a identidade é um problema fenomenológico, uma transação entre *imagens* e *observadores* que é ativada graças aos efeitos estruturais internos de múltipla estabilidade. Poderíamos chamar a isto de *selvageria da imagem*, sua resistência à domesticação. Mas a questão dos *efeitos* e da *identidade* não só reside no encontro entre a *imagem* e o *olho*, também implica o *status* da meta-imagem no campo cultural mais amplo, sua forma de se posicionar ante as disciplinas, os discursos e as instituições.

Como, portanto, estreitar e pôr limites conceituais a um campo tão expandido como este?

## II. Entorno

Minha pesquisa *A Literatura Contemporânea e a invenção de sua Crítica* tem se dedicado a ensaiar alguns caminhos heurísticos e metodológicos, com o intuito de revelar como o operador conceitual designado por *imagens* pode conhecer e produzir pensamento. Uma afirmação em *Picture Theory* (1994) é a de que a interação entre imagens e textos seria constitutiva da representação em si: todos os meios são meios mistos e todas as representações são heterogêneas. Não existem as artes *puramente* visuais ou verbais, ainda que o impulso de purificar os meios seja um dos gestos utópicos mais importantes do modernismo. W. J. T. Mitchell estabelece nesse livro um ponto de inflexão heteróclito. Adoto essa declaração de princípios (polêmica) para o problema da relação imagem|texto para observar a cena atual.

As *diferenças* entre imagens e linguagem não são questões meramente formais: na prática, estão relacionadas com circunstâncias como a diferença entre o *eu* (que fala) e o *outro* (que é visto), entre o *dizer* e o *mostrar*, entre as palavras (escutadas, citadas, inscritas) e os objetos ou ações (vistos, figurados, descritos), entre os canais sensoriais, as tradições de representação e os modos de experiência. Podemos adotar a terminologia de Michel de Certeau (1986) e chamar a intenção de descrever estas experiências de uma *heterologia da representação*<sup>2</sup>, para acompanhar o deslocamento da imagem para o centro dos debates sobre o papel da representação nas culturas contemporâneas. E, nesse sentido, tal como a concebe os Estudos Visuais, gostaria de considerar a imagem um *operador*. Essa noção de imagem

---

<sup>2</sup> Michel de Montaigne, em *Des Cannibales*, inventa o que Certeau chamou de *heterologia*, isto é, um discurso do *outro* que é ao mesmo tempo discurso *sobre* o *outro* em que o *outro* *fala*.

serve como um eixo de transmissão que conecta as teorias da arte, da linguagem, da mente, com as concepções de valor social, cultural, político. A imagem é, portanto, duas coisas em uma: ao mesmo tempo *operadora* em uma relação e *objeto* produzido por essa operação.

É preciso notar, porém, que o campo transdisciplinar dos Estudos Visuais ou o conceito de Cultura Visual não tem o mesmo sentido para os autores que têm pesquisado o tema e sua problemática. Mas pode-se caracterizar uma definição abarcadora, que aproxima o conceito de cultura visual da diversidade do mundo das imagens, das representações visuais, dos processos de visualização e dos modelos de visualidade.

O debate inicial é estabelecido em torno da substituição de um programa de História da Arte por uma multiplicidade dispersa de *histórias das imagens*, e o conseqüente reconhecimento da abertura de um campo disciplinar de objetos de estudo – de experiência – vastíssimo e adequadamente descritível em termos de cultura visual, do qual as produções artísticas apenas configuram uma parte. Esse fato constitui sem dúvida um acontecimento crucial para o conjunto das práticas que produzem visualidade – e as disciplinas que se ocupam de seu estudo.

Se a isso se acrescentar o fabuloso potencial de seu papel – o da *cultura visual* – nas sociedades contemporâneas, em decorrência das possibilidades oferecidas pelas novas tecnologias (não só de imediato a sua produção, mas e, sobretudo, de imediato, a multiplicação até limites inimagináveis de seus potenciais de distribuição e, portanto, de condicionamento dos modos de vida), podemos com segurança afirmar que nos encontramos frente a um horizonte de transformações importantíssimas enquanto um campo de práticas produtoras de significado cultural por meio da *visualidade* (assim como para as disciplinas que pretendem seu estudo e interpretação). Transformações que afetam de modo direto e imediato às próprias construções metodológicas e epistemológicas das disciplinas – já irrevogavelmente *transdisciplinas* – e que, conseqüentemente, devem, em primeira instância, transladar-se às próprias organizações acadêmicas que articulam sua produção e transmissão. Mais do que isso: afetam também e igualmente a própria *significação* dos objetos e as formas em que sua recepção social pode dar-se.

A liquidação de um conceito de *arte* autônoma e totalmente diferenciado da constelação expandida das práticas de produção visual (algo que teria que colocar-se como imediata consequência) não seria nunca um feito trivial, e isso não só para o reduto particular da bem assentada comunidade artística, mas também para boa parte do complexo tecido social na disseminação de formações culturais que convivem na atualidade.

Há por isso uma grande amplitude de dimensões comprometidas neste apaixonante debate: das propriamente estéticas e críticas às da função antropológica da imagem nas sociedades atuais; da renovação em profundidade das metodologias analíticas – e a irrupção dos *estudos culturais* no campo da visualidade é um fato já tão inevitável como irreversível – até a necessária reorganização acadêmico-universitária dos *estudos visuais*; do debate sobre a dimensão formativa da cultura visual até a discussão de suas implicações sociais e políticas; da reflexão sobre o papel da visualidade na organização dos espaços de vigilância e articulação de formações de poder nas *sociedades de controle* ao debate sobre sua função como criadora



de riqueza nas estruturas produtivas das novas *sociedades de conhecimento*; da reflexão sobre a importância da visualidade enquanto construção identitária – nos processos de individuação e socialização – e da sujeição, até a reflexão sobre a mudança de paradigma cultural e filosófico que poderia produzir um *giro* que deslocasse o centro de sua ontologia do *logos* até a imagem, na aparição inquietante e sugestiva de um novo e prenhe *imagocentrismo*.

São muitas, portanto, e muito ricas e complexas, as dimensões que este debate pode compreender, e, como é evidente, minha intenção não pode ser aqui outra que a de meramente abri-lo, apresentando para isso alguns dos materiais que vêm recentemente pontuando seu afloramento no contexto internacional. Mais que tomar partido, a intenção primeira será reunir e apresentar os materiais básicos, poderíamos dizer que fundacionais, se não de um campo disciplinar e de estudos, ao menos, sim, de um espaço de debate, de discussão. Proposição que corresponde ao desejo de dar respostas a distintas questões formuladas nos campos da história da arte, da estética, da teoria cinematográfica, da literatura, da antropologia ou das mídias. Questões como: quais são as vias com as quais prover uma perspectiva analítica e crítica da cultura visual? E, reiterando: como estreitar e pôr limites conceituais a um campo tão expandido como este?

Um dos primeiros teóricos interessados no campo dos *Estudos Visuais* é W. J. T. Mitchell, quando, no artigo, “Interdisciplinarity and Visual Culture” (1995), considerou a cultura visual como um campo *interdisciplinar*, um lugar de convergência e conservação através de distintas linhas disciplinares. Depois de questionar a *virada linguística* (*linguistic turn*), tal como havia sido exposto por Richard Rorty, nos anos 1950, e inclusive o *giro semiótico* (*semiotic turn*) proposto por Norman Bryson e Mieke Bal (*Semiotics and Art History*, 1991), por ver nestes modelos de *textualidade* uma *língua franca* que reduzia o estudo da arte e também das formas culturais e sociais a uma questão de *discurso* e de *linguagem*, Mitchell (1986) apostou em um *giro da imagem* (*the pictorial turn*), um giro que o levou a propor uma transformação da história da arte em uma história das imagens, pondo ênfase no lado social do visual, assim como nos processos cotidianos de olhar aos outros e ser olhados|vistos por eles. *The pictorial turn* propõe uma completa interação entre a visualidade, as instituições, o discurso, o corpo e a figuralidade. Mitchell concebeu uma teoria da visualidade que aborda a percepção não só do ponto de vista fisiológico, mas em sua dimensão cultural. A *visão* é tão importante como a linguagem, como mediadora das relações sociais, e, portanto, não pode ser reduzida a linguagem, a signo ou a discurso. A *visualidade* é considerada como um fato social, o que indica a investigação de técnicas históricas e de determinações discursivas da vista. Quer dizer, o visual demarcando a diferença entre a visão – enquanto mecanismo da vista – e a visualidade constituída por técnicas de ver historicamente construídas, ou, inclusive, visão como o dado objetivo da vista e visualidade considerada a partir de determinações discursivas de um grupo ou sociedade.

Entretanto, um dos desafios pendentes para os Estudos Visuais que se encontra em desenvolvimento na América Latina é a construção de um lugar de enunciação a partir do qual situar histórica e geopoliticamente seus conhecimentos. Os processos de visualidade em nosso subcontinente propõem singularidades históricas, culturais e epistêmicas

que não foram abordados em toda a sua complexidade – quando muito, nas gramáticas transculturais da globalização e nos discursos interculturais pós-coloniais. A *colonialidade do ver* é constitutiva da Modernidade e, em consequência, opera um modelo heterárquico de dominação determinante de todas as instâncias da vida contemporânea. Pergunto: quais as consequências de que a visualidade na América Latina seja pensada, ensinada e reproduzida sem uma leitura crítica dos processos de racionalização dos sujeitos e das subjetividades como agentes políticos?

### III. Desvio

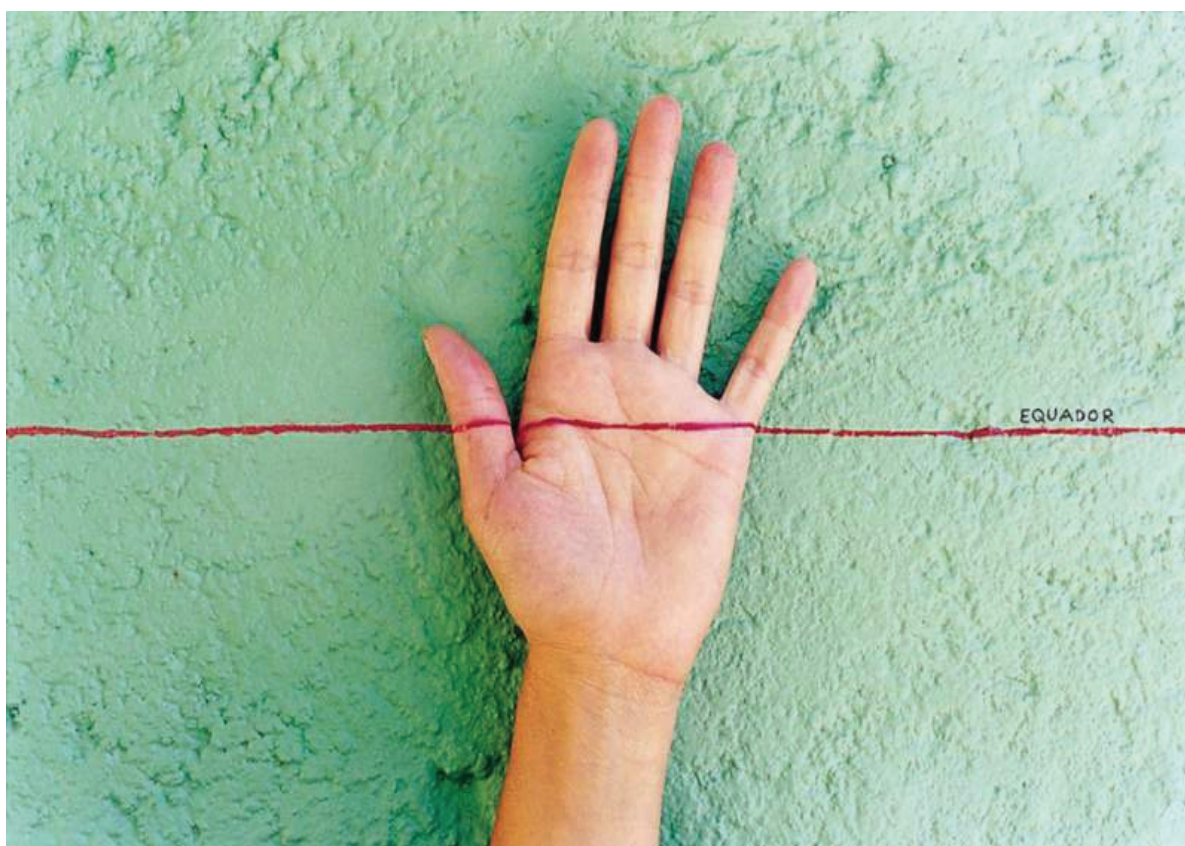
Vivemos tempos de perguntas fortes e de respostas débeis. As perguntas se dirigem a nossas raízes, aos fundamentos que criam horizontes de possibilidades entre os quais é possível eleger. Por isso, são perguntas que geram perplexidade especial. As respostas débeis são as que não conseguem reduzir essa complexidade, mas, ao contrário, podem aumentá-la. Busco identificar algumas vias para formular uma resposta a estas perguntas ou, ao menos, uma resposta consciente de sua debilidade.

Como rastrear, no entanto, práticas que apontem caminhos outros, frente à ditadura das formas de representação e poder enraizadas na concepção ocidental de arte e de cultura? Às interrogantes iniciais se somam outras que me faço e que se sintonizam com as indagações propostas por Graciela Speranza, em seu experimento teórico, em texto-imagem, que uso como intercessor: *Atlas portátil de América Latina. Arte y ficciones errantes* (2012). O *Atlas portátil* é um ensaio na forma de cadeias de associações por ressonâncias, com nexos intempestivos. Um pensamento visível (vistas parciais) que gostaria de chamar, seguindo Hal Foster (2014), de posição paraláctica na qual a obra tenta enquadrar aquele que enquadra enquanto esse enquadra o outro. E isso como exigência de que a paralaxe contribua à maneira como pensamos a questão da distância crítica.

O *Atlas portátil de América Latina* constitui-se como um dispositivo de leitura proliferante em relações, aberto e heterogêneo. Antes de mais, cabe esclarecer que, a partir da lição de Michel Foucault, renovada recentemente por Giorgio Agamben (2009), entendo por *dispositivo* um conjunto certamente heterogêneo, no qual encontramos não só discursos, mas também imagens e instituições, regras e práticas artísticas, normas administrativas, enunciados filosóficos ou preceitos morais, em outras palavras, um conjunto variado dos *ditos*, mas também o conjunto daquilo *não dito* por uma cultura. O *dispositivo* constitui-se enquanto rede e é, portanto, descontínuo e lacunar. Emerge em situações estratégicas específicas, daí que o *dispositivo* é muito mais geral do que um determinado saber, porque, enquanto *epistémè*, é um procedimento basicamente discursivo. O *dispositivo* de que quero falar é não só discurso, mas também *não discurso*. Em resumo, menciono uma instância *heterogênica*, que não obedece a uma teoria do desenvolvimento evolutivo ou linear, mas, por atender à lógica do significante, opera pelo contrário em rede, já que nela se incluem a distinção entre aquilo que é aceito por uma sociedade como enunciado de saber e aquilo que

essa mesma comunidade desconsidera como conhecimento cabal. Para Agamben, portanto, não se trata, tão somente, de estudar as prisões, os manicômios, o panóptico, as escolas, a confissão, as fábricas, as disciplinas, as medidas jurídicas, etc., cuja conexão com o poder é em certo sentido evidente, mas também a caneta, a escritura, a literatura, a filosofia, a agricultura, o cigarro, a navegação, os computadores, os celulares e a linguagem mesma, que é, talvez, o mais antigo dos dispositivos.

Um dispositivo, portanto, que (des)monta uma operação responsiva ao tempo e à história dentro de uma *gramática da descolonialidade* (MIGNOLO, 2010), como o propõe a imagem de Adriana Varejão que compõe o *Atlas portátil de América Latina*:



*Contingente*, Adriana Varejão, 2000.

A epistemologia ocidental dominante foi construída a partir das necessidades de dominação capitalista e colonial, e se assenta no que Boaventura de Sousa e Santos (2007) designou como *pensamento abissal*. Esse pensamento opera pela definição unilateral de linhas radicais que dividem as experiências, os atores e os saberes sociais entre os que são visíveis, inteligíveis ou úteis (os que ficam do outro lado da linha) e os que são invisíveis, ininteligíveis, esquecidos ou perigosos (os que ficam deste lado da linha). Assim, a realidade social é dividida em dois universos, o universo *do outro lado da linha* e o universo *deste lado da linha*. A divisão é tal, que *este lado da linha* desaparece como realidade, se converte em não existente, e de fato é constituído como não existente. O pensamento abissal segue hoje vigente, muito tempo depois do fim do colonialismo político.



*Noticias de América*, Paulo Nazareth, 2011.

Se a América colonial era um crisol de modernidade, é porque foi um fabuloso laboratório de imagens – a imagem constituiu um dos mecanismos fundamentais de ocidentalização. E, quiçá, a colonialidade das imagens, o poder que elas desdobraram e a resistência que permitiram consistem no precedente mais importante para a construção de uma cultura visual global na América Latina. E daí o pensamento decolonial no qual a crítica adquire relevância. Neste momento é que começamos a deduzir o quanto a colonialidade está vinculada ao visual. Como adverte Keith Moxey (2013), um dos desafios pendentes para os estudos de visualidade é a crítica do universalismo subjacente à denominação *cultura visual*, que impede de pensar as hierarquias de classe, gênero, raça e nação. A tese central é que na América, durante os séculos XV e XVI, foi apresentada e produzida uma série de dispositivos de dominação articulada em rede, que alcançou sua culminância na época clássica de Ilustração, durante o século XVIII.

A mesma noção de imagem requer ser descolonizada, já que é produto da retícula ótica, da perspectiva renascentista, do conceito ocidental de representação e de sujeito transcendental moderno. Uso o conceito de *colonialidade do ver* para designar o complexo entrelaçamento entre a extração colonial da riqueza, dos saberes eurocêntricos, das tecnologias de representação e da reorganização da ordem do olhar, que é produzido com a nova cultura visual transatlântica inaugurada com a conquista das Américas e a invenção do canibalismo das Índias.

O ocularcentrismo militar-cartográfico, o saber proto-eurocentrado e a gênese do sistema mercantil moderno-colonial são produzidos por uma complexa epistemologia visual que estrutura, por um lado, uma ordem de descorporificação e invisibilização que outorga a universalização do olhar imperial e, por outro, uma ordem de corporificação e

visibilidade que impõe a racialização do corpo indígena através do tropo do canibalismo. É possível inferir, por um lado, que a operação e a exclusão têm dimensões que o pensamento crítico emancipatório de raiz eurocêntrica ignorou ou desvalorizou e, por outro, que uma dessas dimensões está mais além do pensamento, nas condições epistemológicas que tornam possível identificar o que realizamos como pensamento válido. A identificação das condições epistemológicas permite mostrar, portanto, a vastíssima desconstrução de conhecimentos próprios dos povos causada pelo colonialismo europeu e o fato de que o fim do colonialismo político não significou o fim do colonialismo das mentalidades e subjetividades, na cultura e na epistemologia, e que, pelo contrário, continuou reproduzindo-se de forma endógena.

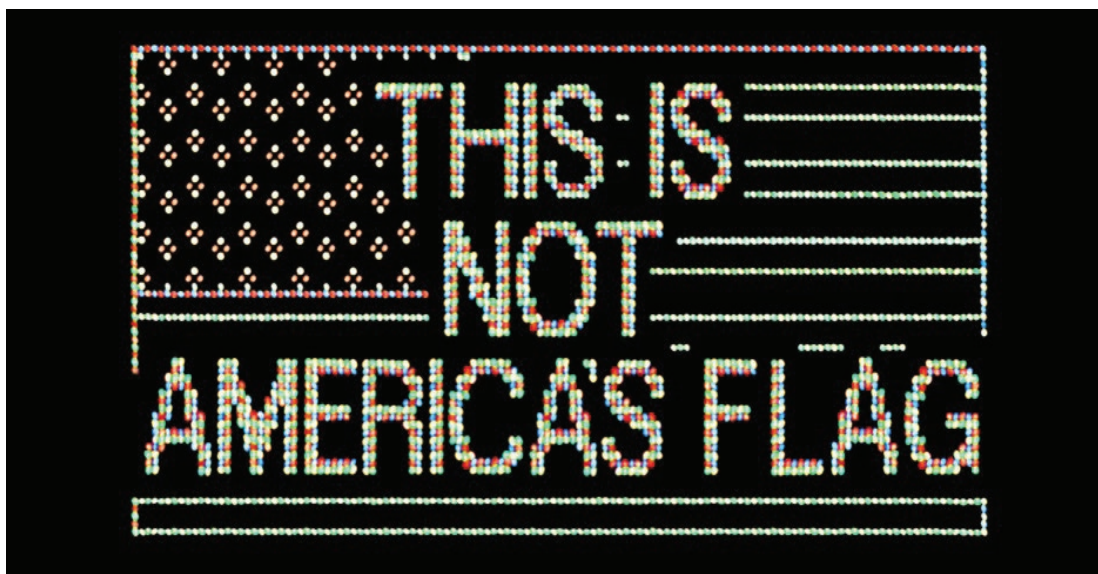


*Un logo para América (1), Alfredo Jaar, 1987.*

A versão mais célebre do dito há um cachimbo pintado com esmero e em baixo uma frase: *Ceci n'est pas une pipe*. O paradoxo inquieta o espectador desde 1929, mas foi o próprio Magritte o primeiro a assinalar que entre a imagem inconfundível do cachimbo que pintou na tela e a frase categórica que escreveu embaixo não há, na verdade, nenhuma contradição. Na obra, o cachimbo real brilha por sua ausência: só há uma figura que representa e uma série de palavras que a nomeia. Mas basta atender ao *isto* que abre a frase, para descobrir que o entrecruzamento mais inquietante e mais rico, um espaço nebuloso que separa *o que se vê* do *que se enuncia* e ao mesmo tempo os coloca em relação. “Entre a figura e o texto”, concluiu Foucault (2007) em seu ensaio sobre Magritte, “há que se admitir toda uma série de entrecruzamentos” [...] “catarras de imagens no meio de palavras, relâmpagos verbais que pontuam o desenho”.

Setenta anos mais tarde, na mesma arena incerta do *entre dois*, o chileno Alfredo Jaar compôs uma versão mais insidiosa do paradoxo, reapropriado a partir do cachimbo pintado com esmero, e em baixo uma frase sobre a América Latina para interpelar o espectador com as táticas de comunicação de massa e as formas imateriais da arte contemporânea. A figura luminosa e clara de um mapa dos EUA aparecia de imediato entre os avisos do letreiro mais

célebre da Times Square em Manhattan, para esvaziar-se, em seguida, em uma silhueta e alojar uma frase: *This is not America*. O anúncio se complicava uns segundos mais tarde com outra imagem, a bandeira dos EUA, e outra frase: *This is not America's flag*.



*Un logo para América (2), Alfredo Jaar, 1987.*

Mas uma terceira figura viria muito rápida a resolver o entredito: o “R” de “América” se transmuta em mapa completo do continente americano, que gira como um tropo no centro do letreiro até amalgamar-se com o texto.



*Un logo para América (3), Alfredo Jaar, 1987.*

A cada seis minutos, durante um mês, *Un logo para América* surpreendeu os nova-iorquinos que caminhavam pela Broadway, oferecendo-lhes um choque análogo ao do quadro de Magritte, potencializado com uma inesperada inflexão geopolítica. *Os Estados Unidos da América do Norte não são a América*, viria dizer Jaar em quarenta e cinco segundos, *América é o nome de todo o continente*.

O jogo infinito das semelhanças que inspirou *Ceci n'est pas une pipe*, desvelado por Foucault, se complica na versão de Jaar, com novas meditações e sutis dobras visuais, linguísticas, culturais e políticas. A imagem, para começar, não era uma figura desenhada com esmero para aproximar-se da coisa real, mas um mapa, a representação gráfica dos EUA, duplamente distante do *original* na simplificação grosseira do luminoso e, portanto, *Isto não é a América* parece apontar, à primeira vista, para a natureza singular do mapa como duplo abstrato do mundo. Salvo no mapa fantástico borgeano de um império que coincide ponto por ponto com o Império, a representação cartográfica é uma abstração irreduzível a seu referente geográfico, e é evidente que o mapa dos EUA não é os EUA. Jaar recorreu ao espaço instável do *entre dois*, girando os signos no centro do nome próprio, como uma nova figura feita de imagens e palavras. Com a economia publicitária de um logo (e seus efeitos subliminares), roubou uma letra à palavra para restituir a imagem completa do continente. Realiza, à sua maneira, o sonho impossível de isomorfismo entre duas formas irreduzíveis e antecipa uma inesperada reconfiguração geopolítica.

A estratégia de desmontagem decolonial supõe questionar a aliança naturalizada entre modernidade e racionalidade, e sua consequência estruturante: a relação distanciada entre sujeito e objeto. Quero dizer: configurando a ideia cartesiana de sujeito-objeto e, portanto, de autoria e da especificidade de campo. A desmontagem supõe entender os regimes coloniais visuais como regimes coloniais de representação. A desmontagem urge como estratégia de intervenção crítica que dê conta não só da engrenagem do regime visual na funcionalidade do capitalismo cultural, mas que permita localizar matrizes de percepção que fundam suas raízes nos processos moderno-coloniais. E acrescentaria: o desprendimento epistemológico e a abertura decolonial que questiona as categorias eurocêntricas com as quais nos formamos como profissionais dentro das disciplinas, com a finalidade de poder articular um pensamento que habilite um lugar de enunciação silenciado. Refiro-me à existência de historiografia na América Latina, que tem o paradoxal status de existência através do qual sua inscrição histórica e discursiva tem que remeter-se a um lugar epistêmico de enunciação expropriado.

Há críticas às quais se responde e aquelas às quais se replica. E esses *petit textes* de cabeças deformadas, pernas torcidas e olhos turvos, que habitualmente são desprezados, entrarão na dança e realizarão movimentos que não serão nem mais, nem menos respeitáveis que aqueles dos demais. Não se procurará mais responder a eles ou fazer calar suas algazarras, mas compreender a razão de suas deformidades, de suas claudicações, de seus olhos cegos, de suas longas orelhas.

No *Atlas Menmosyne*, o historiador da arte alemão Aby Warburg concebeu um modelo fantasmal para a história da arte que não está regida por ciclos de vida e morte, grandeza e decadência, transmissões e influências, mas por *Nachleben* (*sobrevivências*): reaparições de formas e motivos, latências, migrações e anacronismos que as constelações de imagens do atlas revelam na montagem.

Também a arte e as ficções da América Latina iluminam formas variadas da sobrevivência nas constelações do *Atlas portátil*. O sur-realismo, borrado estrategicamente nas genealogias acadêmicas, mostra seus rastros ainda vivos na arte de hoje. Textos e

imagens de tempos, espaços e tradições diversas dialogam de forma deliberada ou arrazoada no horizonte ampliado da errância. A história e as tragédias do passado se reescrevem com formas novas. São apenas alguns exemplos das relações que o olhar abrasador do atlas torna visível nos intervalos. *Os pensamentos atravessam as fronteiras*, escreveu Warburg, *livres de direitos alfandegários*. A história da arte e a literatura da América Latina poderiam recompor-se por completo a partir do presente, na grande *mesa de encontros* da arte e da literatura do mundo, atendendo nas sobrevivências mais que os limites convencionais das nações, os continentes, as tradições culturais e as especificidades disciplinares.

A arte latino-americana tem encontrado formas instáveis capazes de multiplicar as conexões e a variedade das conexões, dispondo coleções de *objets trouvés* minimamente díspares, tramando relações visíveis entre objetos de ordens e espécies inconciliáveis, ou criando arquivos digitais de imagens apropriadas. Ela tem concebido heterotopias materiais e virtuais que funcionam como instâncias visíveis de convivência do diverso, teatros sintéticos das diferenças, práticas portáteis que podem enraizar em qualquer parte. São modelos heurísticos que revelam de maneira urgente a experiência dos condenados ao isolamento em esferas intransponíveis ou a uma conectividade narcótica das redes da cultura da sucata.

PORTAS, D. D. Deviation to Image: Impregnation, Surroundings, Detour. **Olho d'água**, São José do Rio Preto, v. 9, n. 2, p. 68—81, 2017.

## Referências

AGAMBEN, G. *O que é o contemporâneo? e outros ensaios*. Chapecó: Argos, 2009.

CERTEAU, M. *Heterologies. Discourse on the Other*. London/Minneapolis: University of Minnesota Press, 1986.

FOSTER, H. *O retorno do real: A vanguarda no final do século XX*. São Paulo: Cosac & Naify, 2014.

FOUCAULT, M. *Isto não é um cachimbo*. São Paulo: Paz e Terra, 2007

KRAUSS, R. *A voyage on art in the age of the north sea: post-medium condition*. New York: Thames & Hudson, 2000.

\_\_\_\_\_. Sculpture in the Expanded Field. *October*, MIT Press, v. 8, p. 30-44, 1979. Disponível em: <<http://www.onedaysculpture.org.nz/assets/images/reading/Krauss.pdf>>. Acesso em 14 jul. 2017.



\_\_\_\_\_. A escultura no campo ampliado. *Gávea - Revista do Curso de Especialização em História da Arte e Arquitetura no Brasil*, Rio de Janeiro, v. 1, n.1, p. 87-93, 1984. Disponível em: <[http://www.ppgav.eba.ufrj.br/wp-content/uploads/2012/01/ae17\\_Rosalind\\_Krauss.pdf](http://www.ppgav.eba.ufrj.br/wp-content/uploads/2012/01/ae17_Rosalind_Krauss.pdf)>. Acesso em 18 ago. 2017.

MIGNOLO, W. *Desobediencia epistémica: retórica de la modernidad, lógica de la colonialidad y gramática de la descolonialidad*. Buenos Aires: Del Signo, 2010.

MITCHELL, W. J. T. *Iconology: Image, Text, Ideology*. Illinois: University of Chicago Press, 1986.

\_\_\_\_\_. *Picture Theory: Essay on Verbal and Visual Representation*. Illinois: University of Chicago Press, 1994.

MOXEY, K. *Visual Time: The Image in History*. Durham: Duke University Press, 2013.

SANTOS, B. S. Para além do pensamento abissal: das linhas globais a uma ecologia de saberes. *Novos estudos CEBRAP*, São Paulo, s/v., n. 79, p. 71-94, 2007. Disponível em: <<http://www.scielo.br/pdf/nec/n79/04.pdf>>. Acesso em 23 set. 2017.

SPERANZA, G. *Atlas portátil de América Latina. Arte y ficciones errantes*. Madrid: Anagrama, 2012.

Recebido em: 10 out. 2017

Aceito em: 12 nov. 2017

# Máquinas y artefactos de profanar. Estrategias para una reactivación de lo improductivo

MARIELA HERRERO\*

**RESUMEN:** Se analiza en este trabajo una serie de gestos estéticos que ponen a funcionar la lógica de la apropiación y la refuncionalización de objetos ya utilizados o desechados. Trabajos como los de Nuno Ramos, Marcos López, Daniel Link, Adriana Varejão, Nicola Constantino, por mencionar sólo algunos, que intervienen materialidades y operan como máquinas o artefactos de profanar. A partir de ellos revisaremos categorías como obra, autor, origen y originalidad, todas las cuales son puestas en cuestión desde ángulos que involucran nuevas problemáticas. Pero, además, se analizarán conceptos como “inoperatividad”, “descreación”, “uso”, “postproducción”, para pensar hacia dónde (fuera del arte) y hacia qué (la experiencia de la vida) se redirigen estas prácticas errantes.

**PALABRAS CLAVE:** Arte Contemporáneo; Artefactos; Improductivo; Latinoamérica; Literatura; Profanación.

**ABSTRACT:** This paper analyzes a series of aesthetic objects that put to work the logic of the appropriation and the re-functionalization of objects already used or discarded. Works such as the ones made by Nuno Ramos, Marcos López, Daniel Link, Adriana Varejão, Nicola Constantino, just to mention a few, that perform an intervention on materialities and operate as machines or artifacts of profanation. From them we look over categories as pieces, author, origin and originality, all of which are questioned from angles that involve new problematics. This paper also analyzes concepts as “inoperativity”, “uncreation”, “use”, “postproduction”, to think about where (out of art) and toward (the experience of the life) are redirected this wandering practices.

**KEYWORDS:** Artifacts; Contemporary Art; Latin American; Literature; Profanation; Unproductive.

---

□ Instituto de Estudios Críticos en Humanidades – Facultad de Humanidades y Artes – Universidad Nacional de Rosario (UNR) - S2000CRN - Rosario, Santa Fe - Argentina. E-mail: [herreromariela@gmail.com](mailto:herreromariela@gmail.com)

1.1 - Con la emergencia de las vanguardias históricas, el paradigma artístico establecido hasta ese momento – cuyo principio rector estaba basado en las “bellas” artes– experimenta una ruptura; pero es incluso antes, en 1913, con la aparición de los primeros *ready-mades* de Marcel Duchamp, que se exige una revisión de las convenciones y preceptos estéticos aceptados hasta entonces, reclamando para el arte una revisión de la categoría de obra en general. El gesto duchampiano es doble, por un lado exhibe objetos típicos de la vida cotidiana, los vacía de su funcionalidad y los ubica en el marco museístico desde donde comienzan a conmover las bases de lo propiamente estético. Pero al mismo tiempo, la operación apunta a optar por objetos que posean una “indiferencia estética”, es decir, que no existe en ellos ninguna cualidad estética notable, ninguna evidencia que permita legitimar su estatuto de obra de arte. Una de las aristas de la cuestión se observa en una cierta cristalización de la originalidad de las obras, esto es, un momento en que el arte cesa de evolucionar al tiempo que el mundo real irrumpe en el mundo de la obra:

Es el después de la conquista de esa autonomía absoluta enunciada por el arte concreto. La violenta penetración de los materiales de la vida misma, heterónomos respecto de la lógica autosuficiente del arte, establece un corte. Los objetos, los cuerpos reales, el sudor, los fluidos, la basura, los sonidos de la cotidianeidad, los restos de otros mundos bidimensionales (el diario, las fotografías, las imágenes reproducidas) ingresan en el formato de la obra y la exceden. Mucho de esto sucedió con el cubismo, pero sobre todo con el dadaísmo y el surrealismo. Sin embargo, su profundización y generalización se producen en el tiempo de la posguerra, principalmente desde fines de los años cincuenta (GIUNTA, 2014, p. 10).

A fines del siglo XX el arte entró en una fase nueva: la de la producción artística masiva. Mientras que el período anterior estuvo signado por el consumo masivo del arte, en esta época la situación parece ser diferente y dos son los factores fundamentales que condujeron a este cambio: el surgimiento de nuevos medios técnicos para producir, distribuir y/o hacer circular información, y un giro en nuestro modo de entender el arte, un cambio en las reglas que usamos para definir e identificar qué es arte y qué no lo es. Hoy en día sabemos que la línea que divide una obra de arte de una “cosa común” ha sido relativizada, difuminada al punto de casi desaparecer. Por el contrario, asistimos a un panorama en el que somos conscientes de que todo puede ser o parecer una obra de arte.

Desde los primeros textos de Paul Valéry en 1928 sobre el destino y futuro de la obra de arte, pasando por las, posteriormente tan discutidas, reflexiones de Walter Benjamin en 1936 acerca de la reproductibilidad técnica del arte, el interés en las transformaciones del paisaje cultural encontró una forma de expresión en la literatura y el arte de fines del siglo XIX desde Proust y Baudelaire hasta James Joyce. La experiencia decimonónica, así como las manifestaciones artísticas que la acompañaron, concebidas como una totalidad, comienza a resquebrajarse en las postrimerías del siglo. La noción misma de experiencia –tramada, hasta entonces, en la encrucijada exacta de un tiempo y espacio determinados– se ve alterada, fracturada. El concepto de aura benjaminiano que involucra tanto a la experiencia histórica,

como a un espacio y un tiempo detectables y únicos, se reviste de una dimensión fundamental para entender el arte que adviene y la experiencia que en él se revela.

Con la publicación de *La obra de arte en la época de la reproductibilidad técnica* (1936) Benjamín inaugura la reflexión sobre las transformaciones que en el universo de la obra de arte se producen por la aparición de nuevas tecnologías de comunicación y difusión del conocimiento artístico. Si bien todavía se trata de dos mundos que conviven a distancia –una cosa es la obra y otra bien diferente es su reproducción–, ambas constelaciones comienzan a aproximarse, a acortar sus distancias, lo que va a conllevar, tiempo después, importantes consecuencias en las formas de la experiencia artística, entre ellas la de que la reproducción técnica entrañaba una carencia que no era otra que la de “la autenticidad”. Esto es, el “aquí y ahora” del original, una autenticidad en cuanto autoridad plena frente a la reproducción, incapaz de reproducir, precisamente, la autenticidad. De ahí que Benjamin proponga el término “aura” como síntesis de aquellas carencias: falta de autenticidad, carencia de certificación histórica:

resumiendo todas estas carencias en el concepto de aura, podremos decir: en la época de la reproducción técnica de la obra de arte lo que se atrofia es el aura de ésta. La técnica reproductiva desvincula el objeto reproducido del campo de la tradición (BENJAMIN, 2011, p. 11-12).

Según lo que se desprende del estudio de Benjamin, la técnica quedaría así asociada al hacer reproductivo –en términos estéticos pero también políticos. A la reproductibilidad le pertenecerían la serie, la masividad siempre asociadas no a la proximidad con un origen formal sino con un modelo al que el producto tiene que ajustarse para alcanzar su presencia. En cambio, del lado del arte correspondería ubicar la autenticidad u originalidad, es decir, la relación de proximidad con un origen, con una forma, que es a través de lo cual llega a ser y con la cual mantiene un vínculo permanente (COSTA, 2007). Ahora bien, tal como reflexiona Giorgio Agamben, el arte contemporáneo “tiende a identificar cada vez más a la obra de arte con el producto no artístico” (AGAMBEN, 2005, p. 83). El carácter particular de las producciones artísticas contemporáneas se funda sobre una doble condición productiva: pertenecen a la actividad artística y a la producción técnica al mismo tiempo, es decir, se constituyen como *techné*: una forma de la verdad, de la *aletheia*, de la revelación que producen las cosas desde la ocultación a la presencia. Desde otra perspectiva, el arte, como lo ha señalado Heidegger, es fundacional. Se le otorga un lugar fuertemente ontológico. En tal sentido, la obra no es ineficaz, no es neutra, no es, tampoco, pasiva. La obra, por su capacidad de develar la verdad, nos modifica; la obra es antes. “La obra hace, hace hacer, y en ello modifica” (HEIDEGGER, 1997, p. 115). La pregunta por el arte radica entonces en entender no tanto qué es el arte, sino qué hace el arte con nosotros. El arte resulta así, actividad. Un arte acción, un artefacto.

1.2 - Lo que viene problematizando el arte contemporáneo en estas últimas décadas –pero que tiene su correlato a comienzos del siglo XX– es la idea de que el arte se funda sobre una autenticidad que remite de inmediato a un origen único –y, podríamos agregar,

inaccesible– y, al mismo tiempo, cuestiona la posición que el autor ocupa respecto de ella. Pero es incluso, antes, con el desarrollo de la fotografía y el cine que la autoridad aurática ha comenzado a debilitarse y que ese aquí y ahora específico, único, irrepetible, irrecuperable viene transformándose:

El atentado que contra la pretensión de autenticidad perpetra la naturaleza infinitamente reproducible de la fotografía, su condición inmediata y natural de copia, induce la pérdida del aura de la obra de arte: el desplazamiento de su experiencia fuera de los límites del ritual de culto que durante siglos, desde su absorción de los caracteres asociados a la imagen por su origen religioso, había regulado la experiencia artística (BREA, 1996, p. 25).

Como lo ha advertido Benjamin, la función social del arte se revoluciona por completo desde que ya no pueden aplicarse sobre la obra los parámetros de la autenticidad (BENJAMIN, 2011, p. 18). Anulada el aura, cancelada su distancia por la serialidad que promueve la técnica, las masas pueden reapropiarse de objetos que circulaban más allá de su alcance. Sin embargo, Ticio Escobar advierte que la desafortada escala que ha adquirido en las últimas décadas la sobreproducción mercantil de bienes culturales ha terminado por desmentir gran parte de las optimistas predicciones benjaminianas, todo lo cual ha provocado un desplazamiento del capitalismo de producción hacia el de consumo:

el desborde de los mercados globales sobre el ámbito de la cultura, ocurrido en la era de reproducción electrónica, más que impulsar la producción artística de las mayorías y universalizar el acceso a la información, ha promovido tan extendida manipulación de las formas y precipitado tan descontrolada saturación de las significaciones que resulta difícil pensar hoy en la apropiación de la cultura por públicos socialmente estructurados (ESCOBAR, 2004)<sup>1</sup>.

