

Universidade de São Paulo
Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas
Programa de Pós-Graduação em Língua Espanhola e
Literaturas Espanhola e Hispano-Americana

A representação literária no projeto narrativo de Luis Gusmán

Marco Aurélio Botelho Lima

São Paulo
2006

Universidade de São Paulo
Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas
Programa de Pós-Graduação em Língua Espanhola e
Literaturas Espanhola e Hispano-Americana

A representação literária no projeto narrativo de Luis Guzmán

Marco Aurélio Botelho Lima

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-graduação
da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas
da Universidade de São Paulo como requisito para
obtenção do Título de Mestre em Letras.

São Paulo
2006

A meus pais e a meus irmãos com grande gratidão

Agradecimentos

À professora e doutora Ana Cecilia Olmos pela paciente orientação e leitura minuciosa.

Aos professores Marcos Piason Natali e Pablo Fernando Gasparini que no exame de qualificação trouxeram contribuições importantes para a confecção deste.

Aos meus parentes que souberam compreender o afastamento, principalmente minha mãe Maria Tereza.

Aos amigos de hoje e de sempre: Josias Padilha, Alcimar da Silva Queiroz, Everson Bertucci e Jorlando Oliveira Silva.

Aos companheiros de viagem do programa de pós-graduação em Letras-USP.

Aos meus alunos que sempre estão dispostos a travar um debate sobre Literatura e idéias.

A Edith Mendez Pi pelo profissionalismo.

À Universidade de São Paulo e a todo o seu quadro de pessoas competentes e dispostas a ajudar, principalmente os funcionários da Biblioteca da FFLCH.

RESUMO

Esta dissertação pretende analisar as mudanças dos modos de representação ficcional que, entre 1973 a 2002, assumiu o projeto narrativo de Luis Gusmán, tendo como fulcro uma leitura específica de seu romance *En el corazón de junio*, observando “a crise do contrato mimético” aberta por sua primeira narrativa e depois abandonada ao longo da trajetória, aproximando-se ao referente.

-Reconstruir um marco histórico da Argentina dos anos 1970 a 2002.

-Pensar o lugar da revista *Literal* (1973-1977) no campo literário.

-Desenhar as tomadas de posição de Gusmán com relação a *Literal* e sua proposta estética nos anos posteriores.

-Construir uma tentativa de leitura do romance *En el corazón de junio* (1983)

-Analisar a aproximação particular do autor frente ao realismo literário.

Palavras-chave:

Literatura Argentina Contemporânea - realismo literário – Luis Gusmán

ABSTRACT

This thesis intends to analyze changes in the fictional representing modes of Luis Gusmán's narrative project, between 1973 and 2002, locating its core at the specific reading of his novel *En el corazón de junio* observing "the mimetic contract crisis," opened by his first narrative then abandoned alongside the trajectory, approaching the referent.

- Reconstruct Argentina's historic marks from 1970's to 2002.
- Think the place of *Literal Review* (1973-1977) in literary field.
- Outline Gusmán's stands concerning *Literal* and his aesthetic propose afterwards.
- Construct a reading essay of the novel *En el corazón de junio* (1983).
- Analyze the author's particular approach to literary realism.

Keywords:

Contemporary Argentinean Literature – literary realism – Luis Gusmán

"Escribo con entusiasmo. Escribo de una manera distinta los ensayos que la literatura. En los ensayos hay como cierto distanciamiento que te permite –aun cuando uno esté entusiasmado con la idea- entrar y salir con cierta facilidad. La ficción implica irte a vivir ahí en términos más absolutos. (...)

Cuando yo terminé de escribir *El frasquito* –quizá las cosas que escribía no tenían tanta resonancia, también- yo estaba seguro de que no quería escribir *El frasquito 2* y como que me fui a lo contrario. Como si después de *El frasquito* yo me hubiera quedado vacío, como si no tuviera más imaginación – aunque después la tuve-, casi como si no tuviera léxico, vocabulario.

¿Por qué no iba a poder narrar? ¿Por qué los otros sí iban a poder ser narradores, si yo tenía historias en la cabeza, tenía escritura?

Empecé a perder la cosa tan prejuiciosa del referente, de no poder nombrar y entonces creo que fui avanzando en esa línea de empezar a contar historias.

Y estoy entre dos aguas porque tengo un problema: no puedo escribir sin trama. Si no hay trama yo no puedo escribir. Antes yo tenía la imaginación y la escritura."

Luis Gusmán

Entrevista realizada en mayo de 2005,

In http://www.audiovideotecaba.gov.ar/gusman_texto.htm

"En definitiva el complicado asunto de la narración pasa por la memoria: por el pensar si las formas- alegóricas, alusivas, lineales- pueden funcionar para dar cuenta de un hecho. Y no olvidar que lo que uno hace es literatura"

Luis Gusmán

Entrevista realizada em 24 de março de 1996, em *Página 12*.

SUMÁRIO:

Introdução.....	6
Capítulo 1: <i>Literal</i> e o complô literário	
Comentários sobre <i>El frasquito</i>	17
Capítulo 2: A crise do pacto mimético:	
Aproximações a <i>En el corazón de junio</i>	32
Capítulo 3: Um modo especial de prosa realista	
Em torno de <i>Ni muerto has perdido tu nombre</i>	58
Considerações	
finais.....	80
Bibliografía.....	83

Introdução

No ano de 1999 comecei a participar, como bolsista de iniciação científica, de um projeto que visa à publicação de um glossário da obra do escritor argentino Jorge Luis Borges para o leitor brasileiro. O começo da empreitada, conduzida pelo especialista borgeano Jorge Schwartz, constituiu-se da leitura das *Obras Completas* na sua versão brasileira, publicadas pela Editora Globo, para logo depois começar a preparação dos verbetes do futuro livro. Com o medo e hesitação (excitação?) de um escafandrista amador, mergulhei na obra do mestre, assumindo a perplexidade diante de conjunto tão profundo quanto extenso. Nesse mar de leituras, releituras e invenções de que se constituem os seus textos¹, encontrei-me sem oxigênio e resolvi voltar à superfície. Ao dar nela, um desejo de aportar nas margens de um oceano se afirmou e da lição que aquelas águas borgeanas me deram, a saber: a da leitura enviesada e lateral, do olhar sensível para o detalhe e o “menor”, da leitura que rearranja hierarquias e cânones e encontra um outro centro (alguém poderia contar a história da recepção da obra de Macedonio Fernández sem a propaganda irrestrita de Borges?²); resolvi buscar e escutar na

¹ Permita-me citar Nicolás Rosa: “El objeto Borges (llámese su *corpus*, su texto, su escritura), que como tal es un objeto, es el texto de Borges más todos los textos que Borges ha leído – sus precursores o quizá mejor sus ancestros textuales –, más las lecturas que sobre el texto de Borges se han operado- lecturas estilísticas, sociocríticas, psicanalíticas- las más inconsistentes según creemos – desde la izquierda y la derecha, desde el discurso universitario y desde la extra-territorialidad, desde la zona literaria argentina o desde los sistemas literarios y críticos extranjeros –, el objeto Borges, decimos, se ha convertido en un objeto excesivamente *potente*, en un artefacto semafórico que marca los caminos, las vías, los derroteros, las fronteras y los límites de las zonas literarias y de los recorridos de la escritura. De tanta luz, luz enneguedora, no podrían negárseles sombras (...)” ROSA, Nicolás. “El olvido textual” in *El arte del olvido*. Buenos Aires, Editora Puntosur, 1990. p. 148

² É acertado que Borges mais contribui com a exaltação da figura do autor Macedonio Fernández e com as suas especulações filosóficas do que com a sua obra ficcional em particular. São de Borges estas palavras: “Macedonio escribió también novelas y poesías, todas ellas sorprendentes pero de muy difícil lectura. Una novela de veinte capítulos tiene cincuenta y seis prólogos diferentes. No creo que toda la brillantez que poseía Macedonio se encuentre en sus escritos. El verdadero Macedonio estaba en su conversación. (...) Antes de Macedonio yo había sido siempre un lector crédulo. Su principal don fue hacerme leer escépticamente. Al comienzo, lo plagué con devoción, recogiendo algunos amaneramientos estilísticos suyos que luego llegué a lamentar. Ahora lo veo, sin embargo, como vería a un Adán confundido por el Jardín del Edén. Su genio sobrevive en sólo unas de sus páginas; su influencia era de naturaleza socrática.(...)” BORGES, Jorge Luis. “Macedonio” in *La Maga Colección* -Homenaje a Borges. Buenos Aires, n° 18, febrero de 1996, p.11

literatura argentina contemporânea as outras vozes, aquelas que por várias razões se abeiraram em uma posição límbica muitas vezes arbitrária.³

Nesta confluência de leituras, brindada por várias descobertas inusitadas, as eleições foram se superpondo até dar com esses autores: Osvaldo Lamborghini (Buenos Aires, 1940- Barcelona, 1985), Luis Gusmán (Avellaneda, 1944) e Germán Leopoldo García (Junín, 1941), os quais resolvi unir com o afã de uma leitura que os inserisse num mesmo “campo intelectual”⁴, procurando observar as conjunções e disjunções advindas de uma leitura atenta de alguns de seus textos e, nesta visada, perceber a ruptura e a novidade que essas produções instauraram dentro do e contra o sistema literário instituído, formando assim dentro do campo um exemplo contundente daquilo que Deleuze e Guattari chamaram de literatura menor⁵.

³ Se margem e centro podem ser questionados com relação ao que postula um sistema, sistema este que, concomitante ao processo de canonização, deflagra o abandono, nossa experiência de busca só comprova o último termo, pois ao eleger o que não está no “centro”, corremos o risco de não seguir a viagem pelo simples fato de a aventura poder ser um desencontro. No entanto, persistindo (e só a persistência às vezes nos faz aumentar o desejo), fomos capazes de encontrar as razões que nos fazem encarar esta empreitada. Por outra parte, nesta época de silenciamentos planejados (desde outros modos), impostos pela lógica cultural mercantilista do neo-liberalismo de começo de século, um grande alento para a continuação do projeto foram os lançamentos de dois livros de máxima importância para a realização deste, são eles: *Literal:1973-1977*, compilação feita pelo crítico e escritor Héctor Libertella, de 2002 e o volume de críticas sobre Luis Gusmán, *Escrito por los otros: ensayos sobre los libros de Luis Gusmán*, publicado pela Editora Norma em 2004.

⁴ Deixaremos que o próprio Bourdieu nos fale: “Irreductible a um simples agregado de agentes aislados, a un conjunto de adiciones de elementos simplemente yustapuestos, el *campo intelectual*, a la manera de un campo magnético, constituye un sistema de líneas de fuerza: esto es, los agentes o sistemas de agentes que forman parte de él pueden describirse como fuerzas que, al surgir, se oponen y se agregan, confiriéndole su estructura específica en un momento dado del tiempo” In. BORDIEU, Pierre – “Campo Intelectual y proyecto creador” in AAVV *Problemas del Estructuralismo*- México, SigloXXI, 1967

⁵ Gilles Deleuze y Félix Guattari escrevem: “(...) O campo político contaminou todo enunciado. Mas, sobretudo, ainda mais, porque a consciência coletiva ou nacional está ‘sempre inativa na vida exterior e sempre em vias de desagregação’, é a literatura que se encontra encarregada positivamente desse papel e dessa função de enunciação coletiva, e mesmo revolucionária: é a literatura que produz uma solidariedade ativa, apesar do ceticismo; e se o escritor está à margem ou afastado de sua frágil comunidade, essa situação o coloca ainda mais em condição de exprimir uma outra comunidade potencial, de forjar os meios de outra consciência e de uma outra sensibilidade. (...) As três características da literatura menor são de desterritorialização da língua, a ramificação do individual no imediato-político, o agenciamento coletivo de enunciação. Vale dizer que ‘menor’ não qualifica mais certas literaturas, mas as condições revolucionárias de toda literatura no seio daquela que chamamos de grande (ou estabelecida). Mesmo aquele que tem a infelicidade de nascer no país de uma grande literatura, deve escrever em sua língua, como um judeu tcheco escreve em alemão, ou um usbeque escreve em russo. Escrever como um cão que faz seu buraco, um rato que faz sua toca. E, para isso, encontrar seu próprio ponto de subdesenvolvimento, seu próprio patuá, seu próprio terceiro mundo, seu próprio deserto.” DELEUZE, Gilles e GUATTARI, Félix – *Kafka: por uma literatura menor*- Rio de Janeiro, Editora Imago, 1977. pp. 28 e 30

Reconhecidas a lição e a dívida com Borges, sem a ingênua pretensão de parrear-me com o escritor, admito que foi com os seus textos e o meu posterior aprofundamento de perspectivas que segui o rumo da tarefa. Tateando com muito cuidado, decidi-me por uma rotação no trabalho, no intento de abarcar somente os textos de um escritor. Da pesquisa minuciosa, com um critério em que imperou razão e sensibilidade (exercício deveras caro e trabalhoso, diga-se de passagem), a obra de Luis Gusmán se impôs como prioritária, por apresentar uma interessante, complexa e profusa trajetória literária, impregnada de seu tempo e articulada com ele.