El panorama artístico contemporáneo nos indica que algunos artistas han detectado esta dificultad y, en consecuencia, sus obras muestran una alternativa de producción que va más allá de la tendencia que marca el mercado. En muchos casos, esta acción se lleva a cabo –con infinitos matices, perspectivas y materialidades– a través de la producción de nuevas relaciones con la cultura en general, y del empleo de recursos de utilería mediática.

En el caso del fotógrafo argentino Marcos López, por ejemplo, cada una de sus fotografías relata un exceso, expone un relato que versa sobre la exageración y la redundancia, poniendo en evidencia lo que la historia de la fotografía ha tratado de encubrir con la retórica de la inmediatez, de lo espontáneo, de lo documental. Desde una estética que retoma el lenguaje de la publicidad, López ensaya una y otra vez la puesta en escena de seres, objetos, encuadres y discursos ya aprovechados o que ya se encuentran circulando en diferentes espacios de la sociedad. Y en esta operación encuentra una manera de resistir a la lógica niveladora del mercado. Trabajar sobre el sentido de estos objetos y discursos que de tantas veces sobrecritos se han tornado vacíos, le permite a López reactivar lo hasta entonces considerado estéril y con ello, movilizar un modelo aurático alternativo.

---

<sup>1</sup> En la versión de este estudio consultada en Internet, no se informa el número de las páginas.

Sin embargo, fiel a su vocación voraz, el mercado acaba por estetizar todo lo que encuentra a su paso, acercando todos los objetos, volviéndolos productos transparentes, accesibles bienes de consumo. Es ante esto que la obra de Marcos López parece responder con una alteración de ese exceso. Esto es, no se trata meramente de volver a poner en circulación elementos agotados de sentidos, ni siquiera se trata de una estrategia paródica, sino que, lo que en todo caso parece observarse es una revalorización de aquello que se ha vuelto obsoleto a partir de la lógica mercantilista y, a causa también, de su proliferación exacerbada en los medios de comunicación. La propuesta de López se extiende más allá: resiste con una nueva forma de apropiación crítica de los imaginarios masivos y sus innovaciones tecnológicas; asume sus potencialidades democratizadoras pero invierte el discurso estetizador. En palabras de Nicolás Bourriaud, podríamos decir que el método mediante el cual López recurre a formas ya producidas, le permite “inscribir su obra en el interior de una red de signos y significaciones, en lugar de considerarla como una forma autónoma u original” (BARRIAUD, 2009, p. 13).

*Exceso* es, además de un rasgo insoslayable de su obra, el nombre que llevó una de sus exhibiciones en la Galería Ruth Benzacar, en Buenos Aires, en el año 2010. En esta ocasión, López optó por exponer objetos icónicos, que hemos reconocido ya en sus fotografías, y muy pocas imágenes. *Exceso* es la fotografía materializada en otra cosa, más específicamente, “la fotografía por otros medios” (BRIZUELA, 2010), pero así también son “reproducciones, en otro medio, de fotografías” (BRIZUELA, 2010). Es precisamente allí, en el gesto de acentuar su infinita reproductibilidad que sitúa a la fotografía como el medio moderno que por primera vez borra el concepto de original y de origen. Toda fotografía no es más que una copia, parecen afirmar estos objetos. El exceso que definió su estética fotográfica desde que ingresó en el color aquí, ahora, se ha salido del marco, se ha excedido. Aquí estamos, en el universo literal de las copias. Sin embargo, como lo ha detectado Boris Groys,

Las imágenes son constantemente transformadas, reescritas, reeditadas y reprogramadas en tanto circulan por redes y son alteradas visualmente en cada instancia. El estatuto de copia se vuelve una convención cultural cotidiana así como ocurría con el estatuto del original [...]. Somos incapaces de estabilizar la copia como copia, así como somos incapaces de estabilizar el original como original. No hay copias eternas tal como no hay originales eternos. La reproducción está tan infectada por la originalidad como la originalidad está infectada por la reproducción. Al circular en varios contextos, una copia se vuelve una serie de originales diferentes. Cada cambio de contexto, cada cambio de medio puede interpretarse como una negación del estatuto de la copia como copia, en tanto ruptura esencial, nuevo comienzo que abre un nuevo futuro. En este sentido una copia nunca es realmente una copia; sino más bien un nuevo original en un nuevo contexto. Cada copia es en sí misma un flâneur experimentando, una y otra vez, su propia “iluminación profana” que lo convierte en original. Pierde las antiguas auras y gana auras nuevas (GROYS, 2014, p. 64-65).

Las obras a las que asiste el espectador de *Exceso*, pertenecen a Marcos López pero han sido realizadas por otros artistas. Las copias y las citas se multiplican hasta romper un límite. No hay una multiplicación de voces, sino que en todo caso, el funcionamiento de

su disposición no responde a un origen con nombre y apellido porque lo que se borra es la noción de autoría. Las imágenes y los objetos se inscriben en una singular ausencia: un lugar que puede ser ocupado por cualquiera.

En otro orden de cosas, pero siempre en una línea que reniega de la ilusión de autenticidad, Marcos López subraya el artificio mediante el cual los elementos que componen la imagen se disponen; interviene los colores, saturándolos, contrastándolos; recarga la textura de la foto, colmándola de objetos, en fin, recurre a métodos típicamente *pop* para repensar el tema de la identidad latinoamericana, argentina específicamente. Esto es lo que discuten también sus fotografías; de esa categoría universal y desproblematizada sospechan sus series desbordadas de guiños a lo doble, al remedo, a lo heterogéneo ensamblado sin articularse completamente y desde ese lugar complejo se proyecta hacia otras prácticas artísticas que polemizan esta categoría sin darla nunca por clausurada.

En el año 2011, la artista visual argentina Nicola Constantino, lleva a cabo la obra *Vanity/Tocador*<sup>2</sup>, una video instalación en la que registra la construcción de la obra y cuyo argumento versa en torno del problema de la creación. En este caso, Constantino utiliza el soporte del video, explota el documentalismo, la veracidad, y la ligazón con el registro de lo real que el video le provee para llevar a un límite esa relación y para hacer visible el mecanismo de artificio. La puesta que la artista despliega apunta a poner a funcionar el soporte de otra manera a la que se está habituado a hacerlo. De este modo, Nicola construye la figura del artista entre bambalinas, pero no lo registra en una actitud voyeurista, sino como un mecanismo que ayude al espectador a descubrir la textura ficcional de la obra, a darse cuenta de lo obvio, de la artificiosidad y la mentira.

La persistente búsqueda de la artista en torno a la inquietante relación que se establece entre alteridad e identidad es constante en su obra. La duplicación, el desdoble tematizan la tensión de la artista entre ser ella misma y ser otra. A través de una suerte de mito de Frankenstein, Nicola se exhibe en *Vanity* en pleno proceso de transformación. El empleo del maquillaje remite a la idea de máscara, de disfraz. Sin embargo, los rasgos de identidad nunca se pierden completamente, porque lo que verdaderamente interesa es mostrar el proceso a través del cual el artista pasa de ser algo “corriente” a convertirse en tal gracias a la producción de la obra.

En *Vanity*, el espejo que refleja la imagen de la artista durante su transformación, no alcanza a reflejar la del espectador. La escena montada, así como el empleo del espejo y el juego con el doble remiten, en gran medida, a *Las Meninas* de Velázquez. La presencia del espejo despierta ambigüedad y desvirtúa la realidad de la obra. Ante esto, el espectador confunde lo que ve y duda si se trata de un cuadro o de un espejo. Pero, además, tanto la acción como la atmósfera que rodea a la escena filmada hacen ingresar la representación teatral al soporte del video socavando la especificidad del medio y tornando imprecisa una imagen que podría entenderse no ya como un plano fijo, sino, quizás, como un cuadro en movimiento.

---

<sup>2</sup> La obra puede encontrarse en el sitio oficial de la artista: <<http://nicolacostantino.com.ar/tocador.php>>.

Tenemos entonces un recurso altamente reforzado en el que la figura del doble, el espejo y el develamiento del artificio se conjugan en esta instalación apresando la presencia del espectador y asignándole un lugar privilegiado y a la vez obligatorio –como sucede, según Foucault, en el cuadro de Velázquez–. En su análisis, Foucault consideraba que dicha obra estaría tematizando “la representación de la representación clásica y la definición del espacio que ella abre” (FOUCAULT, 1968, p.15). Es precisamente esa apertura que la instalación habilita, la que permite el ingreso del espectador al espacio de la obra provocando una “desterritorialización y una deslocalización –transitoria–” (GROYS, 2014, p. 63) del espacio público que ocupaba antes de formar parte de la obra.

*Vanity* supone una apropiación<sup>3</sup> y una alteración respecto del cuadro de Velázquez. El soporte del video le permite a Constantino dar cuenta, conservar y archivar la puesta al desnudo del proceso creativo. La elección y la función del soporte responden aquí a la necesidad de eliminar la distancia de la representación cancelando la condición aurática de la obra. “La manifestación irrepetible de la distancia, por más próxima que esté” (BENJAMIN, 2011, p. 14) ya no es tal a partir del develamiento de la ilusión que sostenía a la representación. Sin embargo, esa trama singular de espacio y de tiempo –el aquí y el ahora– no es destronada totalmente, sino que se desplaza hacia otra dirección. En la obra de la rosarina, la reproducción del proceso de transformación que recomienza una y otra vez propone una reauratización del objeto, en tanto suplanta la originalidad, lo desacraliza para instaurar en su lugar una imagen que no cesa de repetirse y replantear el concepto de origen. Copia, reproducción, no origen, recomienzo, atentan contra la condición aurática de la obra, le quitan el aquí y el ahora, la existencia irrepetible se desplaza hacia la repetición al infinito. No obstante, la autenticidad del gesto artístico se ubica en la posibilidad de otro “aquí y ahora” que el formato de la instalación ofrece al público que la experimenta. Boris Groys así lo entiende:

En general, la instalación opera como el reverso de la reproducción. La instalación retira una copia precisa de un espacio no marcado, abierto y de circulación anónima y la coloca –aunque sea temporariamente– en un contexto cerrado, fijo y estable, en el contexto de un topológicamente bien definido “aquí y ahora” (GROYS, 2014, p. 63).

De esta forma, cada vez que la instalación sea desmontada perderá su contexto único y original, y, al mismo tiempo, lo recobrará en cada reedición, en cada nuevo montaje. Precisamente porque la instalación opera como un dispositivo efímero pero, al mismo tiempo, como un evento multiplicador de sentidos que por su tendencia a la finitud, a la caducidad, aspira a producir una experiencia de realidad, que resultará siempre particular, siempre diferente:

Una instalación no preserva su identidad con el tiempo. Es un evento en el sentido en que puede transformar su identidad. Puede ser desmantelada y reconfigurada.

---

<sup>3</sup> Empleo aquí el término “apropiación” en el sentido en que lo utiliza Nicolás Bourriaud, esto es: “la apropiación es, en efecto, el primer estadio de la postproducción; ya no se trata de fabricar un objeto, sino de seleccionar uno entre los que existen y utilizarlo o modificarlo de acuerdo con una intención específica” (BOURRIAUD, 2009, p. 24).



Creo que la mortalidad es un elemento que está presente en mayor grado en las instalaciones que en la pintura. La pintura está más cerca de reclamar su inmortalidad. [...] en comparación con la pintura, la instalación produce en mí un efecto fundamentalmente pesimista, pero muy cercano a la mentalidad contemporánea, esto es, a la experiencia directa de la finitud y la solubilidad de todo (KAVOKOV; GROYS, 1990, p. 3-4).

1.3 - Entre algunas de las particularidades que presenta la época contemporánea, se destaca la necesidad de terminar de disolver ciertos núcleos metafísicos como identidad, origen, totalidad. No obstante, al no haber encontrado aún un soporte propio, el relato contemporáneo se ve en la obligación de apoyarse todavía en ellos para asegurarse cierta estabilidad. Esta característica singular puede detectarse en algunas prácticas y gestos estéticos latinoamericanos y actuales que trabajan tanto sobre la asimilación como sobre la distorsión de paradigmas centrales como los arriba mencionados, y cuyas principales operaciones de producción consisten en la apropiación, el uso, la copia y la transgresión de modelos metropolitanos y de objetos, materiales y recursos ya elaborados. En tal sentido, estas estrategias son cumplidas a través de intrincados mecanismos retóricos que ayudan a replantear los conceptos de origen y fundamento, de universalidad, de identidad y simulacro.

La obra del artista Nuno Ramos se presenta como un emblema de esta pérdida de la identidad y de los medios específicos. Estructurada sobre la superposición, la tensión y la inestabilidad de materiales mixtos y soportes diversos, la obra en general de Ramos muestra esta porosidad constructiva, pero sobre todo atenta contra la noción de campo como algo cerrado y estático. Así, su obra presenta una disposición que promueve la apertura de los límites formales y obliga a repensar el concepto de lenguaje(s) como materia compleja sobre la que también es posible aplicar, en palabras de Florencia Garramuño, “una deconstrucción sobre el discurso de la especie, en cuanto discurso de la diferencia entre especies” (GARRAMUÑO, 2015, p. 100).

El contacto, el cruce, la apropiación y la traducción entre culturas proliferan en la obra multiforme de Ramos. Escritor, músico, escultor, diseñador, ensayista, artista visual, todo se conjuga y se complementa para producir una obra abundante y amorfa, en constante metamorfosis. El trabajo que direcciona y moviliza esta apertura de fronteras y la amplificación de lo medial tiene su punto de anclaje en una operación mayor: la de escribir y trabajar con restos. ¿Con qué lenguaje hablar del lenguaje? ¿Cuál es la materia del lenguaje? ¿Y la del mundo?, son algunos de los interrogantes que insisten en conducir la búsqueda artística de Ramos. La resistencia a los géneros y a la especificidad del lenguaje parece querer apuntar a expandir la escritura para que en ella ingrese un lenguaje común, una herramienta hecha con pedazos de cosas vivas:

¿De qué está hecha la herramienta? Si fuera posible, por ejemplo, estudiar los árboles en una lengua hecha de árboles, la lengua en una lengua hecha de tierra, si el peso del mármol fuera calculado en números de mármol, si descubriéramos un paisaje con la cantidad exacta de materiales y de elementos que lo componen, entonces extenderíamos la mano hasta el próximo cuerpo y sabríamos por el tacto su nombre y su sentido, y seríamos dioses corpóreos, y la naturaleza sería

nuestra como una gramática viva, un diccionario de musgo y de limo, un río cuya garganta fuera su nombre propio (RAMOS, 2014, p. 13).

La habilidad de Nuno Ramos para poner a funcionar en conjunto una pluralidad de elementos y voces diversas, problematiza además la noción de origen y originalidad y refuerza así su intención de escribir en un lenguaje calcinado, hecho de pedazos y destrozos. Como en un juego de muñecas rusas, Ramos va produciendo una fluctuación entre sus obras donde, de las orillas de su escritura, emergen otros textos, incluso obras visuales<sup>4</sup>:

Hechos a semejanza de algún prototipo, a la propia semejanza estamos presos [...] miro vanidoso por un ojo que no es mío, ya tomado por lo que vio y todavía ve. Un ojo que tiene la luz colada, en pliegues de repetición y enumeración [...]. Así como un grabado, un enorme proceso de transferencia literal de una superficie hacia otra está en la base de todo lo que funciona allí –el pie en la arena, la marca de la sábana en la piel de un cuerpo después de horas de sueño, los surcos de un peine en el cabello, la fosilización de una superficie blanda pero mineral. Esta es la muñeca rusa principal (RAMOS, 2014, p. 68-69).

Ya desde sus comienzos, las obras de Nuno Ramos se presentaron como territorios inestables y, sin duda, una gran parte de su trabajo exhibe aún hoy un esfuerzo para reunir cosas y materiales cuya convivencia se torna extraña y áspera. La diversidad de materiales, así como la continuidad –o, en todo caso, la ausencia de límites– entre ellos, nos sugiere además del cuestionamiento a la especificidad y la propiedad de esos materiales, un tratamiento con el que se busca “que la materia salga del cuadro, avance hacia el espacio y deje de pertenecer –en esa salida– al cuadro propiamente dicho” (GARRAMUÑO, 2014, p. 89)<sup>5</sup>.

Una operación similar es la que exhibe la obra de Adriana Varejão. Fundadas sobre una estructura que remite a ecos y resonancias dispares, las producciones de Varejão se componen en base a la acumulación e integración de fragmentos dispersos. Sin embargo, a pesar de trabajar con materialidades variadas, sus trabajos exponen como hilo conductor un constante diálogo con imágenes extraídas de la historia del arte. Mediante un proceso que involucra tanto la apropiación como la inversión de sentidos que estos elementos vehiculizan, Varejão pone de relieve el contacto entre culturas, las diversas y múltiples trasposiciones sobre las que se ha construido Latinoamérica.

Mediante un gesto bifronte, las pinturas que integran su serie “*Folhas*”<sup>6</sup> exploran más a fondo la conexión entre China y Brasil, y han sido ejecutados al estilo de las tradicionales pinturas de tinta china de la dinastía Song. De este modo, al tiempo que emplea la misma perspectiva aplanada y los lugares imaginarios propios de la pintura paisajística china, la artista hace referencia a la historia de Brasil a través de imágenes de iglesias barrocas y monasterios de Minas Gerais. *Jardim das Delícias*, una obra de 2015, que integra la serie arriba

<sup>4</sup> Este punto será desarrollado más adelante en este mismo artículo.

<sup>5</sup> Un ejemplo de esto se encuentra radicalmente representado en su obra *Fruto Estranho* (2010).

<sup>6</sup> Todas las obras que aquí se mencionan se encuentran disponibles en el sitio web de la artista: <<http://www.adrianavarejao.net/pt-br/category/categoria/pinturas-series>>.

mencionada, remite por un lado, al tríptico renacentista de El Bosco y, al mismo tiempo, recupera elementos propios de la historia de la conquista de Brasil. Es en esta integración y combinación de la imaginería y las historias brasileña y china que Varejão crea un tipo de mestizaje propio e instaura una genealogía inesperada tanto con la tradición china como con la pintura de El Bosco.

La fusión de elementos presentes en esta serie se lleva a cabo en lienzos sobre yeso pintados al óleo que emulan siluetas de diferentes hojas de árboles, de gran tamaño, dispuestas una junto a la otra. Ausente el tronco del árbol que nuclearía el linaje, la disposición dispersa de las hojas parece querer apuntar a una historia cultural también atomizada pero cuyas piezas o fragmentos son capaces de contener y albergar los elementos y ritos en apariencia más distantes y diversos. La extrañeza de la serie se funda sobre la indiferencia respecto del origen. La obra se dispone de modo horizontal y neutraliza las jerarquías, la subordinación de ciertos elementos por sobre otros. Varejão rectifica la noción de origen y la presenta como corroída. En *Paisagem sino-brasileira com verde* (2015) y *Paisagem sino-brasileira*, del mismo año, lo “natural”, árboles, morros, vegetación típicamente brasileñas se realzan sobre la técnica del craquelado que particiona la totalidad y la disgrega. La sutura aquí debe ser comprendida ampliamente, tanto en la materialidad con que la obra es construida, como así también en la densidad simbólica de su discurso pictórico. Las junturas que se exhiben en el fondo de estas *folhas* deja ver que el cuerpo de la historia cultural brasileira, sustancialmente complejo, exuberante y frondoso en la diversidad de su composición, no deja de ser un tejido poroso, surcado por cicatrices que remedan las nervaduras del follaje. Varejão interrumpe la historia con mayúscula y profana la idea de origen nivelando elementos, borrando la distancia aurática que los alejaba en tiempo y espacio, y, de esta manera,

desmonta a atual história da pintura mundial e, com ela, os vínculos hierárquicos estabelecidos entre objetos e idéias, a fim de construir uma teoria de equivalências que permitirá a estes objetos e a estas idéias serem incorporados e materializados em séries de espaço e tempo. Ela os libera, permitindo-lhes entrar nas poucas uniões que lhes são orgânicas, sem se importar quão aberrantes estas possam parecer do ponto de vista das associações comuns, tradicionais. Ela lhes permite tocarem-se uns aos outros em toda a sua “corporalidade” simulada e na múltipla diversidade de valores que exibem. E, assim, no próprio espaço em que uma imagem destruída do mundo havia estado, uma nova imagem do mundo se revela, permeada por aquela necessidade artística interna a que chamaremos “a vida das formas na arte” (NERI, 2001, p. 8).

1.4 - La operación principal que llevan a cabo los artistas aquí expuestos consiste, siguiendo a Bourriaud, en “inventar protocolos de uso para los modos de representación y las estructuras formales existentes” (BOURRIAUD, 2009, p. 14). En este sentido, la estrategia consistiría en apoderarse de “todos los códigos de la cultura, de todas las formalizaciones de la vida cotidiana, de todas las obras del patrimonio mundial, y hacerlos funcionar, aprender a *servirse* de esas formas” (BOURRIAUD, 2009, p. 14 –subrayado nuestro–). El arte contemporáneo introduce la necesidad de abolir la propiedad de las formas, de perturbar las antiguas demarcaciones y su consecuente figura de autoridad. Mediante la apropiación y el

reprocesamiento de las formas, las obras pasarían a pertenecer a todo el mundo, y el mero consumidor extático desaparecería en favor de un consumidor potencialmente subversivo, de un productor o usuario de las formas, capaz de construir artefactos o máquinas que actúen como soportes de experiencia.

“Pura, profana, libre de los nombre sagrados, es la cosa restituida al uso común de los hombres”, escribe Agamben (2013, p. 97), y enseguida agrega, “pero el uso no aparece aquí como algo natural: a él se accede solamente a través de una profanación” (AGAMBEN, 2013, p. 98). Usar y profanar suponen, como lo explica el filósofo, operaciones distintas. La operación de profanar implica neutralizar aquello que se profana. Una vez profanado el objeto o cosa, lo que era indisponible y separado pierde su aura y es restituido al uso. Profanar supone desactivar los dispositivos del poder y restituir al uso común los espacios que el poder había confiscado. En su análisis, Agamben parte de un concepto religioso para extenderlo luego al sistema capitalista –al que también le atribuye una funcionalidad religiosa:

Podremos decir, entonces, que el capitalismo, llevando al extremo una tendencia ya presente en el cristianismo, generaliza y absolutiza en cada ámbito la estructura de la separación que define la religión [...] en su forma extrema, la religión capitalista, realiza la pura forma de la separación, sin que haya nada que separar [...]. Si, como se ha sugerido, llamamos espectáculo a la fase extrema del capitalismo que estamos viviendo, en la cual cada cosa es exhibida en su separación de sí misma, entonces espectáculo y consumo son las dos caras de una única imposibilidad de usar (AGAMBEN, 2013, p. 107).

De este modo, el consumo representa la imposibilidad o negación del uso y presupone, además, que la sustancia de una cosa permanezca intacta. En ese sentido, la operación de profanar no significa simplemente abolir y eliminar las separaciones, sino aprender a hacer de ellas un nuevo uso. La creación de un nuevo uso es, así, posible para el hombre solamente desactivando un viejo uso, volviéndolo inoperante (AGAMBEN, 2013, p. 112).

El nexo común de estas prácticas “mutantes”<sup>7</sup>, ya sea que accionen mediante copia, cita, imitación, simulación, falsificación, alusión, es lo que ellas son capaces de “hacer” con aquello de lo que se apropian, esto es, lo refuncionalizan, le devuelven un valor de uso que les había sido negado. Recuperar la funcionalidad de esta cultura del uso implica una profunda mutación en el estatuto de la obra de arte, porque al convertirse en generador de comportamientos y de potenciales reutilizaciones, el arte vendría a contradecir la cultura “pasiva” que opone las mercancías y sus consumidores, haciendo funcionar algo que había sido descartado (BOURRIAUD, 2009, p. 17). De tal modo, devolver la posibilidad del uso a través del mecanismo de la profanación devolvería a los consumidores la oportunidad de generar una nueva experiencia.

La experiencia artística, en el arte contemporáneo, pareciera basarse antes que en la singularidad de la experiencia única y auténticamente original, en una peculiar –y más compleja– relación con una “ingeniería de lo colectivo”. Nos referimos, por un lado, a las

---

<sup>7</sup> La adjetivación pertenece a Wander Melo Miranda (2004), quien la emplea para referirse al trabajo que Mario Bellatin lleva a cabo en su obra en general.

nuevas prácticas artísticas que emplean como proceso constructivo el de la postproducción. Según Nicolás Bourriaud, autor de *Postproducción* (2009), el nuevo paisaje cultural –que él ubica a comienzos de los años 90– estaría signado por una serie de gestos que trabajan con materiales ya elaborados, que ya están circulando en el mercado cultural. De esta manera, y mediante operaciones ligadas al mundo del reciclaje, “los artistas interpretan, reexponen, reproducen o utilizan obras ya creadas por otros o productos culturales disponibles” (BOURRIAUD, 2009, p. 7). Desde otro ángulo, las prácticas artísticas a las que nos venimos refiriendo, activan una estrategia de “producción común”, en el sentido en que lo entiende Toni Negri, esto es, conectan en red las subjetividades y captan, desvían, se apropian de lo que ellas hacen con ese común que inauguran, y en ese movimiento crean un dispositivo de producción más que una obra en sí. Ensayar ese movimiento continuo, poner a disposición las condiciones para acceder e intervenir en ese proceso de producción conjunta, resiste las formas de la propiedad e invierte la lógica de la serialización y masificación como algo indiferenciado en una dirección que apuesta por la invención, la circulación, el movimiento constante, y se arriesga a la reactivación, a la participación conjunta y el enriquecimiento, a un intercambio casi infinito en el que la práctica de producción y reactivación se propone como el espacio de lo impropio.

*El orégano de las especies*, una obra bastante singular del artista-escritor argentino Mauro Césari, concentra un compendio de las operaciones que hasta aquí hemos mencionado. El libro en cuestión se estructura y se presenta a sí mismo, mediante una aclaración en la primera página, como “una alteración por borramiento de *El origen de las especies* (Charles Darwin, 1859). Una dimanación o divergencia del original borrado: la mitad de su doble”. Una vez explicitada la operación que vertebrará la obra, Césari altera el original a través del borramiento pero así también invierte el valor del significado y la importancia de la categoría “especie” –deformándolo, podríamos aventurar– por el de “especia” (orégano). Así, desnaturaliza los conceptos clave de la obra de Darwin, los desmembra, los aísla y los pone a funcionar en otra lógica que, lejos de abandonar totalmente su sentido primario, continúa operando, pero en sentido contrario. La obra de Césari se construye a modo de injerto: selecciona una obra “soporte”, “madre” y se funda sobre ella pero la distorsiona. El texto original experimenta una mutación radical a partir del nuevo uso que Césari le imprime: selección, escisión, amputación, trabajo, reelaboración, postproducción.

El procedimiento, sin embargo, no se agota en lo textual. Al modo de un artista *bricoleur*, Césari interviene el texto también en su aspecto visual: “Blank Tapes (facsimilares & mapas de procedimiento)” es el subtítulo que encabeza la segunda parte de *El orégano de las especies*. En este apartado, se reproducen visualmente las páginas originales del libro de Darwin, pero sobre ellas, Césari también ha difuminado fragmentos, pasajes, palabras y letras para producir un texto propio. Esto es así porque sus obras no articulan un relato, por el contrario, presentan un disloque de los elementos que componen el texto primario, ya que lo que importa es proponer un dispositivo de producción, una herramienta generadora de sentidos, un suministro de instrumentos útiles para apropiarse del mundo, reinterpretarlo y producir, así, nuevas formas de aprovechamiento de toda la amplia historia cultural que nos

constituye, como bien lo ilustra la cita a continuación: “letritas, no quiero poner cosas que aparenten significar. No quiero significarlas, sino que quiero autorizarlas. Autorizarlas es ya algo más que escribirlas” (CÉSARI, 2017, p. 12).

El mundo contemporáneo es un mundo de repeticiones pautadas por las repeticiones. Repetir es resistir. La repetición no implica la realización de lo mismo. Es la letanía de la persistencia que se vuelve significativa cuando detectamos la diferencia sutil entre una imagen y otra, entre una acción y otra. Existen numerosas escrituras que emplean este método de la postproducción. Ellas ya no proponen un intento de crear un objeto novedoso, sino que, en todo caso, seleccionan fragmentos del mundo ya existentes y los utilizan o modifican de acuerdo a una intención específica y, así, transforman al texto en un objeto más cercano a la noción de artefacto que a la de obra literaria.

El uso es un acto de micropiratería, el grado cero de la postproducción, señala Bourriaud (2009). Producción y consumo no representan en la actualidad dos operaciones separadas. Cualquiera puede escribir un libro, no es necesario conocer las notas musicales para hacer música. El alto porcentaje de artistas plásticos, visuales, emergentes da cuenta de un panorama artístico proliferante y desatomizador, cuya principal característica parece ser la manera en que nuestra cultura funciona mediante trasplantes, injertos y descontextualizaciones. De ahí, la informalidad, la inestabilidad, el vértigo, la confluencia y la convivencia de lo distinto en la que se enmarca esta cultura “salvaje” y en la que se rehacen ciertas escrituras “espurias” que persisten en exponer la libertad de lo inútil, el riesgo del error y la falla, la ingenuidad de un juego irresponsable.

Uno de los iniciadores y quizás el más emblemático de los exponentes de la “escritura experimental”, William Burroughs, intentó encontrar un camino a través de la escritura para explorar la percepción no lineal del tiempo y el espacio. Notablemente preocupado por la deconstrucción de las palabras y el lenguaje en general, desarrolló junto al artista Brion Gysin la técnica del *cut-up* y *fold-in*, a partir de las cuales el escritor puede editar, borrar y reorganizar la escritura como si se tratara de cualquier otro método de composición. Burroughs vio en el *cut-up* una forma para descubrir nuevas conexiones con las que el escritor pudiera ampliar, extender y, finalmente, disolver las asociaciones racionales de la narrativa convencional. Tomado de la técnica del collage, y empleado en principio por artistas visuales, más notablemente por los surrealistas, este método enlaza fragmentos de textos en yuxtaposiciones sorprendentes, a menudo inesperadas, saltando a territorios inexplorados y dando como resultado una tecnología de escritura que vendría a alterar el modo tradicional de percepción del lector.

En sintonía con el trabajo de Césari, lo visual y lo textual se aproximan también en la obra de Nuno Ramos. Tanto la diversidad como el desborde y la convergencia de objetos, materiales y soportes se expanden del campo exclusivamente visual hacia el de lo literario, conjugándose en una obra emblemática de Ramos como es el caso de *Aranha*, de 1991. En esta nueva instalación, una araña gigante, construida con vaselina, óleo, algodón y tul se presenta como emergiendo del suelo en el cual se lee un texto que se extiende desde la pared hasta el piso de la escultura y que continúa por sobre la figura de la araña misma. Escrito con

el mismo material con el que fue hecha la escultura –vaselina y óleo–, el texto es texto pero es también una figura plástica. De este modo, la obra aproxima la continuidad del lenguaje propiamente humano con el de la especie animal –arácnida, en este caso– y asimismo acerca y difumina el límite entre lo específicamente plástico y lo literario. El texto que Ramos emplea como elemento constitutivo de esta obra es un extracto de su libro *Cujo*, editado en 2011 y del que citamos a continuación apenas un fragmento:

Eu quis ver mas não o vi. Eu quis ter mas não o tive. Eu quis. Eu quis o deus mas não o tive. Eu quis o homem, o filho, o primeiro bicho mas não os pude ver. Estava deitado, desperto. Estava desde o início. Quis me mover mas não me movi. Eu quis. Estava debruçado, morto desde o início. A grama alta quase não me deixava ver. Estava morto desde o comecinho. Eu quis o medo mas não o pude ter. Estava deitado, debruçado bem morto. Quis ver o primeiro bicho e a raiz da primeira planta. A grama alta não me deixava ver. Quis ficar acordado mas dormi. Estava deitado, debruçado bem morto. Quis ver o primeiro bicho e a raiz da primeira planta. A grama alta não me deixava ver. Os olhos esbugalhados quase morriam pela última vez. Estava ali desde o comecinho. Eu quis o medo mas não o pude ter. Quis o sono, a arca, algum algarismo romano. Quis o homem, mas não este aqui. Quis um deus, mas não este aqui. Ouvi os mil ruídos sem saber do quê. Estava debruçado sobre a grama. Quis virar o corpo e olhar o céu mas não este aqui. Quis olhar a carne desde o comecinho, por trás da pele mas não demasiado profundo. Quis o medo mas não disse aí. Quis dizer: disse aí. Quis virar o corpo mas sem me mexer. Estava morto desde a primeira planta. Estava morto bem morto desde o comecinho da primeira planta. Era um fóssil da primeira planta mas não esta planta aí. Quis dizer: esta planta aí. Quis olhar, olhar, olhar isto aqui. Estava debruçado sobre a grama alta sem me mexer. Quis virar o corpo e ver o céu mas não este aqui. Estava bem morto e quis dizer isto aqui (RAMOS, 2011, p. 27-29).

Lo visual y lo textual se aproximan de forma notable en este artista al punto tal que son varias las obras visuales que reescriben trozos de textos de *Cujo: Breu* (1990), *Vidrotexto 1* (1991), *Vidrotexto 2* (1991), *Vidrotexto 3* (1991), *Aranha* (1991), *Canoa* (1992), *111* (1992) y *O pó da cal queima o pó do corpo* (1992). La operación de reutilización o reescritura puede verse asociada a la tarea de trabajar la palabra como materia artística. Todo *Cujo* parece estar escrito al modo de un diario de artista donde se trazan ideas o conceptos estéticos relacionados con el proceso artístico. Como si de un atelier se tratara, Ramos opera, trabaja, experimenta con el lenguaje escrito y con una posible configuración visual del mismo a partir de una estrategia que integra una y otra disciplina (la literatura y el arte contemporáneo), poniéndolas a dialogar, pero también a funcionar de manera conjunta, de modo que ya no sea tan sencillo discernir la frontera entre ambas, construyendo un objeto en continua metamorfosis, un *Cujo*: “aquilo que não se pode dizer o nome”.

En una línea semejante, Nuno Ramos y Mauro Césarí parecen ambicionar la desmaterialización del lenguaje. *La máquina pretéritoductora*, libro del argentino, publicado en 2015, exhibe en un lenguaje visual no figurativo, imágenes informes que sugieren la proyección en serie de sí mismas y, al mismo tiempo, evocan la falla o el error –el lapsus, como bien lo indica la tercera página del libro. Lo pretérito, lo pasado, lo ya hecho, lo que ya

existe o existió –la tradición, quizás– es deglutido y posteriormente re-producido. Se produce a partir de lo acontecido, lo ya concebido. Nuevamente, la escritura ha experimentado una alteración, pero en este caso, ha dejado de ser una escritura tradicional para devenir en otra cosa:

Todas las variaciones están relacionadas con el acto, pero éste es ciertamente: *error*, una larga lista de plantas locas y caprichosas que repentinamente han producido –*pimpollos, injertos, vástagos*– el mismo árbol bajo un carácter nuevo (CÉSARI, 2016, p. 15).

Por su parte, Ramos pone de manifiesto su ambición por alcanzar el caos desde el que emergerá un lenguaje abstracto alejado de la simbolización, construyendo un texto fragmentario como *Ó*, repleto de inflexiones e interjecciones y escrito con una estructura interrumpida, que convida al desorden, que exalta la falla, la equivocación y la catástrofe como potencias desde las cuales surgirá lo nuevo, lo no esperado, lo que es por primera vez. En ese sentido, ampliar los límites del lenguaje y de la representación remarca la promesa de que en ese espacio inexplorado, inaugural, ingrese todo lo que ambos artistas buscan expresar, el mundo en su vastedad:

Solamente el mundo en pedazos puede ser convertido en materia muda, no conformada -materia sin serventía ni propósito. Entonces quizás será posible tomar parte en ella sin que seamos autores, pequeños dioses acobardados detrás del mando y del verbo. Entonces seremos arrancados hacia lo alto por el cono enorme pero sin miedo aterrizaremos sobre el trigo, sobre el ojo de un girasol inmenso y amarillo (RAMOS, 2014, p. 80).

1.5 - La ya mencionada escritura experimental de Burroughs, de principios de los 60, expresa las estrategias narrativas esenciales de la narración multimedia basada en computadoras mucho antes de su tiempo, pero, además, anhela desmonopolizar el poder referencial de la palabra exponiendo y abriendo el campo de la escritura y la literatura hacia otras disciplinas tales como el arte visual y el cine. De este modo, la narrativa opera como una vasta red compuesta de múltiples hilos interconectados que reflejan las tendencias asociativas de la mente mediadas por la técnica del montaje. Según el escritor de *Naked Lunch*, este modo de escritura de montaje deja intacta la narración justamente por ser más fiel a ella:

la experiencia misma es un *cut-up* y esto se ve claramente en la experiencia de escribir. No se puede escribir sin ser interrumpido por todo lo que viene a la cabeza y por todo lo que se ve. Su experiencia como persona adulta no es lineal, está interrumpida por todo tipo de arbitrarias yuxtaposiciones. Pero esos “restos” no se sabe cómo meterlos cuando se escribe linealmente. El montaje, en cambio, los integra (BURROUGHS, 2009, p. 102).

Cuando Daniel Link echa mano de los formatos digitales para construir su novela *La ansiedad. Novela trash*, traslada esa estructura al formato del libro en papel, y así éste adopta la gramática de la plataforma del foro, chat o correo electrónico, sin embargo, no se reduce a



ella. Lo que Link inaugura en la tradición literaria argentina es un modo de poner a funcionar la literatura en diálogo con la tecnología, específicamente con internet. La operación de Link intercala la reproducción de lo virtual y las citas eruditas –en su mayoría literarias, y varias de ellas en formato de epístola, de Thomas Mann, Franz Kafka, entre otros–, como un modo de señalar una obsolescencia acelerada y el principio de lo perecedero que, paradójicamente, se presienten habitar en lo virtual. Esto es, a pesar de que internet haya surgido como un espacio innovador, libre de los prejuicios y las prohibiciones sociales y del mundo concreto, los usuarios aún se encuentran moldeados por estructuras y patrones orientados por una vieja cultura tradicionalista que se mantiene intacta. Sin embargo, y en tensión con esto último, la novela permite reconocer que la virtualidad potencia un laboratorio de ficción y un desencadenante de la escritura, ella emerge como el espacio propicio para la experimentación, el travestismo, la fluctuación. En una época en la que todo parece estar automatizado, codificado, el aporte de Link consiste en rescatar la apertura y la ampliación que los recursos ofrecidos por la virtualidad presentan en cuanto a las posibilidades de nuevas apropiaciones y utilidades de lo que allí prolifera.

En *Los años 90*, del mismo autor, la operación no difiere demasiado. Es la primera novela del escritor y está articulada a modo de un mosaico de fragmentos que, puestos en contacto, experimentan una polinización: de la estructura del diario, a la del ensayo, a la de la ficción, al recorte, copia y transcripción de apuntes de lectura y clase de un profesor universitario, la novela se va construyendo casi por sí misma, sin que en ella sea posible detectar la voz de un narrador que la articule o dirija. En este caso, es el *copypaste* genérico el que reemplaza a la voz narrativa y ensambla el texto al modo de un diario íntimo. De esta manera, la estrategia parece apuntar más directamente a atender contra el sistema “sagrado” de la literatura, contaminándolo mediante la incorporación de una cultura-mundo en expansión. Al modo de los artistas previamente analizados, Link prefiere trabajar antes que sobre una estructura original, sobre restos o ruinas a los que les imprime una nueva circulación.

Lo que estas prácticas parecen emular es “la topología de las redes actuales de comunicación, generación, traducción y distribución de imágenes o discursos que son constantemente transformadas, reescritas, reeditadas y reprogramadas” (GROYS, 2014, p. 64). Sin embargo, los artistas que aquí se analizan buscan perturbar de algún modo la complicidad que se promueve desde los discursos mediáticos, y cuya alianza con el mercado impulsa “representaciones fofas, carentes de tensión y de riesgo, desvinculadas de una memoria alerta y descargadas de inquietudes y de sueños” (ESCOBAR, 2004, p. 127). En ese sentido, estas obras se fundan sobre un espacio liminar, abierto al mundo, revelando contactos, relaciones y genealogías inesperadas, como una estrategia alternativa para “desobedecer el curso estandarizado de códigos regidos por la mercantilización global de la cultura” (ESCOBAR, 2004, p. 126). En palabras de Ticio Escobar,

la autoafirmación y el potencial de disenso del arte latinoamericano no dependen tanto de la conquista de los terrenos metropolitanos por parte de sus producciones o de la graciosa aceptación que haga el centro de ellas: dependen de complicados procesos de construcción de subjetividades, de diversas estrategias

de lenguaje, de apuestas de sentido apoyadas en la memoria (particular, global) y abiertas a la experiencia (universal, local). Dependen de transacciones, negociaciones, desplazamientos y forcejeos jugados sobre el horizonte de lo hegemónico y formulados a partir de demandas propias. Dependen, en fin, de intentos de contestar, desde cualquier sitio, los estereotipos oficiales de la cultura del consumo y el espectáculo (ESCOBAR, 2004, p. 126).

Daniel Link, así como Nuno Ramos y Mauro César comparten la particularidad de intervenir sobre el lenguaje para que éste no resulte algo tan extraño a la realidad del lector. Una experiencia de lenguaje, más que una obra racional, original, es lo que estos escritores parecen intentar reponer a partir de una práctica novedosa que encuentra su filiación en los experimentos radicales de las vanguardias del siglo XX, pero que se ve aquí intensificada para ofrecer un nuevo modelo de producción estética acorde al desarrollo actual de la cultura. “Inoperatividad, descreación, uso, profanación y forma de vida son las principales operaciones involucradas en la singularidad de nuestro tiempo”, escribe Daniel Link (2015, p. 262). En este sentido, la estrategia que recuperan se basa en una escritura no creativa que persigue lenguajes provisionales y un inventario de experiencias antes que una obra estática, configurada en torno a patrones genéricos tradicionales y a un hilo narrativo conductor y rastreable.

Por otro lado, la llamada cultura mediática que ha proliferado llamativamente desde fines del siglo XX ha llegado a producir una creciente visibilización de los espacios privados, una espectacularización de la intimidad y una exploración de la lógica de la celebridad, lo que, a su vez, ha contribuido a enfatizar la tendencia a lo autobiográfico. Ya desde fines del siglo venimos siendo testigos de una proliferación de relatos vivenciales, del “gran suceso mercadológico de las memorias”, las biografías, las autobiografías, los testimonios, relatos personales, entrevistas, perfiles, entre muchas otras variantes que revelan un clima de época, pero que de ninguna manera pueden entenderse como una novedad dentro de las letras latinoamericanas.

Las dos novelas de Link se inscriben en un cruce, entre el tan mencionado y discutido “retorno del autor”, las escrituras testimoniales –que tuvieron su apogeo durante la década del 80–, y el desarrollo de una cultura mediática que, producto del avance del neoliberalismo y sus consecuentes lógicas consumistas, detonó el deseo y la necesidad de exposición constante. Es el escenario de una década –la del 90– signada por el vacío intelectual, por la tendencia desenfrenada del consumo, que engendra a su vez una cultura del ocio y del entretenimiento, lo que funciona como motor narrativo. Frente a una realidad teñida de fragmentación, aceleración, consumo, ocio, banalidad y entretenimiento, la imaginación como fuente y germen de la ficción parece suspenderse ante la exuberancia y el exceso de representación. En ese sentido, la operación de Link intenta dirigirse a contraponer a ese discurso yoico predominante, una opción literaria que, haciendo también ella uso de las formas ligadas a lo personal y a lo subjetivo, pretende cuestionar esta “literatura de mercado”, cuyo destinatario se piensa más en términos de “consumidor” o lector pasivo<sup>8</sup>.

---

<sup>8</sup> En una entrevista realizada en el diario *Perfil*, Daniel Link observaba que existen “dos grandes líneas o tendencias

Ahora bien, pesar de sus diferencias estructurales, las dos novelas de Daniel Link comparten un punto de inflexión que altera el destino desde un punto de vista comunicacional. A partir de un acontecimiento doloroso, la escritura, que hasta aquí sólo era posible en tanto remedo, copia o reproducción, se transforma en gesto, en intención, en potencia de una escritura otra. Las cesuras, el dislocamiento y la fragmentación que hasta este momento bisagra funcionaban como rasgos de una ausencia, la de lo viviente, son ahora interrumpidas, puestas en suspenso por el registro de la experiencia personal. En ambos casos, esta experiencia –que no es otra que la experiencia de escritura– se lleva a cabo mediante el formato epistolar. La vida ha perdido sentido para quien escribe, y esto sólo es registrable mediante la forma de una carta, ya que su estructura “exhibe ciertos elementos que fundan la escritura” (LINK, 2004, p. 171) El juego dual que manifiesta la carta en su forma misma, la inversión permanente de las funciones de los participantes, la necesidad de absorber el relato del otro para poder replicar y así suponer otra carta (otra escritura) posterior o futura, hacen de la forma epistolar un depósito de las propiedades de la escritura en el campo de la propiedad: no se sabe de quién es la carta<sup>9</sup>, si de aquel que la escribió o de quien la recibe.

El clímax de estas novelas (si es que esta expresión cabe para el análisis de las mismas) se presenta, en *Los años 90*, en la carta que el protagonista escribe para su hijo menor, en la que se devela que el argumento de la novela no es lisa y llanamente la “tragedia familiar” de Manuel, sino la pérdida del sentido de la ficción que se produce a partir de una sobreabundante y exagerada espectacularización de lo real, complementariamente a la “hipertrofia y a la institucionalización del autor como figura de autoridad, como fuente de sentido, como ‘personalidad’ e incluso como médium privilegiado de la verdad del ser” (COSTA, 2007, p. 5). La novela postula abiertamente una pérdida de sentido que no es otra cosa que la desaparición de la figura del lector como participante activo en esa construcción de sentido que significa la ficción. Así, lo que desaparece con la muerte de la hija de Manuel en *Los años 90*, no es otra cosa que el componente vital de toda obra literaria: el lector dinámico. Sin embargo, este viraje de un lector consumidor, pasivo, a otro comprometido y envuelto

---

en la literatura argentina actual: una literatura de mercado (que se piensa a sí misma, paradójicamente, como una literatura “autónoma”), dominada por los “grandes” premios literarios, una ficción urdida para estafar a los lectores, una literatura escrita deliberadamente para la escuela. Por el otro, un conjunto de escrituras experimentales, “postautónomas” (como las llama Josefina Ludmer), que formulan preguntas radicales al presente, a la relación de uno mismo (del sí mismo) con el presente (o con la muerte, o con el cuerpo, en fin: esas grandes obsesiones de todos los tiempos). Literaturas que declinan incluso el honor de integrar el panteón literario, en favor de otro tipo de relación con la escritura”. <[http://occidentes.com.ar/noticias/literatura/436/daniel\\_link:\\_en\\_nuestra\\_literatura\\_la\\_vanguardia\\_ya\\_no\\_interesa.htm](http://occidentes.com.ar/noticias/literatura/436/daniel_link:_en_nuestra_literatura_la_vanguardia_ya_no_interesa.htm)>. Consultado el: 12 abr. 2013.

<sup>9</sup> La carta constituye un género muy particular, sobre todo teniendo en cuenta que dentro de la novela en cuestión funciona como núcleo de la misma. Aunque por definición sea un texto que alguien escribe para otro, también permite el ejercicio personal. El campo de la epistolaridad interesa por componerse no de categorías fijas, sino de movimientos, virtualidades y tendencias. En ese sentido impide la cristalización de identidades, pues la escritura de la carta lleva aparejada una oscilación entre un texto propio y un texto o discurso (previo o futuro) de otro. La carta es, ante todo, un diálogo escrito con los restos de un otro (su destinatario) a quien, para incluirlo como lector y destinatario, se le exige su desaparición elocutoria. Así, la palabra o voz (su recuerdo) se hacen presentes y escinden o desposeen la figura del que escribe.

en el proceso de interpretación acaba poniendo en cuestión la noción de autoría por la simple razón de que finalmente es el propio lector quien pone al texto en acción y acciona o lee en consecuencia. Es esta concepción creativa de la lectura, en la que el lector deviene participante en el proceso de producción de significancia, que el núcleo de esta novela exige ser leída desde una perspectiva múltiple, al tiempo que deconstruye cualquier pretensión de estabilidad de sentido.

Este cambio de enfoque que va de la preeminencia del autor a la del lector permite pensar nuevas formas de comunicación e interacción y, por lo tanto, de relación. La lectura creativa se presenta, así, como una forma de reescritura, o escritura posterizada, a partir de la cual quien lee la obra no sólo participa del proceso de completitud, sino que además se erige en “usuario”, en el sentido en que puede permitirse adueñarse de la obra sin por ello agotar sus significados. Esta es una de las operaciones experimentales más importantes para Daniel Link cuando, años después, publique sus novelas escritas inicialmente en el soporte de blog (*Montserrat*, 2006) o reproduciendo la estructura de chats, e-mails (*La ansiedad. Novela trash*, 2004), entre otras plataformas incipientes. En cualquiera de los dos casos, tanto una exploración formal como la otra remiten a esta idea experimental, esbozada ya en *Los años 90*, de una literatura que cada vez más evidentemente se liga con una “deriva intertextual” en el “hiperenlace” que es capaz de establecer con otras prácticas artísticas y extra artísticas, pero así también con esa red de lecturas y escrituras que el universo de la tecnología permite ampliar y desarrollar.

En un contexto todavía confuso, en el que las posiciones en torno a una supuesta positividad técnica se manifiestan contradictorias y dudosas, el gesto experimental de Link revela una actitud expectante respecto del cruce entre literatura y nuevas tecnologías. Este vínculo que el autor entiende como favorable porque no deja de involucrar la práctica de la escritura, presenta una dinámica propia, una conversión masiva hacia la escritura que excede cualquier tipo de antecedente histórico.

Según la opinión de Christian Ferrer, quien, a pesar de hacer una crítica valorativa negativa de la proliferación de escrituras en blogs, destaca que la época que nos toca vivir –y que Link supo sospechar lúcidamente al escribir esta novela– espera casi de manera obligada a que “cada hombre, cada mujer, sean ricos o pobres se transformen en emisores”<sup>10</sup>. ¿De qué? Eso es lo que habrá aún que rastrear, pues a pesar de las tensiones que persisten y persistirán respecto del vínculo entre escritura y tecnología, entre literatura y técnica, es innegable que se ha efectuado una apertura de las posibilidades exploratorias. Ya sea por las potencialidades que estos nuevos soportes presentan como por la capacidad de generar nuevos espacios de producción, circulación y consumo alternativos al mercado, la oportunidad más significativa que conlleva esta “democratización de la escritura” consiste en que, al no existir, prácticamente, mecanismos de censura en las escrituras *on-line*, se nos permite “revisar y cuestionar nuestros viejos conceptos en lo que se refiere a la valoración de los diferentes registros de escritura”. Por otro lado, tal como señala Daniel Link, el hecho de que “cualquiera pueda ponerse a

---

<sup>10</sup> Ver Ferrer, Christian. “Blogs o el espectáculo del yo”. *Revista Ñ*. 30 de enero de 2008. Disponible en <<http://edant.revistaenie.clarin.com/notas/2008/01/30/01596756.html>>. Consultado el: 17 abr. 2013.

escribir nos obliga a plantearnos de manera mucho más aguda que antes la rancia pregunta sobre qué es un autor”<sup>11</sup>.

1.6 - El retorno de lo que no cesa de repetirse –escribe Agamben en *Qué es lo contemporáneo*– nunca funda un origen, pues el retorno es aplazamiento, retención y no nostalgia, y en *El hombre sin contenido* observa que la noción de origen existe sólo como vacío o como ausencia. En este sentido, la completa desaparición del aura –que hubiese conllevado a la inevitable muerte del arte, si así hubiera realmente sucedido respecto de la originalidad de la obra– no parece ser tal sino que, en todo en caso, lo que se ha producido es un corrimiento, un descentramiento. El aquí y ahora que singularizaba a la obra como obra de arte, se desplaza hacia el sujeto que la produce, a su experiencia original –en el sentido de primitiva– cuando lleva adelante el gesto (im)productivo de su obra. Esa distancia aurática se ha acortado, se ha vuelto una proximidad entre la figura del artista y su gesto experiencial puesto al servicio de la obra. El arte no desaparece ni muere, sino que se dispersa, se expande –como ya lo había hecho en muchos otros momentos de la historia del arte–, y esa expansión se cumple como errancia en la forma, puesto que salir del origen, renegar de aquella fuente originaria, significa entonces, salir al destierro, ir al encuentro de la errancia. El desvanecimiento del aura no preside ya la experiencia estética y provoca una alteración en la forma en que lo artístico se ofrece a nuestra experiencia. En palabras de José Luis Brea,

una rotunda variación en el sentido de la experiencia estética, que se verifica no menos del lado del autor y de la obra que del lado de su espectador, del de la recepción. Una variación radical que se refiere a la totalidad del hecho de conocimiento, de comunicación para ser más precisos, del que se dice con propiedad lo “artístico” (BREA, 1991, p. 06).

De este modo, el arte contemporáneo se erige como una forma de vida, como una posibilidad de discurso a partir de la cual podemos intentar reactualizar nuestra experiencia. Así lo expresa Daniel Link en *Suturas*:

el arte es un arte del afuera, un arte sometido a las inclemencias del Tiempo/ de los Tiempos y por eso se trata, también, de sacar del archivo (occidental y cristiano) las imágenes (unas imágenes, todas las imágenes) y, al hacerlo, ponerlas en movimiento, devolverles el gesto de lo que vive todavía, afectarlas a la vez a la historia y al Tiempo absoluto. No hay otra misión para el artista que producir lo vivo (LINK, 2015, p. 396).

Recorridos alternativos son lo que estas máquinas de profanar proponen. Utilizar todas las formas, los objetos, materiales y recursos disponibles, y descifrarlos a fin de producir líneas de producción divergentes. La puesta en uso de un mecanismo que articula lo nuevo, lo viejo, lo reciclado, lo descartado con la reutilización y la reproducción de objetos y materiales diversos, y cuyo gesto más notable es la apropiación, el volver a poner a funcionar

---

<sup>11</sup> Ver entrevista a Daniel Link. “La cultura letrada y la cibercultura son aliadas”. Disponible en <<http://www.me.gov.ar/monitor/nro3/dossier7.htm#top>>. Consultado el: 17 abr. 2013.

los despojos de una cultura que se considera agotada; reaprovechar lo “ya consumido”; reescribir una materia prima, un mundo y sentar las bases para una diseminación del saber; inventar las condiciones para que queden en dominio público los protocolos y los medios de producción; generar un espacio en el que el espectador/lector se transforme en un usuario y aprenda a manejar y a servirse de las formas, que pueda –según Bourriaud (2009)– habitarlas y producir él también a partir de ellas.

Las obras que aquí hemos observado poseen la potencia de lo contemporáneo, se despliegan y proyectan –en todos los sentidos–, y sobrevuelan el tiempo y las interpretaciones porque gozan de la propiedad de lo incesante y de lo que no puede ser concluido. Lejos del esencialismo, proponen una relación indefinible con su época –por lo sucesivamente cambiante–, que se articula sobre los vestigios de todos aquellos paradigmas estéticos que componen la historia del arte. Cuestionan, discuten y deponen la lógica de un campo diferenciado y autónomo en pos de gestos más fértiles y prolíficos que desencadenen el discurrir y la expansión disciplinar, así como el trabajo y la experimentación con materiales heterogéneos, inestables, incluso, por qué no, inasimilables. Casi al modo de coordenadas, estas prácticas artísticas parecerían diseñar una suerte de mapa latinoamericano que se va configurando en consonancia con la idea de expropiación. Un mapa que articula un espacio inespecífico y complejo, en permanente tensión, en el que el acceso a los bienes y el valor que su apropiación y uso adquieren se convierten en un mecanismo o estrategia que opera sobre lo inestable y encuentra un vacío, un extrañamiento para, a partir de allí, desarrollar un estado de movimiento y transición constante sobre el que difícilmente estas prácticas dejan de fluctuar y en cambio se fusionan unas con otras, siendo todas y la misma práctica.

HERRERO, M. *Machines and Detached Artifacts: Strategies for a Reactivation of the Unproductive*. *Olho d'água*, São José do Rio Preto, v. 9, n. 2, p. 82–104, 2017.

## Referencias

AGAMBEN, G. *El hombre sin contenido*. Barcelona: Ediciones Áltera, 2005.

\_\_\_\_\_. *Profanaciones*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo, 2013.

\_\_\_\_\_. *O que é o contemporâneo e outros ensaios*. Chapecó: Argos, 2008.

BENJAMIN, W. *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica*. Buenos Aires: El cuenco de plata, 2011.

BREA, J. L. *Las auras frías. El culto a la obra de arte en la era postaurática*. Barcelona: Anagrama, 1991.

BRIZUELA, N. Sobre Exceso (la fotografía por otros medios). In: LÓPEZ, Marcos. *Catálogo para la muestra Exceso de Marcos López en la Galería Ruth Benzacar*. Buenos Aires, 2010. Disponible en: <<http://www.marcoslopez.com/textos-acerca-exceso.php>>. Consultado el: 12 nov. 2016.

BURROUGHS, W. *La revolución electrónica*. Buenos Aires: Caja Negra Editora, 2009.

BOURRIAUD, N. *Postproducción*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo, 2009.

CÉSARI, M. *La máquina pretéritoductora*. Córdoba: Plástico Sagrado, 2015.

\_\_\_\_\_. *El orégano de las especies*. Córdoba: Plástico Sagrado, 2016.

\_\_\_\_\_. *El seminario borrado de Jacques Lacan*. Córdoba: Plástico Sagrado, 2017.

CONSTANTINO, N. *Sitio oficial*: <<http://nicolacostantino.com.ar/>>.

COSTA, F. Arte y técnica: arte en el siglo XX, la literatura y la técnica. *Revista Artefacto*. Buenos Aires, nº 6, 2007. Disponible en: <[www.revista-artefacto.com.ar](http://www.revista-artefacto.com.ar)>. Consultado el: 02 mar. 2013.

ESCOBAR, T. *Los parpadeos del aura*. In: \_\_\_\_\_. *El arte fuera de sí*. Fondec-CAV/Museo del Barro, Asunción, 2004, p. 103 – 125. Disponible en: <[http://espaciocritica.org/download\\_center\\_lite/index.php?los%20parpadeos%20del%20aura.%20Valencia.pdf](http://espaciocritica.org/download_center_lite/index.php?los%20parpadeos%20del%20aura.%20Valencia.pdf)>. Consultado el: 18 dic. 2017.

FERRER, C. Blogs o el espectáculo del yo. *Revista Ñ*. Buenos Aires, 30 de enero de 2008. Disponible en: <<http://edant.revistaenie.clarin.com/notas/2008/01/30/01596756.html>> Consultado el: 17 abr. 2013.

GARRAMUÑO, F. *Mundos en común: ensayos sobre la inespecificidad en el arte*. Buenos Aires: Fondo de cultura económica, 2015.

GROYS, B. Políticas de la instalación. In: \_\_\_\_\_. *Volverse público*. Buenos Aires: Caja Negra, 2014. p. 49-67.

HEIDEGGER, M. *Filosofía, ciencia y técnica*. Santiago de Chile: Editorial Universitaria, 1997.

KABAKOV, I.; GROYS, B. *De las Instalaciones: un diálogo entre Ilya Kabakov y Boris Groys*. 1990. Disponible en: <<http://www.lugaradudas.org/publicaciones.htm>>. Consultado el: 07 ago. 2014.

LINK, D. *Los años 90*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo, 2001.

\_\_\_\_\_. *La ansiedad. Novela Trash*. Buenos Aires: El cuenco de plata, 2004.

\_\_\_\_\_. *Suturas*. Buenos Aires: Eterna Cadencia, 2015.

\_\_\_\_\_. La cultura letrada y la cibercultura son aliadas. Disponible en <<http://www.me.gov.ar/monitor/nro3/dossier7.htm#top>>. Consultado el: 17 abr. 2013.

LÓPEZ, M. *Sitio oficial*: <<http://www.marcoslopez.com/index.php>>

NERI, L. Admirável mundo novo: os territórios barrocos de Adriana Varejão. In: VAREJÃO, Adriana. *Adriana Varejão*. São Paulo: Takano Editora Gráfica, 2001. p. 1-8. Disponible en: <<http://www.adrianavarejao.net/home/>>. Consultado el: 20 dic. 2016.

MELO MIRANDA, W. Formas mutantes. In: KIFFER, Ana; GARRAMUÑO, Florencia (orgs.). *Expansões contemporâneas: literatura e outras formas*. Belo Horizonte. Editora UFMG, 2014.

RAMOS, N. *Cujo*. Rio de Janeiro: Editora 34, 2011.

\_\_\_\_\_. *Ó. Rosario*: Beatriz Viterbo, 2014.

\_\_\_\_\_. *Sitio oficial*: <<http://www.nunoramos.com.br/>>

VAREJÃO, A. *Sitio oficial*: <<http://www.adrianavarejao.net/home/>>

Recebido em: 17 mar. 2017.

Aprovado em: 09 jun. 2017.



# La os-cura cara del amor: el “método peligroso” de Jung en *La tejedora de sombras* de Jorge Volpi

JAIROL NUÑEZ MOYA \*

**RESUMEN:** El artículo propone una lectura de *La tejedora de sombras* (2012), de Jorge Volpi, novela basada en hechos reales, en la cual la vida de Christiana Morgan nos lleva a cuestionarnos acerca del amor. De la mano de Jung, el “método peligroso” que desarrollara Freud le permite a Morgan la exploración de la sombra, el lado oscuro al que se debe acceder para lograr el proceso de individuación. A través de la producción y la significación de los símbolos presentes en sueños, en un diario y en dibujos, se nos muestra que el amor deja de ser una posibilidad de cura, debido a la necesidad obsesiva por sostener una relación. Así, el psicoanálisis adquiere relevancia, porque puede actuar como un medio que posibilita el amor como cura o porque puede curarnos del amor.

**PALABRAS CLAVE:** Amor; Cura; Jorge Volpi; Jung; Psicoanálisis; Sombra.

**ABSTRACT:** This article proposes a reading of *La tejedora de sombras* (2012), by Jorge Volpi, a fact-based novel, in which the life of Christiana Morgan leads us to question about love. With Jung version of the “dangerous method” developed by Freud, Morgan explores the shadow, the dark side that one must access to achieve the process of individuation. Through the production and significance of the symbols presented in dreams, in a diary and drawings, she shows us that love ceases to be a possible cure because of the obsessive need to sustain a relationship. Thus, psychoanalysis becomes important because it can act as a medium that enables love as a cure or because love can heal.

**KEYWORDS:** Cure; Jorge Volpi; Jung; Love; Psychoanalysis; Shadow.

---

\* Escuela de Estudios Generales – Universidad de Costa Rica – UCR – 11501 – Montes de Oca – San José – Costa Rica. E-mail: jairol.nunez@ucr.ac.cr

Uno no puede apartar de sí la impresión de que los seres humanos suelen aplicar falsos raseros; [...] menospreciando los verdaderos valores de la vida. Mas en un juicio universal de esa índole, uno corre el peligro de olvidar la variedad del mundo humano y de su vida anímica.

*El malestar en la cultura* – Sigmund Freud

El espíritu de la profundidad tomó mi entendimiento y todos mis conocimientos, y los puso al servicio de lo inexplicable y de lo contrario al sentido.

*El libro rojo* – Carl G. Jung

## Introducción

La literatura latinoamericana ha transitado durante las últimas décadas a través de una serie de cambios, inherentes al ejercicio dinámico propio de la creación artística. La innovación, las estrategias narrativas y las temáticas desbordan lo que en algún momento se concibió como prototipo de la producción de nuestra exótica identidad, al punto que se ha demandado la búsqueda de nuevas formas y se ha llamado a descolonizar nuestras letras (VON DER WALDE, 1998).

Estos cambios, acarreados por la necesidad de escritores de desligarse de una visión del realismo mágico, han planteado líneas de trabajo desde las cuales ellos mismos se han exigido un ejercicio de escritura investigativo e intelectual. Así lo atestigua el manifiesto de la generación del *crack* (VOLPI *et al.*, 2000), un intento de quiebre con la literatura canónica latinoamericana que vio la luz en 1996 y fue propuesto por Miguel Ángel Palau, Eloy Urroz, Ignacio Padilla, Ricardo Chávez Castañeda y Jorge Volpi. Si bien se ha apuntado que el movimiento del *crack* fue efímero (CASTILLO, 2006, p. 85), el manifiesto que enarbolan sienta las bases de la creación que seguirán defendiendo algunos de sus propulsores. Ellos se toman el riesgo de escribir con un alto nivel de exigencia a sus productos y con una elaboración compleja, de léxico amplio, lo cual vuelve profundas sus obras, evidenciando que son para un público no comercial que busca hacerse preguntas, conocer y cuestionarse el mundo y lo humano, a partir de lo literario (CASTILLO, 2006).

Más allá de las intenciones del *crack*, esta forma de trabajo ofrece una variada producción por parte de sus autores. Algunos materializan en gran medida aspectos del citado manifiesto, e intentan textos propositivos en estructura y temática. Ese es el caso de Jorge Volpi (México, 1968), un autor que tiene en sus haberes al menos una docena de novelas post-*crack*, siendo hoy uno de los más reconocidos autores de nuestras letras.

*La tejedora de sombras* (2012), novela que aquí nos ocupa, no es la excepción. La construcción del texto, como bien apunta una “Nota final”, no sólo es resultado de una investigación que Volpi realiza en los archivos y bibliotecas de la Universidad de Harvard, sino de las biografías de los personajes principales. La biografía de Christiana Morgan,

escrita por Claire Douglas (1993), *Translate This Darkness, The Life of Christiana Morgan, The Veiled Woman in Jung's Circle*; y la de Henry Murray, escrita por Forrest Robinson (1992), *Love's Story Told, The Life of Henry A. Murray*, son fuente de trabajo para la articulación de los personajes. Además, Volpi toma en cuenta la compilación que Douglas hace del análisis de las visiones de Christiana en *Visions: Notes on the Seminar Given in 1930-1934* (1998). Al respecto confiesa Volpi: “sin estas obras, *La tejedora de sombras* jamás habría podido ser escrita” (VOLPI, 2012, p. 274).

De este modo, la novela nos presenta un juego entre el adentro y el afuera del texto, entre ficción y realidad, lo que posibilita mediante una lectura crítica y contextual divisar aspectos que no sólo potencian la verosimilitud del texto, sino el conocimiento de la perspectiva teórica de Carl Gustav Jung (1875-1961).

En ese sentido, el lector encontrará situaciones (el viaje de los protagonistas a analizarse con Jung a Europa o la visita de Jung a Estados Unidos), hechos (la Primera y la Segunda Guerra Mundial, la creación del Test de Apercepción Temática, la apertura de la Clínica Psicoanalítica de Harvard), datos (los dibujos de *Libro de Visiones* de la protagonista) y conceptos psicoanalíticos (tipología de la personalidad, sombra, *ánima*, *ánimus*, entre otros), que corresponden con la realidad. Es ahí donde aflora con vehemencia y maestría el manejo que Volpi hace del contexto histórico-cultural, y por supuesto, la aprehensión del enfoque psicoanalítico y la propuesta de Jung.

En la trama, la que teje las sombras es Christiana Morgan, una mujer que desde sus quince años intenta darle una explicación a su mente, a su “depresión estacional”, al mal crónico que la lleva a leer desde volúmenes psiquiátricos, tratados médicos y monografías patológicas, a Freud, Rank, Adler y Jung. Y encuentra en este último una interpretación posible, con la que abordará la exploración de sí misma y tratará de darle un sentido a esa cara oscura, la representada por lo vincular, por el amor.

Interesa para efectos del presente análisis textual la manera en la cual el amor se constituye en una carga disfuncional que acompaña a la protagonista, lo cual, a riesgo de caer en la jerga médico-psiquiátrica, implica una patologización, es decir, el amor como enfermedad. Asimismo, se realiza un abordaje de su situación mediante la perspectiva psicoanalítica de vertiente jungiana, en específico la exploración de la sombra.

## **Des-tejer las sombras**

Un tejido es el entrelazamiento de varios elementos (DRAE, 2014), no en vano para Barthes (1984) un texto es un tejido, que enlaza elementos simbólicos (sucesos, hechos, temas, ideas, imágenes, etc.) y se convierte en generador de interpretaciones.

La mujer que teje, “la tejedora”, remite, según Jung (1997), a la diosa Maya, la que genera lo ilusorio, lo velado o envuelto en redes (JUNG, 1997, p. 25). También nos remite a la madre, principio creador en la mitología hindú, y, para Rouselle (citada por JUNG, 1997), la tejedora es “el alma animal”, la que pone en movimiento o genera actividad, la que reflexiona.

Desde esta perspectiva, el título de la novela da cuenta de una mujer que teje, es decir, de una creadora que enlaza aspectos, en este caso de su vida, y que no los conoce, pues se mantienen en lo oculto, en lo velado, en la sombra.

La *sombra* es un término jungiano que se refiere a los aspectos ocultos de uno mismo que han sido reprimidos o nunca se han reconocido (SHARP, 1997). Podríamos decir que el inconsciente, pero según von Franz “La sombra no es el total de la personalidad inconsciente. Representa cualidades y atributos desconocidos o poco conocidos del *ego* [yo]: aspectos que, en su mayoría, pertenecen a la esfera personal y que también pueden ser conscientes.” (en JUNG, 1995, p. 168). Así, develar la sombra implica además un autoconocimiento. Para Jung la sombra es fácilmente accesible ya que corresponde con los contenidos del inconsciente personal, no obstante “La sombra representa un problema ético, que desafía a la entera personalidad del yo, pues nadie puede realizar la sombra sin considerable dispendio de la decisión moral” (JUNG, 1997, p. 22). Esto implica que el trabajo de autoconocimiento no es algo sencillo, y que, como veremos, en el caso de Christiana, la protagonista de la novela, está limitado por las regulaciones sociales de la época.

El acceso a la sombra es por tanto un esfuerzo que se emprende para acceder al inconsciente, pero que enfrenta grandes barreras (los mecanismos de defensa).

*La tejedora de sombras* nos habla entonces de esta mujer, Christiana Morgan, quien entrelaza elementos de su inconsciente, busca interpretar textos que ponen de manifiesto lo oculto de su ser, y se esfuerza por conocer esa cara oscura a través de la significación que le da a los sueños, a las visiones y a sus dibujos como materia creadora.

A lo largo de los cuatro apartados en los que se divide la novela acudimos a desenmarañar su vida, a des-tejer interpretaciones de lo que es sin duda su padecimiento más significativo, su principal afección: el amor. Esa historia de amor que también se teje en el libro y muestra una faceta oscura de su ser, la cual de la mano de la exploración de su inconsciente intenta alcanzar la luz pero se ve limitada por el determinismo social.

En el primer apartado titulado “Allegro con brio” (animado y con vigor), se contextualiza la obra y se caracterizan hechos y personajes, intercalando sucesos de 1925 en Boston, Massachusetts y de 1967 en Islas Vírgenes. Aquí el autor pone en perspectiva lo que titula “Una mujer inspiradora”, con lo cual manifiesta desde un inicio, que la vida de Christiana Morgan es la de una mujer poco convencional. Más que la de una musa o las *Jungfrauen* (las valquirias jungianas), su vida se convierte en el centro de un entorno dominado por lo masculino, al cual accede y marca, transgrediendo los espacios, pero sobre todo incidiendo en la vida de los hombres que la rodean: Will, su esposo; Mike, su primer amante; Henry (Harry), el amor de su vida; Jung, maestro y analista; y más adelante se sabrá que también esa marca pasa a los otros amantes. Todos son personajes arquetípicos.

Una segunda sección, “Scherzo: agitato” (juego vivo y caluroso), se dedica a acercarse al inconsciente de Christiana, en el que se incluyen los productos del trabajo analítico mediante el método de la *imaginación activa*, el cual procura dar voz a los aspectos que comúnmente no escuchamos, y por tanto posibilita la comunicación del consciente con el inconsciente (SHARP, 1997, p. 97). Se incluyen notas de dos de sus cuadernos y del *Libro de visiones*.

El primer cuaderno, a modo de diario, relata sus vivencias entre el 8 de junio y el 21 de julio de 1926 en Zúrich, donde es atendida por Jung. Hay un cuestionamiento acerca de la tipificación de su personalidad, pero a la vez se nos revelan sus sueños, su sexualidad y sus visiones. El segundo libro, también en Zúrich, del 4 de octubre al 26 de octubre de 1926, toma en cuenta sus reflexiones del análisis, sus visiones y la exploración de su relación con Harry. En ambos cuadernos, dibujos y pinturas pueblan la revelación del inconsciente, y evidencian la lucha constante entre lo que la sociedad demanda de Christiana, su perspectiva de vida y su imposibilidad de asumir la realidad como los otros se la presentan. Es en este apartado donde se tejen sus sombras.

Un tercer capítulo “Andante” (más lento) aborda “La díada”, la relación entre Wona y Mansol, nombres con los que Christiana se rebautiza a sí misma y a Harry, respectivamente. La díada asumirá un carácter místico, de un compromiso que sellan con sangre. Asimismo, se retrata la vida de la díada en Massachusetts entre 1926 y 1943, con la creación de la Clínica Psicológica de Harvard y sus colaboraciones como la elaboración del Test de Apercepción Temática (TAT). En medio de ello, un turbulento amor, la relación extramarital, los rituales de la díada, los intentos de Christiana para que Harry sea “un hombre de verdad”, las resistencias de Harry a la escritura, el intercambio de cartas de ambos con Jung, la ruptura de Christiana con Jung por el trabajo de sus visiones y el irrespeto a su integridad en el Seminario sobre la mujer velada y la visita de Jung a Estados Unidos. También por estos años Will muere y Harry le construye a Christiana “La torre”, una especie de refugio para Wona y Mansol, pero nunca para que el amor juntos, como lo imagina Christiana, llegue a materializarse.

“Liebestod” o “Amor a la muerte” es la última sección titulada “Finale: adagio” (final calmado), en el que se presentan los hechos que le siguen a 1943 en Massachusetts y su conexión con lo introducido en el primer apartado de 1967 en Islas Vírgenes. Queda expreso, junto con la muerte de Josephine -la esposa de Harry- más que un desenlace, el ocaso de los personajes, la inexistencia de la díada, las consecuencias del amor; la inconcreción de un amor que nunca fue. El aparente amor convertido en una obligación sostenida, ahora débil y nostálgico, se reconoce enfermo. Se suma al final de la novela una “Coda” (cola o epílogo) con los obituarios de los personajes principales.

Según se aprecia, del lado de los capítulos y siguiendo el hilo que teje el texto, hay un señalamiento de movimientos musicales que guían la forma en la que se cuenta la historia, pero que además nos lleva a ver la manera en la cual se cumple con la estructura que se nos anuncia al inicio de libro, luego del título: “Sonata para viola y piano en fa sostenido menor, op. 17 à Christiana Morgan” (VOLPI, 2012, p. 5). La forma musical de la sonata remite a un procedimiento de composición, es decir a una forma dada que toma la exposición de dos temas entre los que hay un puente. Para López (2013), “el tema masculino y el femenino de una sonata son ámbitos expresivos distintos” (p.00), algo así como el *ánima* y el *animus* en Jung (ALONSO, 2004), que pugnan constantemente por equilibrarse. Asimismo, en la sonata, de estos dos temas el compositor toma uno que lo somete a variaciones, lo que conducen a una disputa lírica y dramática. En la novela Jung dice que Christiana es lírica y

sus múltiples manifestaciones inconscientes la someten a variaciones del pensamiento y las emociones. Al final la sonata se decanta en una recopilación de los temas iniciales y tiende a cerrar con una coda como lo hace la novela. Se cumple lo que expone Steiner:

El lenguaje no puede traducir a sus términos la estructura binaria de una sonata, pero el despliegue de temas sucesivos, las variaciones y la recapitulación final transmiten un ordenamiento de la experiencia para el cual hay paralelismos válidos en el lenguaje (STEINER, 1982, p.47).

Estos paralelismos también se dan con la tonalidad triste del fa sostenido menor (en el título de la sonata), que coincide con el ánimo y la constante depresión que acompañan a la protagonista.

De este modo, se nos confirma el involucramiento de personajes en una historia de amor melodramática, alimentada por la obsesión, que genera variaciones donde la dependencia y la frustración son las que descompensan a Christiana como resultado de mantener la relación a lo largo de la vida, haciendo al final de esta una valoración que cierra de manera luctuosa.

En la novela, la exploración de esos pensamientos y emociones, corresponden con el interés mostrado por los problemas de la psique, del alma en su significado más literal (DRAE, 2014). Problemas que tienen que ver con la funcionalidad de los individuos y que en el contexto de vida del personaje principal (1897-1967) buscan ser explicados por médicos y psiquiatras, con el fin de lograr la cura. Es ahí donde el psicoanálisis propicia un trabajo que potencia el acceso al inconsciente, y que en el caso particular de la novela en cuestión, se explica –como veíamos– desde el título.

### **Christiana Morgan: la oscuridad del amor**

El amor estructura las relaciones entre los seres humanos, y también es una de las fuentes de frenesí y desesperación. Además, varía tanto como los sentimientos de cada una de las personas (FISHER, 2004). El amor es un elemento sustancial en las dependencias sentimentales, puede causar perturbaciones y como estado afectivo pasional es irreductible a lo erótico o lo sexual (SIRVENT; VILLA, 2007). Por ello, las relaciones amorosas van a estar marcadas en gran medida por el papel que cada uno de los involucrados asume, por la marca social de qué es posible o no, y por cómo cada uno lo interpreta.

Es en ese sentido, que las expectativas y los imaginarios que fija la sociedad en relación con la pareja empiezan a manifestarse desde joven en Christiana:

Antes del matrimonio, antes de la guerra –antes, pues, de la catástrofe– creí que Will y yo podríamos pasar la eternidad a solas, que nuestras conversaciones jamás se agotarían; hablaríamos de cualquier cosa, lo más banal y lo más serio, reiríamos o al menos compartiríamos un gesto cómplice, e incluso nos imaginé felices sin decir nada (VOLPI, 2012, p. 21).

Pero a pesar de ver en su futuro esposo una posible salida, se confiesa equivocada, pues justo después del matrimonio su esposo colabora en la Primera Guerra Mundial, y a su regreso, la marca emocional incide en que la relación de pareja no se logre articular. Así, aunque el amor tiene, según Fisher (2004), un origen reproductivo y no necesariamente erótico, en ausencia de comunicación y pasión, sobreviene la transgresión del orden social.

Christiana conoce a Henry en 1925 en una función de Ópera en Nueva York, obra en la cual se habla de una esposa infeliz, que demanda ayuda, y de un caballero, quien le sugiere dónde lo puede encontrar. Contexto propicio, que se traduce justo a la vida de la protagonista de la novela y al papel que Henry (quien le pide lo llame Harry) cumpliría.

Henry, por su parte, estaba casado con una rica heredera de Boston, Josephine Rantoul, y era hermano del actual amante de Christiana, Mike. El matrimonio de Henry enfrentaba por esas épocas problemas, de modo que ambos estaban en crisis, y no hubo límite para el acercamiento. Christiana invita a Henry con su esposa a una cena en su casa, e inicia ahí la amistad de las parejas y la tortuosa atracción que conlleva una relación amorosa que se hila en el relato.

El punto de encuentro entre ellos sería Jung, con quien los dos se van a analizar a Zúrich, pasando las tres parejas (Christiana y su esposo William, Harry y su esposa Josephine, Mike y su esposa Veronica) una temporada en Europa. En Christiana, el interés por Jung se afianza al conocer sobre Toni Wolff, la amante que éste tiene (DUNNE, 2012), y la función de *mujer inspiradora* que ella tenía para él, papel que la seduce y desde entonces busca asumir en tanto mujer capaz de inspirar a Henry Murray. De esta manera se da una validación del rol que podría cumplir.