Pouco estudada, embora faça parte de programas acadêmicos em que a Literatura Argentina Contemporânea seja o assunto, os textos de Gusmán, segundo o meu juízo, merecem uma atenção maior do que a dos artigos, resenhas e ensaios dedicados a eles. Neste sentido, estou ciente de que o que pretenderei aqui não será uma sorte de operação-resgate, e sim um tributo para a sua maior difusão.

A construção de um lugar

Entre los escasos escritores argentinos mercedores de alto respeto, Gusmán, en medio de tantas exasperaciones, siempre parco en palabras y en presencia mediática, se destaca como un narrador que ha ido avanzando lenta pero perseverantemente, fiel a un estilo y a una voz que cada vez son más reconocidas.

María Esther de Miguel

Luis Gusmán, esse argentino de Avellaneda-Buenos Aires, nascido em 1944 e que atualmente além de escritor também exerce a profissão de psicanalista, configura-se como representante algo “atípico” e, talvez por isso, paradigmático de uma geração. O conceito de “atípico” dentro da literatura foi assim definido por Noé Jitrik:

Tomemos, rapidamente y en primer lugar, la idea de la obediencia a códigos semióticos preestablecidos; serían en esta perspectiva, atípicos los escritores de ruptura. Pero no todos sino sólo aquellos cuya tentativa no ha sido aceptada y que, por lo tanto, residen en el sistema literario como tumores enquistados, como indigeribles o inasimilables manifestaciones de rechazo o como existencias paralelas de cuya validez y valor crítico respecto del sistema literario sólo tienen conocimiento quienes no se satisfacen con la mera aceptación de lo consagrado. De ahí que hablar de atípicos implica una labor de rescate. Para mencionar un único y muy sentido ejemplo, diría que si por un lado nadie duda de que las sugerencias de Macedonio Fernández constituyen un elevado momento crítico del sistema, por el otro a pocos se les ocurriría considerarlo un escritor ‘típico’, todavía está en una especie de limbo, retaceado en su conocimiento aunque celebrado en su extravagancia.⁶

Poderíamos aquí trazar, a partir destas palabras de Jitrik, uma discussão sobre o que seria a ruptura do projeto literário de Gusmán e também perguntarmos se seus livros, postos em conjunto, configuram essa mesma espécie de “atipicidade”. Tomado o primeiro texto, transgressor em vários sentidos, mas não menos criticado e já pertencente a um dado “cânone” dentro da literatura argentina dos anos 1970 (com a alcunha de geração marginal), e talvez por isso o mais editado de sua carreira, nada faria supor que o autor necessitasse de algum “resgate” (Ah, sim, Gusmán, o autor de *El frasquito*). Também se colocarmos o texto citado ao lado dos últimos (totalmente legíveis e fazendo parte de debates jornalísticos e programas universitários que tratam dos relatos cuja abordagem mapeiam a literatura com temas voltados para a última ditadura), conviria questionar se sua aceitação ainda não o tirou dessa espécie de “limbo”, termo também discutível, já que o autor “maldito”, nestes tempos, já merece uma atenção considerável por parte da crítica acadêmica e da imprensa (e o caso de Osvaldo Lamborghini é paradigmático neste sentido), fazendo-nos hoje desvincular maldição e consagração.

Gusmán pertence então a este grupo de novos narradores dos anos 1970 que teve que se haver com dois marcos literários (sombras das quais é difícil de escapar-se quando nos encontramos em um campo literário tão prolixo como o argentino), a saber, de um lado o peso de Jorge Luis Borges com

⁶ JITRIK, Noé “Prólogo” in JITRIK, Noé (compilador) *ATÍPICOS en la literatura latinoamericana* – Buenos Aires, Oficina de Publicaciones Ciclo Básico Común-UBA, 1997. p.12

sua caudalosa experiência leitora e escritural, conjugada com o reconhecimento de sua obra pela crítica em todo o mundo⁷, e do outro o controvertido *boom* da Literatura latino-americana. Imposições demasiado fortes para aquela geração que se aventurava na busca de uma posição singular no saturado campo literário.

O flerte de Gusmán em direção ao “arquipélago Borges” notar-se-á em seu intento de buscar uma medida justa para o seu projeto literário e um incansável trabalho de perquirição ensaística, desentranhando neste os assuntos presentes em seu compósito narrativo, como também pela adoção enviesada de alguns dos temas do autor de *Ficciones*⁸, tais como o *criollismo* urbano de vanguarda, os materiais populares mesclados ao cosmopolitismo vanguardista, o duplo, os espelhos, o tango, as mitologias do extra-muros, o uso do “gauchesco”, os antepassados e a linhagem, o gesto social de colocar no centro do texto (e do sistema) o nome de um parente pobre ou esquecido.⁹

Gusmán, de outra feita, escapa das prerrogativas do *boom* no que esta “montagem” apresenta de escolha por um exotismo buscado como forma de estabelecer o contraponto com a literatura ocidental. Longe de todas as “artimanhas” que foram usadas para a aceitabilidade do *boom* (uma delas seria a de tratar pitorescamente a realidade latino-americana para um público mundial ávido deste tipo de

⁷ As leituras são feitas pela chamada *nouvelle critique* francesa, começando por Maurice Blanchot com *Le livre à venir* (1959) seguido de Jean Ricardou, “The God of the Labyrinth”, publicado em *L’Herne* (1964), Gerard Genette com *Figures* (1966) e Michel Foucault com *Les mots et les choses* (1966) Cf. MONEGAL, Emir Rodríguez – *Borges: Uma poética da leitura* – São Paulo, Perspectiva, 1980.

⁸ Germán L. García em seu artigo sobre *Brillos*, de Gusmán, em 1975 sentenciava: “Escribir, en la Argentina, es pagar una deuda con Borges: eludir esta realidad conduce a célebres callejones sin salida (en una olvidada revista un crítico afirmó, hace años, la inexistencia de Borges y volvió inexistente su proyecto literario). Negar a Borges sería superarlo, suponiendo que existiese algo que pudiera llamarse superación en el campo de la literatura.” GARCÍA, Germán “*Del muerto: ¿el duelo (de por) Borges?*” in BALDERSTON, Daniel et al.- *Escrito por los otros* - Buenos Aires, Editora Norma, 2004. p. 38

⁹ LINK, Daniel. “Sobre Gusmán, la realidad y sus parientes” In: BALDERSTON, Daniel et al.- *Escrito por los otros* - Buenos Aires, Editora Norma, 2004. p. 99-100

narrativas, e assim vincular literatura e mercado)¹⁰, a sua pena e a dos seus pares da revista *Literal* avançarão na desarticulação da estrutura mercantil (a distribuição de sua revista e de seus livros era quase clandestina) e a desmontagem da estrutura narrativa (algo também adotado pelos escritores do *boom*), mas com o adicional, como assinalado por Héctor Libertella, de que uma “sintaxis retorcida y un sentido de múltiple filigrana que sugieren, aquí, un estado de práctica ¿paranoide? (un juego de costuras microscópicas que no dejan avanzar ingenuamente al trabajo, no lo dejan ‘acabar’ fácilmente), conviven con fragmentos que evocan los modos de relato más tradicionales (...)”¹¹.

Os primeiros textos de Luis Guzmán são compostos de uma matéria ficcional que se afilia, num primeiro momento, a uma “neo-vanguarda” estrepitosa, representada por seu primeiro livro *El frasquito* (1973), livro eminentemente transgressor e quase ilegível¹², seguido por *Brillos* (1975) e *Cuerpo velado* (1978), formando uma trilogia que tentava resgatar uma “épica trágica” familiar.

Aventura, prazer e intrigas, vinculados ao gesto demolidor, dão o seu tom à proposta da revista *Literal*. Seus membros digerem os últimos movimentos literários e teóricos em direção ao futuro com

¹⁰ Idelber Avelar fala: “(...) não há incompatibilidade entre o *boom* como discurso de identidade latino-americana e o *boom* como entrada triunfante no mercado global. A mitologia do *boom* via na literatura a morada privilegiada da identidade porque o luto pela aura num mundo pós-aurático havia feito da literatura o espaço em que podiam coexistir e reconciliar-se as fábulas de identidade e as teleologias da modernização. Nenhum modelo econômico disponível podia harmonizá-las, mas “nossa” literatura era irredutivelmente “latino-americana”, e ao mesmo tempo “moderna”, “avançada”, em nível de Primeiro Mundo. O *boom*, mais que o momento em que a literatura latino-americana “alcançou sua madureza” ou “encontrou a sua identidade” (“um continente que encontra sua voz” foi consigna fono-etno-logocêntrica repetida até a exaustão naquela época) pode ser definido como o momento em que a literatura latino-americana, ao incorporar-se ao cânone ocidental, formula uma compensação imaginária por uma identidade perdida., identidade que, é óbvio, só se constrói retrospectivamente, isto é, só tem existência enquanto identidade perdida.” AVELAR, Idelber. *Alegorias da derrota: A ficção pós-ditatorial e o trabalho de luto na América Latina*. Belo Horizonte, Editora UFMG, 2003. p. 47

¹¹ LIBERTELLA, Héctor. *Nueva escritura en Latino-américa*. Buenos Aires, Monte Ávila, 1977. p.

¹² Noé Jitrik assinala sobre o livro: “Otra dimensión tiene el texto de Luis Guzmán, *El frasquito*, que no sólo se entrama con situaciones de sexo e incesto – tal vez en la tradición clásica freudiana – sino que se propone un efecto de cuasi ilegibilidad, por medio de una prosa cortada, ininterrumpida, que guarda relación con un concepto psicanalítico muy definido, el del ‘corte’, como la zona de ingreso, a través de la frase, en el abismo signifiante” JITRIK, Noé. “Las marcas del deseo y el modelo psicanalítico” in JITRIK, Noé (org.) *Historia crítica de la literatura argentina: vol. 10 – La irrupción de la crítica*. Buenos Aires:Emecé, 1999. p.28

a atitude beligerante e sempre atualizada, buscando-o pelo modo de tomar a linguagem como fonte primordial de acesso a qualquer ramo do saber. Porém, como é preciso mais que armas e demolições para sustentar um projeto, a revista vai sofrendo perdas e ganhos, alguns abandonando de vez o barco, outros, aguerridos, seguram a bitácora até o seu canto de cisne em 1977, com os números 4/5. Luis Gusmán segue os pressupostos da revista e colabora nela até o seu fechamento neste fatídico ano.

Gusmán, tão logo se defina como escritor deste controvertido sucesso que foi *El frasquito*, lança o romance *Brillos* (1975), que será visto por Osvaldo Lamborghini como uma traição ao projeto coletivo¹³. Caberia aqui expor as palavras de Gusmán que, desde a intimidade de uma carta póstuma a Lamborghini, reelabora as “tretas” e fala sobre as distâncias estéticas que foram se superpondo com relação ao autor de *Sebregondi retrocede*:

¿Y no es una cuestión de estilo donde habría que situar la ruptura de nuestra amistad?

Por supuesto, no me refiero a la ocasión en que un escritor se encuentra con la lengua, la tuya sin duda fue una de las más felices, sino a cómo pretendíamos imponer un estilo. Esto trajo diferencias entre nosotros, de las que se podían extraer cuestiones morales pero no éticas, es decir, para mí ese estilo siempre fue el pacto. Estoy hablando de *Literal*, de los años 1973, y el plural me parece justo para nombrar esa fecha que fue más que un año. Creo que es el mismo estilo el que la objeción no se transforme en un velado reproche.

¿Por qué *La carta al padre*? Podría ir anotando la primera razón. Porque no nos creíamos huérfanos de nada y por lo tanto no éramos víctimas de un parricidio que no habíamos cometido y por eso nunca necesitamos llamar a Borges o a Perón: “el Viejo” para ampararnos en una genealogía nostálgica que terminaba en un fracaso que llegaba hasta la obscenidad. Y en esos años una posición por el estilo no era fácil.

El juego de escritura de esos años, nuestras armas no fueron las joyceanas, quiero decir, el silencio, la astucia o el exilio. Hablábamos hasta los codos, la falta de tacto se imponía sobre cualquier estrategia, y ante la certeza de cualquier presente tratábamos de crear otro espacio que, en estos tiempos, llamábamos virtual.

Nuestras armas, por qué no – no éramos originales respecto a cualquier vanguardia-, fueron la intriga, la conspiración y el complot. Pero no tan sólo. Eso funcionaba. Era nuestro estilo, no digo de escritura, el que imponíamos en el debate contra el populismo y la sociologización más o menos estética, más o menos política de la literatura. Hasta aquí no te aclaro nada. Estábamos de acuerdo. Pero ¿qué sucedió cuando volviste esas armas sobre nosotros mismos? ¿cuándo la intriga, la conspiración y el complot impidieron sostener “La flexión literal”? Las diferencias estéticas o teóricas te dieron motivo para conspirar contra cualquiera de los otros dos. ¿Es que entonces pensabas que *Literal* debía disolverse para cumplir aquello de que todo escritor tendría que estar a solas con su obra? No sostengo lo mismo, la asociabilidad de la escritura y su soledad radical va

¹³ Osvaldo Lamborghini será aquele que seguirá à risca todos os pressupostos da revista *Literal*, elevando-os ao máximo em obras marcadas pela cifra e audácia sintáticas, até a sua morte em Barcelona em 1985.

más allá de cualquier contacto real con los otros y de cualquier mito del escritor. Pero tal vez es cierto, como decía Gombrowicz, que hace falta más de uno para no volverse loco, la firma no remite a la psicopatología sino a la amistad. Justamente vos, justamente tu escritura que siempre estuvo tan lejos de alguna estética a lo Artaud.¹⁴

Pouco depois, Gusmán investe em outros planos e encampa, pouco a pouco, o seu projeto individual. No entanto, é nesse momento ulterior que ele participa de outros grupos e em conjunto funda outras revistas (*Sitio*¹⁵ será uma delas), dando prosseguimento a uma produção tão característica da modernidade, qual seja, a da crítica de par com a criação literária, compartilhando o mesmo espaço e, porque não dizer, igual nível de importância.

É justamente nestes anos posteriores que Gusmán prepara uma mudança no seu projeto criador¹⁶. Recorrendo a várias citações de obras universais (não seria difícil perceber os ecos borgianos de “O escritor argentino e a tradição”) e a fatos históricos e políticos plasmados alusivamente na malha textual, o escritor extrema uma figuração bastante particular do período nacional confuso e amordaçado com a obra *En el corazón de junio* (1983).

Publicada em um momento-chave da sociedade argentina, esta obra delineia um lugar para o projeto narrativo de Luis Gusmán. Ainda que estivesse escrevendo sob o impacto de um silêncio imposto pelo totalitarismo unificador, o qual ia apagando rastros de letras e corpos, a sua proposta literária também ia se assentando e o autor (junto com seus pares) inseria o seu lugar na série literária

¹⁴ GUSMÁN, Luis. “Carta a un amigo” in HEER, Liliana (sel.) *Cartas: en la realidad y la ficción*. Buenos Aires, EDIMFC, 1995. pp. 47-49

¹⁵ Menos estrepitosa, mas não menos provocadora, *Sitio* vem a lume em 1981 e segue até 1987, com apenas sete números, tendo em seu núcleo um grupo heterogêneo de intelectuais: Ramón Alcalde, Eduardo Gruner, Luis Gusmán, Jorge Jinks, Mario Levin, Luis Thonis y ativos colaboradores como Osvaldo y Leónidas Lamborghini, Néstor Perlongher, Enrique Pezzoni, Sylvia Molloy, Beatriz Castillo, Luis Chitarroni etc. Cf. PATIÑO, Roxana *Intelectuales em transición: las revistas culturales argentinas (1981-1987)*- São Paulo: Departamento de Letras Modernas/FFLCH/USP, 1997. (Cuadernos de Recienvenido, 4).

¹⁶ Aqui chamo Bourdieu para elucidar o conceito: “El proyecto creador es el sitio donde se entremezclan y a veces entran en contradicción la necesidad intrínseca de la obra que necesita proseguirse, mejorarse, terminarse, y las restricciones sociales que orientan la obra desde fuera.” BORDIEU, Pierre – “Campo intelectual y proyecto creador” in AAVV- *Problemas del Estructuralismo* – México, Siglo XXI, 1967. p.146

(para falar com Tynianov¹⁷). Pode-se afirmar que, conquanto o campo literário estivesse pressionado politicamente, é o momento de consolidação de vários projetos narrativos começados nos anos 1960 e 1970. E aqui a “família” poderia ser unida assim, guardando as suas devidas diferenças: Néstor Perlongher, Enrique Rodolfo Fogwill, Ricardo Piglia, Juan José Saer, Manuel Puig, Osvaldo Lamborghini, etc.

Posteriormente, em época já não tanto monológica, mas não menos sombria (os anos 1990 e o pós-fatídico 2001), os textos de feição “realista” vão aparecendo no projeto de Gusmán e conecta os seus últimos escritos ao atual engajamento¹⁸ de escritores do campo intelectual argentino no intuito de não guardar silêncio sobre a última ditadura nacional e os seus desmandos na esfera da sociedade e da cultura¹⁹, sem, contudo, o autor apoiar-se em moralismos que descambem para a má fé.

A partir deste itinerário é que me fiz estas perguntas: como propostas literárias tão díspares podem ser colocadas como pertencentes a um mesmo autor? Se houve uma mudança, posto que ela é evidente, por que ela ocorre? Ou em outros termos: o que faz com que um autor escolha contar a partir

¹⁷ Yuri Tynianov, formalista russo, escreve em seu ensaio “A evolução literária”: “(...) o estudo da evolução literária não é possível a não ser que a consideremos como uma série, um sistema tomado em correlação com outras séries ou sistemas e condicionada por eles. O exame deve ir da função construtiva à função literária, da função literária à função verbal. Deve esclarecer a interação evolutiva das funções e das formas. O estudo evolutivo deve ir da série literária às séries correlativas vizinhas e não às séries mais distantes, mesmo que eles sejam principais. O estudo da evolução literária não rejeita a significação dominante dos principais fatores sociais; pelo contrário, é somente neste quadro que a significação pode ser esclarecida em sua totalidade; o estabelecimento direto de uma influência dos primeiros fatores sociais substitui o estudo da modificação das obras literárias e de sua deformação pelo estudo da evolução literária.” TYNIANOV, Yuri “Da evolução literária” In *Teoria da Literatura: formalistas russos*- Porto Alegre, Editora Globo, 1971. p.118

¹⁸ Uso a palavra na definição de Theodor Adorno: “A obra de arte engajada desencanta o que só pretende estar aí como fetiche, como jogo ocioso daqueles que silenciaram de bom grado a avalanche ameaçadora, como um apolítico sabiamente politizado (...) A inovação artística do engajamento, porém, frente ao veredicto tendencioso, torna o conteúdo em favor do qual o artista se engaja, plurissignificativo, ambíguo” ADORNO, Theodor W. “Engagement” In *Notas de Literatura*. Rio de Janeiro, Tempo Brasileiro, 1973. p. 51e 54

¹⁹ São citados por Antonio Oviedo os nomes e as obras: “Paralelamente, es sabido, se han publicado varias novelas que, desde diferentes ángulos y posiciones narrativas, tematizan circunstancias relacionadas explícitamente con la dictadura militar del 76: *El secreto y las voces*, de Carlos Gamerro; *Dos veces junio*, de Martín Kohan; *El informante*, de Carlos Dámaso Martínez; *Calle de las Escuelas N° 13*, de Martín Pietro; *El fin de la historia*, de Liliana Heker” OVIEDO, Antonio. “Luis Gusmán. Trágicos clamores” in BALDERSTON, Daniel et alii. *Escrito por los otros: ensayos sobre a obra de Luis Gusmán*. Buenos Aires, Editora Norma, 2004. p.

dos procedimentos de ruptura, vanguardistas e mais tarde, opte por um relato completamente legível, tendo por base alguns “procedimentos da narrativa realista”?

Almejo elucidar essas interrogações propondo a confluência entre a sua produção ensaística e a narrativa, buscando ver nelas até que ponto o autor, inserido ainda no projeto *Literal*, ao arranjar suas eleições pessoais, concebe o seu projeto criador, aumentado ao longo dos anos de formação. Conectado a este, verei como a representação literária está encaminhada em três momentos deste mesmo projeto, sempre observando a relação texto e contexto, nunca deixando que este segundo se sobreponha a uma análise mínima, portanto, não exaustiva, do conjunto de seus escritos.

Seguirei como fio a questão que Gusmán coloca em seu artigo “Joyce: la lengua de los proscriptos”²⁰ com relação ao projeto literário de James Joyce. Lá se encontra esta pergunta seminal: “¿En qué lengua se escribe la literatura en un momento determinado?”, seguido desta reflexão também norteadora: “Si el artista interroga a su época, tal como está formulado en *Stephen Hero*, lo hace según cierto método – llamémoslo política de la lengua- que cuestiona y se inserta en una tradición determinada”²¹.

Para alinhar estas duas reflexões no que se refere ao projeto de Gusmán, seguirei a noção de estilo de Erich Auerbach, quando elucida:

(...) Os dois estilos que encarnam, para obter um ponto de partida para os nossos ensaios sobre a representação literária da realidade na cultura européia. Os dois estilos representam, na sua oposição, tipos básicos: por um lado, descrição modeladora, iluminação uniforme, ligação sem interstícios, locução livre, predominância do primeiro plano, univocidade, limitação quanto ao desenvolvimento histórico e quanto ao humanamente problemático; por outro lado, realce de certas partes e escurecimento de outras, falta de conexão, efeito sugestivo do tácito, multiplicidade de planos, multivocidade e necessidade de interpretação, pretensão à universalidade histórica, desenvolvimento da apresentação do devir histórico e aprofundamento do problemático.²²

²⁰ GUSMÁN, Luis. “Joyce: la lengua de los proscriptos” In *La ficción calculada*. Buenos Aires, Editora Norma, 1999. p. 34

²¹ Idem. p. 35-36

²² AUERBACH, Erich. *Mimesis- A Representação da Realidade na Literatura Ocidental*. 4ª ed. São Paulo, Editora Perspectiva, 2001. p. 20

Capítulo 1

A revista *Literal* e o complô literário

Son páginas que pueden ser plegadas como si hubieran sido escritas hoy o, acaso, como los restos de un futuro que vuelve. (grifos meus)

Héctor Libertella – prólogo a *Literal* 1973-1977

Ahí está el desliz. Noventa años después todos se reúnen, para otra foto. Ahora se llaman “la revista Martín Fierro”. Muchas palabras han cambiado, de aquí y de ahora. En el aquí de Byron, Locke, Herder ahora están Apollinaire, Max Jacob, Reverdy, Tristan Tzara, Picabia, Marinetti, Cansinos-Assens... Libro por libro o cuadro por cuadro, los objetos transmigran de las paredes a los anaqueles de esa librería. A continuación, durante los cuarenta años ellos empiezan a llamarse “la revista Sur” y, hacia 1960 o 1970, cualquier otra cosa: gabinetes privados y equipos de lectura o grupos de estudio.

Héctor Libertella em *Los juegos desviados de la literatura*

Um encontro inusitado

Um grupo de escritores argentinos, na década de 1970, mais precisamente no ano de 1973, reúnem-se para publicar uma revista chamada *Literal*. Nesta há uma intenção de estabelecer um lugar não ocupado no então misto (e ainda não minado) campo cultural argentino. A sua ocupação será breve, de 1973 até 1977, com apenas cinco números enfeixados em três módicas e férteis publicações. No entanto, produzirá um rastro pouco comum aos deixados por suas congêneres publicadas no período.²³

²³ Nessa mesma época, de discursos plurais, aparecem no campo revistas como *El Escarabajo de Oro*, *Hoy en la Cultura*, *Tarea*, *Rosa Blindada*, *Che*, *Cristianismo* e *Revolución*, que vão desde as mais especificamente culturais até as mais abertamente políticas. Também, já com uma inserção mais duradoura, estará *Crisis*, com a qual *Literal* debaterá sempre.

Contra um lento e asqueroso processo de aniquilamento que sofria a sociedade, numa época em que a política atravessava o duro momento de indecisões: com Héctor Cámpora recém saído do poder, a volta de Perón de seu exílio e logo depois no poder, com várias manifestações pululando nas ruas²⁴, a “*intriga Literal*” apostava numa coletividade que era concretizada pela não assinatura dos artigos publicados²⁵, tendo como primeiros componentes desta “intriga” os escritores Germán Leopoldo García, Osvaldo Lamborghini, Luis Guzmán, Lorenzo Quinteros e Jorge Quiroga.

Podemos, para começar, trazer ao debate o que diz Beatriz Sarlo e Carlos Altamirano, neste muitas vezes citado texto sobre as revistas:

Espacio articulador de discursos de y sobre la literatura, la revista tiende a organizar su público, es decir el área de lectores que la reconozca como instancia de opinión intelectual autorizada. (...) Toda revista incluye cierta clase de escritos (declaraciones, manifiestos, etc.) en torno a cuyas ideas busca crear vínculos y solidariedades estables, definiendo en el interior del campo intelectual un ‘nosotros’ y un ‘ellos’, como quiera que esto se enuncie. Ético o estético, teórico o político, el círculo que una revista traza para señalar el lugar que ocupa o aspira a ocupar marca también la toma de distancia, más o menos polémica, respecto de otras posiciones incluidas en el territorio literario²⁶

Para estabelecer o lugar da revista e seu discurso, coloco em consideração: nela há um amontoado de influências que, bem miradas, leva-nos a Freud, Lacan, Roland Barthes (o autor dos anos 1960 e logo depois de *O prazer do texto*), teorias recém-chegadas na Argentina; tudo isso levado a uma “política da linguagem” que conflui para a escolha de uma literatura descentrada.