Harry le corresponde, ella es una de las dibujantes más talentosas de su generación, tal cual se lo señala a Jung: “introvertida, intuitiva, reflexiva, en la terminología del maestro–, y le dijo que jamás conoció a alguien que poseyese una comprensión tan clara de las perturbaciones de la mente” (VOLPI, 2012, p. 53). Es así como surge la “imposible” y tortuosa atracción entre ellos.

A Harry, Jung lo confronta en relación con “qué busca de ella” (VOLPI, 2012, p. 54). Confrontación que replica Christiana una vez que logran estar solos en Florencia, porque si algo la inquieta es qué quiere Harry de ella y qué van a hacer. Harry quiere estar con ella, la besa por primera vez, “Ella se sonroja y se decepciona por partes iguales: ha sido un beso inolvidable, pero un beso no es una respuesta” (VOLPI, 2012, p. 54). Le replica qué significa, y Harry concluye que no pueden ocultarlo, que quiere seguir unido a ella “toda la vida”.

Se gesta un involucramiento, que se explica en palabras del maestro: “Christiana era un reflejo, acaso el más exacto, de la mujer que habitaba su inconsciente [el de Henry], el molde formado en su espíritu desde la infancia” (VOLPI, 2012, p. 55). Y agrega: “Pero lo más preocupante [...] es que probablemente usted sea el *ánimus* de ella, y en tal caso la combinación puede resultar muy peligrosa para ambos” (VOLPI, 2012, p. 55). Lo peligroso radica en el efusivo deseo de estar juntos, y en como el enamoramiento empieza a crecer, tomando formas obsesivas.

El amor romántico en Christiana, se termina de consolidar como un amor obsesivo, apasionado, una especie de encaprichamiento, como lo llama Fisher (2004), el cual seduce,

perturba y desconcierta. Esto se pone de manifiesto en la ansiedad de la espera en Florencia, lo cual anticipa la gesta de un amor que sobrepasa lo común y roza la desesperación. Anota Morgan en el diario: “La espera fue un suplicio, me esforzaba por mostrarme irritable, aburrida o ambas cosas, cuando en mi interior sólo cabía la brutal excitación del pánico” (VOLPI, 2012, p. 18).

Mientras sus sentimientos se conflictúan, ante su esposo Christiana finge y se muestra como debe serlo según las exigencias sociales. El matrimonio de los Morgan termina en una tolerancia que apenas se disimula, en un compartir con las otras parejas a sabiendas de que algo anda mal. Aunque Will sufre, así como Josephine también resiste, todos conservan las formas, y además terminan por confesarse lo que sucede.

Justamente, Henry le confiesa a Jo antes de llegar a Florencia la atracción que sentía por Christiana, pero sólo le dice que es de carácter intelectual y nunca física. Aun así, “Harry se aferra a ella porque sabe que muy pronto será suya. Christiana se aferra a él, en cambio, porque intuye que sólo después de mil batallas, tal vez, sólo tal vez, Harry será suyo” (VOLPI, 2012, p. 58). A pesar de esa imposibilidad le habla a Will de lo que siente.

El consuelo de Morgan es visitar a Jung al final del verano, pero al llegar a París tiene una crisis. Se acrecienta la necesidad obsesiva del otro, que se alimenta de la incertidumbre, ya que “en el núcleo de esta obsesión radica su poder: el amor romántico a menudo es imprevisible, involuntario y aparentemente incontrolable” (FISHER, 2004, p. 39).

En su paso por los Pirineos franceses se consume ese amor, lo que le daría una gran paz interior a la protagonista, pero que también la confrontaría a la realidad como cuando le dice a Will lo que ha sucedido y este le devuelve: “Ahora ustedes dos tienen que decidir lo que harán en el futuro” (VOLPI, 2012, p. 83). Ella le dice que no piensa dejarlo, que ahora ama a los dos.

Estar con Harry se vuelve, ahora más que nunca una obsesión: “la urgencia de Christiana no sólo por descubrir el cuerpo de Harry o por entregarse a él ya sin reservas, sino por dejar constancia de los hechos” (VOLPI, 2012, p. 85). Lleva cuenta de las citas, de escenas eróticas, ahora “Nada importa excepto la ansiedad de un nuevo encuentro, la emoción de no ser descubiertos, el miedo ante la separación que los aguarda” (VOLPI, 2012, p. 85). Se materializa una realización a través del otro (SIRVENT; VILLA, 2007).

Se cumple en Christiana que “La persona poseída por el amor centra casi toda su atención en el amado, con frecuencia en detrimento de cualquier otra cosa o persona que lo rodea, incluyendo el trabajo, la familia y los amigos” (FISHER, 2004, p. 22).

Y la angustia del amor no queda ahí, Harry y Jo viajan a Estados Unidos, y la vivencia de la separación una vez más le genera ansiedad a Christiana, al punto de anticipar su viaje y regresar sola a Boston para estar con él. La adversidad alimenta la llama del amor, más allá de la cercanía de lo inconveniente de llegarse a concretar, o, como lo denomina Fisher (2004), hay una frustración-atracción que acrecienta ese amor.

Se asienta una relación que seguirá con altos y bajos durante 42 años: “Ahora los dos forman un equipo: ella ya no sólo es su amante, sino su colaboradora –su inspiradora–, lo que supone una gran ventaja frente a una mujer tradicional como Josephine” (VOLPI, 2012, p. 157).



Christiana se convierte en la *inspiratrice*, así como Toni con Jung (DUNNE, 2012). Ella espera ser la mujer que fecunde la obra de Harry y se ilusiona en la creación de un futuro. Acuerdan un refugio, su lugar de encuentro, el espacio al que van luego del trabajo y donde florece su relación. De esta forma, el amor se convierte en una estructura de vida, “y como tal es una dimensión fundamental de la existencia humana vinculada a otras dimensiones superiores, apertura, libertad, creación y sentido de la vida, sentido trascendente” (SIRVENT; VILLA, 2007, p. 01).

Pero no todo será lo que las fantasías amorosas hacen pensar a Morgan, con el paso del tiempo:

Para colmo, ninguno de los dos se siente satisfecho ni con su relación, ni con su trabajo. Jung se lo advirtió: su historia no puede convertirse en una aventura como tantas, una mera reiteración de la infidelidad y el adulterio, eso significaría arruinarla y rebajarla (VOLPI, 2012, p. 159).

Por eso, ella se empecina en que deben fijar reglas, límites y las condiciones de un pacto. La pasión, el sexo, el placer y el delirio no son suficientes, Christiana necesita un compromiso por parte de Harry, con lo que inician sus sesiones místicas, su *Primer gran reconocimiento*. Es aquí donde sellan el pacto y donde surgen Wona y Mansol.

Tenemos entonces que, si como apunta la Organización Mundial de la Salud, “la salud es un estado de completo bienestar físico, mental y social, y no solamente la ausencia de afecciones o enfermedades” (1946, párr. 2), acudimos con Christiana a una situación mental en la cual el amor que siente no le provee un completo bienestar. A partir de una relación de oposición que se deslinda de esta definición de salud, ella está enferma, y su enfermedad es una enfermedad de amor.

Esto lo vemos cuando las crisis sobrevienen, llega Eleonor Jones a la vida de Henry-Harry-Mansol, y Christiana-Wona explota en celos. Celos comprensibles como parte de la exclusividad que socialmente se demanda en una relación mediada por el amor romántico, pero que se vuelve complejo al vivir un involucramiento extramarital, donde el amor no puede materializarse en la cotidianidad. En revancha, ella se acostaría con Ralph Eaton, y así la diada se comienza a resquebrajar. Harry se ha cansado de Christiana y su relación.

Christiana cae en depresión, se aísla, deja de ir al trabajo. La afectación emocional sobreviene producto de la dependencia afectiva, su enfermedad de amor se cronifica. Para cuando los *affaires* terminan, la relación entre Henry y Christiana se intenta reconstruir, vuelven a la diada. Pero “Más que entregarse, se aniquilan. Cada uno se destruye por voluntad propia, se despoja de sí mismo, se deduce a un vacío dispuesto a ser colmado” (VOLPI, 2012, p. 193-194).

Así, ni la muerte de Will ni la construcción de una torre para Christiana por parte de Harry, logrará activar la ilusión. Permanecen juntos porque sin duda “el amor cambia con el paso del tiempo. Se hace más profundo, más calmado” (FISHER, 2004, p. 107), y de alguna manera se da por sentado, pero también se disuelve, convirtiéndose en un apego, que para Harry es funcional, pero para Christiana ya no es lo que ella deseaba.

Sin embargo, Christiana no se atreve a renunciar. Si nos vamos a la etimología, enfermedad, que proviene del latín *infirmus*: débil, endeble, impotente (COROMINAS, 1987), es justo eso lo que sucede. Es esa falta de firmeza, de decisión, tanto de ella como también de Henry, la que los lleva a esa turbulenta relación extramarital que no asumen, marcada por los convencionalismos sociales que se ven obligados a cumplir, así como la idea de que un matrimonio es para siempre.

Eso se muestra al morir Josephine, porque se termina de diluir la posibilidad de estar juntos, según Christiana:

Ese día supe con claridad que la muerte de Jo no sería el puente hacia una vida nueva, que no intentarías rescatarme o rescatarnos, que no aspirabas a salvarme ni a reunir nuestros esfuerzos, que no harías otra cosa sino buscar demoras o pretextos, que no te responsabilizarías de mí ni de la diada (VOLPI, 2012, p. 255).

Ante la frustración y una aparente imposible salida, Christiana se refugia cada vez más en el alcohol, como una forma de paliar su ansiedad.

Pero su verdadera patologización viene de la imposición social, de un amor romántico y del alimento de las fantasías amorosas, de la posibilidad de ser lo que le está velado (FROMM, 2003). Caemos en cuenta de una estructuración cultural que es la que incide y limita a los protagonistas para asumir su relación y buscar una solución.

De esta manera, la imposibilidad, la frustración y la angustia que se desencadenan en Christiana, afloran con mayor fuerza en el transcurrir de la narración: “Estos rasgos de carácter se desarrollan gradualmente como defensa contra la ansiedad, dando lugar a pautas de conducta rígidas fijadas y preestablecidas” (CODERCH, 1991, p. 174). En el continuo de su vida las necesidades internas y los propósitos defensivos, le generan conflicto, propiciando un desequilibrio que apunta a la neurosis, misma que es la que sostiene a lo largo de su vida la relación de amor.

La obsesión de Christiana se traduce en una neurosis obsesiva, que radica justo en la rigurosidad por “el respeto de las convenciones sociales” (CODERCH, 1991, p. 174). Por eso, tomar una decisión es siempre una tarea dolorosa e interminable para un obsesivo (CODERCH, 1991), de ahí que Christiana sostiene la relación, esa oscura faceta del amor.

## **Jung: personaje y teoría**

Carl Gustav Jung, médico suizo propulsor de la psicología analítica, en tanto personaje secundario, acompaña y configura el relato. Esta presencia no es gratis, ya que sus postulados se aplican a Christiana Morgan y Henry Murray, tomando su obra parte importante en la diégesis del texto.

Christiana fue la primera en acercarse a la lectura de Jung por la búsqueda de una explicación a sus afecciones de niña. Para ella era “el único que parecía capaz de darle sentido

a mis visiones y a mi angustia sin tener que hablar de sexo, de sexo y de heridas infantiles” (VOLPI, 2012, p. 36). Así, una vez que conoce a Henry lo increpa acerca del conocimiento de Freud y Jung, y ante su desconocimiento lo introduce en la lectura de sus trabajos con el regalo de su ejemplar de *Psicología del inconsciente*.

En el proceso analítico, los ejercicios van más allá de la interpretación de los sueños, se aborda el símbolo como elemento fundamental del proceso mediante asociaciones libres que potencian la interpretación. Asimismo, Jung pone en práctica la *imaginación activa*, la cual se representa en la novela por medio del diario, el *Libro de visiones* y los dibujos de la protagonista. Ésta consiste en un “Método para asimilar contenidos inconscientes (sueños, fantasías, etc.) a través de alguna forma de autoexpresión” (SHARP, 1997, p. 97), una combinación entre lo racional y lo irracional, que se da a través de diferentes tipos de manifestaciones que se corresponden con lo que entendemos por arte (ALONSO, 2004), con el fin de explorar otros significantes más allá de la palabra.

En Christiana la exploración del inconsciente sucede a solicitud de Jung, quien le pide “que perseverase con sus visiones” (VOLPI, 2012, p. 151), de modo que se hunde en ese océano profundo y oscuro, en el que al igual que con la narración, van surgiendo una serie de conceptos que deben conocerse para acceder a una lectura acorde con la obra que nos presenta Volpi.

Vale la pena, entonces, acercarnos a algunos conceptos del posicionamiento teórico de Jung, a sabiendas de que una explicación detallada de su obra y de su perspectiva analítica, desborda los propósitos y posibilidades de la lectura y el trabajo que aquí se proponen. No obstante, revisar conceptos-clave nos permite comprender la exploración de la sombra que realiza Christiana y nos posibilita una explicación a sus problemas del alma, ya que, como señalara Dunne (2012) en la biografía de Jung, este psiquiatra pionero fue un artesano del alma.

En términos generales, la perspectiva psicoanalítica de Jung se fundamenta en la teoría freudiana y se focaliza en el estudio del inconsciente, de ahí la denominación de su trabajo no sólo como psicología analítica sino de psicología profunda. Pese a la relación cordial de Freud y Jung, Jung se distancia en 1914 (CASTILLO, 2011) y desarrolla su propia versión del psicoanálisis, que si bien es divergente, tiene un sustento común.

Para Jung (1985), la principal diferencia en los enfoques está dada por la tipología de personalidades, lo cual pone en evidencia uno de sus aportes, los tipos psicológicos, que consisten en un “sistema en que las actitudes y patrones de conducta individuales se categorizan en un intento por explicar diferencias en las personas” (SHARP, 1997, p. 195). Esta tipología se basa en patrones de conducta temperamentales y en la manera en la cual la energía se mueve orientándonos en el mundo. El modelo consiste en ocho grupos tipológicos que toma en cuenta dos actitudes de personalidad, que son la introversión y la extroversión, y cuatro funciones, a saber: pensamiento, sensación, intuición y sentimiento (JUNG, 1985). Estas últimas se expresan en función de los primeros, no obstante, ninguna de las funciones basta para ordenar la experiencia personal o del entorno, de ahí que se manifiestan en diversos grados: función primaria (o superior), función inferior, y función auxiliar.

La tipología de Jung caracteriza nuestra personalidad y su manifestación a lo interno y a lo externo, por lo cual permite a los individuos ver la forma en la cual operan en su cotidianidad. Por eso Christiana reflexiona acerca de los tipos de personalidad y sus combinaciones, y se cuestiona: “¿A qué categoría pertenezco? ¿A cuál pertenece H? ¿Y eso de qué forma nos sentencia, nos hiere, nos sofoca, nos predestina?” (VOLPI, 2012, p. 71). Esto implica que la forma en la cual opera y se interrelacionan es clave para la relación y deja entrever la forma de involucramiento que se desarrolla con otros. Aspectos que poco a poco arrojan luz a la comprensión de la situación amorosa que viven los protagonistas.

Con base en este planteamiento de las tipologías y nuestra orientación en el mundo, algunos han apuntado que las posiciones de Jung y Freud no son contradictorias. Alonso dice que:

es posible analizar una buena parte de los planteamientos de Freud y Jung como provenientes de dos tipos diferentes de personalidad, condicionados por ópticas unilaterales. [Que] Pueden analizarse entonces como ejes extremos de un mismo espectro de posibilidades, y por tanto, como visiones complementarias (ALONSO, 2004, p. 57-58).

Las principales diferencias que introduce Jung tienen que ver según este autor (ALONSO, 2004) con la libido como energía neutra, no de carácter sexual sino una fuerza vital; una psicología de lo particular y lo sano, que no tipifica ni rotula a los enfermos mentales al pensar que cada caso es diferente y único; una visión del inconsciente como fuente creativa, lo cual es positivo, ya que aporta beneficios para el trabajo de la significación, la renovación y la transformación; un ámbito de trabajo que supera la lógica racional a través del abordaje de elementos irracionales y acausales; y un principio finalista, que no apunta sólo a las causas sino al propósito que persiguen.

Todos estos elementos que diferencian su enfoque se evidencian en la novela, potenciando el trabajo de la energía, no patologizando por ejemplo las visiones de Christiana, dando cabida a lo creativo a través de los dibujos, explorando elementos que van más allá de lo racional, pero siempre con el propósito de la cura psicoanalítica.

De acuerdo con estas diferencias, el desarrollo de la psicología analítica buscará explorar el inconsciente, para lo cual fija un modelo topológico que divide el inconsciente en un inconsciente personal (formado por complejos) y un inconsciente colectivo (conformado por arquetipos) (ALONSO, 2004).

El inconsciente personal se sustenta en el hecho de que para la psicología analítica el *yo* es el centro de la conciencia que surge del sí mismo como arquetipo y centro de la personalidad (ALONSO, 2004). El *yo* sería un complejo que provee de identidad al individuo así como la conciencia de la existencia y que toma en cuenta la tipología en la articulación de la personalidad.

Según Castillo, “un complejo es la representación de una situación psíquica determinada cargada de una fuerte intensidad emocional” (CASTILLO, 2011, párr.17). De ahí que el inconsciente personal es el resultado de la interacción del inconsciente colectivo y la

sociedad. Por lo que el proceso de análisis de Christiana es su proceso de vida. Por ello es que los complejos impactan el *yo* aunque estén del lado del inconsciente y van siendo modelados por la experiencia. Para Sharp (1997), el inconsciente personal lo configuran percepciones sensoriales que no fueron lo suficientemente fuertes para llegar a la conciencia.

En cuanto al inconsciente colectivo, Castillo (2011) lo expone con claridad al señalar que corresponde con “imágenes y representaciones que pueden aparecer en nuestra psique sin que previamente hayan sido procesadas, y que son patrimonio de la humanidad” (CASTILLO, 2011, párr.13). Además, indica que los arquetipos como parte del inconsciente colectivo, son los esquemas con los que nacemos y sobre los que se montan los íconos imaginables en la medida que son activados por nuestras vivencias. Esos íconos son los que dibuja Christiana y los que le van dando significados.

A Jung la interpretación de los sueños y la imaginación creativa le permite acceder al inconsciente. En el caso de la novela, la exploración del inconsciente colectivo también se suscita en la interpretación de las visiones y las imágenes primordiales que evocan. Para Jung (1970), el inconsciente colectivo está conformado por *imágenes primordiales* que son parte de la historia de la humanidad y que resguardan temas mitológicos y religiosos del pasado cultural. De este modo, el inconsciente colectivo se manifiesta de manera simbólica a través de arquetipos que sólo pueden ser reconocidos por los efectos que producen (SHARP, 1997). Por ejemplo, Christiana se ve a sí misma como la madre, ve en Will al niño, en Henry al amante y en Jung al sabio.

Todas estas conceptualizaciones, caracterizaciones y clasificaciones, permiten detenernos en los significados de la interacción de Christiana con Henry. Ella, a través de actitudes e interpretaciones busca su funcionalidad, la misma que se ve influenciada por los procesos conscientes e inconscientes, donde la contradicción entre sus deseos y el orden social le generan una inestabilidad, producto del amor.

Para la comprensión de la realidad, la psique trabaja desde fuerzas antagónicas que generan tensiones, las cuales una vez resueltas potencian el equilibrio y con él el desarrollo del individuo. Según Alonso, “cuando se produce una polaridad o unilateralidad en el reino del consciente de un individuo, su inconsciente reacciona de inmediato en sueños, o fantasías, intentando corregir el desequilibrio que se está produciendo” (ALONSO, 2004, p. 59).

El desarrollo se pretende alcanzar por medio del proceso de individuación, que es una manera de maduración y autorrealización (ALONSO, 2004). La individuación consiste en un proceso de diferenciación psicológico que busca el desarrollo de la personalidad individual, no para la perfección sino para dominar la psicología personal:

la individuación implica una creciente percepción de nuestra realidad psicológica única, incluyendo fortalezas y limitaciones personales, y al mismo tiempo una apreciación más profunda de la humanidad en general (SHARP, 1997, p. 107).

La individuación es un fin último y propósito que se busca a través de ese equilibrio al cual se aspira, que implica una evolución natural del individuo y se incrementa al ser consciente de sí mismo mediante una serie de técnicas. Justo el trabajo que emprende Christiana a

través de técnicas que buscan una confrontación consciente de algunos componentes del inconsciente, entre los que destacan la *persona*, la *sombra*, el *ánima*, el *ánimus* y el *sí mismo*.

Para Jung (2009) la *persona* es lo que se muestra, representa una *máscara* con la que el individuo se adapta a lo cotidiano, el matrimonio en Christiana. La *persona* está formada por todos los aspectos de la personalidad que permite la adaptación al mundo exterior y por tanto incluye los roles que se desempeñan para ser agradables a los demás. Hay que tomar en cuenta que “aunque el establecimiento de la *persona* es un recurso normal y necesario, existe el peligro de que el *yo* termine identificándose con esa máscara y el individuo sienta que no le es fácil saber quién es su *yo* y quién la *persona*” (ALONSO, 2004, p. 62). Lo cual es lo que carga durante 42 años, el creerse que debe cumplir con lo que dicta la sociedad.

En relación con la *persona* está la *sombra*, que corresponde –como ya señalamos– a los aspectos rechazados por el medio o desconocidos y que se ubican en el inconsciente, cuyo trabajo aunque doloroso es necesario. A la *persona* la conocemos, a la *sombra* no, son complementarias y potencian el trabajo de los opuestos para la regulación de psique. De ahí que, como mencionábamos al inicio, el trabajo de la protagonista es el de la exploración de su *sombra*.

Ese mismo principio apunta al *ánima* y al *ánimus*, un par de complejos autónomos que permiten la adaptación funcional de los géneros, la adaptación sexual y la atracción hacia el otro sexo. “El *ánima* es el complejo funcional que representa el aspecto femenino en los hombres, mientras que el *ánimus* es el complejo funcional que representa el aspecto masculino en las mujeres” (ALONSO, 2004, p. 61). En la novela dice Christiana:

Jung me explica cómo funciona el animus y el ánima, la manera como se forma una y otro, su carácter de cuenco más que de idea, el hueco que cada uno intenta llenar frenéticamente con los otros, la forma como animus y anima crean opuestos (VOLPI, 2012, p. 102).

De este modo, para Jung (2009) la relación de atracción entre hombres y mujeres apunta más a tipos de personas que se asocian con partes inconscientes propias, que se proyectan en los demás y que tienen una enorme influencia del padre y la madre. Por ejemplo, un hombre que proyecta su *ánima* se enamora de mujeres que se parecen a su madre.

Por último, el *sí mismo* corresponde con la personalidad que se adopta, y refiere al arquetipo de la totalidad, en los hombres un maestro o semidios, en las mujeres la gran madre o la anciana sabia (ALONSO, 2004). Desde la perspectiva jungiana el trabajo de estos elementos genera una complementariedad que posibilita la individuación, y es por eso que en la novela Christiana asume las veces de mujer como creadora, la madre, que guía a los hombres y busca que éstos alcancen su realización.

Para Jung el trabajo analítico centrado en la neurosis (SHARP, 1997) busca una función trascendente y ve a la crisis como el producto de conflictos que se presentan por una deficiente adaptación interna o externa. Lo que viene a confirmar lo indicado en el apartado anterior de que lo que “enferma” a Christiana es una neurosis obsesiva, pero que en realidad desde la perspectiva jungiana lo que hay es un proceso que termina en cambio. Según lo

explica Alonso, se falla en “la adaptación que había operado hasta entonces” lo que hace al conflicto evidente. Así una leve disociación activa los complejos (en el caso de la novela el *ánima* y el *animus*) y “La enfermedad pone a la persona contra la pared y la obliga a tomar una decisión con respecto a su futuro” (ALONSO, 2004, p. 61). De ahí que las neurosis aparecen en momentos críticos de la vida, sobre todo en la vida adulta, y que al final la cura llegue como producto de la toma de una decisión pospuesta a lo largo de la vida.

Sin duda, en la narración se nos muestra el trabajo de la psicología analítica. En el caso de Christiana mediante una liberación creativa, en la cual, a través de la imaginación activa, se potencia el acceso al inconsciente creativo, y podríamos decir que eso es lo que al final le da su respuesta.

### El “método peligroso” o la cura como posibilidad

En la novela, Jung trabaja con su perspectiva teórica el análisis de Christiana. Sin límite a la transferencia y con una interpretación simbólica constante, el maestro advierte en *frau* Morgan –como la llama– un tipo de personalidad emocional. Aunque más tarde la catalogará como intuitiva.

En Christiana es claro “lo inconsciente, como expresión de la necesaria compensación de la psique y germen creativo en la elaboración de los conflictos emocionales” (CASTILLO, 2011, párr. 8). Lo que se busca es acceder mediante las expresiones irracionales que representan las visiones de la protagonista, sus sueños y dibujos, a un proceso de significación intersubjetivo y hermenéutico con el fin de poder generar una autocuración. En ella se reconoce un *animus* con el que accede a la *sombra*, y que al final le propiciará su individuación.

El primer acercamiento analítico sucede con la interpretación de los sueños, en los que se pone de manifiesto sus principales preocupaciones. En sus sueños ella evidencia una marcada afectación de la figura paterna, que a todas luces proyecta en Jung, y desde luego, en todos los hombres que como su padre persiguen un cariño que ella no les puede dar. En una sesión le indica el Viejo con respecto a un sueño: “Su padre necesitaba cariño, pero no lo encontró en su esposa, que se limitaba a idealizarlo, de modo que lo persigue en usted. Y usted no puede dárselo, sería antinatural” (VOLPI, 2012, p. 97). En contraposición ahora ella busca darle cariño a los hombres que llegan a su vida, y por eso se enfrasca con ellos en relaciones que no son funcionales. Christiana, como la tejedora de sus sombras, encarna un arquetipo de madre y por tanto se asume como la mujer que debe fecundar a los hombres. Por un lado Will, el niño, sin confianza en sí mismo y sin construir nada, que se ve a su lado como apoyo y con dependencia; y por el otro Henry, el amante, al que ella asume debe ser su guía para intentar que logre convertirse en un “hombre completo”.

Otro elemento que surge como parte de sus preocupaciones en sueños, es su relación con Henry. Sus funciones inferiores, su parte infantil se hallan en rebeldía y ella siente que debe responder desde lo racional. Le indica Jung: “Usted combate sus instintos, pero por eso siente que la lanzan hacia la prostitución” (VOLPI, 2012, p. 99). De hecho, más adelante Jung

le indicará que la relación fuera del matrimonio es vista con desaprobación por la sociedad y que ella debe estar dispuesta a encararlo, por lo cual este es el principal conflicto que limita su individuación, la relación entre sus deseos internos y la complacencia social.

En una negativa a confrontar lo que sucede y a tomar una decisión, Christiana muestra su resistencia al análisis: “No pienso que el análisis sea una ciencia exacta, pero me angustia sentirme en manos del azar” (VOLPI, 2012, p. 101). El analista nota en ella un contacto con la realidad que no es sólido y el miedo de terminar con Henry, en otras palabras, a sus mecanismos de defensa en acción. Por ello, se evidencia que justo la oscuridad que ha invadido la relación, se convierte en una limitante para que Christiana tenga claridad con respecto al análisis. Por tanto proyecta, racionaliza y huye a la comprensión.

Christiana como “la tejedora” es un ser humano, que siguiendo la simbología propuesta por Jung (1997) vive hacia atrás, “que busca su infancia y su madre, y que huye del mundo frío, maligno, nada dispuesto a comprenderle” (JUNG, 1997, p. 25). Por eso en la novela se la increpa: “Usted hiere a la gente y se hiere a sí misma, frau Morgan. Su actitud es demasiado racional, sólo ve la mitad de la vida, su intuición irracional aparece y la esclaviza, debe hacer a un lado la voluntad, pues aniquila la vida que hay en usted y en los otros” (VOLPI, 2012, p. 113).

Aquí su intuición irracional está dada por la vivencia plena de su sexualidad, que al mismo tiempo es coartada. Morgan lo sexualiza todo y al no estar satisfecha, la coloca en todas partes: “No le permite crecer, frau Morgan, y le impide tener una verdadera relación” (VOLPI, 2012, p. 108). He ahí el problema y la oscuridad de su sombra.

El psicoanálisis se convierte de esta forma en un “método peligroso”. Mientras exista tensión entre lo sexual y lo intelectual, y uno margine, limite o impida al otro, no habrá respuesta, no habrá cura.

Jung la insta a trabajar sus visiones con el fin de poder generar una mayor reflexión y un conocimiento más profundo. El libro de las visiones, análogo a *El libro rojo* de Jung (2012), evidencia el proceso curativo de Christiana, quien ante la incompreensión del exterior de su yo, recurre a las fuentes desconocidas de su inconsciente para enfrentar la situación.

El libro de Christiana es pues un viaje interior, y una reflexión que posibilita conocerse. Con las imágenes, Christiana acepta el principio de individuación como camino para su transformación. Asimismo, muestra haber aceptado su sexualidad y estar en paz consigo misma. Su sexualidad es una puerta hacia el espíritu y a la conexión con su yo verdadero como le dice Jung. Aunque también le advierte: “si no logra acceder al valor espiritual de todo esto, no servirá de nada. Se habrá reducido a un mera infidelidad” (VOLPI, 2012, p. 119).

Por eso, podemos inferir que a pesar del trabajo que realiza y que alimenta en gran medida el autoconocimiento de la protagonista, su obsesión y la limitante social, impiden que logre que su *participación mística* le provea de una solución a su conflicto. Antes de entregarse a su energía y su sexualidad como conexión de su espíritu, ella se limita, tal y como Freud (1992) refiere:



La cultura tiene que movilizarlo todo para poner límites a las pulsiones agresivas de los seres humanos, para sofrenar mediante formaciones psíquicas reactivas sus exteriorizaciones. De ahí el recurso a métodos destinados a impulsarlos hacia identificaciones y vínculos amorosos de meta inhibida; de ahí la limitación a la vida sexual (FREUD, 1992, p. 109).

Jung sabe el peligro que se corre y en relación con lo vivido en el verano se lo expresa a Henry. Con él, ella “por fin vivió la vida que hasta el momento había sido inconsciente y parecería que hubiera podido continuar así, pero sigue siendo una mujer demasiado intelectual. Nadie puede crear una persona nueva de pronto” (VOLPI, 2012, p. 122). Mientras racionalice y sea consciente de que su comportamiento está en contra de un medio social donde la infidelidad no es permitida, la cura no llegará.

En esta dirección la visión de “la mujer y el círculo en llamas” (VOLPI, 2012, p. 139) es muy oportuna, mientras ella no salga de lo que la tiene presa y acepte un cambio, no lo logrará. El maestro la increpa y ella se irrita: “Mientras esté en contacto con estos hombres (incluido él), usted será sólo una intelectual, una mente completamente masculina” (VOLPI, 2012, p. 139). Crear a esa mujer como un ser completo (*ánima* y *animus*) sólo será posible, más que con las visiones, con la confrontación a la realidad de una sociedad que la ha limitado, a unos patrones sociales que también marcan a los otros individuos. El balance entre el *ánima* y el *animus* será la validación de los opuestos y el reconocimiento de su parte femenina con la cual puede darse el chance de ser débil.

Según se observa, el psicoanálisis adquiere relevancia porque puede actuar como un medio que posibilita el amor como cura o porque puede curarnos del amor. Es un saber, cuya respuesta radica en aquel que, consciente de la necesidad de trabajar su inconsciente, se lanza, en sentido jungiano, a la exploración de la sombra, de lo oculto. Es así como se pretende la compensación de los polos y la funcionalidad del individuo.

Sin embargo, a su regreso a Estados Unidos, como lo muestra la despedida de Jung, “su sombra (la de Jung) queda a mis espaldas” (VOLPI, 2012, p. 145), podrá más la obsesión y Christiana se entregará durante muchos años, cual mater dolorosa, mujer al pie de la cruz, a su sufrimiento.

## Conclusiones

El amor suele señalarse comúnmente como enfermedad, aspecto que no es errado, ya que las obsesiones, las dependencias y las frustraciones que despierta o encubre, son la expresión de otras condiciones psíquicas que se manifiestan a través del pensamiento, la emoción y la ansiedad.

El amor romántico, así como las concepciones sociales y culturales, marcan definitivamente nuestra vivencia del amor y la manera en la cual lo llevamos a la práctica. La interacción, sea cual sea nuestro tipo de personalidad, termina marcada por los límites a los que nos sometemos.

Christiana se pregunta “qué es una persona, qué vuelve diferente a una persona de otra” (VOLPI, 2012, p. 37), y enumera una serie de cuestionamientos y características con las que se asume diferente y al mismo tiempo reprocha: “Qué nos ata, qué nos prefigura, qué nos martiriza, qué nos aprisiona, qué nos exhibe, qué nos delata, contra qué debemos alzarnos, qué debemos aceptar calladamente, qué endiablada carga hemos de soportar hasta la tumba.” (VOLPI, 2012, p. 37). Esa carga es sin más, la determinación social que pesa sobre los compromisos y sobre el amor.

Es por ello que el problema para Christiana Morgan no está en su depresión y en sus fantasías, está en el amor. Su patologización radica en cómo éste le es coartado, y en el modo en que una época conservadora fija la vivencia social, en la cual esa consciencia de cambio que ella tiene se restringe y se posterga.

Ella es consciente de lo que llama “La hipocresía de esa sociedad donde ella había crecido, donde nació su madre, y donde su madre buscó sin falta confinarla” (VOLPI, 2012, p. 33). De ahí que fue advertida a través de las conversaciones con Lucia, la amiga de su madre, en relación con “la vida sexual de las mujeres y las inequidades que nos imponen los varones” (VOLPI, 2012, p. 73).

La imposibilidad de materializar ese amor, y por ende, la disfuncionalidad que le agrega a su vida saberse correspondida a medias, la lleva a cargar una culpa producto de la marca social (FREUD, 1992). Una culpa que la transgresión del orden social les asigna a las mujeres, la cual es más fuerte que sus deseos. Por tanto, lo intelectual y lo sexual entran en conflicto y el psicoanálisis se convierte en una ventana para esa transformación, que, aunque lenta, logra llegar a su vida.

La exploración del inconsciente es una empresa ardua, que implica más que disposición una lucha constante. En la novela esta se ejemplifica con la metáfora del océano:

El océano se burla en cambio de su queja: aquí arriba es pura claridad, una delgada capa de luz marina, el reino de las apariencias, la conformidad con el qué dirán y los modales –un oleaje melifluido y delicado–, aunque basta con sumergir el tronco y la cabeza para sufrir el primer escalofrío, los secretos que muerden semejantes a pirañas, las calumnias y los rumores abisales, un torbellino de celos y engaños, el qué dirán de las orcas y la asechanza de las anguilas en una oscuridad que todo lo iguala y todo lo destruye (VOLPI, 2012, p. 14-15).

El gran espacio desconocido del océano, también resulta ser el intertexto de *Moby Dick* de Melville, epígrafe inicial y acompañante simbólico de la historia. Por ello, Morgan persigue obsesivamente a la ballena, y se consume en las profundidades de las aguas oscuras con el fin de darse cuenta que es ella misma.

Las palabras de la amiga de su madre, esa mujer extraña a la que le prohibieron ver a sus 18 años, calan hondo en su vida. Lucía le dijo la última vez que la vio: “Busca la más alta verdad en tu propia alma y luego date la oportunidad de no ser gobernada por las costumbres, los convencionalismos y las arbitrarias leyes de los hombres” (VOLPI, 2012, p. 73).

Poco a poco esa exploración de las oscuridades del inconsciente le provee la respuesta, una respuesta peligrosa pero al fin y al cabo es su respuesta, su cura. Tal como lo apuntara

Jung (ALONSO, 2004), la psicología de la neurosis no debe ver sólo lo negativo porque no aprecia el sentido ni la tentativa de la naturaleza que propone la cura.

Christiana Morgan encuentra su cura en la renuncia, en el suicidio, el único camino que ella misma visualizó en su análisis, en la respuesta que sólo la sabiduría de su vida pudo traerle: la individuación, la comprensión de sus sombras.

## Agradecimientos

A Sindy Mora, por hacer consciente la novela...

MOYA, J. N. The Dark Side of Love: the Jung “Dangerous Method” in *La tejedora de sombras* by Jorge Volpi. *Olho d’água*, São José do Rio Preto, v. 9, n. 2, p. 105—125, 2017.

## Referencias

ALONSO, J. La psicología analítica de Jung y sus aportes a la psicoterapia. *Universitas Psychologica*, Bogotá, v. 3, n. 1, p. 55-70, 2004. Disponible en: <[http://sparta.javeriana.edu.co/psicologia/publicaciones/actualizarrevista/archivos/V3N106la\\_psicologia.pdf](http://sparta.javeriana.edu.co/psicologia/publicaciones/actualizarrevista/archivos/V3N106la_psicologia.pdf)>. Consultado en: 17 jul. 2016.

BARTHES, R. (1984). *El susurro del lenguaje*. Barcelona: Paidós, 1987.

CASTILLO, A. El Crack y su manifiesto. *Revista de la Universidad de México*, México D.F., n. 31, p. 83-87, 2006. Disponible en: <[http://www.revistadelauniversidad.unam.mx/ojs\\_rum/index.php/rum/article/view/2721/3959](http://www.revistadelauniversidad.unam.mx/ojs_rum/index.php/rum/article/view/2721/3959)>. Consultado en: 30 jul. 2016.

CASTILLO, J. El Psicoanálisis y la Psicoterapia Analítica Hoy. *1a Jornadas del Instituto Valenciano de Psicología y Psicoterapia Analítica (IVaPPA)*. Valencia, 2011. Disponible en: <<http://www.fatamorgana.com.mx/FMimagenes/TemaDelMes/Julio-2011-PsicologiaAnaliticaCastillo/HaciaDondeVaLaPsicologiaAnalitica.pdf>>. Consultado en: 25 jul. 2016.

CODERCH, J. *Psiquiatría dinámica*. Barcelona: Herder, 1991.

COROMINAS, J. *Breve diccionario etimológico de la lengua castellana*. Madrid: Editorial Gredos, S. A., 1987.

DOUGLAS, C. *Visions: notes on the seminar given in 1930-1934*. London: Routledge, 1998.

DUNNE, C. (Ed.). *Carl Jung. Psiquiatra pionero, artesano del alma*. Barcelona: Art Blume, 2012.

FISHER, H. *Por qué amamos. Naturaleza y química del amor romántico*. Madrid: Taurus, 2004.

FREUD, S. El malestar en la cultura. *Obras completas*. Vol. 21. Buenos Aires: Amorrortu Editores, 1992.

FROMM, E. *El arte de amar*. Barcelona: Paidós, 2003.

JUNG, C. G. *Arquetipos e inconsciente colectivo*. Barcelona: Paidós, 1970.

JUNG, C. G. *Tipos psicológicos. Tomo I y II*. Buenos Aires: Editorial Sudamericana, 1985.

JUNG, C. G. *El hombre y sus símbolos*. Barcelona: Ediciones Paidós Ibérica, 1995.

JUNG, C. G. *AIOS Contribución a los simbolismos del sí-mismo*. Barcelona: Ediciones Paidós Ibérica, 1997.

JUNG, C. G. *Las relaciones entre el yo y el inconsciente*. Barcelona: Ediciones Paidós Ibérica, 2009.

JUNG, C. G. *El libro rojo*. Buenos Aires: El Hilo de Ariadna, 2012.

LÓPEZ, A. El poder formativo de la música. *Revista Española de Pedagogía*. 2013. Disponible en: <http://ww2.educarchile.cl/UserFiles/P0001/File/poder%20formativo%20de%20la%20musica.rtf> Consultado en: 30 jul. 2016.

ORGANIZACIÓN MUNDIAL DE LA SALUD. (1946). *Constitución de la Organización Mundial de la Salud*. Disponible en <[http://www.who.int/governance/eb/who\\_constitution\\_sp.pdf](http://www.who.int/governance/eb/who_constitution_sp.pdf)>. Consultado en: 25 jul. 2016.

REAL ACADEMIA ESPAÑOLA. *Diccionario de la lengua española* (23.a ed.). Madrid: Espasa, 2014. Disponible en <<http://www.rae.es/rae.html>>. Consultado en: 25 jul. 2016.

SHARP, D. *Lexicon Jungiano. Compendio de términos y conceptos de la psicología de Carl Gustav Jung*. Santiago de Chile: Cuatro Vientos Editorial, 1997.