²⁴ O historiador Luis Alberto Romero conta-nos sobre o período: “Unos y otros se legitimaban recíprocamente y conformaron un imaginario social sorprendente, una verdadera primavera de los pueblos, que fue creciendo y cobrando confianza – hasta madurar plenamente en 1973 – a medida que descubría la debilidad de su adversario, por entonces incapaz de encontrar la respuesta adecuada. Según una visión común, que progresivamente iba definiendo sus perfiles y simplificando los matices, todos los males de la sociedad se concentraban en un punto: el poder autoritario y los grupos minoritarios que lo apoyaban, responsables directos y voluntarios de todas y cada una de las formas de opresión, explotación y violencia de la sociedad. Frente a ellos se alzaba el pueblo, hermandad solidaria y sin fisuras, que se ponía en movimiento para derrotarlos y resolver todos los males, aún los más profundos, pues la realidad toda parecía ser transparente y lista para ser transformada por hombres y mujeres impulsados a transitar el camino entre las reivindicaciones inmediatas y la imaginación de mundos distintos. Cuáles eran estos mundos y cómo se llegaba a ellos eran cuestiones que empezaban a discutirse en otros ámbitos”. ROMERO, Luis Alberto – *Breve historia contemporánea de la Argentina*. Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica, 2001. p.178

²⁵ Esse gesto só será admitido na primeira publicação. Logo depois, com as várias mudanças sofridas pela revista, teremos os nomes dos autores em seus respectivos textos.

²⁶ SARLO, Beatriz e ALTAMIRANO, Carlos - *Literatura/Sociedad* - Buenos Aires, Hachette, 1983; p. 96-97

Eis aqui as palavras de Luis Guzmán sobre a atuação da revista naqueles marcantes 1970, em entrevista concedida a Miguel Russo no suplemento *Página 12* em 24 de março de 1996:

El segundo número de revista *Literal* es del '75. Allí habíamos propuesto la discusión sobre la lucha contra el realismo y el populismo, efectos dominantes de la estética del momento y que se cruzaban, evidentemente, con cuestiones políticas. No podía ser de otra manera, ya que era el contexto en el cual se vivía. Hay que admitir que *Literal* ocupaba un lugar bastante marginal, en el sentido de que tenía otro protocolo de lectura, distinto del imperante. Manifestarse, por entonces, contra la ideología cortazariana – que no implicaba la literatura de Cortázar, sino lo ideológico en términos de populismo-, contra el populismo en sí y contra todo lo que tenía que ver con la historia y la política, era un lugar muy duro.

Desde estas palavras é possível entrever o lugar “excêntrico” que ocupava *Literal*, marcada por uma linha de análise literária mal recepcionada no campo da crítica argentina. Esta passava pela hegemonia de leituras que traziam ao debate discursos sobre a realidade social e a dependência econômica e cultural, rechaçando qualquer outro modelo e, principalmente, aquele que tentasse relacionar política e inconsciente. E no caso de *Literal* houve uma forte influência da leitura de Lacan, tendo como crítico argentino divulgador desta teoria a Oscar Masotta.

Não por acaso, um dos eleitos a figurar como mestre paradigmático dos “ataques” pregados pelo periódico é o escritor conterrâneo (já que havia uma miríade de influências forâneas) Macedonio Fernández. A ele são dedicados três ensaios no curto tempo de duração da revista²⁷.

Daí é que penso atravessar este capítulo propondo o seguinte: que esta vanguarda literária da revista *Literal*, dos anos 1970, ao trazer o novo, alimentou-se do que foi proposto por Macedonio Fernández em seus escritos para uma “literatura futura”, ou para ser mais restrito, para um “leitor futuro”. Ruptura e tradição se encontrariam espelhadas para propor novos modos de mirar, ou neste caso, para dar continuidade a uma linha vanguardista já aberta em décadas anteriores.

²⁷ Ainda que não se assinem os artigos, mais tarde ficamos sabendo que é Germán Leopoldo García o grande articulador dos artigos, pois irá lançar um livro só sobre Macedonio Fernández de título *Macedonio Fernández: la escritura en objecto*- Buenos Aires Siglo XXI, 1975. Também algumas outras contribuições se produzirão nesta mesma época sobre a obra macedoniana: em 1972 Noé Jitrik e Josefina Ludmer analisaram textos de Macedonio em um curso de Literatura Hispano-americana; em 1973 e 1974 Néida Salvador desenvolve dois seminários, *Técnicas novelísticas* y *Técnicas narrativas* de Macedonio Fernández. Em 1975 Juan B. Terán oferece um curso interdisciplinar sobre o pensamento macedoniano.

Penso então traçar algumas idéias de Macedonio Fernández recepcionadas pela revista e desde aí relacioná-las com a estética contida no seu romance *Museo de la Novela de la Eterna* e com a de *El frasquito* de Luis Gusmán para pensar as influências e dívidas, contrapontos e semelhanças (mais formais que conteudísticas). Menos então que um labor comparativo que só encontre as várias coincidências em um projeto e uma obra, procurarei lê-los destacando-lhes o caráter de textos estranhos e pertencentes a uma cadeia que rompe com a norma, com o vigente, ou para falar barthesianamente, com a *Doxa*²⁸, ao mesmo tempo que recorrem ao já feito (ainda que não necessariamente digerido), para colocar em prática assim a tão propalada observação de Octavio Paz sobre a modernidade, ou seja, uma “tradição da ruptura”.

Vanguardas frente à frente

“Los argentinos estamos acostumbrados, hemos leído a nuestros escritores con verdadera pasión, hemos llegado a buscar en ellos los signos distintivos de la argentinidad. Nada. Sus moscas no daban señales de vida o se ponían a volar de manera extraña, ortopédica. Cada uno de ellos era un doble de algún otro.

Hemos visto a esos dobles reflexionar – doblemente – sobre el problema de sus dobles. Una doble problemática de dobles, revolutes doblados por la duplicidad y la afasia, por la perífrasis y la anomia. *También hemos encontrado algunos textos excepcionales que todavía saben ser verdaderos matamoscas.*” (grifos meus)

“No matar la palabra, no dejarse matar por ella” *Literal* [nº 1 pp. 5-13]

Fica evidente, ao ler-se a epígrafe, que o ataque se dirige ao caráter de cópia, de pouca inventividade das produções concebidas pela instituição Literatura Argentina daquela época. O campo literário é descrito aí como reprodutivo, pouco afeito às mudanças e “revoluteando” em águas paradas. Recorrendo a um vocabulário de matiz psicanalítico-laciano, em que aparecem temas trabalhados

²⁸ Segundo Barthes “ (...) a Doxa difunde e gruda; é uma dominância legal, natural; é uma geléia geral, espalhada com as bênçãos do Poder; é um Discurso universal, um modo de jactância que já está de tocaia no simples fato de se tecer um discurso (sobre qualquer coisa)” BARTHES, Roland – *Roland Barthes por Roland Barthes* -São Paulo, Estação Liberdade, 2003.

por autores que reivindicam o inconsciente como porta de entrada à interpretação ou à impossibilidade dela (o “duplo”, “afasia”, “perífrasis” e “anomia” se encontram na contenda para provar isso), os autores do trecho apresentado acima assumem que a linguagem do texto literário é um lugar de grandes expectativas, carências difíceis de preencher. Era justamente contra o compromisso dos escritores marxistas *a la* Lukács e Jean Paul Sartre, tão bem recepcionados pela revista *Contorno* (1953-1959) e suas sucessoras *Nuevos Aires* (1970-1973) e *Crisis* (1973-1976)²⁹ e sua forma de assumir um realismo literário que só dissesse algo quando falasse da realidade, excluindo de sua mirada todo texto anti-mimético, que *Literal* se insurgia.

Mas eis que, ao final daquela primeira citação, este grupo constata o aparecimento de textos excepcionais. Creio que a palavra, como aparece em seu sentido dicionarizado, quer dizer: excêntrico, extravagante, e também: excedente, incomum, extraordinário.

Sem ir muito longe, conjeturo que a metáfora dos “textos matamoscas” vai ao encontro daqueles relatos que se prestaram a absorver os achados das estéticas vanguardistas, como estéticas de ruptura, no campo literário argentino. Sendo assim, seria inexato deduzir que um dos “matamoscas” acima referido alude também à produção macedoniana?

Aqui seria mister começar com a elucidação do que seria a vanguarda, ou mais exatamente, um procedimento vanguardista. Vamos então a ele.

²⁹ “*Nuevos Aires* (1970-1973), que dirigen Vicente Batista y Gerardo Mario Goloboff, combina lo mejor de la crítica local (David Viñas, Noé Jitrik, León Rozitchner, Nestor García Canclini, Diana Guerrero, Andrés Avellaneda) con una política de traducciones de lo mejor de la cultura marxista clásica y contemporánea (Rosa Luxemburgo, Trotsky, Gramsci, Kosik, Sánchez Vázquez)(...) Las continuidades y las rupturas se hacen patentes a lo largo de los cuarenta números de *Crisis* (1973-1976), dirigida por Eduardo Galeano. En un contexto signado por el auge de la cultura populista, Marx y el marxismo siguen constituyendo entonces una referencia político-cultural, pero el eje se desplaza hacia la crítica cultural nacional y latinoamericana. No son pertinentes en la política cultural de *Crisis*, como lo fueron para *Pasado y Presente*, o para *Nuevos Aires*, las traducciones de marxistas europeos; las elaboraciones teóricas más sofisticadas han cedido terreno a la emergencia de las culturas populares. *Crisis*, que logra incluso sobrevivir algunos meses después del golpe militar de marzo de 1976, marca el punto máximo de difusión colectiva así como la conclusión de un ciclo político-cultural que, como vimos, tuvo su punto de arranque hacia 1955”. JITRIK, Noé (org.) *Historia crítica de la literatura argentina: vol. 10 – La irrupción de la crítica*. Buenos Aires: Emecé, 1999. p

O crítico e escritor brasileiro Silviano Santiago, ao tentar conceituar a vanguarda, com as marcas de um linguajar influenciado por Jacques Derrida e sua *differance*, convida-nos a retirar o “s” das Vanguardas e singularizá-la. Aí teríamos não as circunstâncias históricas e geográficas mais imediatas, mas sim a atitude do criador. Diz ele:

Vanguarda seria pois de maneira primeira, esquemática e simples, as novas tendências estéticas que estivessem em choque, se inscrevessem contra as tendências vigentes.³⁰

Na visão do crítico, aquelas vanguardas chamadas históricas deixaram como legado essa atitude que vai acompanhar na linha do tempo as várias outras manifestações no meio artístico, com igual intenção de insurgir contra modelos, produzindo obras de apelo ainda não apreciadas pelo campo literário.

Acompanhando com afinco e um pouco de perspicácia boa parte do que se escreveu sobre a vanguarda, é possível perceber que, conquanto algumas divergências categoriais, há algo na maioria dos teóricos, cujos trabalhos estão dedicados a este tema, que aponta para um denominador comum da mesma: sua constante busca pela novidade. Esta então seria a característica que marca a atitude vanguardista e que dá razão ao seu sentido etimológico, vindo do vocabulário bélico³¹.

³⁰ SANTIAGO, Silviano – “Vanguarda: um conceito e possivelmente um método” em ÁVILA, Afonso. *O Modernismo*. São Paulo, Editora Perspectiva, 1975. É mister elucidar que estes artigos sobre as vanguardas no Brasil foram escritos em 1972, ano da comemoração do cinquentenário da Semana da Arte Moderna (1922). Interessante ver que há uma coincidência em revalorizações das vanguardas e seus textos acontecendo ao mesmo tempo nos dois países: Brasil e Argentina.

³¹ Antoine Compagnon diz sobre a origem militar do termo *vanguarda*: “Esse termo é de origem militar; no sentido próprio, designa a parte de um exército situado à frente do corpo principal, à frente do grosso das tropas. Tornou-se um termo político e, em seguida, estético. Seu emprego político era generalizado, desde a revolução de 1848, como testemunha a personagem caricatural de Publicola Masson, nas *Comédiens sans le Savoir* (Comediantes sem Saber) de Balzac (1846) e, nesta época, designava tanto a extrema esquerda quanto a extrema direita; aplicava-se ao mesmo tempo aos progressistas e aos reacionários. Daí passou ao vocabulário da crítica de arte. Mas o termo sofreu um deslocamento capital em sua metáfora estética de 1848 a 1870, no decorrer do Segundo Império. Podemos resumir tudo isso dizendo que a arte de vanguarda foi primeiramente a arte a serviço do progresso social e que se tornou a arte esteticamente à frente de seu tempo. Esse deslocamento deve ser relacionado com a autonomia da arte, evocada a respeito de Manet: se a arte de vanguarda merece essa denominação antes de 1848, por seus temas, a arte de depois de 1870 a merecerá por suas formas. COMPAGNON, Antoine. *Os cinco paradoxos da modernidade*. Belo Horizonte, UFMG, 2003. p.39

No entanto, a procura por este novo pode se dar de várias maneiras. Uma delas seria a chamada “modernolatria”, atitude buscada quando os membros se propõem simplesmente a pregar o novo pelo novo, criando no processo artístico essa espécie de parto de seres natimortos, ou seja, no instante de vir à luz, imediatamente é dada como perdida.