SIRVENT, C.; VILLA, M. (2007). La dependencia sentimental o afectiva. *Interpsiquis*. 8º Congreso Virtual de Psiquiatría. Disponible en <[http://www.reserachgate.net/profile/Carlos\\_Sirvent/publication/275021582\\_Sentimental\\_or\\_emotional\\_dependence\\_La\\_dependencia\\_sentimental\\_o\\_afectiva/links/552e97e40cf2d495071a17b6.pdf](http://www.reserachgate.net/profile/Carlos_Sirvent/publication/275021582_Sentimental_or_emotional_dependence_La_dependencia_sentimental_o_afectiva/links/552e97e40cf2d495071a17b6.pdf)>. Consultado en: 30 jul. 2016.

STEINER, G. *Lenguaje y silencio. Ensayos sobre la literatura, el lenguaje y lo inhumano*. Barcelona: Gedisa, 1982.

VON DER WALDE, E. Realismo mágico y poscolonialismo: construcciones del otro desde la otredad. Santiago Castro-Gómez y Eduardo Mendieta, editores. *Teorías sin disciplina (latinoamericanismo, poscolonialidad y globalización en debate)*. México D. F.: Miguel Ángel Porrúa, 1998.

VOLPI, J. *La tejedora de sombras*. México D. F.: Editorial Planeta Mexicana, 2012.

VOLPI, J.; URROZ, E.; PADILLA, I.; CHÁVEZ, R.; PALAU, M. A. (2000). Manifiesto Crack. *Lateral. Revista de Cultura* 70. Disponible en: <<http://www.lateral-ed.es/tema/070manifiestocrack.htm>>. Consultado en: 30 jun. 2016.

Recebido em: 20 nov. 2016.

Aprovado em: 05 mar. 2017.

# *Memorial de Buenos Aires*: memórias apócrifas de Jorge Luis Borges e Machado de Assis

ISIS MILREU\*

**RESUMO:** Observamos que uma das tendências da literatura contemporânea é a conversão de autores em personagens. Entre essas narrativas, encontra-se *Memorial de Buenos Aires*, do carioca Antonio Fernando Borges, que ficcionaliza o autor argentino Jorge Luis Borges, transformando-o em um leitor de Machado de Assis, o qual poderia ser cego. Dessa forma, o romancista problematiza os limites entre a literatura e a história, criando memórias apócrifas para os canônicos escritores. O objetivo central desse estudo é examinar como o autor representa Borges e Machado em sua ficção. Também investigaremos o diálogo entre as poéticas borgeana e machadiana presentes no romance. Para embasar nossa análise recorreremos a teóricos como Esteves (2010) e Weinhardt (1998), entre outros.

**PALAVRAS-CHAVE:** Antonio Fernando Borges; Borges personagem; Jorge Luis Borges; Literatura latino-americana contemporânea; Literatura e história; Machado de Assis.

**ABSTRACT:** An expressive trend of contemporary literature is the approach of authors as characters. Among narratives which use that procedure we find out *Memorial de Buenos Aires*, by Antonio Fernando Borges, a novel that recreates the Argentinean Jorge Luis Borges as a blind reader of Machado de Assis' literature. Then, the novelist questions the limits between literature and history, and creates some apocryphal memories to writers of the literary canon. In this paper, I aim to examine how Antonio Fernando Borges represents Jorge Luis Borges and Machado de Assis in fiction, and I also consider the dialogue presented in the novel between Borges' and Machado de Assis' works. In order to support my analysis I use as critical studies Esteves (2010), Weinhardt (1998), among others.

**KEYWORDS:** Antonio Fernando Borges; Borges as character; Jorge Luis Borges; Contemporary Latin American literature; Literature and History; Machado de Assis.

---

\* Departamento de Letras – Unidade Acadêmica de Letras – Universidade Federal de Campina Grande – UFCG – 58429-900 – Campina Grande - PB – Brasil. E-mail: imilreu@gmail.com

## Reflexões sobre a conversão de escritores em personagens na literatura contemporânea

Observamos que, atualmente, muitas ficções transformaram escritores em personagens. Alessandro Iovinelli, em *L'autore e Il personaggio: l'opera metabiografica nella narrativa italiana degli ultimi trent'anni* (2004), discute esta questão, entre outros assuntos. O estudioso afirma que o autor renasce como uma ficção após a chamada morte do autor, defendendo que há alguns escritores que se tornaram personagens fixos, constituindo-se em um objeto de referência arquiteitual.

Outros pesquisadores também examinaram essa vertente literária. É o caso de Marilene Weinhardt, no artigo “Quando a história literária vira ficção” (1998). Neste texto, Weinhardt (1998) argumenta que a ficção literária dialoga com a história da literatura de duas formas. A primeira é ficcionalizando personagens cuja existência marcou a história literária. Já a segunda é a migração de personagens ficcionais dos textos canônicos para os novos textos. Em sua opinião, os textos que dialogam com a historiografia literária podem ser vistos como ficções históricas, independentemente dos rótulos. A estudiosa enfatiza que o fato de o discurso dos ficcionalizados impregnar o discurso dos ficcionistas indica que os escritores frequentaram os textos desses autores e, portanto, assumem-se como leitores, como influenciados.

Complementando estas reflexões, Antonio Roberto Esteves (2010), em *O romance histórico brasileiro contemporâneo (1975-2000)*, sustenta que os relatos com escritores protagonistas contam sua inserção na vida cultural e, especialmente, a história do próprio cânone literário. Assinala que, nessas obras, a intertextualidade ocorre tanto com a escrita do próprio autor ficcionalizado quanto com toda a historiografia da literatura do período em que ele está inserido. Desse modo, fomentam-se várias questões literárias, tais como a construção do cânone ou o papel do leitor e da crítica na formação e manutenção da tradição literária. Aponta, ainda, que essas ficções podem ter vários objetivos: fazer lembrar algum escritor esquecido pela historiografia; discutir os princípios estéticos vigentes em determinado período histórico ou humanizar algum nome exageradamente mitificado pela crítica.

Julio Premat, em *Héroes sin atributos: figuras de autor en la literatura argentina* (2009), também aborda essa temática, refletindo sobre a autofiguração de escritores argentinos. Premat ressalta que nos últimos anos há um retorno do autor sob a roupagem de um personagem de autor e registra que Borges é o grande exemplo desse processo. Traçando um paralelo com esse dado, constatamos que, no Brasil, Machado de Assis é o escritor mais literaturizado em ficções contemporâneas.

Entre as narrativas que ficcionalizam reconhecidos autores latino-americanos encontra-se *Memorial de Buenos Aires* (2006), de Antonio Fernando Borges. Nesse romance, o autor aproxima dois escritores fundamentais para a história da literatura latino-americana: o argentino Jorge Luis Borges e o brasileiro Machado de Assis. A ficção também desconstrói os limites entre os gêneros literários, bem como entre a ficção e a realidade, além de dialogar

com a história da literatura. Assim, neste estudo, analisaremos como os citados escritores foram representados na obra de Antonio Fernando e examinaremos o jogo ficcional proposto pelo romancista, bem como os elementos das poéticas borgeana e machadiana presentes no relato. Porém, antes de iniciarmos esse exercício analítico, teceremos algumas considerações sobre a relação entre Borges e Machado, os quais foram comparados por alguns estudiosos, conforme veremos a seguir.

### **Borges e Machado: possíveis diálogos**

Em seu artigo “Machado de Assis e Borges: nacionalismo e cor local” (2001), Leyla Perrone-Moisés aponta que Emir Rodríguez Monegal foi o primeiro a estabelecer o paralelo entre os dois escritores, seguido por outros críticos. A pesquisadora explica que eles recusaram o nacionalismo e escreveram sobre temas universais, sendo esse o seu principal ponto de contato. Acrescenta que ambos eram avessos a elogios, recusaram o regionalismo exótico, apostaram na universalidade da arte e foram influenciados pelo pessimismo de Schopenhauer.

Luís Augusto Fischer, em “Machado e Borges, clássicos e formativos” (2008), aprofunda as conexões entre os dois autores. Ele nos informa que vários estudiosos brasileiros se dedicaram a compará-los, tais como Antonio Candido, Augusto Meyer, Davi Arrigucci Jr., Roberto Schwartz e Leyla Perrone-Moisés. Destaca que ambos são considerados grandes escritores em seus países e construíram uma vasta obra, além de serem editados regularmente. Em relação às suas biografias, assinala que são gênios de jovens nações que se tornaram independentes há menos de duzentos anos; escreveram a partir da periferia do Ocidente; não tiveram filhos; eram agnósticos; foram criados em contextos culturais de feição romântica; durante a sua juventude adotaram posições localistas ou nacionalistas, tendo se convertido em conservadores ao envelhecerem; têm afinidades com a língua inglesa; frequentaram outras línguas e outras literaturas e possuem temperamento clássico. Considera que suas obras são inabarcáveis, principalmente, sua fortuna crítica; seus escritos não são marcados pela sensualidade; desconfiaram do realismo; seus textos apresentam uma espécie de consciência ativa em que há um jogo com o leitor e um distanciamento da matéria narrada, entre outras questões. Fischer conclui que eles são clássicos e formativos.

Pensamos que tanto as reflexões de Perrone-Moisés quanto de Fischer indicam que o diálogo entre Borges e Machado é instigante e merece mais estudos. Nessa perspectiva, consideramos que o romance de Antonio Fernando contribui para a discussão da relação entre os dois escritores, pois o romancista carioca ficcionaliza tanto dados biográficos quanto elementos da poética de ambos os escritores, além de criar-lhes memórias falsas, como examinaremos a seguir.



## Memorial de Buenos Aires: ruptura dos limites entre a história e a literatura

*Memorial de Buenos Aires* surgiu quando se cumpriam os vinte anos da morte de Jorge Luis Borges, isto é, em 2006. Foi publicado pela Companhia das Letras, mas não obteve muito êxito junto ao público, ainda que tenha sido objeto de alguns estudos críticos. Seu autor, Antonio Fernando Borges, nasceu no Rio de Janeiro e escreveu contos e romances. Trabalha nas áreas de comunicação e marketing, além de ministrar cursos e palestras sobre literatura e escrita. *Memorial de Buenos Aires* encerra a trilogia composta por *Que fim levou Brodie?* (1996) e *Braz, Quincas & Cia* (2002). Cabe frisar que em seu primeiro livro aparecem vários temas borgeanos e que, no segundo, o autor converte Machado de Assis em personagem.

Em seu último romance, Antonio Fernando une os dois assuntos de suas obras anteriores, ficcionalizando Borges e explorando elementos da poética machadiana. A intenção de aproximar os dois escritores é explicitada desde o título da narrativa, que remete ao romance *Memorial de Aires* (1908), de Machado de Assis, e à cidade de Buenos Aires, que, além de ser o local de nascimento e de residência de Borges durante anos, também foi ficcionalizada por ele em seus escritos. Notamos que esse procedimento continua na escolha das duas epígrafes que abrem o romance, retiradas, respectivamente, do livro *Histórias da meia-noite* (1873), de Machado de Assis, e do artigo “Nueva refutación del tiempo”, de Jorge Luis Borges, publicado em *Otras inquisiciones* (1952). A primeira refere-se ao tempo e à eternidade, enquanto a segunda aborda a construção da realidade e a dupla condição de Borges, dividido entre seu ser pessoal e público. Ao mesmo tempo em que as epígrafes antecipam temas da ficção, a junção dos autores no mesmo espaço aproxima, dialogicamente, as literaturas argentina e brasileira.

O relato estrutura-se em forma de um diário que começa em 7 de janeiro de 1939, segue até 24 de junho do mesmo ano e retorna para a data inicial, marcando a circularidade da narrativa. Segundo a nota explicativa no início do romance, o texto teria sido escrito pelo avô materno de um personagem que se identifica com as iniciais AFB, as mesmas do autor empírico, o que nos recorda um conhecido procedimento borgeano: a ficcionalização do autor. O jogo narrativo se intensifica quando esse personagem, uma espécie de editor, declara que o diário é falso, pois seu avô nunca saiu do Rio de Janeiro e já estava morto no período em que o texto teria sido escrito, apesar de a letra ser sua. Essa advertência instaura dúvidas sobre a veracidade do texto, já que, logicamente, um morto não escreve. Assim, o leitor terá que estabelecer um pacto de leitura com a obra que poderá ser vista como um falso diário ou, como sugere o editor, as memórias “póstumas” de seu avô, entre outras possibilidades.

Se escolher ler *Memorial de Buenos Aires* como um diário, um gênero que se caracteriza por, supostamente, representar a realidade, o leitor perceberá a existência de algumas características formais desse tipo de texto. No romance há uma divisão espacial típica dos diários em que as descrições dos acontecimentos são separadas por datas. Porém, existem partes denominadas “s/data (folha avulsa)” nas quais se reflete sobre o processo de construção do texto, temas das poéticas borgeana ou machadiana, entre outros assuntos. Vale a pena mencionar que essa designação nos reporta a dois livros de Machado de Assis: *Histórias sem data* (1884) e *Papéis*

*avulsos* (1882). Além disso, o fato de estar intitulado de maneira diferente dos outros capítulos sugere a existência de um relato paralelo, hipótese corroborada pela desorganização do diário, em que, inclusive, faltam algumas páginas, o que indica sua incompletude.

Aparentemente, a ficção está estruturada de forma linear, e há uma mistura de tempos e espaços que convivem simultaneamente. Isso se torna evidente quando o protagonista ocupa diferentes lugares ao mesmo tempo, por exemplo, relatando sua viagem a Buenos Aires e, paralelamente, descrevendo sua vida no Rio de Janeiro. As mudanças espaciais ocorrem tanto em capítulos diferentes quanto no mesmo capítulo. Aliás, algumas vezes, o mesmo dia é descrito em Buenos Aires e no Rio de Janeiro com algumas variações. Dessa maneira, há um questionamento do conceito de linearidade temporal e uma ruptura com as fronteiras espaciais convencionais.

O relato de *Memorial de Buenos Aires* está construído em primeira pessoa por um narrador-personagem que é professor universitário e crítico literário, estudioso de Machado de Assis e herdeiro de uma considerável fortuna. De acordo com o protagonista, o objetivo de sua viagem a Buenos Aires é encontrar Procópio, seu amigo de infância, que foi à capital argentina em busca de notícias sobre seu irmão Leopoldo. Portanto, trata-se de uma investigação e a narrativa também pode ser inserida na categoria de romances policiais, já que há um enigma e um detetive.

Interessa-nos assinalar que o protagonista recebeu um convite para escrever um livro sobre sua tese de como seria a obra de Machado se ele fosse cego, tal como Borges, ou seja, se trata de uma tentativa de aproximação entre os dois escritores. A intenção de seu editor era publicá-lo em 1939, por ser o ano do centenário de nascimento do escritor brasileiro, justamente o período em que a ação narrativa está localizada. Sobre o seu trabalho, confessa: “Desde então, escrever um livro sobre ele [...] não se demorou a se transformar na vontade de escrever como ele” (BORGES, 2006, p. 27). Além de explicitar a identificação entre o personagem e Machado, este fragmento remete ao conhecido conto borgeano “Pierre Menard, autor del Quijote”, bem como problematiza o processo de escritura, visto que desconstrói o conceito de originalidade, tal como ocorre no referido relato de Borges. Nesse sentido, a narrativa discute importantes questões literárias, como influência e intertextualidade, através de um diálogo entre as poéticas de Machado de Assis e de Jorge Luis Borges.

É significativo que o protagonista explicita sua intenção de escrever um livro dentro do romance, pois esse procedimento acentua o caráter metaficcional da obra, uma vez que ele realiza algumas reflexões sobre o processo de escrita. Entre outros tópicos, o professor reflete sobre a necessidade de solidão para os escritores realizarem o seu trabalho, a relação entre a leitura e a escrita e, principalmente, o papel do leitor na interpretação de um texto. Também emite várias opiniões sobre a literatura brasileira, bem como sobre Borges e Machado, atuando como um crítico literário. Pensamos que, ao se contrapor os dois autores, problematiza-se sua inserção na tradição literária, dado que, tradicionalmente, são lidos separadamente em suas respectivas literaturas. Logo, a ficção do autor carioca apresenta uma proposta de leitura comparada entre os dois escritores, evidenciando que ambos fazem parte da literatura latino-americana e podem ser lidos dessa perspectiva.

A leitura que o protagonista faz desses autores desestabiliza a sua identidade. Afinal, ele pensa ser a reencarnação de Machado, tem crises de epilepsia como seu ídolo e até mistura acontecimentos de sua infância com fatos que viveu. Também passa por experiências de personagens machadianos, encontra-se com alguns deles e, às vezes, imita seu comportamento. Um exemplo é o ciúme, aparentemente infundado, que sente por sua mulher, tal como ocorre com o personagem Bentinho de *Dom Casmurro* (1889). Assim, percebemos que a influência de Machado sobre o protagonista transcende a esfera biográfica e se estende ao seu universo ficcional, apagando os limites entre a história e a literatura.

A influência de Borges também é visível no professor, pois, no decorrer do relato, ele não só se encontra com personagens de obras borgeanas, mas também com o seu criador, Georgie, bem como com personagens baseados em referentes empíricos que historicamente se relacionaram com o escritor. Além disso, vive uma experiência temporal relatada pelo autor argentino em *Historia de la eternidad* (1936) e “Nueva refutación del tiempo” (1947), conforme veremos adiante, demonstrando a sua instabilidade identitária, um assunto recorrente da poética borgeana, por meio de suas explorações do duplo. É preciso mencionar que os citados textos do escritor argentino estão centrados na discussão sobre o caráter ilusório da linearidade temporal, tema que será retomado em *Memorial de Buenos Aires*. Outros tópicos borgeanos abordados pelo romancista são a relação entre eternidade e literatura, a representação da realidade e a negação do eu.

Enquanto procura seu amigo desaparecido, o protagonista resolve conhecer Buenos Aires. Além dos tradicionais pontos turísticos da cidade, o personagem também frequenta as livrarias da rua Corrientes, onde compra as revistas *Sur* e *El Hogar*. Percebe que o ponto de contato entre as duas publicações é Jorge Luis Borges, que declara conhecer por meio de alguns textos do autor brasileiro Mário de Andrade e de conversas com um amigo. Não tem uma opinião favorável sobre o escritor, apesar dos elogios da crítica. Em sua opinião, “Dizem que é uma das personalidades mais notáveis da moderna geração da Argentina, mas no fundo esse poeta e ensaísta só me chamou a atenção porque temos o mesmo sobrenome ibérico” (BORGES, 2006, p. 30-31). Cabe registrar que esse fragmento é uma citação quase literal de uma parte do artigo “Literatura modernista argentina III”, de Mário de Andrade, publicado em 1928 no jornal *Diário Nacional*. Dessa forma, o relato ficcionaliza a crítica literária e recupera o diálogo entre as literaturas argentina e brasileira travado no início do século XX. Nesse sentido, vale a pena ressaltar o caráter precursor da citada análise de Mário de Andrade, já que, no momento em que escreveu o referido texto, Borges estava iniciando sua carreira literária e ainda não era muito reconhecido, nem mesmo em seu país. Também é importante observar a coincidência dos sobrenomes dos dois autores, explorada humoristicamente na narrativa.

A reflexão sobre a literatura é representada, entre outras formas, por meio da reprodução de debates entre o protagonista e seu amigo Calixto, nos quais o primeiro defende Machado e o outro Borges. Em uma dessas discussões, o escritor é acusado de ser um “polígrafo profissional” e seu amigo recorda-lhe que Machado também escrevia por dinheiro em sua juventude, tal como Borges. O professor conclui: “não sei se ele terá um dia

o mesmo talento de Machado, mas mostra desde já uma eloquência semelhante, o mesmo desejo verborrágico de escrever sobre tudo, como se o Universo fosse o único objeto digno de reflexão.” (BORGES, 2006, p. 31). Percebemos que este trecho assinala o principal ponto de contato entre Borges e Machado: sua universalidade.

Após essa introdução indireta de Borges no relato por meio da crítica à sua obra, finalmente o escritor se materializa na narrativa. Através de um encontro casual em um bonde, o protagonista vê um “estranho nativo de boina escura, barba em formação e desleixado terno bege, teimosamente abotoado contra a barriga saliente” (BORGES, 2006, p. 36). Acrescenta que sua estampa contrastava com a vaidade masculina local e que era altivo e tímido, além de ter um ar de resignado cativo. A seguir, compara-o a uma anta, argumentando que

é um estranho animal de corpo desajeitado, patas curtas, orelhas pequenas e sempre erguidas, com um focinho e o lábio superior arrematados numa espécie de tromba flexível, em cuja extremidade se destacam as narinas. Está sempre atento e prevenido, desconfiado do mundo à sua volta. Nativo dos pântanos da América do Sul, tem hábitos noturnos; mas, apesar do tamanho e da aparência, é um herbívoro tímido e inofensivo (BORGES, 2006, p. 37).

Esta comparação dessacraliza a figura canônica de Jorge Luis Borges, ou seja, a imagem cristalizada de um velho cego com sua bengala. Em *Memorial de Buenos Aires* ele é comparado a uma anta por sua forma física e sua timidez. A comparação é verossímil porque o relato está situado nos anos de 1930, quando o escritor era descrito como “um homem gordinho, antiestético, amarfanhado” (WOODALL, 1999, p. 145). O biógrafo também assinala que, nesse período, ele era indiferente à moda e tímido. Ao reconstruir essa fase do autor argentino em seu romance, Antonio Fernando proporciona que o leitor entre em contato com uma face pouco conhecida de Borges.

Além de descrever seu companheiro de viagem, o professor percebe que ele estava lendo uma antologia de contos brasileiros que estampava na capa a figura de Machado de Assis. Ele nos informa que a “anta” chama-se Georgie e que os dois passam a encontrar-se no mesmo lugar para discutir literatura. Em um desses encontros, Georgie comenta a recente morte de seu pai e descreve sua passagem pelo Rio de Janeiro em 1914, quando viajava para a Europa com a família. Diz que ficou encantado com a cidade e que se impressionou com versos recitados por um garoto, confessando “que o final do poema – “Não permita Deus que eu morra – sem que eu volte para lá” – arrancou-lhe lágrimas na época” (BORGES, 2006, p. 42). Ao mesmo tempo em que reconstrói um episódio da vida do escritor, relatado por ele em entrevistas, esse trecho aproxima a literatura argentina da brasileira por meio dos efeitos que um dos poemas mais conhecidos no Brasil, “Canção do Exílio”, de Gonçalves Dias, teria causado em Borges.

Outro exemplo da tentativa de aproximação entre as duas literaturas ocorre quando o protagonista compra edições antigas da obra do autor argentino e comenta que são “livros de poesia, lançados há mais de dez anos – na mesma época em que nossos modernistas paulistanos se empenhavam em substituir a verve poética por tolices (amor-humor, a pior

delas) destinadas ao mero escândalo e ao esquecimento eterno” (BORGES, 2006, p. 46). Neste fragmento há uma menção ao modernismo brasileiro em contraste com a produção borgeana do mesmo período, insinuando que as duas literaturas podem ser lidas comparativamente. Em suma, trata-se de uma ficcionalização da crítica literária. Cabe frisar que essa citação serve de pretexto para o protagonista comparar, mais uma vez, Borges e Machado, já que as primeiras produções de ambos foram poemas.

A rotina dos encontros literários é alterada porque um dia o professor perde o bonde e Georgie deixa cair um envelope ao saudá-lo. O protagonista resolve devolver o sobrescrito e vai à biblioteca Miguel Cané, onde seu companheiro de viagem trabalha, e descobre que ele não aparece há vários dias no local. A biblioteca é descrita como “um prédio cinzento e impessoal em arrabaldes onde haverá por certo bem poucos leitores” (BORGES, 2006, p. 48). Além disso, os funcionários são caracterizados como sinistros e vulgares. É importante ressaltar que essa descrição da biblioteca Miguel Cané recupera os dados que o autor argentino forneceu desse trabalho em sua autobiografia, ou seja, trata-se de uma reconstrução de um relevante elemento biográfico. Vale a pena mencionar que, no romance, Georgie define a biblioteca como um “cativeiro”, em consonância com as declarações do escritor de que ali tinha vivido anos de infelicidade.

Depois de observar o local, o professor conversa com a recepcionista da biblioteca, que lhe entrega o número do telefone da casa de seu amigo, devido à sua incredulidade. Ao ligar, ele é informado de que seu companheiro de bonde estava internado em um hospital de Palermo desde o natal. Surpreendido com essa notícia, o protagonista decide verificá-la e vai ao hospital em que Georgie estaria hospitalizado. Lá conhece sua mãe, D. Leonor de Acevedo. Ela explica que o acidente ocorreu na véspera do Natal e que “Georgie subia correndo as escadas da casa de uma amiga quando a cabeça atingiu o batente de uma janela aberta. Apesar de rapidamente tratada, a ferida infeccionou – e, desde então, ele está naquela cama, com alucinações e febre alta” (BORGES, 2006, p. 56). Eis a recriação de um conhecido acontecimento da vida de Borges: o acidente que sofreu em 1938, o qual quase o levou à morte.

No entanto, essa explicação deixa o protagonista perplexo, ao constatar que Georgie estava mesmo internado desde o ano passado. Então, se pergunta quem era o homem que havia encontrado no bonde, leitor de literatura brasileira. O professor também fica impressionado com o fato de D. Leonor narrar o futuro de seu filho e não suas peripécias infantis, como, geralmente, fazem as mães, pois ela somente contou-lhe as “expectativas da família, de que ele venha a ser um grande escritor – como seu marido, o pai de Georgie, não tinha conseguido ser, graças à cegueira precoce” (BORGES, 2006, p. 58). Notamos que esse excerto é uma alusão ao proclamado destino literário do autor argentino, que declarou ter se dedicado às letras para continuar o trabalho de seu pai, interrompido pela perda da visão. Esse tema é retomado outras vezes no romance por meio de comentários e atitudes de D. Leonor, que até tenta evitar que seu filho tenha contato com as mulheres, as quais poderiam “retardar seu encontro com o verdadeiro destino: a glória literária” (BORGES, 2006, p. 66). O narrador conclui que ela está mais preocupada com a carreira de seu filho

do que com a sua recuperação. Nessa ótica, o papel de promotora da literatura borgeana exercido historicamente por Leonor Acevedo é problematizado.

No hospital, o professor também conhece Adolfo Bioy Casares, descrito por D. Leonor como o melhor amigo de Georgie. Ao vê-lo pela primeira vez, o protagonista pensa que é um janota, “Simpático, bonito e educado” (BORGES, 2006, p. 58). Quando o conhece melhor percebe que o escritor “é homem de uma densidade insuspeitada, e a aparência frívola – e, por que não dizer, de dandy – parece antes um disfarce, ou uma segunda roupa, que ele usa sobre os ternos finos” (BORGES, 2006, p. 61). Assim, sua impressão inicial sobre o amigo de Georgie é modificada, e passa a vê-lo como um homem distinto e possuidor de um espírito raro e superior. Bioy Casares também lhe informa que o seu sonho, como o de Georgie, é tornar-se um escritor importante, esclarecendo que isso não significa ser popular ou famoso. Eis uma referência ao projeto literário dos dois autores argentinos, que distinguem a popularidade e a fama da qualidade literária.

Através de Bioy Casares, o professor passa a frequentar o meio intelectual argentino e conhece as irmãs Ocampo: Victoria e Silvina. Casualmente, em um jantar na casa dos Bioy Casares, descobre que Borges e Georgie são a mesma pessoa e que sua confusão foi causada porque a forma inglesa de seu nome era usada por seus familiares e amigos próximos. Ao buscar uma explicação para os episódios insólitos que vivenciou, reflete que “a presença simultânea de Georgie-Jorge Luis Borges num bonde e num quarto de hospital poderia ser apenas outra faceta de sua literatura extravagante” (BORGES, 2006, p. 82). Além de problematizar os limites entre a realidade e a ficção, esse fragmento nos remete a um elemento crucial da poética borgeana: o duplo. No romance, essa temática é explorada de diversas formas, visto que há vários Georgie pela cidade e que o protagonista também se duplica para viver suas experiências simultaneamente no Rio de Janeiro e em Buenos Aires. Além disso, como já apontamos, comporta-se como Machado ou seus personagens e, inclusive, passa por uma experiência relatada por Borges em dois textos, indicando que sua identidade é múltipla. Não podemos esquecer que a ideia de duplo está presente, ainda, no jogo entre o autor empírico que representa o papel de editor e o autor do diário, pois ambos têm o mesmo nome.

O próprio professor começa a duvidar de sua saúde mental, comentando que “cada vez mais, minha existência por aqui se assemelha a um exercício de interpretação literária” (BORGES, 2006, p. 90). Ele não se sente mais como um estudioso da literatura, mas como uma matéria estudada, como se “houvesse, enfim, escapado aos limites (ou diria pior: às limitações) da vida real e, em lugar do sonho, tivesse caído em plena ficção. [...] Era assim que eu via ali, a mim e a Georgie como personagens de alguma prosa fantástica, milenar” (BORGES, 2006, p. 91). O protagonista tem consciência de que participa de uma obra literária e reflete sobre sua condição de ente ficcional, bem como sobre os limites entre a realidade e a ficção. Portanto, esse fragmento é um exemplo de metaficção. Se pensarmos que, além de ser o narrador, também é um personagem com o mesmo nome do autor empírico, é possível inferir que há uma problematização da noção de autoria e um diálogo com a concepção borgeana de universo como livro.

Além disso, é uma forma de o narrador justificar a frequente mudança espacial de seu relato, já que, como ambos podem ser personagens, decide adotar a tese de Georgie sobre as múltiplas possibilidades e descrever como seria sua vida no Rio de Janeiro, paralelamente a sua estadia em Buenos Aires. Por um lado, a narrativa de sua “possibilidade brasileira” se converte em uma paródia do romance machadiano *Dom Casmurro* (1899). Por outro, em Buenos Aires, o professor deixa-se governar pelo universo ficcional borgeano. Logo, a sua “realidade” é invadida pela ficção.

O protagonista não só encontra-se com os duplos de Georgie, mas também tem uma experiência intemporal relatada por Borges em *Historia de la eternidad* (1936) e “Nueva refutación del tiempo” (1947), conforme já assinalamos. No romance, o professor caminha pela capital argentina com Bioy Casares e Georgie até um arrabalde. Lá se depara com o pampa, a “llanura” imensa, de acordo com a definição borgeana. Contempla o cenário durante horas, e o silêncio só é interrompido pelo canto de um pássaro e pelo som de grilos. Sente que está em mil novecentos e pouco. Já no relato de Borges o local é determinado, Barracas, e o narrador se sente em mil oitocentos e pouco. Destarte, a principal diferença entre as duas descrições está relacionada com o tempo da ação em que os personagens se encontram. Cabe registrar que a anedota foi descrita sem modificações pelo autor argentino nos dois textos mencionados anteriormente. Então, a recriação dessa história com algumas alterações sugere uma atualização dos escritos borgeanos e remete ao procedimento de reescrita de outros textos praticado por Borges.

Vale a pena ressaltar que o assunto dos textos citados toca em um tópico fundamental da poética borgeana: a negação do tempo. De acordo com Monegal (1980), em “Nueva refutación del tiempo”, o escritor abole o tempo não porque se sinta eterno ou porque sua arte seja capaz de preservá-lo para sempre da eternidade da obra, mas porque ele, Borges, não é ninguém. Ao negar sua identidade pessoal, aponta que todo homem pode ser todos os homens, tema de seu conto “El Inmortal”, publicado em *El Aleph* (1949). Nesse sentido, Borges relaciona a eternidade com a literatura, propondo que o leitor tem um papel essencial na preservação das obras e, portanto, é o seu verdadeiro autor. Eis uma referência à poética borgeana da leitura. Percebemos que esse princípio da escritura do autor argentino é explorado em *Memorial de Buenos Aires*, visto que o protagonista é leitor tanto de Borges quanto de Machado e vivencia episódios de suas biografias ou de suas obras literárias. Assim, é possível interpretarmos a negação do eu do professor como uma forma de explicitar que ficcionalmente é possível ser todos os homens, ou, pelo menos, dois escritores fundamentais para a América Latina.

Logo depois dessa experiência, o protagonista recebe um convite de Georgie para esperar o navio de Herbert Quain, personagem do conto borgeano “Examen de la obra de Herbert Quain”, publicado inicialmente em *El jardín de senderos que se bifurcan* (1941) e, posteriormente, em *Ficciones* (1944). Nesse texto, Borges anuncia a morte de Quain e analisa suas obras apócrifas. Os principais temas dos supostos escritos do autor inglês são o papel do leitor na construção de sentidos de um texto e a problematização do tempo. No romance, o professor assiste escondido à inútil espera de Georgie pelo desembarque de Quain e, na

manhã seguinte, vai a sua casa na rua Maipú desculpar-se por não ter lhe feito companhia. Ao partir, leva três livros do escritor britânico. Desse modo, as obras apócrifas resenhadas no referido conto borgeano “materializam-se” em *Memorial de Buenos Aires*.

Interessa-nos destacar que o protagonista não só lista as obras de Quain, *The god of the Labyrinth*, *April March* e *The secret mirror*, mas também as critica, declarando que esses livros “parecem apenas tediosos exercícios verbais, ansiedades prosódicas que sacrificam o essencial da arte à prática da surpresa e do assombro... Não me espantaria se descobrisse que são frutos de algum desvairado portenho, escondido sob pseudônimo inglês” (BORGES, 2006, p. 118). Acrescenta que não sabe se os livros são estúpidos ou “geniais”, mas tem certeza de que são inúteis. Trata-se de uma evidente ficcionalização da crítica literária, bem como da reprodução dos principais questionamentos que historicamente foram feitos à literatura borgeana, tais como o seu apurado trabalho com a linguagem, sua inserção no gênero fantástico e sua “inutilidade”, dado que alguns de seus detratores alegaram que ela não abordaria a realidade. Destarte, o romancista dirige as críticas à poética de Borges por meio de um de seus personagens, classificando o escritor, ainda, como um desvairado e sugerindo que ele esconde-se atrás de um pseudônimo.

O protagonista também relaciona os escritos de Quain com as propostas dos Céticos do tempo, uma vez que esses livros “realizam na ficção aquilo que os Céticos pretendem para a vida real: a manipulação regressiva do tempo, a justaposição de enredos, o furor simétrico” (BORGES, 2006, p. 118). Assim, a narrativa retoma a discussão borgeana sobre o tempo em seus múltiplos aspectos, a qual é explicitada através dos objetivos dos Céticos do Tempo, um grupo que deseja corrigir “‘distúrbios cronológicos’ – nome que eles dão aos limites impostos pela sucessão irreversível dos dias, um após outro” (BORGES, 2006, p. 114). Nesse sentido, é possível interpretarmos o constante deslocamento espacial do personagem entre o Rio de Janeiro e Buenos Aires, ou melhor, suas vidas paralelas, como uma explicitação da ruptura espacial e da quebra da linearidade temporal proposta por Borges em “Examen de la obra de Herbert Quain”.

Em *Memorial de Buenos Aires*, o professor começa a frequentar as reuniões dos Céticos do Tempo, realizadas, principalmente, no café Richmond. Cabe recordar que historicamente esse local era usado para os encontros do chamado “grupo de Florida”, do qual o autor argentino fazia parte. Entre outros portenhos, pertencem ao grupo dos Céticos, Georgie e Macedonio Fernández. O protagonista esperava que Bioy Casares também estivesse entre eles, porém Georgie explica que “Adolfito admira e pratica a literatura fantástica, mas não gosta de vê-la invadir a realidade. Qué lástima!” (BORGES, 2006, p. 115). Novamente, a fronteira entre a realidade e a ficção é problematizada, sugerindo, ainda, que Borges e Bioy Casares têm posturas diferentes sobre o tema.

Observamos que o jogo entre história e literatura também está presente na composição dos Céticos, formado não só por personagens baseados em referentes empíricos, mas também por personagens borgeanos como Beatriz Viterbo e Teodelina Villar. Além de misturar personagens criados a partir de referentes históricos com personagens ficcionais retirados do universo literário de Borges, a presença das duas personagens femininas borgeanas citadas



é anacrônica porque elas aparecem, respectivamente, nos contos “El Aleph” e “El Zahir”, publicados em *El Aleph* (1949), escritos posteriormente ao ano em que a ação narrativa do relato está situada. No romance, Georgie apaixona-se por uma versão de Beatriz Viterbo, é recusado e pensa em suicídio, mas, em outro avatar, ele demonstra ser extremamente tímido para expor seus sentimentos por ela. Já Teodelina Villar busca o Zahir, uma moeda mágica que conteria a fonte de juventude, pela capital argentina, e é justamente o professor que lhe entrega o desejado objeto.

Além desses personagens migrados do universo ficcional borgeano, há alguns que foram construídos baseados em referentes empíricos, entre os quais se encontra o escritor Macedonio Fernández. Inicialmente, ele surge na narrativa ao lado de Teodolina Villar, sendo descrito como “um homem de meia-idade, cabelo e bigode grisalhos, de figura miúda e discreta” (BORGES, 2006, p. 73). Apesar dessa aparência comum, o seu comportamento de segurar fósforos acesos e aproximá-los de sua barriga chama a atenção do protagonista. Posteriormente, em um de seus encontros, Georgie explica que essa atitude é uma espécie de calefação particular. O professor comenta que Macedonio é um velho homem de letras local, prestigiado pela geração anterior e venerado pelo escritor, que o considera “o homem mais extraordinário que já conheci. Seu pensamento é vivo, profundo, e eu diria que ultrapassa as possibilidades de seus escritos. Macedonio vive para pensar: não se interessa pela fama literária. A própria literatura lhe é indiferente” (BORGES, 2006, p. 114). Por meio desse excerto, o personagem sintetiza as opiniões do autor argentino sobre Macedonio, que foram expostas em entrevistas e em sua autobiografia.

No romance de Antonio Fernando, quando o professor conhece pessoalmente Macedonio, acha-o equilibrado e acredita que sua adesão aos Céticos é um misto de paternalismo e tolerância. Em um de seus encontros, Macedonio expõe sua tese de que o tempo não passa, sustentando que deveríamos nos abandonar ao manso fluir do tempo, visto que “É uma batalha perdida, cuja alternativa é ansiedade e angústia, no más. Se pudessemos ir ao campo e nos estendermos na terra ao meio-dia, de olhos fechados, para puramente existirmos, resolveríamos o enigma do universo.” (BORGES, 2006, p. 131). A alusão ao pampa leva o protagonista a lembrar-se de sua mencionada experiência atemporal, relacionando a concepção borgeana de tempo com as ideias de Macedonio, indicando o diálogo entre os dois autores. Aliás, alguns críticos apontam que Borges elaborou algumas de suas concepções teóricas a partir das noções metafísicas de Macedonio Fernández. Portanto, nessa ótica, ele seria o seu precursor. Em seu texto biográfico, o escritor discorre sobre sua relação com Macedonio, enfatizando que, antes de conhecê-lo, ele era um leitor crédulo e que o seu legado mais importante foi ensinar-lhe a ler ceticamente. Nesse sentido, *Memorial de Buenos Aires* problematiza a “influência” de Macedonio sobre Borges.

Não podemos deixar de mencionar a ficcionalização de outro importante personagem histórico: a escritora Victoria Ocampo. O primeiro contato do professor com a intelectual argentina ocorre quando ele compra a revista *Sur* e descobre que ela é a sua organizadora. Depois, Bioy Casares comenta que chegou a convidar Procópio para participar dos saraus literários que sua cunhada organizava. Então, o protagonista pergunta-se se ela seria

Victoria. Em uma visita ao hospital descobre que se tratava da mesma pessoa e descreve-a como “austera”, em contraste com sua irmã Silvina, “simpática e guapa”. No decorrer do relato, encontra-se com as irmãs Ocampo em outras ocasiões e, em uma delas, Victoria cobra-lhe um artigo que ele havia prometido escrever para a revista *Sur* sobre Machado de Assis. Além disso, Georgie comenta que irá procurá-la para publicar o seu texto sobre Quain, mas pondera que ela é imprevisível. Esses episódios reconstróem a figura polifacética de Victoria Ocampo, que atuou como escritora, editora da revista *Sur* e promotora de encontros literários. Apesar de algumas críticas sobre o seu caráter expostas no romance, tais como sua austeridade e sua imprevisibilidade, é importante enfatizar a sua contribuição à promoção da literatura, particularmente, a de Jorge Luis Borges.