Penso, pois, que não seria essa a atitude a reger a proposta de *Literal*. A sua novidade se força a pensar um outro modo de mirar, concomitante ao desejo de ler a “tradição do novo” que a literatura já havia preparado. No afã da novidade, já cientes que o campo havia forjado algo que pouco se prestou atenção (ou dito de outra forma, fez questão de abandonar no limbo a Macedonio Fernández), eles insistem no propósito de confeccionar uma leitura (atenta) deste peculiar passado vanguardista.

Desta forma, penso que a apropriação feita pelo grupo de *Literal* de um modernismo pelo outro, ou o seu próprio ato de lembrar, “assegurou uma crítica às modernidades de hoje e um ato de fé nas modernidades”.

Leitores atualizados deste “leitor futuro” textualizado por Macedonio Fernández, as obras geradas pelo grupo do periódico reivindicavam uma visada mais ampla e colocavam em prática os princípios e procedimentos que o autor gerou na sua colossal, ainda que difusa obra.

A estranheza que se espelha – o rompimento com o realismo

Quero dizer que a ruptura existe, mas quero dizer também que alguma coisa continua, muda e se amplia. Do mesmo modo, a ruptura procura estabelecer certas genealogias. Nem tudo na vanguarda é recusa do passado imediato (...)

Emir Rodríguez Monegal em “Tradição e renovação”

Comecemos com Macedonio Fernández para elucidar um pouco a sua estética da escritura e, por consequência, da leitura. Assim estão colocadas as palavras, dentre as muitas, sutilmente tecidas pelo autor:

El desafío que persigo a la Verosimilitud, el deforme intruso del Arte, la Autenticidad – está en el Arte, nace el absurdo de quien se acoge al Ensueño y la quiere real - culmina en el uso de las incongruencias, hasta olvidar la identidad de los personajes, su continuidad, la ordenación temporal, efectos de las causas, etcétera, por lo que invito al lector a no detenerse a desenredar absurdos, cohonestar contradicciones, sino que siga el cauce de arrastre emocional que la lectura vaya promoviendo minúsculamente en él.³²

É o estabelecimento de uma estética anti-realista que o autor está propondo e que seguirá perseguindo através dos diálogos travados dentro do romance *Museo de la Novela de la Eterna*. As convenções de um relato de “cópia” da realidade serão desautorizadas em seu projeto com as descontinuidades, a quebra na ordem dos acontecimentos, a fragmentação, a busca intensa da metáfora, os contrastes e as oposições, bem como o revelar o artifício da ficção. No que *Literal* também fará frente em seu artigo “La flexión literal”:

La flexión literal sabe que la literatura, como el fetiche, se constituye por un desplazamiento de valores; pero, en oposición al realismo, se borra del plan pueril de acumular residuos metonímicos a ver si – en una de éstas – sale una metáfora. (...) La negativa a aceptar como preceptiva literaria la que postulan quienes la han convertido en lograr *equivalencias*, se funda en la convicción de que el delirio realista de duplicar el mundo mantiene una estrecha relación con el deseo de someterse a un orden claro y transparente donde quedaría suprimida la ambigüedad del lenguaje; su sobreabundancia, mejor dicho.³³

Ambos os discursos atacam o primado da verossimilhança na literatura, da metonímia como figura dominante na confecção romanesca e apelam para a metáfora, esta sim geradora de textos de invenção, compartilhada com o sonho (no caso de Macedonio). Germán Leopoldo García estuda esta questão em seu ensaio sobre Macedonio. Diz ele:

³² FERNÁNDEZ, Macedonio – *Museo de la novela de la Eterna* - Madrid, Paris, México, Buenos Aires, São Paulo, Rio de Janeiro, Lima: ALLCA XX, 1996.

³³ LIBERTELLA, Héctor (compil.). *Literal 1973-1977*. Buenos Aires, Editora Santiago Arcos, 2002.

El agramatismo de Macedonio, el poder metafórico de sus textos, su repulsa por el realismo, lo muestran en la vertiente del lenguaje que se articula en el eje del código contra el contexto. Metáfora contra metonimia, código contra contexto, presencia contra ausencia.³⁴

Literal quer quebrar a subordinação da palavra ao referente, pois ele a mata e a afoga, e este postulado remete aos ensinamentos lacanianos. O psicanalista francês estabelece que a verdade está no inconsciente e é impossível representá-la por meio da linguagem, já que esta pertence ao plano da lei. Cada vez que se tenta esta operação, na verdade se está negando a realidade e se termina evocando apenas o fantasmagórico da mesma. Não se trata de todas as maneiras de usar a psicanálise como explicação da literatura, a operação implica em uma nova forma de abordar a linguagem e, do mesmo modo, a realidade.

A crítica Ana María Camblong, ao apresentar a obra de Macedonio, num artigo chamado “Otra lectura del texto”, quase ao final deste, assevera:

He aquí el museo macedoniano: un cúmulo de discursos no classificados ni jerarquizados; un discurso en discontinuidad, con fronteras equívocas, abusador de la repetición, explotador desatento del pleonismo y, simultáneamente, elíptico, reticente, críptico... el museo que alberga *colecciones de maravillas*, esto es, paradojas de todo tipo disparando el sentido por itinerarios laberínticos...³⁵

Ao seguir-se a leitura de *El frasquito*, livro escrito por Luis Guzmán em 1970 e publicado em 1973, pelo mesmo selo da revista *Literal*, edições Noé, podemos pedir-lhe emprestadas as mesmas palavras que o texto citado acima conclui sobre o romance de Macedonio. Numa e noutra obra encontramos uma “estética da mescla” que perfaz todo um esquema de “escritura”. Se Macedonio

³⁴ GARCÍA, Germán L. *La escritura en objeto*. In FERNÁNDEZ, Macedonio. *Museo de la Novela de la Eterna*. Madrid, Paris, México, Buenos Aires, São Paulo, Rio de Janeiro, Lima: ALLCA XX, 1996 p. 503

³⁵ CAMBLONG, Ana María – “Otra lectura del texto” em FERNÁNDEZ, Macedonio – *Museo de la novela de la Eterna* – Madrid, Paris, México, Buenos Aires, São Paulo, Rio de Janeiro, Lima: ALLCA XX, 1996.

recorre a um suporte filosófico metafísico para pensar a inserção de seus personagens na trama, *El frasquito* encontra no saber psicanalítico a chave de alguns procedimentos narrativos.³⁶

Segundo Leo Bersani em seu ensaio “O realismo e o medo do desejo” sobre o realismo literário, temos o seguinte ensinamento:

Na literatura realista, o esforço para obter uma forma significativa privilegia uma psicologia dos personagens significativa e estruturada com coerência. Os incidentes reveladores ajudam a tornar inteligível o caráter dos personagens; os verdadeiros princípios e os fins definitivos permitem um enquadramento temporal em que os indivíduos não se limitam a existir, deslocam-se de um estádio da consciência para outro, cumprindo um destino completamente traçado.³⁷

Nada mais distante então do exposto acima no que diz respeito ao romance de estréia de Gusmán. *El frasquito*, ao apresentar, em diversos registros narrativos, os descontínuos relatos sobre uma família pequeno-burguesa (Néstor Perlongher prefere chamar *lumpen*), através de sonhos, alucinações e atos pornográficos (quase coloco “pervertidos”) de um narrador que não sabemos muito bem quem é, postula um sentido que ainda não havia sido rotulado pela crítica de então³⁸. Em meio aos vaivéns que cobrem toda a narrativa, menos encadeando que forçando o esquecimento da trama (há de se perguntar se esta existe), vemos desfilar o inaudito, a palavra rara (porque até então ausente na folha impressa) e proibida, produzindo um mundo e, como quer Luis Chitarroni, seu “pequeno idioma”.³⁹

³⁶ Noé Jitrik dirá: “Otra dimensión tiene el texto de Luis Gusmán, *El frasquito*, que no sólo se entrama con situaciones de sexo e incesto – tal vez en la tradición clásica freudiana – sino que se propone un efecto de cuasi ilegibilidad, por medio de una prosa cortada, ‘interrupta’, que guarda una relación con un concepto de tipo psicanalítico muy definido, el del corte, como zona de ingreso, a través de la frase, en el abismo significativo. El corte, por su lado, en su aspecto exterior, fragmentariza la narración y éste será un rasgo que no sólo tendrá un desarrollo posterior (la poética de Nestor Perlongher es un ejemplo) sino también su teoría, de fuente lacaniana sin duda.” JITRIK, Noé “ JITRIK, Noé (org.) *Historia crítica de la literatura argentina: vol. 10 – La irrupción de la crítica*. Buenos Aires:Emecé, 1999. p

³⁷ BERSANI, Leo. “O realismo e o medo do desejo”. In TODOROV, Tzvetan. *Literatura e Realidade : (que é o realismo?)*. Lisboa, Publicação Dom Quixote, 1984. p.57

³⁸ Como obra geradora de vários sentidos, polissêmica e polifônica, este romance será alvo de inúmeros trabalhos críticos em sua época, cada qual estabelecendo forças de grupos e idéias distintos. Só como exemplo temos o trabalho de Germán Leopoldo García, de base psicanalítica, “*El frasquito*: una novela familiar” e o de Ricardo Piglia que por uma mistura de métodos (psicanalítico, marxista e estruturalista) abre a leitura do livro em sua primeira edição em 1973. O ensaio se chama “El relato fuera de la ley”

³⁹ CHITARRONI, Luis – “Relato de los márgenes” em AAVV- Cuadernos Hispanoamericanos, 556

Para que tenhamos uma mostra do processo narrativo desse romance, vejamos este pequeno trecho:

Ana está tirada en la cama de bronce, la cama me parece enorme, se lava las patas dentro de la palangana, me pregunta cuántos faltan, faltan tres, pero tres grandes, tres hombres, ella se seca las patas chorreadas y se queja porque le tocaron dos pajeros que no terminaban nunca. Yo le miro las piernas quemadas. Ana que no se mueve, que no la chupa, que no se saca el corpiño, pero Ana va por el culo, Ana es única, salgo y la dejo sola con los hombres, la abandono, me escapo, la dejo en la pieza junto a las fotos de Gatica, de Oscar Gálvez, con los machos de la costa, con cicatrices en la cara y sevillanas relucientes, la dejo flotando en esa cama inmensa, y otras manos calentarán la pavita, meterán el dedo para ver cómo está de caliente el agua y la echarán en la palangana.⁴⁰

A reiteração do nome da prostituta, colocada numa linguagem despidoradamente popular, revelando com coragem os atos sexuais, ao mesmo tempo que alcançando um lirismo, assinalam dívidas com os discursos contra-culturais então em voga e literariamente, para de novo falar em tradição, com as experiências joyceanas (não seria difícil buscar neste trecho comparações com a ida ao bordel que vemos em *Ulisses*, no seu capítulo quinze⁴¹).

Aqui desfilam, na narrativa fissurada, a linguagem de baixo calão que vai ser a tônica do livro, sempre *mesclando* o baixo e o sublime. Ela será o caminho, assim creio, para o desencadeamento de tantas leituras resistentes de um lado e apologéticas de outro, assim como a proibição impetrada pela censura da época. E aqui seria interessante colocar a anedota que conta Gusmán em 1984 sobre o livro:

Pasados algunos días *La Razón* (que poco después del golpe militar había reproducido una elogiosa nota sobre *Brillos* -aparecida en un diario de México- con el rimbombante y coyuntural título de *Brillos Argentinos*) publicaba la información por la cual la Secretaría de Comunicaciones

⁴⁰ GUSMÁN, Luis – *El frasquito y otros relatos*. Buenos Aires, Alfaguara, 2000. p.44

⁴¹ Aqui um exemplo: “(...) Ele está gozando agora. Você não vai conseguir uma virgem nos bordéis de alta categoria. Dez *shillings*. Não fique parado aí a noite toda até que o tira à paisana nos veja. O policial sessenta e sete é um filho-da-puta”. In JOYCE, James. *Ulisses*. Tradução de Bernardina da Silveira Pinheiro. Rio de Janeiro, Editora Obetiva, 2005. p. 482 As palavras de Michel Butor também podem iluminar as similaridades: “(...) o episódio do bordel onde, aproveitando a excitação de suas personagens, ele mistura o imaginário e o real numa prodigiosa e terrível fantasmagoria, e apresenta através do duplo drama de Stephen e de Bloom uma grande dança macabra e burlesca. (...) Joyce tinha amplificado sua linguagem pela integração de dialeto, gíria, farrapos de línguas estrangeiras, pelo emprego constante de onomatopéias. Ele tinha a mania de chamar as coisas por seus nomes e obtinha assim uma notável crueza de expressão, tão sensível hoje como em 1922. Que barulho se fez em torno da obscenidade de *Ulisses*!” BUTOR, Michel. “Pequeno cruzeiro preliminar para um reconhecimento do arquipélago Joyce” in *Repertório*. São Paulo, Perspectiva, 1974. p. 135

prohibía la circulación por los servicios postales de *El frasquito* y la de la revista de historietas *Killing* y la sensacionalista *Casos*. La noticia estaba extractada del decreto municipal del 24 de enero de 1977, calificando el libro de inmoral, por lo cual no podía ser exhibido, circular o estar en depósito en ningún local o librería sin correr el riesgo de ser retirado por la fuerza pública.