Paralelamente aos seus encontros com Georgie e os Céticos, o protagonista não abandona sua busca por Procópio. Descobre que Estela Canto havia sido a última pessoa a vê-lo. Logo, mais um personagem baseado em um referente histórico entra em cena na obra do romancista. A primeira informação que o professor obtém sobre ela é que está na Europa e só retornará a Buenos Aires em abril. Na data prevista para o seu regresso, conversam por telefone e marcam um encontro. O professor descreve-a como uma bela

morena, esguia e elegante como poucas por aqui. Consegue ser, ao mesmo tempo, atrevida e charmosa como nenhuma outra mulher que conheço. [...] Fumando sempre, de um jeito incomodamente masculino, Estela desfiou seu credo bolchevique (BORGES, 2006, p. 158).

Após essa descrição, Canto informa ao protagonista que Procópio estava usando o nome de Carlos Ascorse Daneri, ou seja, o mesmo nome e o sobrenome do personagem de “El Aleph”, conto dedicado à Estela Canto empírica. Notamos que houve apenas uma mudança no sobrenome do meio do personagem, que passou de “Argentino” para “Ascorse”, insinuando que, apesar de ser quase idêntico, ele é diferente. Desse modo, ao mesclar dados referenciais com elementos ficcionais, mais uma vez a realidade e a ficção se interpenetram no romance.

Com a ajuda de Estela, o professor localiza Procópio, mas antes de conversarem o personagem é atropelado, levam-no a um hospital e ele desaparece. Além desse sumiço enigmático, outros eventos insólitos ocorrem no relato: surgem vários Borges por Buenos Aires; objetos reaparecem antes de desaparecer; o Imortal, um pálido personagem misterioso com capa, chapéu e botas, persegue estrangeiros; e o protagonista é suspeito do assassinato da princesa russa Minkowska. Dentre estes acontecimentos incomuns destaca-se o fato de que Georgie sabe que será sequestrado e espera ansiosamente por isso. Tais elementos aproximam a narrativa do gênero fantástico.

Um dia, finalmente, Georgie desaparece, e o professor, juntamente com Don Isidro Parodi, o detetive criado por Borges e Bioy Casares, tenta encontrá-lo. Originalmente, o investigador resolvia mistérios a partir de sua cela, mas o romancista converteu-o em homem de ação. Nesta ficção, Don Isidro é descrito pelo personagem como “um simpático e roliço ‘especialista em desaparecidos’. [...] sua postura burocrática e seu apego exagerado

às minúcias não me pareceram muito promissores. Tem, pelo menos, a virtude da clareza - e, além disso, sua tolice é transparente” (BORGES, 2006, p. 177). Contrariando as expectativas do protagonista, Don Isidro desvenda o paradeiro de Georgie e descobre que ele foi aprisionado por sua própria mãe, a qual, paradoxalmente, deixou pistas para que fosse encontrado. Quando é desmascarada, ela declara que seu objetivo era afastá-lo das mulheres para que se dedicasse somente à sua carreira literária, isto é, trata-se da problematização do papel que Leonor Acevedo desempenhou na construção da trajetória literária de Borges. Na narrativa, ao contrário do que seria esperado, Georgie defende D. Leonor e justifica publicamente sua prolongada ausência com uma suposta viagem a Adrogué, protegendo sua mãe.

Depois de ser sequestrado e resgatado, Georgie mostra-se animado com seus projetos, mas logo se decepciona com os Céticos ao descobrir que eles se aproveitaram de suas ideias filosóficas para roubar dinheiro dos novos ricos argentinos. A trama é desvendada por Don Isidro, disfarçado de policial bufão, e Procópio, que revela ser um agente da Escotland Yard. Ambos impedem a falência do protagonista quando ele estava prestes a transferir sua fortuna para o líder dos Céticos, D. Pepe, o qual estava confabulado com outros aristocratas portenhos à beira da falência. Procópio explica que “a trama era muito mais ambiciosa do que se imaginava a princípio: envolvia até a ajuda da espionagem soviética, em troca de ‘una contribución para la causa socialista em Latinoamérica’” (BORGES, 2006, p. 211). Assim, amplia-se o alcance das ações dos Céticos, e o papel de Georgie como “inocente útil” é destacado. Como o escritor não tinha dinheiro, exploraram suas teses filosóficas sobre o tempo e, caso o plano tivesse dado certo, ele teria contribuído para a causa socialista na América Latina. É interessante registrar que esse “apoio ao socialismo” contrasta com a postura política conservadora adotada historicamente por Borges em sua maturidade.

Devido à existência de um mistério, de sua investigação e da presença de detetives, pensamos que a narrativa também pode ser lida como um relato policial, ou melhor, como uma paródia ao romance policial de enigma. Afinal, o comportamento desastrado de Don Isidro durante as investigações difere do personagem criado por Borges e Bioy Casares, uma máquina de raciocinar, pois ele resolvia os mistérios a partir de sua cela. Já em *Memorial de Buenos Aires*, o detetive torna-se um homem de ação, aparentemente, desastrado e corrupto, mas no final do relato descobrimos que essas características são parte de um disfarce e sua participação é fundamental para a desarticulação dos Céticos.

Contudo, alguns enigmas não são esclarecidos na narrativa, tais como a misteriosa multiplicação do escritor por Buenos Aires e a incessante busca de Teodelina Villar pelo Zahir. Ao ser questionado sobre esses pontos, Georgie declara: “Bueno, Antonio: Há coisas que só perguntando a Deus. Ou, pelo menos, a um outro Borges” (BORGES, 2006, p. 212). Nesse trecho, Georgie fala de Borges como se fosse outro, ou seja, nega sua identidade pessoal, duplicando-se. Também o compara a um Deus, remetendo-nos a concepção de autor como um Deus criador. Além disso, pode ser uma alusão ao fato de que no universo da literatura contemporânea o autor argentino se converteu em um importante referencial para muitos leitores, entre os quais, logicamente, se incluem vários escritores.

Acreditamos que a permanência de alguns mistérios na ficção reforça sua leitura como uma paródia do romance policial de enigma, gênero que foi subvertido por Borges, que desconstruiu a infalibilidade do detetive. Nesse sentido, não podemos nos esquecer de que os mistérios insolúveis presentes no relato estão relacionados à poética borgeana, ou seja, o tópico do duplo, a problematização do tempo e a construção de realidades paralelas. Portanto, essas referências fazem parte do universo ficcional criado pelo escritor. Aliás, é importante recordar que Borges valorizava a literatura fantástica e, inclusive, teceu algumas considerações teóricas sobre o subgênero, apontando como seus elementos centrais, justamente, o duplo e a transposição de fronteiras de tempo e de espaço. O romancista carioca, ao não desvendar os acontecimentos insólitos citados anteriormente, mantém a ambiguidade, e o leitor pode optar por ler a sua obra como um relato fantástico. Dessa forma, estabelece-se um diálogo com um tópico fundamental da poética borgeana.

Entretanto, também é possível interpretarmos a citação como um exercício de ficcionalização da crítica literária, porque o romancista literaturiza o amadurecimento da literatura borgeana, ou seja, simbolicamente, o escritor deixa de ser Georgie e se converte em Borges. Cabe observar que esse processo é representado em *Memorial de Buenos Aires* quando o escritor entrega uma cópia de seu conto “Pierre Menard, autor del Quijote” para o protagonista. Nesse momento, o professor assinala que Georgie começou “a modelar, no rosto, a máscara do adulto por cima da face persistente de menino” (BORGES, 2006, p. 219). Assim, a ficção representa o escritor como uma criança grande que começa a amadurecer, não só física, mas também literariamente. Nessa perspectiva, o excerto pode ser interpretado como uma crítica à dita primeira fase da literatura borgeana. Ao mostrar o personagem deste ângulo, o autor humaniza Jorge Luis Borges, o qual é descrito como um tímido escritor, dependente de sua mãe e de um trabalho medíocre em busca de um caminho próprio em sua vida e na literatura.

Georgie acrescenta que “pretende escrever sobre ‘caminhos que se bifurcam’ no labirinto do tempo” (BORGES, 2006, p. 219). Explica que se tratará de uma história policial e justifica que não pode abandonar um tema tão fascinante, isto é, trata-se de uma alusão ao conto “El jardín de senderos que se bifurcan”. Após essa declaração, uma antecipação metaficcional de seu novo relato, o personagem retira-se apressado porque tem um encontro com Estela Canto por quem estava apaixonado. Desse modo, o professor não tem tempo de ler “Pierre Menard, autor del Quijote” e reflete sobre o futuro de Georgie: “Será que vai atingir um dia o patamar literário estabelecido por D. Leonor? A glória traz, junto com a excelência, o castigo da consagração: ficar preso a uma teia unânime de aplausos, deixando de ser um indivíduo para se tornar uma estátua que escreve páginas consagradas” (BORGES, 2006, p. 220). O fragmento problematiza a desindividualização do escritor, que passa a ser visto como um mero objeto consagrado. Sabemos que foi justamente o que aconteceu com o autor argentino e entendemos que uma possibilidade de desconstruir essa visão de escritores como estátuas é humanizá-los através de textos literários. Nessa perspectiva, *Memorial de Buenos Aires* cumpre o papel de humanizar Borges, além de dialogar com a historiografia literária e com a poética borgeana.

Observamos que, no romance, se destaca a ficcionalização da crítica literária, particularmente, à poética borgeana. Além dos citados questionamentos feitos por meio de Quain, identificamos algumas críticas às primeiras produções de Jorge Luis Borges, as quais assinalaremos a seguir. Inicialmente, o professor afirma que *Historia de la eternidade* cheira a imaturidade intelectual e pretende impressionar o leitor. Acrescenta que “Esse Borges me lembra os velhos escribas profissionais, um intelectual provinciano de encomenda, desses que sentem especial prazer em listar temas exóticos, como se a extravagância fosse uma das formas de inteligência literária” (BORGES, 2006, p. 81). Assim, a literatura borgeana da chamada primeira fase é qualificada de extravagante. Também é interessante registrar que Bioy Casares expressa o desejo de que Georgie se recupere não só do acidente, mas que deixe de escrever tolices e comece a se dedicar à Literatura, explicitando o seu descontentamento com os seus escritos atuais. Logo, na ficção não é apenas o professor que menospreza as primeiras produções de Borges.

O protagonista também afirma que a negação do Eu e do Tempo “diz muito do seu projeto intelectual, ou ao menos sobre sua visão de mundo: no fundo, o que ele deseja negar é a própria realidade. Desafortunado Georgie, parece disposto a abraçar uma causa desde já tão perdida” (BORGES, 2006, p. 83). Pensamos que se trata de uma alusão à opção do autor argentino pela estética de cunho fantástico em detrimento da realista. Observamos que, em *Memorial de Buenos Aires*, a realidade ganha a partida, já que a tentativa dos Céticos de negar o tempo era apenas uma farsa e, significativamente, no final do relato o relógio da Torre dos Ingleses volta a funcionar, contrastando as especulações borgeanas com a linearidade temporal demarcada pelo mencionado relógio.

Interessa-nos sublinhar que, na opinião do professor, Georgie dá a impressão de não ser tipicamente argentino e parece ser um súdito do império britânico, o que é indicado por seu apelido familiar, bem como por suas leituras de literatura inglesa. Portanto, a argentinidade do escritor é questionada, bem como suas influências inglesas. É possível considerar essa observação como uma alusão ao fato de Borges, supostamente, ter se afastado dos temas nacionais que caracterizariam a chamada primeira fase de sua produção literária. Através dessas críticas, o romance dialoga com a história da literatura, trazendo à tona questionamentos que alguns críticos fizeram ao cosmopolitismo do escritor.

Como vimos, a narrativa de Antonio Fernando recria o período em que o autor argentino começa uma importante mudança em sua carreira literária, pois, além de poeta e ensaísta, se converte também em contista, embora, historicamente, tenha escrito contos anteriormente. Nessa ótica, a ficção reforça o mito escritural que Borges utilizou para explicar sua dedicação aos contos enquanto deixou a poesia, aparentemente, de lado. O referido processo de transformação é reconstruído no romance através da ficcionalização do acidente sofrido pelo escritor em 1938, que, segundo o seu relato, culminou na criação de “Pierre Menard, autor del Quijote”. Cabe frisar que este conto é uma dos textos de referência da literatura de Borges, além de simbolizar a poética borgeana da leitura, segundo Monegal (1980). Entendemos que a inclusão do contexto de produção do citado relato sinaliza o início do amadurecimento literário do escritor.

Vale a pena mencionar que, após entregar o conto para o professor, Georgie comenta que o seu início recorda o obituário de Quain, porém tem a vantagem de ser somente ficção. Então, o protagonista considera que ele começou a superar os traumas recentes, destacando a mencionada substituição da máscara de menino por uma de adulto. Também informa que o escritor “Disse-me que ainda pretende escrever sobre ‘caminhos que se bifurcam’ no labirinto do tempo” (BORGES, 2006, p. 209). Georgie ressalta que será um relato policial e que deseja criar algo de que tenha orgulho. Eis um claro exercício de metaficção através da alusão do plano de escrita do conhecido conto borgeano “El jardín de senderos que se bifurcan”. Além disso, há uma explicitação do amadurecimento do personagem, que passa de menino para adulto. Pensamos que a escolha do termo “máscara” é relevante, dado que sugere que Georgie não amadureceu de verdade, ou melhor, que sua literatura não perdeu sua essência.

### **À guisa de conclusão**

Notamos que *Memorial de Buenos Aires* aborda a poética borgeana de várias formas. Além das mencionadas críticas à literatura de Borges, encontramos na narrativa algumas referências aos seus textos; citações ou paráfrases de seus escritos; tópicos como o labirinto, o duplo, a negação do tempo e do eu, bem como a presença de vários personagens de seu universo ficcional, como Beatriz Viterbo, Teodelina Villar e Don Isidro Parodi. Também não podemos nos esquecer de que a cena da leitura perpassa o romance e que tanto o professor quanto Georgie são caracterizados como leitores e escritores. Basta lembrar que o protagonista lê as obras borgeanas e critica-as, além de estar escrevendo uma tese sobre como seria a literatura de Machado se ele tivesse perdido a visão. Por sua vez, Georgie lê um livro com uma foto de Machado na capa e não só escreve um conto após o seu acidente, mas também planeja relatos futuros. Portanto, a narrativa gira em torno da literatura, pois os seus protagonistas são do meio literário, discute importantes questões literárias e dialoga com a história da literatura.

Contudo, constatamos que os acontecimentos históricos também estão presentes na ficção. Nesse sentido, é importante sublinhar que alguns episódios da vida do autor argentino foram recriados no romance, tais como: o seu acidente de 1938; sua viagem à Europa; sua passagem pelo Rio de Janeiro; o trabalho na biblioteca Miguel Cané e a escrita de “Pierre Menard, autor del Quijote”. Também foram ficcionalizados no relato personagens baseados em referentes históricos, que tiveram um papel fundamental na vida de Borges: D. Leonor, Adolfo Bioy Casares, Macedonio Fernández, Victoria Ocampo, Silvina Ocampo e Estela Canto. Logo, a história é um elemento fundamental na construção da obra de Antonio Fernando.

Tendo em vista as considerações anteriores, é necessário ressaltar que *Memorial de Buenos Aires* dilui as fronteiras entre a literatura e a história, estabelecendo um diálogo não só com a poética borgeana, mas também com a história da literatura. Afinal de contas, a narrativa traz para a ficção várias críticas à literatura borgeana, problematiza as duas fases da produção

literária de Borges e ficcionaliza personagens borgeanos. Ao optar por reconstruir a época em que o escritor passa por uma transformação em sua literatura, o romance possibilita que o leitor entre em contato com uma face pouco conhecida do autor argentino. Além disso, a narrativa humaniza Jorge Luis Borges, representando-o inicialmente como tímido e ingênuo e, posteriormente, como um Deus criador. Logo, ao recriar o período em que a carreira literária do escritor começa a se consolidar, o romance instiga o leitor a refletir sobre o processo de construção do cânone, bem como o seu papel na conservação da tradição literária.

A partir dessas reflexões, pensamos que um dos principais méritos do romancista é o diálogo entre a literatura brasileira e a argentina, representado por meio de leituras, seja a crítica de Mário de Andrade, o poema de Gonçalves Dias, o contraste da produção inicial borgeana com os escritos dos modernistas brasileiros ou, principalmente, pela comparação entre Jorge Luis Borges e Machado de Assis. Interessa-nos recordar que em uma de suas versões, Georgie era leitor de literatura brasileira, ao contrário do Borges empírico. Ao explicar sua proposta de leitura, o protagonista declara:

não tenho feito outra coisa nos últimos tempos senão me ocupar de dois homens tão díspares – Georgie e Machado- cometendo o pecado intolerável de os comparar. Mas até que ponto é possível fazer isso com um grande autor já morto e outro que apenas começa a nascer? (BORGES, 2006, p. 220).

Refletindo sobre a pergunta do professor, observamos que eles não são tão diferentes e que têm muitas afinidades, tais como o fato de estarem mortos e terem sido consagrados. Entre outras questões, a narrativa assinala que ambos trabalharam em jornais e revistas profissionalmente, começaram sua carreira literária com a escrita de poemas e se dedicaram à literatura para superar suas frustrações. Contudo, entendemos que o mais produtivo desse diálogo é a ficcionalização das poéticas de Borges e Machado, principalmente, através do comportamento antirrealista do protagonista, bem como por suas comparações entre os escritores. Em suma, ao comparar Jorge Luis Borges e Machado de Assis, a narrativa do autor carioca viabiliza, ficcionalmente, o conceito de literatura latino-americana.

Cabe frisar que, embora Machado não se materialize no romance como personagem, sua presença está marcada pelas atitudes do protagonista, assim como em suas considerações críticas sobre a literatura machadiana. Aliás, o professor também cita elementos de sua biografia, como a sua epilepsia e o seu casamento, entre outros. Machado é representado como um escritor maduro e clássico, contrastando com Borges, que, na narrativa, está iniciando sua carreira no momento em que a ação está situada. Portanto, a representação do autor brasileiro insinua que o escritor argentino ainda precisará percorrer um longo trajeto para ser consagrado.

Devido à literaturização de Borges, a problematização da relação entre história e literatura, a presença de intertextos e da metaficção, bem como do diálogo com a historiografia literária, acreditamos ser possível interpretar *Memorial de Buenos Aires* como um novo romance histórico que ficcionaliza escritores. No entanto, há outras possibilidades de leitura da narrativa, pois ela pode ser vista como um falso diário, um relato fantástico ou

um romance policial, como já sinalizamos. Assim, caberá ao leitor escolher o seu caminho de interpretação da obra. Dependendo de sua opção de leitura, as memórias apócrifas de Borges e de Machado poderão ser uma ponte entre as poéticas dos dois escritores ou um exercício de literatura comparada que virou uma ficção.

MILREU, I. Memorial de Buenos Aires: Jorge Luis Borges' and Machado de Assis' Apocryphal Memories. *Olho d'água*, São José do Rio Preto, v. 9, n. 2, p. 127—144, 2017.

## Referências

ANDRADE, M. Literatura modernista argentina III. *Boletim Bibliográfico Biblioteca Mário de Andrade*. v. 45, n.1-4. São Paulo, 1984.

BORGES, A. F. *Memorial de Buenos Aires*. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.

BORGES, J. L. *Obras completas*. Buenos Aires: Emecé, 1974.

ESTEVES, A. R. *O romance histórico brasileiro contemporâneo (1975-2000)*. São Paulo: Editora da UNESP, 2010.

FISCHER, L. A. *Machado e Borges – e outros ensaios sobre Machado de Assis*. Porto Alegre: Arquipélago editorial, 2008.

IOVINELLI, A. *L'autore e Il personaggio: l'opera metabiografica nella narrativa italiana degli ultimi trent'anni*. SoveriaMannelli: Rubertino Editore, 2004.

MONEGAL, E. R. *Borges: uma poética da leitura*. São Paulo, Perspectiva, 1980.

PERRONE-MOISÉS, L. Machado de Assis e Borges: nacionalismo e cor local. In: SCHWARTZ, J. (Org.). *Borges no Brasil*. São Paulo: Editora da UNESP/Imprensa Oficial, 2001.

PREMAT, J. *Héroes sin atributos: figuras de autor en la literatura argentina*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 2009.

WEINHARDT, M. Quando a história literária vira ficção. In: ANTELO, R. *et. al.* (Org.). *Declínio da arte, ascensão da cultura*. Florianópolis: Letras Contemporâneas/Abralic, 1998.

WOODALL, J. *Jorge Luis Borges: o homem no espelho do livro*. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1999.

Recebido em: 18 out. 2017.

Aprovado em: 23 nov. 2017.



# Redes y relaciones experimentales en *La ansiedad* de Daniel Link

WANDERLAN ALVES\*

**RESUMEN:** En *La ansiedad* Daniel Link explora senderos poco desarrollados antes de los años 2000 en la novela latinoamericana, empleando posibilidades comunicacionales de Internet (chats, correos electrónicos, etc.), a la vez que pone en escena ciertos procesos de las subjetividades contemporáneas en relación con el ciberespacio, las formas masivas de consumo y el mercado. Frente al experimento escritural de Link, buscamos una vía de lectura de su novela fuera de la esfera de la autonomía, a partir de los diversos flujos y quiebres que se convocan en su materialidad discursiva y de la relación entre tecnología, subjetividad y enunciación en su conformación narrativa.

**PALABRAS-CLAVE:** Daniel Link; Narrativa contemporánea; Internet; Subjetividad; Afectos.

**ABSTRACT:** In *La ansiedad*, Daniel Link explores a little developed path in the Latin American novel before 2000, the communicative possibilities of Internet (chats, e-mails, etc.). At the same time, he brings into the narrative scene some processes of contemporary subjectivities associated with cyberspace, mass culture, and market. In relation to this creative writing experience, I analyze Link's novel outside of autonomous approach, from flows and breaks which the narrative materiality puts in question, as well as the relations among technology, subjectivity and enunciation presented in its discursive constitution.

**KEYWORDS:** Daniel Link; Contemporary Narrative; Internet; Subjectivity; Affects.

---

\* Departamento de Letras/CCHE – Programa de Pós-graduação em Literatura e Interculturalidade/CEDUC – Universidade Estadual da Paraíba – Campina Grande – 58429-570 – Campina Grande - PB – Brasil. E-mail: alveswanderlan@yahoo.com.br

Daniel Link escribió *La ansiedad* entre el año 2000 y finales del 2003, y la publicó en el 2004<sup>1</sup>. En el intervalo de más de una década desde su publicación, Link siguió escribiendo, críticos escribieron sobre su obra y quizás esta novela también haya seguido inscribiéndose en los flujos discursivos de nuestra época. De hecho, hay un conjunto de flujos y territorios en juego en el proceso de acción e intervención escritural de Link en el espacio de dispersión en que su texto se envuelve (y en el cual se crea), que a la vez requiere el derecho de pertenencia a lo literario, y por eso parece interrogar nuestra propia realidad –la de hoy y la de hace más de diez años– sobre ciertas posibilidades del experimentalismo, de la individualidad y de la producción de enunciados que logren interrogar el presente de/en la literatura. ¿Qué produce esta experimentación (quizás ansiosa, pese al juego de palabras) que es *La ansiedad*? Si produce algo, en este caso ¿qué es? y ¿cómo funciona en tanto discurso y enunciación? ¿Llega a ser algo nuevo o apunta a algo nuevo en lo literario?

Sea por la frecuente territorialización del campo crítico, sea por la dificultad en acercarse a la textualidad de esta novela, tras más de diez años de su publicación seguimos planteándonos cuestiones desde la oposición entre la alta cultura y la cultura de masas, lo moderno y lo no moderno, lo literario y lo no literario, la innovación y la no innovación, es decir, concepciones de lectura quizás determinantes que, en algunos casos, restan importancia a la oscilación y al movimiento permanente de cada una de las instancias implicadas en la producción discursiva en *La ansiedad*, y a la vez la pone en escena en tanto enunciado. Por otra parte, tampoco es precisamente la tecnología en cuanto aparato tecnológico lo que le confiere densidad experimental a esta novela. Si bien no la podemos imaginar sin los recursos tecnológicos, podríamos cuestionar si su textualidad seguiría interrogándonos hoy, si el resorte de su articulación fuera, de hecho (o exclusivamente), tecnológico.

Internamente al relato, lo que se narra en *La ansiedad* es la desdichada y breve relación entre Manuel Spitz y Michel Gabineau, que se despliega hacia 1999 y 2000, básicamente a través de los correos electrónicos que ambos intercambian y un breve periodo en que viven juntos en Buenos Aires. El recurso al ciberespacio en la estructura y en la motivación narrativa le confiere cierto matiz novedoso que, pese a no ser modernólatra en el mismo sentido en que lo fueron ciertas propuestas de las vanguardias de principios del siglo XX obsesionadas por la tecnología, resulta actual porque en la literatura latinoamericana Internet no había alcanzado un lugar relevante hacia el comienzo de los 2000, proceso más reciente y en curso todavía, a lo mejor porque también es reciente la popularización y la difusión de la informática en la vida cotidiana de gran parte de las poblaciones en América Latina.

En lo que respecta al ciberespacio en tanto vía de enlace erótico o amistoso entre individuos –pues es éste el enfoque que se confiere al ciberespacio en la novela de Link–, con el surgimiento y la popularización de redes sociales en el siglo XXI, como *Orkut* (hoy ya caducado) o *Facebook*, que ofrece recursos de búsqueda y condiciones para la constitución de una red de contactos donde cada miembro puede compartir fotos, hablar por *webcam* y crear sus propias narrativas, amén de la posibilidad de crear grupos privados directamente

---

<sup>1</sup> Una versión preliminar de las ideas desplegadas en este artículo se presentó en forma de ponencia oral en el *IV Congreso Internacional Cuestiones Críticas*, que tuvo lugar en la Universidad Nacional de Rosario, en Rosario, Argentina, los días 30 de septiembre, 1 y 2 de octubre de 2015.

dedicados a los juegos eróticos –quién nunca lo haya probado, podrá descubrir miles de grupos de este tipo en *Facebook*, simplemente ingresando en la búsqueda el vocabulario más morboso que se le ocurra–, además de los blogs y sitios de tema exclusivamente sexual, que también ofrecen servicios de audio y *webcam*, como *cam4* y tantos otros, no resulta difícil ver que la tecnología ha avanzado bastante.

Pero tampoco es éste el límite de la textualidad de *La ansiedad*. Actualmente están a alcance de cualquiera que tenga un celular del tipo Smartphone, aplicativos como *Grindr*, *Scruff* o *Hornet*, entre tantos otros, por sólo hablar de los destinados al público gay masculino –universo que se enfoca en la novela de Link–, cuya finalidad es poner en contacto a personas de todo el planeta en busca de sexo, pareja, amistades y “amistades con derechos”, y toda la multiplicidad de juegos y roles eróticos que podamos imaginar. Y, sin embargo, *La ansiedad* sigue interrogándonos, tal vez porque la época de *Whatsapp* corresponda a la cumbre de algo a que Link ya apuntaba en la novela: cada vez más los individuos intercambian fotos –y los famosos *nudes*–, deseos e impulsos antes siquiera de mostrar sus caras o decir sus nombres al interlocutor en las redes sociales.

Aunque pudo haber cambiado el tiempo de respuesta entre los individuos envueltos en los procesos comunicativos destinados a la seducción amorosa con el paso del tiempo y el avance de las tecnologías a lo largo de los últimos diez o quince años, la ansiedad del emisor entre el momento del envío del mensaje y el momento en que recibe (o no) la respuesta del interlocutor, pervive en cuanto rasgo fundamental de la dinámica que los conecta. A su vez, los límites y los intervalos parecen desterritorializarse y reterritorializarse frecuentemente en el ámbito de la tecnología, al igual que en los demás campos del entramado social contemporáneo, por lo cual resulta insuficiente atribuirle exclusivamente al campo tecnológico el rol de agregación capaz de hacer que un texto como *La ansiedad* siga interrogándonos sobre nuestro presente, incluso porque ciertas tecnologías implicadas en su configuración, sin haber desaparecido, han sido enormemente desarrolladas o modificadas desde su publicación.

Por otra parte, las redes en línea han puesto de manifiesto el cambio de los lenguajes y de los códigos relacionales no sólo en el ámbito del erotismo sino en las relaciones sociodiscursivas en las últimas décadas. El “relacionarse”, algo que, por mucho tiempo, ha sido románticamente identificado con el establecimiento de asociaciones duraderas, dio lugar al “conectarse”, paradigma generalmente puesto en relación con contactos más superficiales y blandos, conforme a lo que señala Bauman (2004). Aunque la visión del “amor líquido” del sociólogo polaco pueda hacérsenos algo teleológica y aun nostálgica, pues está pensada a partir de cierta idea de “presencia física” y de una noción genérica o idealizada del “amor”, Bauman logra identificar lo fundamental en dicho cambio “de la relación a la conexión”: en primer lugar, la conexión parece haberse convertido en matriz o modelo para las relaciones en las últimas décadas; en segundo lugar, su configuración puede asociarse inmediatamente a los patrones del mercado al estilo *shopping*, que logran alternar momentos de contacto y detenimiento con momentos de circulación sin rumbo mediados por el deseo (no siempre consciente) del individuo; en tercer lugar, y en consecuencia de lo anterior, esta matriz potencia lo inmediato y lo pasajero, y oscila entre el deseo y el impulso.

Los chats y correos en la textualidad de *La ansiedad* son fundamentales, aunque no sólo en tanto tecnología (aparatos y *softwares*). Pese al tiempo variado de conclusión de la interlocución en diferentes formas de comunicación dialógica y pese al hecho de que Internet nos permite compartir imágenes instantáneamente, no es muy diferente crear juegos eróticos en línea o por cartas, en lo que atañe al fundamento del enlace comunicativo (esto es lo que parece sugerirnos Daniel Link al insertar en el interior de su texto fragmentos recogidos de *Cartas a Milena* de Kafka, por ejemplo). Al mismo tiempo, es muy diferente chatear en un sitio destinado a la búsqueda erótica o invertir en una empresa de seducción recíproca por cartas tras un contacto previo que lo permita y potencie el enlace entre los individuos, o respetándose el tiempo y los intervalos que este último tipo de comunicación les impone a los interlocutores.

La diferencia, sin embargo, no es de especie, sino de realidades, temporalidades y flujos. En los procesos de seducción mediante el contacto físico o las formas de mediación pendientes de cierta duración, los intervalos entre un contacto y otro le asignan al mensaje un rol de profundidad simbólica capaz de conferir a la relación un sentido de continuidad en los momentos de ausencia (la carta amorosa es emblemática con respecto a eso), por lo cual requieren una inversión recíproca e interesada en la estabilidad y lo duradero. A su vez, el carácter instantáneo del tiempo en los procesos de seducción en redes en línea le confiere más importancia a la circulación de los mensajes que a los mensajes mismos: hay que mantenerse conectado, y el flujo constante de palabras, imágenes o *emoticons* –la circulación, por tanto– es lo que atrapa a los interlocutores (los chats y *Whatsapp* son buenos ejemplos de dicha dinámica). Esto no quiere decir que un modo de relación sea más verdadero o más legítimo que el otro, sino que se aferran a aspectos diferentes de la comunicación y están orientados por diferentes marcos y dinámicas temporales.

Así que no es sólo lo tecnológico lo que atrapa al lector de *La ansiedad*. Defender que lo tecnológico es lo responsable del efecto seductor de la narrativa supondría pensar que sólo los expertos en el lenguaje y los códigos de la tecnología lograrían leerla (o interpretarla) satisfactoriamente. Pero a dicha idea habría que oponerle una pregunta muy sencilla: ¿qué individuo mentalmente sano no domina los mecanismos fundamentales de un diálogo? Emisión, intervalo y posibles ruidos, recepción, y todo vuelve a empezar, aunque no es así tan sencillo ni unidireccional. Lo que de hecho juega un papel importante en la comunicación en *La ansiedad* son los conjuntos imprecisos en el espacio social que, en cierto modo, se convocan en la novela de Link, que auxilian

en el intento de alzar la imaginación al poder, potenciar la imaginación, pues frente a un mundo que se volvió insostenible, las antropologías especulativas pueden apuntar a la única alternativa realista: la búsqueda de lo imposible. No sólo otro mundo es posible, sino que lo otro posible también es mundo (NODARI, 2015, p. 83 –modificada–).

En *La ansiedad*, Internet potencia el deslizamiento de lo literario a otros universos y de otros universos a lo literario –el juego con los correos electrónicos que son a la vez citas de textos de escritores o críticos, y la inserción de fragmentos de obras de otros escritores

en forma de charlas en chats, actúan en este sentido-. Y quizás en esto radique el potencial estético de lo tecnológico en la escritura en la novela: por él los individuos y la textualidad se acercan a ese *ethos* tecnológico, que es el de la modernidad más tardía –para radicalizar la apuesta de Jameson (1991)–, alejándosele al mismo tiempo, puesto que la radicalidad o intensidad de tal incorporación deviene en ficción con (o de) lo real. El lector sabe que no han sido Barthes ni Foucault o Thomas Mann quienes le han enviado correos a Manuel Spitz o quienes han accedido al chat en busca de sexo o pareja, en la narrativa. Pero el recurso empleado hace que el lector se pregunte si no podría haber sido así, si ellos fueran nuestros contemporáneos o tuvieran dichos recursos tecnológicos a su disposición. Conocemos suficientemente las biografías de algunos de ellos para desconfiar que sus vidas sexuales no hayan sido muy aburridas ni muy comportadas. Al ubicarse en una zona contingente, la novela de Link nos ofrece una definición de la existencia acorde al contexto de gran parte de los individuos en las sociedades contemporáneas, donde

lo virtual sería el lugar donde la existencia es posible en doble sentido: sólo en dicho campo la existencia puede tener lugar, y en este lugar la existencia se plantea en cuanto posibilidad. Lo cual nos obliga a decir que siempre hemos vivido en Internet, puesto que siempre vivimos en contacto con mundos virtuales, ficcionales, y también que lo que llamamos mundo es tan sólo un caleidoscopio de perspectivas, superposición y entrecruzamientos de mundos, una tela o un hipertexto (NODARI, 2015, p. 83).

Con esto queremos decir que Link no crea un nuevo modelo narrativo al apelar al universo y a las posibilidades discursivas de los chats, de los correos electrónicos y de Internet en general, hecho que no le resta relieve al texto ni a la empresa del autor, sino todo lo contrario. Lo que él hace es extender la dimensión tecnológica de las comunicaciones contemporáneas a los senderos actuales de la narrativa de ficción, poniéndola al tanto de los cambios en las esferas económica y social. Lo que nos hace vacilar, no obstante, es que la semejanza apunta a la diferencia, una suerte de juego con los orígenes que apunta a lugares enunciativos algo “desoriginados”.

La aparente libertad radical de los discursos y su circulación en Internet es también una fantasía de libertad, y la novela de Link lo demuestra en el universo de los personajes, que están a la vez segregados e hiperconectados. En Internet, sin embargo, todo es 0 ó es 1. Hay múltiples combinaciones, pero también límites. Aunque la territorialidad geográfica se debilita en la red, e individuos de distintos lugares logran ponerse en contacto, se engendran nuevas formas de territorialización y nuevos territorios que siguen siendo de control, de diferenciación, en fin, modos de imponer límites y definir fronteras. Se pueden insertar X caracteres, hay que atender a ciertas reglas de uso, al acceder a ciertos sitios o aplicativos el usuario se sujeta a determinaciones legales, además del idioma (pues, aunque hay la posibilidad de recurrir a las traducciones automáticas, el recurso sólo confirma la no transparencia de los discursos). Internet puede, pues, promover nuevas identidades y máscaras (ALÓS, 2010), pero éstas pueden seguir siendo codificadas. La vinculación que se potencia en este universo

se caracteriza porque en ella tiene lugar una presentación a la vez simultánea y desespacializada, que posee rasgos en común con el universo de la interacción cara a cara (en la medida en que se efectúa simultáneamente) y con el universo de

lo impreso (que permite la enunciación más allá de las localidades particulares), pero que da lugar a una forma particular de disposición de la escena de emisión y recepción (LADDAGA, 2010, p. 21).

Aun la más universal de las direcciones de correo (la .com) no se aparta de cierta geografía (en este caso, de Estados Unidos). Son territorialidades cambiantes, el usuario puede crearse diferentes direcciones y usarlas para fines diversos con personas variadas, pero estos índices de libertad también son, en algún nivel, una ilusión de libertad. ¿Qué se esconde detrás de un .ar, .es, .uk o un .br?, para pensar sólo en las direcciones de correo de los personajes de *La ansiedad*. Probablemente se esconde una multiplicidad de cosas y factores, además de un individuo (o los procedimientos con los que cierta individualidad se forja en el lenguaje) que no se deja ver totalmente, a pesar de dejar huellas que se proponen crear un efecto referencial que atestigüe su existencia, que no está garantizada de antemano. Casi todos ya hemos tenido que confirmar el envío de un mensaje a (y por) ciertos proveedores o sitios, que se certifican si el emisor es una persona en vez de una máquina, un virus u otra cosa. La red no reconoce nuestra subjetividad o individualidad ni nuestra humanidad *a priori*.

El que sea una fantasía de libertad, sin embargo, no le impide formar parte de la realidad ni le quita la posibilidad de aportarle al individuo formas de intercambio que quizás le proporcionen humanización y subjetivación. Lo que la puesta en escena de los espacios virtuales que conducen hacia la subjetividad en *La ansiedad*, muestra es la potencia que el desplazamiento de un punto a otro, de un texto a otro, de una dirección a otra, de un idioma a otro, crean. Es la potencia del *link* (el enlace, el eslabón), y de Link, que sugiere los constantes cortes, las interrupciones y las simultaneidades de nuestro presente, que también son la condición de existencia en el ciberespacio y actúan en la dinámica contemporánea de los afectos, pues

el afecto generalmente se refiere a las capacidades corporales de afectar y ser afectado o al aumento o la disminución de la capacidad del cuerpo para actuar, participar, conectarse, así que la auto-afección está vinculada con el sentimiento propio de estar vivo –es decir, vivacidad o vitalidad. Además, el afecto no es pre-social, como argumenta Massumi. Hay un reflujo que vuelve de la experiencia consciente al afecto, que se registra, sin embargo, como afecto, de tal manera que “la acción pasada y los contextos son conservados y repetidos, autónomamente reactivados, pero no consumados; comenzados pero no completados”. El afecto es una complejidad no-lineal fuera de la cual la narración de estados conscientes tales como la emoción es sustraída, pero siempre con “un resto autónomo nunca del todo consciente” (CLOUGH, 2007, p. 02).

La síntesis de Clough apunta a la dinámica en red (de múltiples conexiones y, a la vez, de algo construido o incluso “tejido”) de los afectos, y nos permite especular sobre las posibilidades de ampliación y experimentación de las subjetividades mediadas por la tecnología en Internet. Al mismo tiempo, no resulta difícil enlazar dicha dinámica en red con la dinámica de los afectos y de la escritura en la literatura, pues ¿no es también el espacio de la literatura éste de los desplazamientos y de las múltiples conexiones? La literatura es extremadamente “voraz”, como nos recuerda Antelo (2010), mientras que el ciberespacio parece atender a otras lógicas (entre

ellas la del mercado, que obviamente también es una de las lógicas implicadas en la dinámica de las literaturas modernas y contemporáneas, aunque no la única). No obstante, lo que aquí se observa es el punto de contacto entre los lenguajes de Internet y los de la literatura, que le permite a Daniel Link incorporar elementos del universo virtual al de la escritura de ficción: el recurso al idioma en tanto factor creativo y el uso de la lengua, los modos cómo se forjan los personajes o incluso cómo individuos se convierten en personajes, y la capacidad de inventar y establecer relaciones y/o conexiones. A su vez, es difícil precisar el punto en el que los lenguajes de Internet y los de la literatura se apartan.

En *La ansiedad*, Manuel Spitz accede a los chats en busca de pareja, para charlar con amigos o conocidos o tan sólo para pasar el tiempo. A veces, tan pronto como se desconecta de una sesión se conecta a otra, y el gesto o impulso de la búsqueda apunta a lo vacío de sus relaciones, a la vez que denuncia los valores supuestos en la economía de los mecanismos de dicho universo comunicativo, que no se diferencian del universo del mercado (más bien forman parte de él), donde podemos elegir lo que queremos, podemos establecer patrones de gusto y buscar los productos que atiendan mejor a nuestras necesidades o expectativas. En una larga sesión en el chat el 14 de agosto de 2000 Manuel Spitz, empleando el *login* “ansioso40”, ingresa varias veces el siguiente mensaje, que da una muestra de lo que decimos: “\* ansioso40 de zona norte busca hombre guapo para compartir la vida entera” (LINK, 2004, p. 218).