La prohibición de este libro forma parte de la historia de una censura que por sus actos tuvo efectos virtuales y reales. La anécdota de su prohibición parece pertenecer, en cambio, al campo de la ficción; al menos, ese es el sentimiento que me produjo volver a recordarla. Que haya sucedido de la manera que la relaté confirma que la historia suele sobrepasar los límites de la pesadilla.⁴²

O tratamento com os nomes das personagens, assim como o insólito “deboche” em direção às tradições argentinas, “el payador” e “la guitarra”, nos fazem aproximar as duas obras. Em *Museo de la Novela de la Eterna*, temos:

(...) en las calles, tranvías y empleos públicos de Buenos Aires, con casita, casamiento, prole, lo que tiene tanta redondez y heroísmo como la ejecución del furioso anuncio de dar toda la vuelta (...)

Buenos Aires hiserizado entre el bando hilarante y el enterneciente, salvado por el compadrito divino, es decir, que unía la pasión al humorismo.⁴³

O gesto provocativo, causador de estranhamento, aproxima-os e faz com que as distintas buscas se interseccionem.

O estranhamento, termo utilizado pelo formalista russo Victor Chklósvski no artigo “A arte como procedimento”, aparecerá em toda a arte moderna com suas variantes, tanto no campo da poesia como no da prosa, assim como do teatro. Acompanhemos como o autor formalista o classifica:

E eis que para devolver a sensação de vida, para sentir os objetos, para provar que pedra é pedra, existe o que se chama arte. O objetivo da arte é dar a sensação do objeto como visão e não como reconhecimento; o procedimento da arte é o procedimento da singularização dos objetos e o procedimento que consiste em obscurecer a forma, aumentar a dificuldade e a duração da percepção. O ato da percepção em arte é um fim em si mesmo e deve ser prolongado; a arte é um meio de experimentar o devir do objeto, o que é já “passado” não importa para a arte.⁴⁴

⁴² GUSMÁN, Luis. *El frasquito y otros relatos*. Buenos Aires, Editora Alfaguara, 1996. p

⁴³ *Museo de la novela de la Eterna*. Op. cit. p. 42 e 43

⁴⁴ CHKLOVSKI, Victor. “A arte como procedimento” in TOLEDO, Dionísio Oliveira de (org.) *Teoria da Literatura: formalistas russos*. Porto Alegre, Editora Globo, 1971. p. 45

Este “estranhamento” ou “singularização” (conforme a tradução brasileira) será construído na obra de Macedonio através das várias intervenções dos personagens, invocações aos leitores, num desbaratinado jogo de entradas e saídas, perguntas e pequenas respostas, convertendo a sua obra em, para falar com Luis Gusmán, “intrigas carregadas de misterio” (referindo-se a outro autor causador de tantos estranhamentos: Wiltold Gombrowicz).⁴⁵

Uma literatura prologada

Macedonio, ao verter o romance em meta-romance, encaminha-nos a um processo de leitura vertiginosa em que os fios da narração são desenredados na própria malha textual. A adoção deste procedimento e de tantos outros mais, tomados como grandes novidades na época, resistem à compreensão dos seus contemporâneos, causando um esquecimento que só fez aumentar a sua força de exceção, rompida tão logo a cena literária dos anos 60-70 comece a pensar a “escritura” (armação teórica dos pós-estruturalistas franceses) e decida fazer um balanço das novidades que as vanguardas trouxeram. Aqui uma fala de Eneida Maria de Souza, ao tratar do caso brasileiro, mas que podemos ampliar para o ambiente argentino, sem perda de raciocínio:

A questão da estética da ruptura no Brasil deve ainda ser interpretada pela retomada do movimento modernista pela crítica literária dos anos 1960-1970, época que coincide com a entrada de teorias estruturalistas e pós-estruturalistas, tais como a semiótica, as teorias do discurso produzidas na Rússia dos anos 1920 e difundidas no Ocidente pelas traduções francesas, o desconstrutivismo filosófico de Jacques Derrida, além de Gaston Bachelard, Louis Althusser, Gilles Deleuze, Levi-Strauss e Michel Foucault. Grande parte da crítica literária brasileira, centrada na ruptura como critério de valor, encontrou em Mikahil Bakhtin – teórico russo que explorou os conceitos de “carnavalização” e de “dialogismo” no discurso literário – elementos capazes de propiciar a interpretação da própria realidade brasileira, estampada nos procedimentos artísticos, como a antropofagia oswaldiana, a paródia, o humor, o pastiche, a alegoria, o descentramento de valores e a estetização do cotidiano.⁴⁶

⁴⁵ GUSMÁN, Luis – “Wiltold Gombrowicz: el demonio de la forma” em Clarín, 25 de julho de 1999.

⁴⁶ SOUZA, Eneida Maria. “Estéticas da ruptura” In *Crítica cult*. Belo Horizonte, UFMG, 2002. pp. 97-98

A junção de literatura e texto teórico, como bem lembra Jorge Panesi⁴⁷, não seria privilégio destes anos 60-70, posto que os formalistas e o futurismo russos, em plenos anos 20, já haviam encaminhado este amálgama tão frutífero. Noé Jitrik fala desta relação em Macedonio:

A lo largo de todo *Museo de la Novela de la Eterna* Macedonio disemina sus exigencias respecto del “texto” nuevo y las presenta de manera variada, ya como reflexiones teóricas del propio autor o de personajes, ya a través de ciertos esbozos de organización novelesca. La totalidad de dichas exigencias conforma un sistema cuya articulación no ha sido un objetivo de Macedonio: del mismo modo que su Estética no se desprende articuladamente de su Filosofía, la cual a su vez tampoco se rige por normas establecidas de reflexión, el ordenamiento del sistema es posterior, se hace tal vez evidente luego de un trabajo de acomodación y clasificación⁴⁸.

Na literatura dos membros de *Literal* o prólogo será como uma senha para entrar no texto, ou seja, para tornar “legível” aquilo que não quer sê-lo, retirando todo o seu poder de singularidade, de rareza, seu teor vanguardista.

Josefina Ludmer e Osvaldo Lamborghini escreverão um texto a quatro mãos na mesma *Literal* em que assinalam essa tradição literária vanguardista que, conquanto pensada para o futuro, seguiria atualíssima naqueles setentas tão definidores de estratégias de leituras. Assim se posicionam os autores:

Provistos de esperanza, de confianza en el porvenir (fórmula burlona que rima con la ironía macedoniana) cabe sospechar que estos apuntes se inserten en un quizás improbable, pero no por eso menos tentador: convocar, en estos tiempos de escritura barrial, la irrupción de una futura, de una nueva casta de saber y de la lengua.

En la Argentina ese futuro tiene tradición, nombres: Macedonio Fernández, Borges, Gironde. Y si el futuro ya existió, si ahora está presente como nunca, con una memoria inseparable del cuerpo de la escritura, de la lengua y de su saber, es porque nos llega como programa y como modelo, como una suerte de texto por saber.⁴⁹

⁴⁷ PANESI, Jorge. “La crítica argentina y el discurso de la dependencia” in PANESI, Jorge. *Críticas*. Buenos Aires, Editora Norma, 2004. p.28

⁴⁸ JITRIK, Noé. “La ‘Novela Futura’ de Macedonio Fernández” in FERNÁNDEZ, Macedonio – *Museo de la novela de la Eterna* – Madrid, Paris, México, Buenos Aires, São Paulo, Rio de Janeiro, Lima: ALLCA XX, 1996. p 485

⁴⁹ LUDMER, Josefina e LAMBORGHINI, Osvaldo – “Apuntes alrededor de 35 versos de ‘Elena Bellamuerte’” In LIBERTELLA, Héctor (compilador)– *Literal 1973-1977*- Buenos Aires, Santiago Arcos, 2002. p.

Os autores, como assíduos praticantes do que se convencionou chamar de pós-estruturalismo, coincidiriam com aqueles autores franceses em seus posicionamentos em valorizar um certo modernismo.

Não por acaso, o escritor e crítico Ricardo Piglia, ao escrever o prólogo do livro de Gusmán em 1973, irá conectar este tomo com a corrente literária que, penso, inclui a obra de Macedonio. Piglia *dixit*:

Conectado con cierta corriente marginal de la literatura argentina *El frasquito* quiebra los verosímiles que señalan la forma de la literatura “popular” a partir de los códigos transparentes de una legibilidad. Con su tratamiento elusivo de los mitos populares, en un lenguaje crispado y “bajo”, este texto recupera y hace ver esa “culpabilidad” implícita en toda escritura que se haga cargo de la arbitrariedad que decreta, a partir de cierta lectura social, los “valores” que un sistema literario decide imponerle a esos usos privados del lenguaje que hemos convenido llamar “literatura”⁵⁰

Deste modo, entre ambos, iluminados um pelo outro, esses textos literários orquestram uma tradição. O que um produz, ao textualizar a questão do leitor futuro pela via da metalinguagem, o outro o acata e funde, em sua rede de significantes e significados, a continuação do projeto. Sendo assim, encena-o literariamente e estabelece, em uma fina e tênue linha de tempo, a necessária educação de leitores que dêem conta de tal “escritura”.

⁵⁰ PIGLIA, Ricardo – “El relato fuera de ley” em *El frasquito*- Buenos Aires, Ediciones Noé, 1973.

Capítulo 2

Aproximación a En el corazón de junio

O romance *En el corazón de junio*, objeto desta tentativa de leitura, foi lançado no turbulento ano de 1983 pela editora Sudamericana e em 1999 o “mesmo” saiu a público em uma edição modificada, agora sob o selo Norma, esta que vem editando os livros atuais do autor e reeditando os velhos. Assim, para estabelecer paralelos, trabalharei com aquela primeira publicação e esta de 1999. O autor, no prólogo desta (para esclarecer as variegadas alterações), diz:

Esta versión de fines de 1999 ha sido corregida según ciertas coordenadas que – nominativamente y no lógicamente- se podrían, como las causas aristotélicas, reducir a cuatro: la *acumulación*, el *espacio*, la *temporalidad* y la *fabulación*. (...)

Todos los cambios introducidos tuvieron en el horizonte la idea de que ninguna corrección debía traicionar el espíritu de *En el corazón de junio*. Es decir, su escritura. La decisión de tomar cartas en el asunto se debió al delicado equilibrio que había en el libro entre la escritura y la fábula, tratando de colocar a ambas en un plano de soberana igualdad.

Esse cálculo do autor no que diz respeito à reorganização de suas faturas (uma ou outra vez retocada com a frase de Henry James: “En ninguna parte he tenido escrúpulos de volver a escribir una frase o un pasaje si lo he juzgado susceptible de un giro mejor.”)⁵¹, remete-nos a sua fala no momento em que foi lançado o seu livro *Hotel Edén*, em entrevista saída no jornal *Clarín* em 4 de julho de 1999 :

Porque los textos tienen una circulación que escapa siempre a uno, uno no controla sus efectos, entonces hay que buscar la ocasión. No quisiera que cierta posición crítica respecto de determinado momento histórico político llevara agua para un molino que no me interesa, que puede ser el descompromiso o la despolitización. Ahí hay que ser muy cuidadoso.

Aqui Gusmán, num gesto auto-crítico bastante revelador também deste novo momento, acompanhado de palavras como compromisso e política (mas sempre deixando claro que é uma ética escritural e não um compromisso *a la* Sartre ou *a la* Cortázar) fala sobre o uso de

⁵¹ GUSMÁN, Luis. *El frasquito*. Buenos Aires, Alfaguara, 2000. p.19

procedimentos usados neste romance que veio a lume igualmente em 1999⁵². Do mesmo modo que nesta obra não havia optado por um relato eminentemente autobiográfico porque percebia que o momento exigia um outro trato com a forma narrativa, o autor se deu conta de que uma “nova roupagem” seria necessária para *En el corazón de junio*. Sendo assim, as cifras e as citações que saturavam este livro foram reelaboradas ou simplesmente suprimidas para que o seu efeito fosse outro neste conturbado e distinto final de século. Deste modo, para que a recepção de hoje não desencaminhasse uma certa proposta, segundo o autor, escritura e fábula (o conjunto dos acontecimentos comunicados pelo texto narrativo, representados nas suas relações cronológicas e causais) teriam que estar num mesmo plano. Minha intenção será então perceber na construção do romance e em seu posterior rearranjo, através dos modos pelos quais o autor pensa a sua arte narrativa, como a representação literária é articulada, tendo sempre em vista o principal objetivo deste trabalho.