El juego, que se desliza al melodrama, como en la canción de Gardel (“Era para mí la vida entera” –*Cuesta abajo*–) y también apunta al erotismo algo *camp* al jugar con el ansia tanto en el nombre como en el comportamiento del personaje, muestra que frente a la “libertad de elección” del usuario están los límites de las “ofertas y los productos”, aunque haya muchos en la red. Casi todos nosotros ya hemos recibido correos (por lo general *spams*) ofreciéndonos objetos, servicios o atención eróticos, del mismo modo que nos ofrecen un electrodoméstico, una computadora o cualquier producto que se pueda comprar en Internet. Manuel Spitz, sin embargo, no logra encontrar lo que busca ni en el chat ni en cualquier otro lugar (hay que tener en cuenta que a Michel Gabineau él lo conoció en un boliche en Barcelona, no en Internet).

Esta analogía entre un boliche (y no sólo los boliches gays) y un chat erótico, a su vez, sugiere que estamos insertos en dichos territorios hace ya largo tiempo, y ésta sería una de las prácticas en las relaciones contemporáneas ubicadas en la dinámica económico-social que se presenta como presunto espacio de libertad, aunque más bien es espacio y modo de consumo –no es inusual, incluso, que en estas sesiones de chat erótico haya usuarios que se encarguen exclusivamente de suministrar propagandas de servicios y productos sexuales–. El que tales relaciones estén condenadas al fracaso –y aquí sólo pensamos en los personajes de la novela de Link, sin cualquier moralismo– tal vez no sea azaroso.

Esto tiene que ver con la dificultad de los personajes para elegir algo (o establecer objetivos) frente a contextos que parecen aportarles múltiples opciones, en la novela: son múltiples propuestas de sexo y juegos morbosos, aunque pocas se encaminen a algo más duradero o concreto. Dicho comportamiento se relaciona con la vida cargada de ansiedad del *Homo sexualis* –el término es de Bauman–, casi siempre bajo la sospecha de que hay algo fundamental aún no

explorado y de que hay oportunidades de felicidad aún desconocidas y superiores a cualquier otra anterior que se pueden perder si no se las prueban (BAUMAN, 2004).

Diferentemente del romanticismo, por ejemplo, para el que el sentimentalismo y la reflexión son contemplativos (KIERKEGAARD, 1982), el comportamiento inerte de los personajes de la novela de Link y su incapacidad de decidirse atienden, más bien, a la imposibilidad de una acción segura e individual en medio de la profusión y del espectáculo de opciones que apenas se diferencian de la lógica del consumo, en el universo del que forman parte, y el chat se convierte en una figura emblemática de esto, pues se asocia al deseo y al consumo. Tras la apariencia de libertad de elección de los personajes actúan restricciones e imposiciones de un juego entre *poder-ser* y *poder-tener*, y resulta difícil saber si el individuo elige al objeto o si es el objeto el que elige al individuo y condiciona su comportamiento. Los personajes defienden la idea y la presunta necesidad de una relación, pero no se abocan a ninguna relación duradera y estable (¿o sería estática?).

Así que la relación entre el deseo y/o la fantasía de libertad en los medios virtuales en escena en *La ansiedad*, no apunta propiamente a la emergencia de nuevas posibilidades de vida, sino que radicaliza (y con eso pone en evidencia) el rol que ciertas posibilidades de vida, de identidades o prácticas sexuales cumplen desde por lo menos dos décadas en el entramado social, puesto que

El experimento tecno-científico con el afecto no sólo atraviesa la oposición entre lo orgánico y no-orgánico, sino que también inserta lo técnico en la vitalidad sentida, la vivacidad sentida en las capacidades corporales pre-individuales de actuar, participar, conectarse –de afectar y ser afectado–. Por lo tanto, el giro de los afectos expresa una nueva configuración de los cuerpos, la tecnología y la materia que está impulsando al cambio en el pensamiento de la teoría crítica (CLOUGH, 2007, p. 02).

Con esto no queremos suponer que estemos mejor o peor que antes, tan sólo que no se trata del mundo real separado del mundo de los medios, sino de una multiplicidad de flujos que actúan, interactúan y se interrumpen, y que no siempre logramos percibir, pero están presentes todo el tiempo en lo cotidiano de los individuos y forman o fabrican nuestro presente. Eso nos ayuda a comprender las sucesivas conexiones (una tras otra) que hace Manuel Spitz en *La ansiedad*, atendiendo al ansia de superar lo vacío de la soledad y de la ausencia de Michel Gabineau con un efecto de presencia que sólo dura mientras está en curso la sesión en el chat. Manuel Spitz se guarda algunas de las charlas una u otra vez, quizás por alguna idea para escribir, pues él también escribe, sin embargo después de la sesión estas charlas son sólo archivo inerte o desecho. En cuanto a esto, tal vez tengan más potencia subjetiva en cuanto no pretendan ser más que sesiones de chat (volveremos a eso luego).

Recurso tecnológico y fantasía de libertad constituyen, pues, un conjunto de continuidades y discontinuidades que, sin embargo, no explican por sí mismos la densidad experimental de *La ansiedad*, porque no logran explicar qué produce su textualidad ni cómo. Raúl Antelo (2010) entiende que lo que hace Daniel Link es apelar a recursos que colocan el arte al tanto de su época, condenado a ser “montaje, nexo, concomitancia”, a través del “montaje literario por *zapping* y *rewind*, por corta y pega” (ANTELO, 2010, p. 47).



Esto nos permite leer *La ansiedad* desde la multiplicidad de intervalos que convoca (espacios, cortes, blancos, interrupciones), en un intento de superación de la desconexión entre “sujeto del enunciado” y “sujeto de la enunciación”, con lo que la escritura deviene en enunciación, ya sin clara distinción o separación. No hay en eso una contradicción, sino la puesta en escena de la producción de un efecto de sujeto que es el resultado de un conjunto de procedimientos en el lenguaje, en el que las transiciones entre lo real y lo ficcional no son más que oscilaciones entre los polos de un mismo universo de búsqueda de libertad, “en que uno está más territorializado que el otro”, y uno “juega el papel desterritorializado-desterritorializante” (DELEUZE, 2005, p. 242).

No se trata de encontrar la libertad, sino de encontrar salidas en la ausencia de libertad tanto en el ciberespacio como fuera de él. Y ¿cuál habrá sido la salida que ha encontrado Daniel Link para recorrer los espacios y las territorialidades abiertos, pero no libres, de Internet, sin que su novela se convirtiera en otro de estos espacios en apariencia (o a primera vista) muy nuevos, y luego reterritorializados al igual que los demás? Link parece haber identificado un punto en el universo de los chats que, por ser su talón de Aquiles, podría convertirse en producción de enunciados, precisamente porque se resiste (parcialmente) a trasladarse a un contexto que potencie la codificación territorializante. En *La ansiedad* Link logró identificar en lo efímero del lenguaje de los chats un potencial de enunciación que no sólo amalgama al enunciador y el enunciado, sino que sólo existe mientras se enuncia, y en seguida se deshace.

En la misma velocidad que corren verticalmente las líneas digitadas por los interlocutores en la pantalla, se les interponen las intervenciones de otros, y otros más ingresan a la sesión y se juntan a la charla de aquellos primeros interlocutores, y a la vez lo que se ha acabado de decir pronto desaparece (aunque queda guardado hasta el cierre de la sesión) y es sustituido por nuevos flujos en los que los interlocutores pueden aparecer o pueden ausentarse, si enuncian o si sólo acompañan visualmente lo que ocurre (y corre) en la sesión, o si participan en sesiones públicas o sesiones en privado, o ambas a la vez.

Si la enunciación es la puesta del lenguaje en funcionamiento por un acto individual de su utilización, como nos enseñó Benveniste (1989), mientras que el enunciado es el material puesto en movimiento en dicho acto y lo que queda tras haber sido enunciado, en una sesión de chat el proceso *in progress* de su configuración en los límites de la pantalla y relacionado con las colaboraciones y los cortes de los demás participantes, hace que el enunciado sólo se manifieste en la brevedad de la enunciación misma (que puede ser por voz o estar sólo puesta en movimiento en la escritura gráfica condicionada al tiempo en que aparece en la pantalla). Su corporeidad no va a tardar más de lo que tardaría si se tratara de una charla en presencia (aunque, por lo que ya hemos dicho, no es lo mismo, por supuesto).

Y no importa que los participantes puedan buscar lo dicho anteriormente haciendo el curso de la pantalla correr al revés, pues no suele ser éste el procedimiento de quienes participan en un chat. Así que este espacio, que también es una ilusión de libertad y que promueve la ansiedad, puede ser tanto el espacio de la agitación y el descontrol (ansiedad) como el espacio de la libertad posible en un contexto en que la propia individualidad suele ser puesta en duda o acusada de ser falsa constantemente, por ocupar un espacio heterotópico

(ALÓS, 2010) en la red. Lo importante en este caso es que ya no tiene relieve la escisión entre el sujeto del enunciado y el sujeto de la enunciación, pues el enunciado en el chat no existe más que en el breve tiempo de su enunciación y depende integralmente del enunciador, a la vez que esta dinámica es responsable de la irrupción del enunciador en el espacio discursivo, que hace que ambos se determinen y se complementen recíprocamente.

## Desplazamientos enunciativos

Si pensamos en la escritura en los chats y a la vez la escritura en los chats en *La ansiedad*, lo primero que hay que tener en cuenta es que ellas se caracterizan por un constante deslizamiento entre lo específico y lo inespecífico. Si bien es el mismo Manuel Spitz quien participa en varias sesiones en la novela, a veces ingresa en ellas con el nombre de “Manu35”, otras veces como “ansioso40” o incluso “Manuel”, “<sm master>”, entre otros. A la especificidad de la persona física y jurídica se asocia la opacidad del *login* que puede cambiar a cada sesión. El participante puede desconectarse de una sesión, cambiarse de nombre y conectarse a la misma sesión otra vez, y entablar una charla totalmente distinta a la anterior, lo que nos permite decir que sólo escasos vínculos conectan a Manuel Spitz con el “Manuel participante en el chat”, pese a que lo que sabemos sobre Manuel Spitz en la novela depende básicamente de lo que se cuenta en los mensajes de chat o de correo electrónico que él intercambia con otros personajes. Aunque suele ser más estable el comportamiento de los usuarios en un correo electrónico que en un chat, lo que proporciona el chat es una radicalización del correo –no sólo en la puesta en escena de una *persona* sino en la dinámica del tiempo de interlocución entre los individuos–, pero la dinámica es la misma. En cierto modo, el chat convoca la performatividad en tanto recurso o género plenamente acorde a su naturaleza discursiva irrepetible en la que lo único que importa es el *performer*, incluso porque aun cuando el personaje no cambia el nombre, cambian los participantes en la sesión, se agregan otros, o se desconectan algunos, etc. Es lo que dice Manuel Spitz, aquí bajo el nombre de “ansioso40”:

<HERNÁN33> Si sólo pensás que el otro te puede aburrir o no, es pensar sólo en vos, ¿y el otro no cuenta?  
<ansioso40> Qué pregunta... A ver qué te contesto...  
<HERNÁN33> Bueno, es lo que noté en tu frase...  
<ansioso40> El otro va a contar para mí más que yo, recién cuando esté enamorado...  
<HERNÁN33> Yo aprendí a pensar que el otro también cuenta.  
<ansioso40> El otro cuenta, cuando cuenta. No en una cita de chat... :)  
(LINK, 2004, p. 62).

Si de una parte está el carácter irrepetible del evento y la centralidad del yo en relación con un vos (aun cuando sean un yo y un vos posiblemente vacíos o mediocres), de otra parte están los discursos de las matrices discursivas herederas de los valores de contención,

típicas del universo melodramático (tanto de la literatura como de la música romántica, del cine y de las telenovelas). Esta oscilación entre lo propio e irrepetible y lo subjetivamente masticado de la industria cultural parece apuntar a un rasgo de las charlas que se despliegan en las sesiones de chat en *La ansiedad*: la ausencia de “temas fuertes” capaces de atraer a los interlocutores y movilizarlos a horizontes más duraderos. A veces lo intentan, pero no logran ir más lejos, sea por la ausencia de vínculos más significativos sea porque el medio no se lo proporciona. Como señala Hernán33 en la misma sesión que citamos arriba, “el chat es nuestro único punto de contacto... Hasta ahora sólo somos letras” (LINK, 2004, p. 63), al que ansioso40 le contesta: “Sí, más que letras, estilos :) ¿Te gusta mi estilo? :)” (LINK, 2004, p. 63). Queda la sugerencia de la vida reducida a letra o estilo, huella de un individuo ausente o incierto, como lo único que tienen a ofrecerse unos a otros: “El otro cuenta, cuando cuenta” (LINK, 2004, p. 62).

Sin embargo, luego este vaciamiento puede adensarse, pues otras veces los personajes que chatean pasan a tratarse en formas femeninas o a jugar haciendo chistes y empleando expresiones eróticas, y lo vacío de la individualidad deviene *camp*, poniendo en evidencia que estos individuos sólo existen mientras representan un papel, aunque a veces este papel es lo único que se deja ver de su individualidad. Como el niño-niña de César Aira en *Cómo me hice monja*: “Y entonces empiezan a mentir con la verdad (y viceversa) no sé cómo” (AIRA, 1999, p. 47 –modificada–).

Lo vacío del discurso –que sólo halla qué decir en otros discursos (por lo general masivos) y que es evidente en los diálogos entre los personajes en los chats, en la novela– también hace eco de nuestras prácticas discursivas cotidianas en algún nivel. En *La ansiedad* también aparece el tema de la literatura en tanto presencia-ausencia cotidiana en la vida de los individuos de nuestra época. Mientras que Manuel Spitz escribe (dice estar escribiendo un libro), y la propia narrativa está hecha de pasajes de otros textos literarios, al igual que en nuestro presente la literatura parece no llegar a ser un “tema fuerte” o de interés de los individuos en sentido amplio (salvo entre expertos, quizás), a la diferencia, por ejemplo, del cine, la telenovela, la vida de las estrellas del *star system*, el fútbol o los programas de televisión, que frecuentemente se vuelven temas de conversación en las más variadas situaciones (en el bar, en el colectivo, en el auto, en el hogar, etc.). En comparación con estos productos, apenas hablamos de literatura en lo cotidiano, aunque las escrituras están en todas partes.

A su vez, los materiales con los que se engendra lo literario en *La ansiedad* producen cierta literariedad porque acusan su configuración aliteraria (chats, correos, informes médicos, propagandas comerciales, etc.), y producen literatura porque parecen denunciar que “aislar la escritura ficcional de otras formas cotidianas de escritura no tiene demasiado sentido hoy por hoy” (LINK, 2004, p. 9 –entrevista–), pese a la pervivencia de ciertos valores que nos siguen interpelando cuando reconocemos qué es o no literatura. En cierto modo, los materiales sintácticos, estilísticos y simbólicos incorporados en la textualidad de la novela parecen reivindicar la generalidad de lo literario en el ámbito de la escritura, y ya no de formas, temas o propiedades muy específicos. Toda esta mezcla de máscaras, discursos masticados y conversaciones sobre la nada producen escritura, al fin.

Conforme a lo que dice Manuel Spitz, en un correo en el que contesta a Michel Gabineau sobre ciertas acusaciones que éste le había hecho, cuando la relación entre ambos ya ha acabado: “no seas cruel. No me malentiendas. Tenés que comprender que si escribo es porque *debo* escribir... Es pura ficción, el chat, pura literatura (para mí). Y alguna paja, claro, alguna vez. Que es como decir: la ficción en su estado más puro” (LINK, 2004, p. 188), lo cual parece corresponder, asimismo, al consejo que Rocco32 le da a Manuel Spitz una vez, en una charla en el chat: “Mandá todo a la mierda y escribí, que es lo único que te va a dar satisfacciones verdaderas” (LINK, 2004, p. 49). En los momentos de chateo estos personajes son sólo “sujetos experimentales” (LINK, 2004, p. 15), que no llegan a identificar diferencia significativa entre escribir ficción o escribir otra cosa, o no les importa identificar esta diferencia. Lo que les importa es la escritura que, “en efecto, es una actividad esencialmente solitaria: sobre un fondo de silencio, el escritor se vuelve hacia aquello que quiere expresar” (LADDAGA, 2010, p. 89) o inventar, incluso con respecto a sí mismo, al igual que en un chat, en cierto modo.

En un mundo ordenado en base a la obligación de hacer lo útil e inmediato como es el nuestro, la apuesta por la subjetividad de la escritura en busca de sí mismo en la multiplicidad resulta arriesgada y experimental. El chat y los correos convertidos en laboratorio de escritura, laboratorio ficcional, ellos mismos partes de la ficción que engendran, escrituras de quiebres, escrituras para una sola lectura, escrituras que desaparecen con el último clic, aspecto que les confiere su débil e irrepetible singularidad (JAMESON, 2015). ¿Habría apuesta más radical de subjetivación que destruirse consecutivamente para construirse nuevamente, y volver a destruirse infinitamente por el sólo intento de encontrar algunas zonas de libertad? El recurso parece intervenir en el lenguaje ordinario, a la vez que articula una intervención del lenguaje en tanto potencia de liberación del individuo (aunque se trate de liberación efímera y restringida al momento de la enunciación).

Trasladada al universo de la ficción literaria en el formato del libro, es decir, *La ansiedad*, esta desaparición queda en suspenso, potencia que vuelve a aparecer en el acto de la lectura, cuando la enunciación ya ubicada en el terreno de lo literario otra vez emula (aunque no llega a recobrar) la primera puesta en funcionamiento de este lenguaje, y espera una posibilidad o propuesta de lectura. He aquí el vínculo más estrecho entre la escritura en Internet y la escritura literaria, en *La ansiedad*: la idea de que “no es tan fácil leer un experimento de escritura. Se requiere un experimento de lectura, que es una cosa mucho más rara” (DELEUZE, 2005, p. 10 –prólogo de los organizadores–), y de que hay algo del azar en el funcionamiento de la experimentación que sobrepasa al artista y al lector en el arte. Quizás sin proponérselo, este experimento es lo que en ciertos momentos le muestra al protagonista su realidad más dura en la novela: “Es paradójico y patético, Rocco. Porque yo he vivido toda la vida acá, en provincia, y sólo Internet, que no es un lugar, me demuestra lo lejos que vivo” (LINK, 2004, p. 47), lejanía emblemática de una existencia disfrazada en el efecto de presencia que enmascara las ausencias, las distancias y los simulacros no sólo de Internet, sino de los *mass media* en la producción de un efecto de subjetividad del individuo contemporáneo.

En *La ansiedad*, estos lugares inciertos son espacios donde los personajes pueden abocarse a emplear sus formas más amaneradas de lenguaje, pueden expresar roles sexuales

más definidos o más cambiantes, relatar prácticas sexuales callejeras, aventuras en *darkrooms*, y además son lugares abiertos objetivamente a las citas sexuales. Son lugares donde los personajes pueden enunciar lo que no encuentra lugar de expresión o escritura en otros medios normalmente –salvo, quizás, algunos canales adultos en la televisión por cable, aunque en este caso el control es algo subyacente a lo que se transmite, se compra y se consume–. Pero no es éste un rasgo de libertad en sentido pleno, por tratarse de un sitio “cerrado” cuyas restricciones están dadas a la entrada (hay que haber cumplido los 18 años para participar en un chat erótico y hay que aceptar sus reglas de uso por lo menos, aunque se pueda ingresar datos falsos y acceder a estos espacios, pese a la ilegalidad del acto).

Más bien se trata de un proceso de reterritorialización del chat convertido en gueto homosexual, en el que la apariencia de libertad no sobrepasa las fronteras de las instituciones ni de otras formas de sexualidad socialmente avaladas (quizás más positivamente). El chat y los correos movilizados hacia el sexo (en tanto práctica, narración, juego o humor) en el relato son, pues, territorio homosexual, y en cuanto a esto se constituyen en un pseudoespacio de libertad (o en prisión) donde se practica aquello que afuera se considera basura o anormalidad.

Dicho flujo territorializante alcanza momentos cumbres, por ejemplo, en la sesión en inglés que ocurre el 10 de febrero de 1999 (Ver LINK, 2004, p. 42-43), en la que participan “grkitalia From Michigan” y presuntamente Manuel Spitz (su habla no aparece, está sustituida por puntos suspensivos que no borran la interacción). Ésta es una sesión que juega con el incesto. Otro ejemplo es el de la sesión en privado el 30 de julio de 2000 entre <sm master> y <Ready> (se supone que uno sea Manuel Spitz) (Ver LINK, 2004, p. 152-155), que también se despliega en inglés, en la que los juegos son el sadismo y el voyerismo. Semejantes reservas también las demuestra Daniel Link al hablar de estas zonas de la novela, lo cual supone ciertos límites, aunque borrosos, de un territorio:

a la hora de tener que encontrar un formato escrito, ¡allí estaban los *chats* para enseñarme qué debía decir! De todos modos tuve mucha dificultad con esas zonas de la novela. Me parece que la escritura pornográfica es bastante irrecuperable: a nadie le hace gracia y a mí que menos. Es por eso que las pocas páginas de pornografía *in progress* que incluí en la novela están escritas en inglés. Me parece que con esta distancia el carácter bizarro de esas palabras y esa sintaxis se tolera un poco mejor. A los *chats* también debo un conocimiento (espero que más o menos fiel) de las instituciones que organizan la vida homosexual en las grandes ciudades de hoy [2004], lo que se llama “la cultura *gay*” (LINK, 2004, p. 12 –entrevista–).

Las dos situaciones pornográficas citadas arriba y el fragmento de la entrevista introductoria a la novela apuntan a un territorio tanto como a un quiebre. Es el territorio de lo que Link llama entre comillas “la cultura *gay*” contemporánea en el fragmento que acabamos de mencionar, y en cuanto a eso no se diferencia a los demás espacios marginales en el entramado social, salvo por la condena de los individuos a la soledad delante de sus computadoras, o por su radicalización. Pero la apropiación y el uso del idioma (en los dos fragmentos citados, el inglés) y la traducción funcionan como un desvío, quiebre o recurso desterritorializante, con los que “el carácter bizarro de esas palabras y esa sintaxis se tolera un

poco mejor” (LINK, 2004, p. 12). Es decir, cuando este espacio, su lengua, deviene en forma escritural cuyo propósito no se restringe a atender a las determinaciones o prohibiciones institucionales, y se abre a la experimentación, a un lenguaje menos útil, se potencian escrituras que superan las disciplinas ordinarias del chat, el “coger por disciplina” (LINK, 2004, p. 56), para emplear una expresión de Manuel Spitz en una sesión de chat con Kevin, en la novela.

Entonces el medio y el mensaje se adensan, y ya no hay un mensaje único, sino una multiplicidad que también incluye el medio devenido en mensaje. Es el mismo proceso de desvío que, en la estructura de la novela, orienta a la incorporación de los correos o las sesiones de chat en forma de *collage* de fragmentos de textos de escritores y críticos, artificio que bordea lo *camp* en la medida en que acerca los fragmentos a una cultura gay masiva y a la vez pone énfasis a su aspecto de construcción, volviéndolos fragmentos de una subjetividad de *loca*.

El proceso de quiebres y el *collage* se asocian, además, al manejo de modos de escritura no unidireccionales, en los que colaboran diversos escritores, los participantes en los chats, los remitentes de los correos, los autores de los fragmentos críticos o literarios. Obviamente hay la acción y organización autoral de todo este material, y también la creación que emula los diálogos de los chats, es decir, ahí también está Link, pero participa en tanto una voz más en este conjunto, que también se inserta en el discurso como si fuera uno de los personajes –y lo es, algunas veces aparece referido por Manuel Spitz como el amigo Daniel Link o Dr. Daniel Link (Ver LINK, 2004, p. 166, 167, 174 y 238)–, o sea, no es una voz superior, sencilla o exclusivamente. Hay algo que se acerca al pensamiento bajtiniano en dicho procedimiento, pues los sentidos empiezan a formularse dónde y cuándo irrumpe el diálogo. Estructuralmente esto corresponde a la yuxtaposición de los diversos fragmentos que forman el texto (charlas de chats, correos, citas de escritores, informes médicos, etc.), que le confiere cierta apariencia de movilidad y agitación (¿ansiedad?), algo inacabado, o más bien forma que se establece en el deslizamiento entre diversos polos simultáneos, experimentación con los lenguajes. Esta configuración en la oscilación le permite al protagonista escribir e inventarse:

De: Manuel Spitz <manuspitz@hotmail.com>  
Para: Mauricio Farinelli <abcd1xp@nottingham.ac.uk>  
Asunto: A que no adivinás...  
Fecha: Miércoles, 21 de Julio de 2000 12h05 a.m.

Mauricioleto,  
Soy yo, la Marie, muy católica como todas las reinas que tuvimos bajo los tiempos de la monarquía en mi país... pero sabes que dejé los hábitos religiosos para cosas mucho más laicas... y tengo que decirte que con mi pequeño comechingón de la sierra de Córdoba no me estoy acercando de la vida espiritual... así que vamos a tener una boda de puta madre pero sin misa... (LINK, 2004, p. 109).

El encantamiento se crea en el intervalo y la distancia, y es puro producto de la escritura sin fin. ¿Cómo no pensar en la “conversación infinita” de Puig? (Como saben, la expresión es de Alberto Giordano). A continuación, en el mismo correo que acabamos de citar, Manuel Spitz se queja de las desilusiones con Michel Gabineau, luego de su llegada a la Argentina, cuando empiezan a vivir juntos:

(Mirá, Mauricio, te voy a decir la verdad. La francesita ésta  
1) miente, porque lo que es el baño lo limpia nuestro valet. Y  
2) está loca si cree que yo me voy a casar *sin misa*. Qué se cree, que porque soy de la provincia yo voy a iniciar una convivencia con cualquier inmigrante clandestino que se me cruce el camino!) (LINK, 2004, p. 109).

Distintamente al espacio de ficción e imaginación de los chats y los correos, a Manuel Spitz la convivencia con Michel Gabineau se le hace cada vez más insoportable hasta culminar con el final de la relación de ambos. El comportamiento es semejante al de algunos personajes femeninos de Puig (Nélida o Mabel de *Boquitas pintadas*, por ejemplo), que vacilan entre el deseo de aventura y cierta visión mesurada o incluso muy controlada de las relaciones, aunque en Puig esto está vinculado con la regulación del universo de las clases medias latinoamericanas de los años 30 ó 40 del siglo XX, mientras que en la novela de Link se asocia a cierta crisis de una “cultura gay” basada en la sociedad de consumo –que se había consolidado poco a poco a partir de mediados de los años 1960 (GREEN, 2000)–, que se choca con la realidad concreta de los personajes, los cuales no actúan activamente para construir su porvenir.

Además de la rabia superficial de Manuel Spitz o de los rasgos xenófobos del pasaje citado arriba, lo que poco a poco se deja ver en el comportamiento y el discurso del personaje es que la presencia de Michel Gabineau recodifica y reterritorializa la relación, eliminando aquella indeterminación productiva de la relación anterior (por Internet), que se inscribía en un espacio de dispersión. Lo que Manuel Spitz descubre es que la soledad y el anonimato son la clave de su libertad. Por un parte, eso se acomoda perfectamente al universo de Internet, pero, por otra, en cuanto al fundamento que supone, dicho planteamiento se asemeja al de Edgar Allan Poe en “El hombre de la multitud”, por ejemplo, es decir, no llega a ser novedoso. Se trata de una distancia o intervalo entre el chat y la habitación, entre el chat, la habitación y la calle, entre los polos de este espacio que no se deja pensar como el uno y el otro, sino que es una multiplicidad en la que el individuo participa, conscientemente o no. Se trata, pues, de umbrales fluidos.

A su vez, Link afirma en la primera entrevista incluida en el libro, a propósito de las conversaciones por chat en *La ansiedad*, haciendo un contraste con la novela de Leavitt: “Mi hipótesis es que nada puede salvarse fuera de la cibercomunidad porque las ciberrelaciones no son transferibles al mundo real. Precisamente por la alta cuota de ficción que implican” (LINK, 2004, p. 14). Pero quizás haya que preguntarse si de hecho se trata de una cuestión de transferir algo “de un mundo a otro”. Se puede interrogar si pensar desde la oposición entre dos presuntos mundos no sería un modo de territorializarlos por separado y conferirles límites y funciones bien determinadas y acordes al funcionamiento y la apariencia de normalidad del entramado social. Pues apenas hay diferencias enunciativas muy determinantes entre los flujos de mensajes por chat o por correo electrónico –sus máscaras, las superficialidades, la imposibilidad de conocer al interlocutor sino desde los rasgos y las huellas que logramos leer en los contactos fácticos, etc.– y las charlas superficiales entre quienes viven, por ejemplo, en grandes edificios en ciertas metrópolis latinoamericanas o estadounidenses, donde siquiera se puede saber quiénes son los vecinos, aunque estén geográficamente cerca unos de los otros.

Del mismo modo, a lo mejor no es una diferencia de experiencia sino de intensidad la que se puede divisar entre los juegos eróticos de los participantes en un chat y la que prueban los individuos que frecuentan un *darkroom* de un boliche, aunque una situación se concrete en ausencia y otra en presencia.

Si bien los usos de chat o de correos pueden ser variados, se trata de la incursión de la máquina, la tecnología y las llamadas inteligencias artificiales en lo cotidiano, y de la extensión de las experiencias íntimas e individuales a universos parcialmente desconocidos. Obviamente, la cuota de ficción de una charla en un chat de búsqueda de sexo es muy grande, pero es difícil precisar si es mucho más grande que la de una charla de seducción en un bar o un boliche. En algún nivel, maquillaje y alcohol siguen siendo formas de crearse imágenes a veces muy diferentes al comportamiento ordinario del individuo en el trabajo o en cualquier espacio más regulado.

Aunque sea muy diferente, es cierto, diariamente aceptamos sostener breves relaciones con máquinas cuyos flujos, en alguna manera, se insertan en nuestra realidad: cajeros automáticos, máquinas que venden productos y nos los entregan inmediatamente, televisiones interactivas, computadoras, tecnologías de voz y tantas otras...<sup>2</sup> Si hay una diferencia enunciativa, y parece cierto que exista, quizás ella no se halle en la separación que a veces hacemos entre ambos o múltiples polos. Tal vez se trate de una diferencia de intensidad, en la que juegan elementos de subjetivación que en otros casos no logran atraparnos.

En un chat o en el uso del correo electrónico la máquina no actúa tan intensamente, y se crean espacios de interacción. Naturalmente, si los usuarios se niegan a respetar ciertos comandos los mensajes no son enviados, o la sesión se corta, pero atendiendo a estas determinaciones mínimas, todo lo demás les toca a los interlocutores. Si no quieren seguir la relación, podrán simplemente dejar de contestar los correos o interrumpir la sesión del chat, pero eso será producto de una elección –problemas tecnológicos, aunque puedan ocurrir, no son capaces de determinar la lógica del funcionamiento del chat–. Romper una relación recién empezada en un chat debe de ser más fácil que si se tratara de una relación cara a cara que se hubiera ido construyendo poco a poco, pero eso se debe más al tiempo de la relación y la sensación de presencia del contacto cara a cara que al medio por el que se conectan los individuos, pues la interrupción de cualquier relación depende siempre de alguna elección o intervención de alguien. Lo que estos espacios escriturales potencian en tanto acercamiento o alejamiento de los individuos no es algo netamente diferente a lo que nos ofrece el entramado social, porque el ciberespacio también forma parte del entramado social contemporáneo.

Lo que Link nota es cierto –“estas formas de relación implican un alta cuota de ficción”–, pero habría que preguntarse si esta “alta cuota de ficción” es radicalmente diferente

---

<sup>2</sup>Hoy en día forman parte de lo cotidiano robots autónomos, impresoras 3D y prótesis corporales que conectan al individuo con la tecnología en distintas intensidades y radios de acción, y eso afecta los modos de relación del individuo con el mundo. Hablando de su instalación *Darkroom*, Roberto Jacoby señala que “Hay una convención acerca de qué es percibir. Vos estás percibiendo ahora porque hay luz y la podés percibir. Y si se corta una de las fuentes de percepción hay que percibir de otra manera. Es decir, hay una manera mediada a través de un artefacto electrónico. Ese artefacto es una suerte de prótesis. Lo mismo que el que para ver tiene que usar lentes” (RANZANI, 2005 –sin número de páginas–).



a las formas de relación que rigen el proceso de recíproca formación de imágenes de un individuo con respecto a otro en otros procesos y lugares de interacción contemporáneos (no virtuales). Tal vez no haya interés (ni preocupación) de los individuos en promover este acercamiento entre el polo del ciberespacio y el polo aparentemente más real que llamamos realidad, o tal vez sea más fácil manejar la idea de que son esferas muy diferentes, porque al territorializarlas podemos establecer reglas claras de uso y codificarlas. Pero ya no se trata, pues, de algo que es propio de estos polos, sino de operaciones que les confieren cierta apariencia escindida capaz de atender a un modo de relación construido en nuestra etapa de despliegue de las fuerzas productivas, que encuentra en las comunicaciones y tecnologías una expresión emblemática. Es el propio Link (en la misma entrevista a Santiago Lima) quien nos lo señala, en cierto modo:

somos en este momento sujetos experimentales (de la tecnología, de la química, de las nuevas formas del Estado, lo que se quiera) y no sabemos en qué puede desembocar este proceso que caracteriza al capitalismo actual; esa producción de *ansiedad* o de *esquizofrenia* funcional al carácter experimental de la subjetividad en este tercer milenio (esta *pax* capitalista) que empezamos a vivir (LINK, 2004, p. 15).

En dicho contexto, Internet representa un espacio posible de vida y de escritura, espacio biográfico, si se quiere. Según observa García Canclini en entrevista al programa *Observatório da Imprensa* de la TVBrasil, el 15 de mayo de 2015, “en la contemporaneidad, la prensa en general –también los medios visuales y digitales– ha pasado a tener una función protagónica en la formación de la escena pública, y también de la escena privada”. Ya no nos conviene tratarlas como esferas separadas, ni tampoco creer que sean los únicos elementos implicados en la dinámica de la interacción entre los individuos en el ámbito del capitalismo actual. Como observa Leonor Arfuch (2010), en la contemporaneidad los espacios público y privado se cruzan incesantemente en ambas direcciones, lo íntimo invade territorios ajenos, a la vez que lo público, en los diversos sentidos que presenta en lo político, social, de uso, etc., no siempre logra alcanzar una visibilidad más allá de límites muy particulares, con lo que los temas y sus formas pueden ser al mismo tiempo públicos y privados.

Es en lo real de la ficción del relato de *La ansiedad* que Daniel Link logra identificar más precisamente la ambigüedad de este espacio discursivo y el eje de su explotación estética. En un correo electrónico que Manuel Spitz le envía a Michel Gabineau el 17 de julio de 2000, el protagonista dice lo siguiente: “Mientras te escribo, estoy chateando con mi amigo Rocco. Le digo que estoy muy ansioso, que voy a tomarme un ansiolítico. Él me dice que no sea tonto, que no tome porquerías y que *disfrute* de la ansiedad.//Le haré caso. Te espero, el lunes al alba” (LINK, 2004, p. 105).

Se puede notar, pues, la ansiedad en su potencia en tanto elemento productor de discurso. ¿Sería éste un “sentimiento” característico de nuestra época? Es difícil precisarlo, pero, en todo caso, también es algo múltiple, que tanto se acerca a la patología, la agitación nerviosa que requiere ansiolíticos, como potencia una esfera de subjetivación y de vivencia que se puede disfrutar. Es ansiedad que produce angustia y ansia, reclusión y libertad inestables y perecederas.

Nuestro contexto es el de las reformulaciones en la cultura, de un salto que a la vez revela y parece apartarse de las esferas fundamentales de la modernidad –libertad y regulación–, en sí mismas conflictivas. En cuanto al aumento de la ansiedad potenciado por el avance de las tecnologías de la comunicación, él se corresponde con un amplio conjunto de flujos que se mueven en la dinámica del entramado social contemporáneo, también movido por la velocidad, a la vez que no está libre de las formas de regulación que las fuerzas del capital sostienen. Desde luego, la hibridación estructural en *La ansiedad* destaca el potencial discursivo de las escrituras digitales y los *mass media* en el contexto reciente y, aunque en este universo están los flujos discursivos en base a los cuales los personajes se comunican –cine, melodrama y los elementos de una estética *kitsch* difundida por la industria cultural, etc.–, se trata de una comunicación fragmentada cuyos cortes, interrupciones y ruidos también ponen en tela de juicio a los flujos enajenantes del capital y de una “cultura gay” codificada. La novela de Link deviene crítica porque cuestiona indirectamente algunas prácticas culturales que se enmarcan en los códigos de contención y control de la cultura de masa, pese al afán de libertad y novedad de este ámbito, y a la vez parece apuntar a posibilidades de subjetivación por la ficción asociadas a la tecnología reciente y al ciberespacio. Quizás se trate de uno de los senderos discursivos actuales que apunten a la emergencia de una cultura contemporánea de las artes (LADDAGA, 2006; 2010), a través del juego entre el ensayo y la ficción, la intertextualidad, el *collage* y la escenificación de un ejercicio de escritura colaborativa por correos y chats, que suponen un movimiento ambivalente de enajenación y libertad, acercamiento y alejamiento, angustia y libertad en relación con la normalidad de las subjetividades y los cuerpos en la esfera ambivalente de la realidad-ficción en que se enmarca la textualidad de la novela.

### Senderos que se vinculan

*Darkroom*, la instalación de Roberto Jacoby (2005), nos permite tender un eslabón con *La ansiedad* y emprender una breve especulación en lo que respecta a la ansiedad y al juego con la realidad-ficción, que nos ayuda a comprender la productividad discursiva de la novela de Link.<sup>3</sup> La instalación de Jacoby estaba construida en base a la performance de actores en

---

<sup>3</sup>*Darkroom* fue una instalación hecha con recursos de la tecnología (como la cámara para visión en infrarrojo) y performance propuesta por Roberto Jacoby en 2005, que tuvo lugar en el MALBA (Museo de Arte Latinoamericano de Buenos Aires). Oscar Ranzani la presenta del siguiente modo: “Antes de ingresar al *Darkroom* el visitante acepta las reglas del juego: una joven vestida de negro le entrega una cámara infrarroja, le indica el camino a recorrer y le pide que, si adentro necesita ayuda, pronuncie la palabra “Marcel”. A partir de ahí, el espectador se sumerge en una aventura exploratoria que desafía la percepción. Aunque, en cada caso, la experiencia es distinta. ¿Por qué? Porque el visitante sólo puede ver a través del lente de esa cámara introducida en una especie de pelota negra, dentro de un ambiente oscuro poblado por doce performers que utilizan máscaras y no ven.// Después de participar de la propuesta, surgen intercambios de comentarios y muchas preguntas: ¿qué pasa con la percepción cuando se limita uno de los sentidos? El momento previo al *Darkroom*, ¿es la antesala de un mundo de fantasmas? ¿Se trata de una propuesta que redefine el concepto de espectador? Mientras tanto, otros visitantes pueden ingresar a unas cabinas y observar escenas de las performances (aunque no las mismas que ven los que ingresan en el *Darkroom*) en los monitores. A su vez, pueden optar por las que prefieran mediante un dispositivo electrónico (ocho switches tipo control remoto). La idea del *Darkroom* para un solo espectador (acompañado de la videoinstalación)” (RANZANI, 2005 –sin número de página–). Partes de la videoinstalación e imágenes de la instalación pueden verse en *Youtube* (<<https://www.youtube.com/watch?v=dK1Iod89Z7E>> o en <<https://www.youtube.com/watch?v=dK1Iod89Z7E>>. Consultado en: 24 sept. 2015).

una habitación oscura, donde los *performers* apenas podían divisarse, salvo por el tanteo, los roces o algún ruido, y el espectador –a la vez parte de la escena y excluido de ella– podía acompañar lo que ahí sucedía desde la mirada proporcionada por el lente de una cámara para visión en infrarrojo, ubicándose en el mismo espacio que los *performers*. La visión resulta extraña, y en eso hay algo de familiar y no familiar a la vez, por remitir aquí someramente a un concepto freudiano (lo ominoso) (FREUD, 2000).

Se puede ver a los *performers*, cuyos cuerpos en la imagen en blanco algo luminoso contrastan con la oscuridad en la que están sumergidos. Se parecen a astronautas tanto como a las proyecciones imaginarias de extraterrestres difundidas por el cine. Mientras tanto, practican movimientos y actividades generales moviéndose y poniéndose en contacto por medio del tacto, de la audición, quizás del calor. Están, pues, insertos en un espacio que es humano y no humano, cuyas acciones apuntan a lo cotidiano, aunque las particularidades de la puesta en escena apuntan a lo no ordinario de la experiencia. Los personajes se tocan, se rozan, se seducen, simulan el acto sexual, se abrazan, descubriéndose sin conocer nada más que lo que estas percepciones pueden comunicarles, puesto que no pueden verse unos a otros.

Quisiéramos pensar este *Darkroom* en relación simultánea con los *darkrooms* corrientes en los boliches gays (aunque no exclusivamente en éstos) y con la textualidad de la novela de Link. Se trata de ambientes donde suceden cosas que pueden convertirse en historias o narrativas, en los cuales las acciones ordinarias de la vida (leer, caminar, descubrir cosas nuevas, buscar y tener sexo, etc.) se mezclan a cierta clandestinidad que también forma parte de las vivencias cotidianas de los individuos y generalmente quedan arrinconadas en lo oscuro (simbólico o de hecho) de sus vivencias: el sexo sin otro fin que el acto sexual, la lectura de pornografía y los juegos morbosos, las posibles satisfacciones y subjetivaciones asociadas a dichas prácticas, tanto como las frustraciones y sus riesgos (robos, accidentes, violencia, miedo, etc.). En este sentido, el *darkroom*, este rincón oscuro que es un espacio desespacializado, resulta democratizante y desterritorializante.<sup>4</sup>

En un *darkroom* los cuerpos se rozan, se seducen y gozan movidos ya no (exclusivamente) por determinaciones sociales bien definidas –color de la piel, pertenencia social, religión, etnia, etc.–, sino por la liberación de los cuerpos y del erotismo en tanto elementos de la subjetividad. Quizás se trate de un modo de vida en curso y todavía en despliegue, una “ecología social” (LADDAGA, 2010) donde no se sabe claramente cuáles son las reglas que los ponen en relación, ni los límites del espacio en que se encuentran o de las relaciones que los vinculan, pues “no hay modo de determinarlo, de manera que, antes de ser los ejecutantes de una pieza, aparecen [...] como los miembros de una población” (LADDAGA, 2010, p. 116).

---

<sup>4</sup>En un artículo en que presenta un estudio antropológico del *darkroom* de un boliche gay de Río de Janeiro, María Elvira Díaz Benítez nota lo siguiente: “la oscuridad, para aquellos que rechazan completamente la penumbra, parece ser un mecanismo para encontrar sexo sin tener que someterse a las miradas selectivas de los presentes en las zonas iluminadas. O sea, individuos que en la penumbra, en el salón de baile o en el resto del boliche no tendrían ‘éxito’ o tendrían menos posibilidades de lograr un encuentro íntimo, en la oscuridad del *darkroom* pueden relacionarse sexualmente con otras personas que tal vez los rechazarían, o pueden relacionarse con quienes están allí por las mismas razones, pues son rechazados por la apariencia, el color de la piel o el estilo, por lo general aquellos a quienes se les consideran muy feos, muy negros, muy gordos, mucho mayores, muy femeninos, o alguna combinación de dichas características. La oscuridad produce anonimato, que permite la producción de nuevos códigos de interacción cuya mediación directa está en el secreto. *Personas que presentan gustos o prácticas sexuales menos valorados o no aceptados en el mercado erótico [...] pueden en el darkroom encontrar esta libertad proporcionada por el anonimato*” (BENÍTEZ, 2007, p. 104 –cursiva mía–).

Como en las vivencias de Manuel Spitz en los chats en la novela de Link, en alguna manera los eventos que entonces se desencadenan, y que no suelen repetirse, porque cada vez que suceden producen nuevos eventos, apuntan a esas vivencias sin trascendencia de los personajes de *La ansiedad*, que forman parte de lo cotidiano corriente y vulgar en una gran ciudad, o no sólo en una gran ciudad, donde los individuos pueden llegar a establecer vínculos duraderos del mismo modo que pueden salir de una experiencia erótica sin siquiera saber el nombre o haber visto la cara del otro.<sup>5</sup> Tales hechos tanto los impulsan a la ansiedad como dan una muestra del ansia que su contexto provoca, y que hace que sus vidas se extiendan a horizontes donde la lógica no es lineal ni teleológica, y quizás sean espacios potentes en su capacidad de promover momentos de singularidad, aun cuando se trate de una singularidad efímera y perecedera cuya potencia estética está, precisamente, en su carácter mucha vez irrepetible e instantáneo.

ALVES, W. Experimental Networks and Relationships in *La ansiedad* by Daniel Link. **Olho d'água**, v. 9, n. 2, p. 145—165, 2017.

## Referencias

AIRA, C. *Cómo me hice monja y La costurera y el viento*. Rosario: Beatriz Viterbo, 1999.

ALÓS, A. P. Heterotopias hipertextuais: Escrevendo mundos digitais em *La ansiedad* e Keres cojer? = guan tu fak. *Ipotesi*, Juiz de Fora, v. 14, n. 1, p. 69-80, jan.-jun. 2010. Disponible en: <<http://www.ufjf.br/revistaipotesi/files/2009/10/hetetopias-hipertextuais.pdf>>. Consultado en: 19 mai. 2017.

ANTELO, R. A literatura é um arquivo (Os fantasmas de Link). *Boletim de pesquisa NELIC*, Florianópolis, v. 10, n. 15, p. 34-49, jul.-dez. 2010. Disponible en: <<https://periodicos.ufsc.br/index.php/nelic/article/view/1984-784X.2010v10n15p34/17676>>. Consultado en: 05 mai. 2017.

ARFUCH, L. *O espaço biográfico: dilemas da subjetividade contemporânea*. Trad. Paloma Vidal. Rio de Janeiro: EDUERJ, 2010.

BAUMAN, Z. *Amor líquido: sobre a fragilidade dos laços humanos*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2004.

BENVENISTE, É. *Problemas de lingüística geral II*. Campinas: Pontes, 1989.

CLOUGH, Patricia Ticineto y Halley, Jean (eds.). *The Affective Turn: Theorizing the Social*. Durham, NC: Duke University Press, 2007.

<sup>5</sup> María Elvira Díaz Benítez también observa lo siguiente en su estudio: “Algunas relaciones que se han establecido en la oscuridad del *darkroom* siguen en la barra del boliche o en el salón de baile a través de charlas, intercambio de números de teléfonos o besos. Algunas parejas salen juntas del boliche recién cuando se enciende la luz [del *darkroom*]. Otras se separan bajo la luz roja [que apunta a la entrada], fingiendo que nunca se han conocido” (BENÍTEZ, 2007, p. 104).

DELEUZE, G. *Derrames entre el capitalismo y la esquizofrenia*. Buenos Aires: Cactus, 2005.  
GARRAMUÑO, F. *Frutos estranhos: sobre a inespecificidade na estética contemporânea*. Trad. Carlos Nougué. Rio de Janeiro: Rocco, 2014.

GASPARRI, J. "Link: La realidad como invención". *VIII Congreso Internacional de Teoría y Crítica Literaria Orbis Tertius*, 7 al 9 de mayo de 2012, La Plata, 2012. En Memoria Académica. Disponible en: <[http://www.memoria.fahce.unlp.edu.ar/trab\\_eventos/ev.2129/ev.2129.pdf](http://www.memoria.fahce.unlp.edu.ar/trab_eventos/ev.2129/ev.2129.pdf)>. Consultado en: 12 jun. 2017.

GIORDANO, A. Manuel Puig. *La conversación infinita*. Rosario: Beatriz Viterbo, 2001.

GREEN, J. N. *Além do carnaval: a homossexualidade masculina no Brasil do século XX*, São Paulo: Editora UNESP, 2000.

JAMESON, F. *Ensayos sobre el posmodernismo*. Trad. Esther Pérez, Christian Ferrer y Sonia Mazzco. Buenos Aires: Imago Mundi, 1991.

\_\_\_\_\_. Estética de la singularidad. *New Left Review*, Madrid, s/v., n. 92, p. 109-141, may.- jun. 2015. Disponible en: <[http://www.newleftreview.es/article/download\\_pdf?id=3121&language=es](http://www.newleftreview.es/article/download_pdf?id=3121&language=es)>. Consultado en: 18 mai. 2017.

KIERKEGAARD, S. *El concepto de la angustia*. Madrid: Espasa-Cape, 1982.

LADDAGA, R. *Estética de la emergencia: la formación de otra cultura de las artes*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo, 2006.

\_\_\_\_\_. *Estética de laboratorio: estrategias de las artes del presente*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo, 2010.

LINK, D. *La ansiedad: novela trash*. Buenos Aires: El cuenco de plata, 2004.

LUDMER, J. Literaturas posautónomas. *Ciberletras – Revista de crítica literaria y de cultura*, New Haven, s/v., n. 17, s/p., 2007. En: <<http://www.lehman.cuny.edu/ciberletras/v17/ludmer.htm>>. Consultado en: 10 ago. 2017.

\_\_\_\_\_. Notas para Literaturas posautónomas III. Blog de Josefina Ludmer, 2010. Disponible en: <<http://josefinaludmer.wordpress.com/2010/07/31/notas-para-literaturas-posautonomas-iii/>>. Consultado en 20 ago. 2017.

RANZINI, O. Instalación de Roberto Jacoby en el MALBA: "El espectador siempre está mirando a través de algo". *Cultura & espectáculos. Página/12*, Buenos Aires, s/n., s/p., 20 sep. 2005. Disponible en: <<http://www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/espectaculos/2-482-2005-09-20.html>>. Consultado em: 24 ago. 2017.

Recebido em: 13 set. 2017.  
Aprovado em: 01 nov.2017.



# *Lady Masacre: una historia, varios misterios*

NÉSTOR RAÚL GONZÁLEZ GUTIÉRREZ\*

Existen momentos en la vida en los cuales paramos para pensar y reflexionar sobre las vicisitudes y presiones que el sistema ejerce sobre cada uno de nosotros. Los sistemas forjados en la contemporaneidad producen sujetos fragmentados que deben responder a las exigencias políticas, sociales y económicas que como ciudadanos enfrentamos en nuestro día a día y que se transcriben en las tensiones psicológicas, físicas y emocionales. Si bien es cierto, las injusticias jerárquicas que consolidan los sistemas actuales de poder y de control producen las divisiones de clase, de género y de representatividad social que promueven la segregación y la exclusión, exigiendo de sus sufridores una reacción espontánea para autoprotgerse y para defender sus creencias, pensamientos, expresiones y comportamientos que los caracterizan como sujetos marginalizados, segregados u olvidados por la sociedad.

Mario Mendoza, escritor colombiano nacido en Bogotá, incorpora en sus obras la vida y cotidiano de los grupos marginalizados, escribiendo desde los bordes o periferias de la sociedad, en la cual todos los extremos son válidos para representarla, crisis, violencia y tensiones de una ciudad contemporánea azotada por las criminalidades políticas y militares del país. Mendoza es reconocido por la academia literaria como uno de los representantes del Realismo degradado e hiperrealismo urbano en los tiempos actuales.

Dialogando con personajes simbólicos de la literatura detectivesca como Auguste Pudín, Sherlock, *Lady Masacre* es una novela lanzada en el 2013 por la editorial *Planeta* que narra la historia de Frank Molina, un detective particular que trabaja en la resolución de crímenes y asesinatos, desvendando misterios a través de la criticidad y usando su observación y su intuición para dar respuestas a sus investigaciones; pero, a diferencia de los personajes tradicionales, el misticismo, el esoterismo y las ayudas paranormales y abducciones extracorpóreas hacen parte de la narrativa como agentes coadyuvantes de resolución de dichas incógnitas.

A pesar de la historia tener como *focus* enunciativo la ciudad de Bogotá, los trayectos físicos y psicológicos por los que transita el detective conducen al lector a una disociación espacio-temporal marcada por los diversos escenarios de una ciudad, llena de contrastes y de

---

\* Doutorando no Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários da Universidade do Estado de Mato Grosso — UNEMAT — 78300-000 — Tangará da Serra — Mato Grosso — Brasil. E-mail :gonzalez2n@gmail.com

desigualdades que vitalizan las características enunciativas de personajes que se involucran en la historia para interferir, perjudicar y obstruir las investigaciones, adentrando en escenarios sombríos y turbios que tejen nuevas visiones de los umbrales y los no-lugares. Es así como se construye esta narrativa conflictiva y denunciante de las tensiones y presiones que afligen a las comunidades minoritarias, producto del postconflicto armado, y la parapolítica colombiana.

La obra cuenta con tres grandes capítulos, cada uno contando con subcapítulos que varían entre siete a diez. El primer capítulo, “Las voces de los muertos”, es una invitación para conocer y dismantelar las acciones parapolíticas y de corrupción de una Colombia azotada por las violencias internas del país; denuncia los sistemas de desvío de dinero en las elecciones políticas, en los acuerdos humanitarios y por la paz; en las injusticias gubernamentales en la atención e intervención de las víctimas del conflicto. La narrativa utiliza la verosimilitud, la ironía y la sátira como estrategias narrativas para envolver al lector y, al mismo tiempo, en una idea mordaz, persuadirlo y seducirlo para (des)configurar su mundo y consolidar nuevos planteamientos y visiones frente a los temas dialogantes que fueron olvidados y borrados con el pasar del tiempo.

El segundo capítulo, “El corazón de las tinieblas”, corresponde a una narrativa negra, violenta y degradante que invade la razón y la emoción del lector para transportarlo al centro del huracán, para enfrentarlo y dominarlo con eventualidades que lo incentivarán adentrar en la ficción. Temas como el esoterismo, la existencia de alienígenas, trastornos de personalidad, bipolaridad y hasta nuevos mundos y abducciones cobran vida en el universo posible de la narrativa; fragmenta al lector a la búsqueda de soluciones transcritas en libertad, en credibilidad y de participación como alegoría a las tensiones que sufre el hombre postmoderno, ausente, carente, incompleto, inconforme que busca el equilibrio entre la razón y la emoción, pero que el sistema cada día modifica sus deseos y sus anhelos y los transforma en preocupación, ansiedad, incertidumbre y opresión.

En el último capítulo, “Lady Masacre”, esperando más de doscientas páginas para revelar el nombre de la obra, el lector se encuentra con un personaje místico y enigmático que guarda muchos secretos en su historia de vida. Una mujer que transita entre el mundo político y los suburbios y umbrales de la capital colombiana y que con sus encantos físicos e intelectuales consigue ser la pieza clave para resolver el enigmático asesinato de Ignacio Pombo; la historia involucra sexo, persecución política, amenazas y juegos de intereses económicos que repercuten en ambos personajes.

Usando la narrativa en primera persona, Frank Molina consigue involucrar al lector como un testigo, un colega, un confidente y un consejero presente en toda la narración. Molina pasa por conflictos psicológicos, tensiones psíquicas y culmina en el nihilismo y estoicismo que rondan en los momentos de crisis, de tensión política. Constantes son anuncios del comienzo de una tercera guerra mundial. Molina brinda una cosmovisión del cotidiano social que enfatiza en las dicotomías entre dinero y poder, política y corrupción, marginalización y segregación. Al utilizar un lenguaje accesible a los adolescentes y adultos y al enfocar problemas de índole urbana instigados por los medios de comunicación, consigue envolver al lector invitándole a reflexionar y pensar en temas que de cierto modo



le involucran; le hace partícipe sea como espectador, como testigo, como protagonista o como observador.

En síntesis, la obra es una excelente oportunidad para conocer y reflexionar los momentos históricos y políticos que enfrenta una nación, afianzando la indagación y la problematización de infortunios en países homónimos, en los cuales se vivencian iniquidades políticas, injusticias económicas y desigualdades sociales.

GUTIÉRREZ, N. R. G. *Lady Masacre: One Story, Many Mysterries*. **Olho d'água**, São José do Rio Preto, v. 9, n. 2, p. 167—169, 2017.

### **Referencias**

MENDOZA, M. *Lady Masacre*. Barcelona: Editorial Planeta, 2013.

Recebido em: 14 jul. 2017

Aceito em: 25 ago. 2017

## Índice de assuntos / Índice de matéria

- Afecção (EF, p. 52);  
Afectos (WA, p. 145);  
Amor (JNM, p. 105);  
Antonio Fernando Borges (IM, p. 126);  
Arte Contemporâneo (MH, p. 82);  
Artefactos (MH, p. 82);  
Artes comparadas (EF, p. 52);  
Borges personagem (IM, p. 126);  
Clarice Lispector (HGS, p. 24; EA, p. 37);  
Cura (JNM, p. 105);  
Daniel Link (WA, p. 145);  
Descolonialidade do ver (DDP, p. 68);  
Desobramento (CVC, p. 11);  
Escrita (EA, p. 37);  
Estudos Visuais (DDP, p. 68);  
Experiência (EF, p. 52);  
Fragmentação (EA, p. 37);  
Franz Kafka (HGS, p. 24);  
Giro pictórico (DDP, p. 68);  
Impossibilidade Narrativa (EA, p. 37);  
Improductivo (MH, p. 82);  
Internet (WA, p. 145);  
Jorge Luis Borges (IM, p. 126);  
Jorge Volpi (JNM, p. 105);  
Jung (JNM, p. 105);  
*L'attente l'oubli* (CVC, p. 11);  
*Lady Masacre* (NRGG, p. 167);  
Latinoamérica (MH, p. 82);  
Literatura (EF, p. 52; MH, p. 82);  
Literatura breve (HGS, p. 24);  
Literatura e história (IM, p. 126);  
Literatura latino-americana contemporânea (IM, p. 126);  
Machado de Assis (IM, p. 126);  
Maurice Blanchot (CVC, p. 11);  
Minificação (HGS, p. 24);  
Modernidade (EF, p. 52);  
Narrativa breve (HGS, p. 24);  
Narrativa contemporânea (WA, p. 145);  
Operações imaginantes (DDP, p. 68);  
Poética (CVC, p. 11);  
Primo Levi (EA, p. 37);  
Profanación (MH, p. 82);  
Psicoanálisis (JNM, p. 105);  
Regimes escópicos (DDP, p. 68);  
Sombra (JNM, p. 105);  
Subjetividad (WA, p. 145);  
Tradução (CVC, p. 11);  
Visualidade (DDP, p. 68);

## Subject Index/Index du Sujet

- Affection (EF, p. 52);  
Affects (WA, p. 145);  
Antonio Fernando Borges (IM, p. 126);  
Artifacts (MH, p. 82);  
Borges as character (IM, p. 126);  
Clarice Lispector (HGS, p. 24; EA, p. 37);  
Compared Arts (EF, p. 52);  
Contemporary Art (MH, p. 82);  
Contemporary Latin American literature (IM, p. 126);  
Contemporary Narrative (WA, p. 145);  
Cure (JNM, p. 105);  
Daniel Link (WA, p. 145);  
Decoloniality of the see (DDP, p. 68);  
Experience (EF, p. 52);  
Fragmentation (EA, p. 37);  
Franz Kafka (HGS, p. 24);  
Imagination operations (DDP, p. 68);  
Internet (WA, p. 145);  
Jorge Luis Borges (IM, p. 126);  
Jorge Volpi (JNM, p. 105);  
Jung (JNM, p. 105);  
*L'attente l'oubli* (CVC, p. 11);  
*Lady Masacre* (NRGG, p. 167);  
Latin American (MH, p. 82);  
Literature (EF, p. 52; MH, p. 82);  
Literature and History (IM, p. 126);  
Love (JNM, p. 105);  
Machado de Assis (IM, p. 126);  
Maurice Blanchot (CVC, p. 11);  
Minifiction (HGS, p. 24);  
Modernity (EF, p. 52);  
Narrative Impossibility (EA, p. 37);  
Pictorial turn (DDP, p. 68);  
Poetics (CVC, p. 11);  
Primo Levi (EA, p. 37);  
Profanation (MH, p. 82);  
Psychoanalysis (JNM, p. 105);  
Scopic regimes (DDP, p. 68);  
Shadow (JNM, p. 105);  
Short literature (HGS, p. 24);  
Short narrative (HGS, p. 24);  
Subjectivity (WA, p. 145);  
Translation (CVC, p. 11);  
Unproductive (MH, p. 82);  
Visual Studies (DDP, p. 68);  
Visuality (DDP, p. 68);  
Worklessness (CVC, p. 11);  
Writing (EA, p. 37);

## Índice de autores/Authors Index

CASTRO, C. V., p. 11;

GIAZZI SENHORINI, H., p. 24;

AFONSO, E., p. 37;

FRENKEL, E., p. 52;

PORTAS, D. D., p. 68;

HERRERO, M., p. 82;

MOYA, J. N., p. 105;

MILREU, I., p. 126;

ALVES, W., p. 145;

GUTIÉRREZ, N. R. G., p. 167.

## NORMAS PARA APRESENTAÇÃO DE ARTIGOS

### INFORMAÇÕES GERAIS

A *Revista Olho d'água* publica artigos inéditos de autores brasileiros ou estrangeiros.

Os artigos poderão ser redigidos em português, espanhol, francês, italiano, inglês ou alemão. A revista se reserva o direito de publicar o artigo na língua original ou em tradução, de acordo com decisão de sua Comissão Editorial. Ao enviar seu trabalho para a *Revista Olho d'água*, o(s) autor(es) cede(m) automaticamente seus direitos autorais para eventual publicação do artigo.

Serão automaticamente recusados os trabalhos que: **a)** não atenderem às normas de publicação da revista; **b)** não se enquadrarem no gênero artigo de periódico; **c)** apresentarem graves problemas de redação. Recomenda-se que os autores revisem os seus textos antes de os enviarem para a avaliação do conselho editorial.

### APRESENTAÇÃO DOS TRABALHOS

#### ENCAMINHAMENTO

O autor deve enviar 02 arquivos para o e-mail: revistaolhodagua@yahoo.com.br:

a) **Artigo** (texto completo sem identificação de autor);

b) **Identificação do autor** (Título do trabalho; Autor(es) (por extenso e apenas o sobrenome em maiúscula); Filiação científica do(s) autor(es) (Departamento – Instituto ou Faculdade – Universidade – sigla – CEP – Cidade – Estado – País), endereço postal e eletrônico).

#### FORMATAÇÃO

Os trabalhos devem ser digitados em Word for Windows, ou programa compatível, fonte Times New Roman, tamanho 11 (com exceção das citações e notas), espaço simples entre linhas e parágrafos, espaço duplo entre partes do texto. As páginas devem ser configuradas no formato A4, sem numeração, com 3 cm nas margens superior e esquerda e 2 cm nas margens inferior e direita.

**EXTENSÃO.** O artigo, configurado no formato acima, deve ter 25 páginas, no máximo.

**ORGANIZAÇÃO.** A organização dos trabalhos deve obedecer à seguinte seqüência:

**TÍTULO** (centralizado, em caixa alta);

**RESUMO** (com máximo de 780 caracteres com espaço)

**PALAVRAS-CHAVE** (4 a 6 palavras organizadas em ordem alfabética);

**ABSTRACT** e **KEYWORDS** (versão para o inglês do Resumo e das Palavras-chave);

**TEXTO;**

AGRADECIMENTOS;

**REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS** do próprio artigo com título em inglês:  
**REFERÊNCIAS** (apenas trabalhos citados no texto).

Resumos e Palavras-chave, em português e inglês, devem ser digitados em fonte Times New Roman, corpo 11.

**NOTAS DE RODAPÉ** (As notas devem ser reduzidas ao mínimo e apresentadas no pé de página, utilizando-se os recursos do Word, em fonte tamanho 8, com a numeração acompanhando a ordem de aparecimento).

## **REFERÊNCIAS**

As referências bibliográficas e outras devem atender às normas da ABNT (NBR 6023, de agosto de 2002).

## **CITAÇÕES DENTRO DO TEXTO**

Nas citações feitas dentro do texto, de até três linhas, o autor deve ser citado entre parênteses pelo sobrenome, em maiúsculas, separado por vírgula da data de publicação: (SILVA, 2000).

Se o nome do autor estiver citado no texto, indica-se apenas a data, entre parênteses: “Silva (2000) assinala...”.

Quando for necessário, a especificação da(s) página(s) deverá seguir a data, separada por vírgula e precedida de “p.”: (SILVA, 2000, p. 100).

As citações de diversas obras de um mesmo autor, publicadas no mesmo ano, devem ser discriminadas por letras minúsculas após a data, sem espacejamento: (SILVA, 2000a).

Quando a obra tiver dois ou três autores, todos poderão ser indicados, separados por ponto e vírgula (SILVA; SOUZA; SANTOS, 2000); quando houver mais de 3 autores, indica-se o primeiro seguido de et al.: (SILVA et al., 2000).

## **CITAÇÕES DESTACADAS DO TEXTO**

As citações diretas, com mais de três linhas, deverão ser destacadas com recuo de 4 cm da margem esquerda do texto, em fonte Times New Roman tamanho 9 e sem aspas.

## **REFERÊNCIAS**

As Referências, dispostas no final do texto, devem ser organizadas em ordem alfabética pelo sobrenome do primeiro autor. Exemplos:

### **Livros e outras monografias**

AUTOR, A. Título do livro. número da edição ed., nome do(s) tradutor(es). Cidade: Editora, Ano. p. X-Y.

### **Capítulos de livros**

AUTOR, A. Título do capítulo. In: AUTOR, A. Título do livro. Nome do(s) tradutor(es). Cidade: Editora, Ano. p. X-Y.

### **Dissertações e teses**

AUTOR, A. Título da dissertação/tese: subtítulo sem itálicos. número de folhas f. Ano. Dissertação/Tese (Mestrado/Doutorado em Área de Concentração) – Instituto/Faculdade, Universidade, Cidade, Ano. Disponível em <[http://www.\\_\\_\\_\\_\\_](http://www._____)>. Acesso em: dia mês ano.

### **Artigos em periódicos**

AUTOR, A. Título do artigo. Nome do periódico, Cidade, v. (volume), n. (número), p. X-Y, Ano. Disponível em <[http://www.\\_\\_\\_\\_\\_](http://www._____)>. Acesso em: dia mês ano.

### **Trabalho publicado em Anais**

AUTOR, A. Título do trabalho. In: NOME DO EVENTO, número da edição ed., ano. Anais... Cidade: Instituição. p. X-Y. Disponível em <[http://www.\\_\\_\\_\\_\\_](http://www._____)>. Acesso em: dia mês ano.

## **ANÁLISE E JULGAMENTO**

*A Revista Olho d'água* emprega um sistema de avaliação duplo cego (*peerreview*).

A Comissão Editorial encaminhará os trabalhos para, pelo menos, dois membros do Conselho Consultivo. No caso de avaliações discordantes, será solicitada uma nova avaliação a um terceiro membro do Comitê Assessor. Depois da análise, os autores serão informados do resultado da avaliação. No caso dos trabalhos aceitos para publicação, os autores poderão, eventualmente, introduzir modificações a partir das observações contidas nos pareceres. Serão escolhidos os artigos mais bem qualificados pelo Conselho Consultivo, de acordo com o interesse, a originalidade e a contribuição do artigo para a discussão da temática proposta.

## **ENDEREÇO**

**Revista Olho d'água** – PPGLetras – IBILCE - UNESP/ São José do Rio Preto  
DELL – Ala 3 – Sala 17  
Rua Cristóvão Colombo, 2265  
15054-000 – São José do Rio Preto – SP – Brasil

**E-mail:** revistaolhodagua@yahoo.com.br

**Site:** <<http://www.olhodagua.ibilce.unesp.br/index.php/Olhodagua>>

## POLICY FOR SUBMITTING PAPERS

### GENERAL INFORMATION

*Revista Olho d'água* publishes previously unpublished articles by Brazilian or foreign authors.

Papers may be written in any of the following languages: Portuguese, English, French, Italian, German or Spanish. The Editorial Board may decide to publish an article in the original language or to translate it into Portuguese. Should the work be accepted for publication, its copyright will automatically be transferred to *Revista Olho d'água*.

*Revista Olho d'água* will automatically refuse papers that: **a)** do not meet publication standards of the journal; **b)** do not fit in the genre of journal article; **c)** had serious problems with writing. It is recommended that authors revise their texts before sending them for review by the editorial board.

### SUBMISSION OF PAPERS

The author should send 02 files to the e-mail: revistaolhodagua@yahoo.com.br:

a) **Article** (full text with no identification of the author);

b) **Identification** (Title of the paper; Author(s) (in full, with just the surname in capital letters); the Author's institutional status (Department – Institution or Faculty – University – University acronym – postal code – City or Town – State – Country – postal and e-mail addresses).

### FORMAT

Papers should be typed in Word for Windows (or compatible), Times New Roman 11 (except for quotations or footnotes), single line spacing and paragraphs, double line spacing between parts of the text. Pages should be formatted in A4, unnumbered, with 3 cm upper and left margins and 2 cm lower and right margins.

**LENGTH.** After being formatted according to the instructions above, the paper should be a maximum of 25 pages long.

**ORGANISATION.** Papers should be organized as follows:

**TITLE** (centralized upper case);

**ABSTRACT** (should not exceed 780 characters with spaces);

**KEYWORDS** (4 to 6 words organized in alphabetical order), written in the language of the paper;

**TEXT;**

**ACKNOWLEDGEMENTS;**

**ABSTRACT** and **KEYWORDS** in English;



**REFERENCES** (only those works cited in the paper);

Abstract and Keywords should be typed in Verdana 11.

**FOOTNOTES** (Footnotes should be kept to a minimum and placed at the bottom of the page, according to Word for Windows resources, typed in Times New Roman font 8, numbered according to order of appearance).

## **REFERENCES**

Bibliographical and other references should follow the guidelines of the Associação Brasileira de Normas Técnicas (ABNT, NBR 6023, August 2002).

## **QUOTATIONS WITHIN THE BODY OF THE TEXT**

The author's surname should be quoted in brackets, upper case, separated by a comma from the publication year: (SILVA, 2000).

If the author's name has been previously quoted in the text, only the date should be cited in brackets: "Silva (2000) points out that...".

When necessary, the page number should follow the year, separated by a comma and preceded by "p.": (SILVA, 2000, p. 100).

A lower case letter placed after the date without spacing should be utilized to identify quotations from different works by the same author published in the same year: (SILVA, 2000a).

If a work has two or three authors, all of them should be cited, separated by a semicolon: (SILVA; SOUZA; SANTOS, 2000).

If a work has more than three authors, only the first is cited, followed by *et al.*: (SILVA *et al.*, 1960).

## **SEPARATE QUOTATIONS**

First-hand quotations of three or more lines should be separated from the body of the text, with a 2 cm indentation in the left margin, no inverted commas and typed in Times New Roman font 9.

## **REFERENCES**

Bibliographical references should be placed at the end of the text and organized in alphabetical order according to the first author's surname. Examples:

### **Books and other kinds of monographs**

AUTHOR, A. Title of book. Name (s) of the translator (s). Number of edition ed.

Place of Publication: Publisher, Year. Number of pages p. X-Y.

### **Book chapters**

AUTHOR, A. Title of chapter. In: AUTHOR, A. Title of book. Name (s) of the translator (s). Number of edition ed. Place of Publication: Publisher, Year. p. X-Y.

### **Dissertations and theses**

AUTHOR, A. Title of dissertation/thesis: nonitalicised subtitle. Number of pages p. Year. Dissertation/thesis (MA/BA/MSc/PhD) Institute/Faculty, University, City, Year). Available at <[http://www.\\_\\_\\_\\_\\_](http://www._____)>. Access in: day month year.

### **Articles in journals**

AUTHOR, A. Title of article. Journal name, Place of publication, v. volume, n. number, p. X-Y, Year. Available at <[http://www.\\_\\_\\_\\_\\_](http://www._____)>. Access in: day month year.

### **Works published in annals of scientific meetings or equivalent**

AUTHOR, A. Title of work. In: TITLE OF MEETING, Ordinal number of meeting, Year. Annals of... Place of publication: Institution. p. X-Y. Available at <[http://www.\\_\\_\\_\\_\\_](http://www._____)>. Access in: day month year.

## **ANALYSIS AND APPROVAL**

*Revista Olho d'água* employs a double blind review policy (peer-review). The Editorial Board will send submitted papers to at least two members of the Consultative Committee. In case of conflicting reviews, a third member of the Consultative Committee shall issue a new opinion. After the analysis, the authors will be informed of the review's decision. In the case of works accepted for publication, the authors will occasionally be allowed to incorporate modifications in accordance with suggestions made by referees. The best-qualified papers will be selected, according to their relevance, originality and contribution to the discussion of the proposed theme, at the Consultative Board's discretion.

## **ADDRESS**

*Revista Olho d'água* - PPGLetras – IBILCE-UNESP/São José do Rio Preto  
DELL – Ala 3 – Sala 17  
Rua Cristóvão Colombo, 2265  
15054-000 – São José do Rio Preto – SP – Brazil

**E-mail:** revistaolhodagua@yahoo.com.br

**Site:** <<http://www.olhodagua.ibilce.unesp.br/index.php/Olhodagua>>

## NORMAS PARA LOS AUTORES

### INFORMACIONES GENERALES

La *Revista Olho d'água* publica artículos inéditos de autores brasileños o extranjeros.

Se aceptan artículos redactados en portugués, español, francés, italiano, inglés o alemán, aunque el Comité Editorial se reserva el derecho de decidir si el texto se publicará en el idioma original o en versión traducida. Al enviar un artículo a la *Revista Olho d'água* el autor, automáticamente, cederá los derechos de autor(es) para la publicación.

Se rechazarán los artículos que: **a)** no respeten a las normas de publicación de la revista; **b)** no atiendan al género artículo de periódico académico; **c)** presenten serios problemas de redacción. Se ruega a los autores que revisen sus artículos antes del envío a la revista para evaluación por el Comité Asesor.

### FORMATO DE LOS ARTÍCULOS Y NORMAS DE ENVÍO

Los autores deberán enviar dos archivos al correo electrónico revistaolhodagua@yahoo.com.br:

- a) **Un archivo para el artículo** (texto completo sin identificación de autor);
- b) **Un archivo que contenga la identificación de autor** (título del artículo; Nombre(s) del (de los) autor(es) sin abreviación, sólo el apellido en mayúsculas); Institución de origen del (de los) autor(es) (Departamento – Instituto o Facultad – Universidad – Sigla – Código postal – Ciudad – Provincia – País), dirección postal y de correo electrónico).

### FORMATO

Los textos deben estar en formato Word for Windows u otro programa compatible, estilo Times New Roman, tamaño 11 (salvo la citas y notas de pie de página), interlineado simple para líneas y párrafos, e interlineado doble entre las secciones del texto. Las páginas, que no serán numeradas, deben estar en el formato A4, los márgenes superior e izquierdo tendrán 3 cm y el inferior y el derecho tendrán 2 cm.

**LÍMITE (EXTENSIÓN).** Los artículos, además de atender a las normas de formato, no superarán las 25 páginas.

**ORGANIZACIÓN.** El orden de las secciones del artículo deberá ser el siguiente:

**TÍTULO** (en el centro de la página y todo en mayúsculas);

**RESUMEN** (de no más de 780 caracteres con espacios);

**PALABRAS-CLAVE** (4 a 6, dispuestas en orden alfabético);

**ABSTRACT** y **KEYWORDS** (versión en inglés del resumen y de las palabrasclave)

**TEXTO**

**AGRADECIMIENTOS**

**REFERENCIA DEL PROPIO ARTÍCULO** (con el título en inglés);

**REFERENCIAS** (sólo de los textos que se citan en el artículo);

Los resúmenes y las palabras-clave tanto en el idioma original como en inglés deben presentar el estilo Times New Roman, tamaño 11.

**NOTAS DE PIE DE PÁGINA** (Deberán reducirse a lo indispensable, seguirán

los recursos Word para su inserción, en estilo Times New Roman, tamaño 8, y la secuencia debe seguir el orden en que aparecen en el texto.

## **REFERENCIAS**

Las referencias deben sujetarse a las normas de la ABNT (Asociación Brasileña de Normas Técnicas), NBR 6023 de agosto de 2002.

## **CITAS EN EL TEXTO**

En cuanto las citas en el texto no superen tres líneas, el apellido del autor va entre paréntesis en mayúsculas, separándose por coma la fecha de publicación del texto citado: (SILVA, 2000).

Si el apellido del autor ya está citado en el texto, se indica entre paréntesis sólo la fecha de publicación del texto citado: “Silva (2000) señala...”.

La indicación del número de página en que se encuentra la cita en el texto original, debe hacerse luego de la fecha, separada por coma y antecedida de una “p.”: (SILVA, 2000, p. 100).

En el caso de que se citen diversas obras del mismo autor publicadas en el mismo año, se debe diferenciarlas con letras minúsculas (en orden alfabético) luego de la fecha, sin ningún espacio entre la fecha y la letra: (SILVA, 2000a; SILVA, 2000b).

Cuando se cite alguna obra que presente dos o tres autores, van los apellidos de todos ellos en mayúscula, separados por punto y coma (SILVA; SOUZA; SANTOS, 2000); sin embargo, si hay más de tres autores, se indica sólo el primero seguido de et al.: (SILVA *et al.*, 2000).

## **CITAS TEXTUALES LARGAS**

Las citas textuales que superan tres líneas deben colocarse en párrafo aparte, con sangrado de 4 cm y sin comillas, estilo Times New Roman, tamaño 9. La cita deberá separarse del texto por un espacio (enter) antes y otro después.

## **REFERENCIAS**

Las referencias se incluyen al fin del artículo en orden alfabético del apellido del primer autor. Ejemplos:

### **Libros y otros estudios monográficos**

AUTOR, A. Título del libro. Número de la edición. ed., nombre del (de los) traductor(es). Ciudad: Editorial, año.

### **Capítulos de libros**

AUTOR, A. Título del capítulo. In: AUTOR, A. Título del libro. Número de la edición. ed., nombre del (de los) traductor(es). Ciudad: Editorial, año. p. X-Y.

### **Tesis**

AUTOR, A. Título de la tesis: subtítulos sin cursiva. Número de hojas h. Año. Tesis (Maestría o Doctorado en [se indica el área] – Instituto o Facultad, Universidad, Ciudad, año. Disponible en: <[http://www.\\_\\_\\_\\_\\_](http://www._____)>. Consultado en: día mes año.

### **Artículos de periódicos**

AUTOR, A. Título del artículo. Título del periódico, Ciudad, v. (volumen), n. (número), p. X-Y, año. Disponible en: <[http://www.\\_\\_\\_\\_\\_](http://www._____)>. Consultado en: día mes año.

### **Publicación en actas de eventos**

AUTOR, A. Título de la ponencia. In: Nombre del evento, número de la edición ed., año. Actas... Ciudad: Institución. p. X-Y. Disponible en: <[http://www.\\_\\_\\_\\_\\_](http://www._____)>. Consultado en: día mes año.

## **ANÁLISIS Y EVALUACIÓN**

La Revista *Olho d'água* emplea una política de evaluación doble ciega (*peerreview*).

El Comité Editorial solicita la lectura de dos miembros del Comité Asesor, quienes emiten un informe con su evaluación. En caso de dos informes con evaluaciones discordantes se solicita la lectura de un tercer miembro del Comité Asesor. Luego de los análisis, el Comité Editorial informa a los autores la decisión de la revista (si se publicará o no el artículo). En cuanto se acepten los artículos para la publicación, los autores podrán hacer modificaciones en su texto, si así las exigieron los informes de la evaluación. Se elegirán los artículos que obtengan mejores calificaciones del Comité Asesor, según el interés, la originalidad y la contribución del artículo para la temática propuesta.

## **DIRECCIÓN**

Revista *Olho d'água* – PPGLetras – IBILCE – UNESP/São José do Rio Preto  
DELL – Ala 3 – Sala 17.

Rua Cristóvão Colombo, 2265.

Código postal 15054-000 – São José do Rio Preto – São Paulo – Brasil

**Correo electrónico:** revistaolhodagua@yahoo.com.br

**Enlace:** <<http://www.olhodagua.ibilce.unesp.br/index.php/Olhodagua>>