Lidos os dois romances é possível perceber que, embora tenha havido modificações e reestruturação, a narrativa ainda assim não deixou de possuir o seu bom cadinho de velamento ou mesmo extrapolação dos limites formais. A obra se consagra por estabelecer com o leitor uma espécie de frustração no contato com sua “forma vaga e fantasmagórica”. Deste modo, o “fracasso” da leitura, ele mesmo tema discutido internamente no romance e que será apontado por alguns leitores da obra como um princípio reitor da sua fatura, será basilar para não entrarmos em um processo de contínua explicação da mesma, com vistas a exauri-la⁵³. Acredito então que

⁵² Neste mesmo ano é relançada a obra de 1978 *Cuerpo velado*, pela editora cubana Casa de las Américas. No ano anterior havia saído a sua reunião de ensaios *La ficción calculada*, pela editora argentina Norma.

⁵³ Daniel Link fala do fracasso de um empreendimento crítico, elaborado pelo próprio romance e, em dado momento de seu artigo, diz-nos: “(...) Y *En el corazón de junio*, en efecto, puede leerse como el fracaso de una empresa crítica registrada en sucesivas lecturas: Flores fracasa en el intento de descifrar la vida del donante, las ficciones de Flaubert, Conrad y Dostoievski; Soler fracasa en el intento de descifrar los mensajes del Rubio; Wilcock fracasa en el intento de descifrar el *Finnegans Wake*; Joyce fracasa en el intento de descifrar a Tolstoi. Zumbona referencia a la crítica literaria, esta novela quiere decir, además, que su

somente um trabalho de atenção às frases e à construção do texto, conseguirá reter os “pontos luminosos” para enfim abordar essa zona de incertezas e enigmas. Aqui os passos serão dados acompanhando o esquema de Ana María Barrenechea quando disserta sobre a “crisis del contrato mimético”. Assim detecta a crítica:

A todos llama la atención que en la ficción actual ha habido, por una parte, cambios de estructura novelesca que replantean las relaciones literatura-mundo, y por otra, que se ha agudizado la tematización de esas relaciones. Me refiero a la crisis del *contrato mimético*, que afecta: 1) los nexos entre obra y referente (relaciones extratextuales); 2) a las interconexiones de los distintos niveles y componentes de la novela (relaciones intratextuales), y 3) al realce del diálogo con otras obras (relaciones intertextuales).

Se han disuelto los componentes tradicionales: escenario, personajes, acciones. También son cada vez más ambiguos los espacios de la enunciación y lo enunciado: narrador, narratario, historia contada. Esta redistribución topológica interna de la obra tiene su paralelo en la entidades externas: disolución de la imagen del escritor, abolición del referente, existencia pura del texto o nueva función del lector como infinito decodificador de la escritura.⁵⁴

Ciente de que a fragmentação deste romance e a dissolução de seus componentes são a sua característica formal mais visível, optarei em colher alguns eventos do relato, observando a sua ambígua relação com o mundo⁵⁵ e deles procurarei extrair sua significação parcial, posto que ele mesmo, o texto, na sua forma pouco propícia a totalidades e generalizações, encaminha-nos a trabalhar assim: juntando os seus fragmentos, tentando captar os sentidos que cada um deles abarque e, conseqüentemente, extrair a sua significação, ainda que truncada.

desciframiento crítico es imposible.” AAVV. *Escrito por los otros: ensayos sobre los libros de Luis Guzmán*. Buenos Aires, Editora Norma, 2004. p. 96-97

⁵⁴ BARRENECHEA, Ana María – “La crisis del contrato mimético en los textos contemporáneos” in *Revista Iberoamericana* Vol. XXLVIII. Janeiro-Junho 1982. Números 118-119 p. 377- 378.

⁵⁵ Barrenechea segue postulando que há duas tendências contemporâneas: “la que anula el referente y se autoabastece, y la que postula “rabiosamente” un referente, establece una tensión dialéctica con él (identidad y diferencias en el juego de la semejanza), ofreciendo la lucha eterna del texto por producir una metáfora del referente. Se sobreentiende que estas dos corrientes que esbozo son los polos opuestos de un amplio abanico y no una clasificación binaria y maniquea.” *Idem*. p. 379

O romance e o seu contexto

O que nos oferece Barranechea como ponto de partida é a observação das mudanças na relação literatura-mundo. Se bem analisados os outros textos de Guzmán, podemos notar que estas mudanças já haviam sido experimentadas num limite extremo. Neste romance, contudo, é possível estabelecer estes vínculos levando-se em conta o seu horizonte de expectativa. Deste texto, saturado de enigmas e silêncios, impõe-se primeiramente falar de um contexto (a escritura do livro se deu de 1979 a 1982) cujo caráter absurdamente genocida⁵⁶ forjou uma demanda considerável de obras com procedimentos afins. Cito Cristina Piña:

(...) la violencia que atraviesa, como fisura insalvable, a la sociedad argentina, en la década del setenta y los primeros años del ochenta, consolidada en el plano cultural por una censura omnívida, enfrentó a los escritores con el problema concreto de su representación literaria (...) más allá de las impugnaciones del realismo llegadas desde Europa, no resultaba posible construir un verosímil literario mimético, en razón de la misma naturaleza abismal que adoptaron las modalidades de la violencia propias de la ‘guerra sucia’, lo cual impidió recurrir a arquetipos tradicionales de la experiencia humana. Los hechos resultaban tan terribles que no alcanzaban para comprenderlos o representarlos los sistemas éticos y estéticos tradicionales, por lo cual, quienes quisieron articularlos literariamente se vieron en la necesidad de recurrir a estrategias de descentramiento apoyadas en la alusión, el eufemismo, la alegoría, el desplazamiento, la representación paródica; la metaforización en general.⁵⁷

A vinculação dos procedimentos literários anti-realistas a um contexto de clausura não deixarão de acompanhar os críticos que por hora visitem esse período da história argentina. Texto

⁵⁶ A idéia de “genocídio” é defendida por Luis Alberto Romero. Sobre o específico período, o autor nos conta: “(...) La manera militar de resolver la crisis fue excepcional, desmesurada y horrorosa. Pero no fue inesperado ni absolutamente original. El Proceso de Reorganización Nacional – tal denominación que adoptó la última dictadura militar – trabajó con materiales conocidos, y quizá por esa familiaridad logró el mínimo consenso que necesitaba.

La violencia ejercida de manera clandestina por el estado desde marzo de 1976 alcanzó niveles nunca vistos en el país. Hubo una cantidad inmensa de muertes y *desapariciones*; también campos de concentración, tortura y exterminio, depredación de bienes y robo de niños. Pero la violencia no era nueva: estaba ya ampliamente instalada en la vida política, aunque sin duda las diferencias de cantidad hacen a las de calidad. Lo novedoso fue que desde 1976 la ejecutó un estado clandestino, que operaba de noche y aparentaba normalidad de día; además de matar, derrumbaba la fe en las instituciones y las leyes, sistemáticamente violadas por quienes debían custodiarlas. Otra vez, hubo diferencias de cantidad, pero en rumbo ya conocido: las actividades del terrorismo de estado eran reconocibles y hasta aceptadas por muchos, en tanto arraigaban en tradiciones y prácticas políticas conocidas.” ROMERO, Luis Alberto. *La crisis argentina: una mirada a siglo XX*. Buenos Aires, Siglo XXI Editores Argentina, 2004. pp.77-78

⁵⁷ PIÑA, Cristina- “La narrativa argentina de los años setenta y ochenta” in *Cuadernos Hispanoamericanos*-Especial “La cultura argentina de la dictadura a la democracia” n° 517-519, Madrid, julio-septiembre –1993.

e contexto estariam muito bem articulados, seguindo as prerrogativas de Piña e dos escritos veiculados pelo livro organizado a partir de uma reunião acontecida nos Estados Unidos sobre a literatura argentina que se praticou durante o “Proceso de Reorganización Nacional Argentino”⁵⁸. Neste agregado de textos (amalgamados depois em livro) os autores buscaram traçar leituras políticas sobre os romances produzidos durante aquela época. Em um deles, Daniel Balderston, o único a tratar do romance de Gusmán, no que faz tentando estabelecer paralelo com o mais aclamado *Respiración Artificial* de Ricardo Piglia, assinala:

Piglia y Gusmán, como escritores en situaciones represivas de la historia humana, logran textos ricos, sugestivos mediante la atención que prestan a la multiplicidad de significados en el lenguaje y mediante técnicas narrativas que interrumpen el mero acto de narrar. Si bien otras importantes narraciones modernas como *Ulises* y *Rayuela* también utilizan la fragmentación y la ambigüedad, esos rasgos en las novelas de Piglia y Gusmán exigen una lectura específicamente política, ya que hay en ellas indicaciones evidentes de que los elementos reprimidos tienen que ver con la Argentina del “Proceso”.⁵⁹

Nesta mesma linha, embora lançando mão de outros autores, a crítica Beatriz Sarlo tenta compreender a ficção com o momento de repressão política pela qual passava a sociedade argentina. Tentando estabelecer em modos críticos e epistemológicos o que os escritores fazem no plano da figuração literária para reter o tão difuso “real”, Sarlo assevera:

(...) la literatura propone su contenido de verdad bajo la forma de la figuración. No reconstruye una totalidad a partir de los *disiecta membra* de la sociedad (empresa quizá imposible), pero sí propone cursos de explicación, constelaciones de sentido, que plantean lecturas diferentes y alternativas del orden de lo real, según una pluralidad de regímenes discursivos y de estrategias de ciframiento.⁶⁰

⁵⁸ O evento ocorreu em Minneapolis, Minnesota, nos Estados Unidos em 1984 com o seguinte título: *Ficción y política. La narrativa argentina durante el proceso militar*.

⁵⁹ BALDERSTON, Daniel. El significado latente en *En el corazón de junio* de Luis Gusmán y *Respiración Artificial* de Ricardo Piglia”. In BALDERSTON, Daniel et alii. *Ficción y política. La narrativa argentina durante el proceso militar*. Buenos Aires, Alianza Editorial, 1987. p.

⁶⁰ SARLO, Beatriz. “Política, ideología y figuración literaria” In. BALDERSTON, Daniel et alii. *Ficción y política. La narrativa argentina durante el proceso militar*. Buenos Aires, Alianza Editorial, 1987. p. 46

Também o autor do romance, Luis Gusmán, em “La historia de una sumisión”, texto em que aclara o seu trabalho em *Villa* (1995), saído nas páginas do suplemento “Cultura y Nación” do jornal *Clarín*, em 12 de outubro de 1995, assinala esse procedimento característico da época citada para divisar a sua articulação narrativa atual:

En ese sentido, la cuestión fuerte en *Villa* es que el personaje no fue creado ni es pretexto para contar la historia política del país, pero también es verdad que el contexto no podría ser otro.

Contar una novela en los noventa referida a estos temas me presentó un problema formal. *En los ochenta los procedimientos fueron desde la alusión hasta la alegoría. Más tarde la torsión de distintos géneros como el policial y el de espionaje sirvieron de soporte de la historia política, y es por eso que en Villa apelé a un estilo realista.* (grifos meus)

O romance

O título do livro, *Em el corazón de junio*, já em si carrega dois grandes componentes semânticos que “organizam” a forma romanesca. Junho, dentro do calendário católico, é o mês em que se celebra “O Sagrado Coração” de Cristo. Com esta insígnia o romance se abre e como que se descortina em alusões que precisam ser bem auferidas, caso queiramos passar de sua mera superfície. Tanto o mês colocado no título, como esta parte do corpo humano serão *semas* cruzados nas micro-narrativas que compõem o romance⁶¹. Junho, não é forçoso lembrar, pertence ao grande dia em que se passa o *Ulisses* de James Joyce. O mês também estaria no coração dos grandes acontecimentos históricos da Argentina: é o mês em que sucedeu o bombardeio da Plaza de Mayo em 1955, prelúdio da queda de Perón e em junho de 1973, exatamente no dia 20, este mesmo Perón retorna de seu exílio provocando “o massacre de Ezeiza”.

O texto traz como epígrafe uma citação de Thomas Wolfe, escritor modernista americano cujo estilo característico se constrói de uma narração atravessada por um lirismo transbordante.

⁶¹ A resenha de Jorge Montoleone “Sobre *En el corazón de junio*” traz outras informações sobre o mês de junho: “Stanislaw Joyce – memora Richard Ellman- ‘murió el 16 de junio de 1955’, Día de la Flores, el día em que su hermano se había hecho famoso”. MONTOLEONE, Jorge. “Reseña sobre *En el corazón de junio*” In BALDERSTON, Daniel [et al.]. *Escrito por los otros: ensayos sobre los libros de Luis Gusmán*. Buenos Aires, Editora Norma, 2004. p. 128

Este autor também ficou conhecido como sendo um dos pivôs de uma grande discussão levada a cabo por dois respeitáveis críticos literários do século vinte: o alemão Theodor Adorno e o húngaro Georg Lukács⁶², celeuma esta travada sobre um tema tão atual e consagrado, mas não menos esponjoso e pouco resolvido: o conceito de realismo em literatura. Sem dúvida não é uma alusão gratuita, posto que dentro dos vários assuntos literários essas discussões também serão abordadas, ainda que de modo alusivo.

As palavras que epigrafam o livro são exatamente estas:

“El rostro de la noche, el corazón de las tinieblas, el lenguaje de la llama...
Yo había conocido todo lo que vivía y se agitaba y trabajaba bajo su destino”

Já nestas frases pode-se entrar nos meandros labirínticos do livro. Cada palavra, como que escrita especialmente para o que se vai ler dentro da obra, é transfigurada nos respectivos capítulos do romance. Assim “noche”, “corazón”, “tinieblas”, “lenguaje” e “destino”, são palavras-chave (mais o seu léxico sinonímico reiterativo) dentro deste amontoado de textos fragmentados.

Partindo-se então para a identificação dos procedimentos utilizados pelo escritor na confecção do romance, vamos encontrar, como quebra da verossimilhança, vários planos em que os acontecimentos se desenvolvem. Nestes deslocamentos, haverá partes em que o narrador passa

⁶² Lukács diz: “(...) como ya he dicho, no considero el arte contemporáneo de Occidente como un conjunto compacto. Tomemos por ejemplo un artista como Thomas Wolfe. Al comienzo estuvo fuertemente influenciado por Joyce, pero en *You can't go home again*, logró un excelente estilo realista propio. Lo que quiere decir que las contradicciones no existen sólo en la literatura en su conjunto sino también en cada escritor en particular.” LUKÁCS, György . “Realismo: experiencia socialista o naturalismo burocrático” In LUKÁCS, György et alli- *Realismo¿mito, doctrina o tendencia histórica?*- Buenos Aires, Quadrata, 2004. p. 18

No que Adorno analisa: “Para esta corriente (de Lukács), en una palabra, existe el hombre; el individuo eternamente esencialmente solitario, desvinculado de todas las relaciones humanas y con mayor razón de todas las relaciones sociales, existiendo ontológicamente fuera de éstas. En apoyo de esta afirmación, se alega un texto bastante necio, y en todo caso sin valor normativo para el arte de Thomas Wolfe, sobre la sociedad del hombre como hecho imprescindible de su existencia.” ADORNO, Theodor – “Lúkács y el equívoco del realismo” In LUKÁCS, György et alli- *Realismo¿mito, doctrina o tendencia histórica?*- Buenos Aires, Quadrata, 2004. p.38

do enunciado de caráter descritivo para logo depois anunciar o sonho, desbaratando a nossa percepção do que é relatado. Vejamos:

Cada día que pasa lo dedico a estudiar la vida del hombre del que he recibido su corazón. Me doy cuenta de que su alma, o talvez su carne, encierran algún pecado oscuro; a punto tal de convertirlo en un individuo sumiso, un hombre servil, un intrigante de pequeños favores, digno de ser ubicado en una jerarquía burocrática o en una historia de marinos donde siempre hay un hombre arrepentido procurando olvidar algún acto de covardía.

Anoche he tenido un sueño, se podría decir que fue una pesadilla; creo que a partir de ahora sólo me esperan pesadillas. Había un gran baile, las damas y los caballeros vestían galas que formaban quizá el color de alguna bandera. (...) ⁶³

Percebe-se aqui essa irrupção do elemento onírico (recurso que vai acompanhar a trajetória literária de Gusmán), perturbando a sucessão dos acontecimentos e deixando espaço para o poético. Se a prosa anedótica, veicular, dialógica e explicativa está obrigada a assumir a *mimesis* realista, a conquistar o detalhe do real (os atos comuns, as localizações verificáveis), a respeitar uma concatenação fática e uma conduta factível, a representar um mundo verificável e tramar uma intriga verossímil, a prosa com a intervenção onírica e poética e seus sobressaltos, cancelará de imediato toda dependência realista, toda verossimilhança atinada.

Tanto a proliferação de enigmas quanto a metalinguagem literária (tendo-se então uma miríade de questões sobre a própria literatura) serão emaranhados num sutilíssimo trabalho de linguagem. Na metalinguagem a literatura jogaria com este procedimento em que ela se pensa a si mesma, configurando o que C. E. Magny cunhou como *mise en abyme*. A pesquisadora Selma Calazans apresenta-nos a historicidade do conceito:

Tanto em Velázquez, como em *Hamlet* ou no *Quixote*, há um processo incessante de permutação entre realidade e ficção, entre ficção e ficção mesma, baseado nesse artifício do espelho que quebra a linearidade da representação e leva o leitor/espectador a se deter no processo da produção da ficção.

Foi André Gide o primeiro a chamar a atenção para esses jogos de história dentro da história, para o processo propriamente dito, chamando-o de composição em abismo. Gide teria partido da observação de um procedimento heráldico, observado por ele, por volta de 1891,

⁶³ GUSMÁN, Luis. *En el corazón de junio*. Buenos Aires, Editora Sudamericana, 1983. p.41

contemporaneamente a sua obra *Traité de Narcisse*. Essa paixão pelos brasões é atestada pela sua correspondência com Paul Valéry. Ele observa que a figura reduzida do brasão dentro do brasão gera ao infinito sempre o mesmo brasão repetido. Algo semelhante a esse procedimento o autor o emprega nos processos de “duplo” em *traité du Narcisse* e em *Les faux monnayeurs*, ou nos seus diversos “Journal”(s), ou ainda, em *Les cahiers et les poesies d’André Walter*. Essa paixão de Gide é associada por Lucien Dällenbach com o fato autobiográfico de que ele costumava escrever diante do espelho.

A partir de um trabalho sobre Gide, C. E. Magny (segundo a informação de Lucien Dallenbach) teria cunhado a expressão *mise em abyme*, hoje tão conhecida da crítica.⁶⁴

Para que seja dado um exemplo deste procedimento, recolho da primeira parte do romance este trecho (aqui o narrador Flores, ao falar o nome de Cigorraga, personagem que lhe doa o coração, recorda uma obra de teatro):

Trato inutilmente de recordar esa obra de teatro. Surgen, incluso, detalles de la representación. Un cielo raso decorado con ángeles y dragones. Una escena bíblica se reproduce cada noche en ese escenario de provincia.

Y ahí estaba yo escuchando a ese gitano de fuego cuyas lentejuelas se contorsionaban hasta provocar el alarido de cientos de mujeres con los ojos en éxtasis que gritaban dominadas por ardores insospechados. Pero esa noche la representación era bien terrenal. Había que esperar hasta el próximo día para que la ira divina lanzara su anatema desde el cielo.⁶⁵

O texto dentro do texto e a reflexão sobre o seu caráter “representativo” são disseminados no tecido narrativo, fazendo com que o próprio texto seja objeto de reflexão. Sobre este último tópico, ou seja, a reflexão encetada pelo narrador hodierno, cabe expor aqui as palavras de Theodor Adorno em seu ensaio “Posição do narrador no romance contemporâneo”:

Um pesado tabu paira sobre a reflexão: ela se torna o pecado capital contra a pureza objetiva. Hoje em dia, esse tabu, com o caráter ilusório do que é representado, também perde sua força. Muitas vezes ressaltou-se que no romance moderno, não só em Proust, mas igualmente no Gide de *Moedeiros falsos*, no último Thomas Mann, no *Homem sem qualidades* de Musil, a reflexão rompe a pura imanência da forma. Mas essa reflexão, apesar do nome, não tem quase nada a ver com a reflexão pré-flaubertiana. Esta era de ordem moral: uma tomada de partido a favor ou contra determinados personagens do romance. A nova reflexão é uma tomada

⁶⁴ RODRIGUES, Selma Calazans. “Cem anos de solidão: uma narrativa especular” in COUTINHO, Eduardo (org.). *A unidade diversa: ensaios sobre a nova literatura hispano-americana*. P. 49-50

⁶⁵ GUSMÁN, Luis. *En el corazón de junio*. Buenos Aires, Editora Sudamericana, 1983. p. 20

de partido contra a mentira da representação, e na verdade contra o próprio narrador, que busca, como um atento comentador dos acontecimentos, corrigir sua inevitável perspectiva.⁶⁶

Concentrando o seu trabalho na linguagem, o romancista coloca o discurso em um nível maior que o da história. Tudo é vago, cheio de buracos e vazios que são preenchidos pela imaginação de quem lê. O conhecimento de todos é fragmentário, incompleto, produto da adição de imagens breves, que por sua vez são apreendidas incompletamente, pois a realidade é inapreensível na sua totalidade pelo indivíduo. A prosa se entrega à grande desordem, expressando-se por via poética, por meio da proliferação das imagens, com uma metaforização radical que vai acolher qualquer ocorrência e qualquer conexão, deixando-se levar pelo dinamismo que liga o díspar através da desejada rede de relações subjetivas:

Las mujeres han colocado la imagen de un santo con una espiga dorada que lleva un niño en los brazos. A veces la espiga se transforma en una espada resplandeciente que me abre el pecho y me busca el corazón. Me despierto entonces sobresaltado.

¿Cuántos días hace que estoy en esta habitación, cuántos me restan, todavía? Un día por fin abren la puerta y vienen a buscarme.⁶⁷

Nesta imagem onírica, que só é revelada no final do enunciado, um objeto se transforma em outro e decide atacar o protagonista. Passamos da inação da coisa inerte para a sua transformação em matéria agente, pois que é a própria espada que atravessa o peito, não está mediada pela ação do santo, provocando aqui esse “alto grau de absurdidade imediata”.

A fragmentação: as micro-narrativas e os narradores

Com fragmentos tais foi que escorei minhas ruínas.
T. S. Eliot *The Waste Land*

⁶⁶ ADORNO, Theodor. “Posição do narrador contemporâneo” in *Notas de Literatura I*. São Paulo, Editora 34; Duas Cidades, 2003. p. 60

⁶⁷ GUSMÁN, Luis. *En el corazón de junio*. Buenos Aires, Editora Norma, 1999. p.

A fragmentação, característica ainda presente e já ratificada pela forma do romance moderno (os trabalhos de Walter Benjamin, Theodor Adorno e Anatol Rosenfeld⁶⁸, para não citar Erich Auerbach, em seu estudo sobre o romance de Virginia Woolf, já disseram muito sobre este tópico) é um dos procedimentos que nos levam a compor a leitura de conseqüentes paradas obrigatórias. Essas dão o sinal para que alinhavemos as informações e o jogo se estabeleça e, desta maneira, a significação, ainda que parcial, aflore. Acompanhemos as palavras de Erich Auerbach, no ensaio “Meia marrom”:

Muito amiúde, nos romances modernos, não se trata de uma ou algumas poucas personagens cujos destinos são perseguidos, uns ligados aos outros; amiúde, nem se trata de acontecimentos levados a cabo. Muitos personagens, ou muitos fragmentos de acontecimentos são articulados por vezes frouxamente de tal forma que o leitor não consegue segurar constantemente qualquer fio condutor determinado. Há romances que procuram reconstituir um meio a partir de uma série de farrapos de acontecimentos, com personagens constantemente mutantes, por vezes, reaparecidas.⁶⁹

Seguindo as pistas de Auerbach, o romance que ora se nos coloca terá as marcas destes procedimentos detectados pelo autor de *Mimesis*, o que de certa feita fará com que o leitor também mude de posição. Este terá que sair de sua passividade e construirá uma significação com as lacunas deixadas pelo texto, combinando e recombinao os fragmentos, operando assim uma leitura-construção.

Avancemos um pouco e partamos para o narrador, outro ponto que contribui para essa perspectiva fragmentada do texto que ora se apresenta. Para cada micro-narrativa temos uma

⁶⁸ Para ficar com Rosenfeld, cito: “(...) a crise do romance psicológico se liga intimamente às pesquisas formais que, desde o início deste século, se verificam nas revoluções modernistas dos diversos países. O abandono da análise psicológica – como valor em si – e o esfacelamento formal do romance decorrem, ambos, de uma experiência ampliada da realidade, ampliada tanto em extensão como em profundidade (...) Na crescente eliminação da trama bem urdida, reflete-se nitidamente o declínio do romance psicológico e, certamente, um processo de decomposição muito mais amplo.” ROSENFELD, Anatol “À procura do mito perdido -notas sobre a crise do romance psicológico” In *Dozes Estudos* – São Paulo, Conselho Estadual de Cultura, 1959 pp. 34 e 35

⁶⁹ AUERBACH, Erich. *Mimesis: a representação da realidade na literatura ocidental*. São Paulo, Perspectiva, 1998. p. 491

espécie de ponto de vista (há que se falar em “predominância”, posto que em vários momentos os pequenos relatos são perpassados por outras narrativas com distintos narradores)⁷⁰. Este, ora se mostra em primeira pessoa, com esse “eu como protagonista” relatando os eventos, sejam de outros personagens ou dele mesmo, ora a narrativa é conduzida por um “narrador onisciente”. Para classificar os capítulos segundo os seus pontos de vista narrativos, vamos organizá-los desta maneira um tanto esquemática:

- El hombre de los gansos – “eu” como protagonista
- Darkness – “eu” como protagonista
- En videncia – narrador onisciente
- Bloomsday: El viaje – “eu” como protagonista
- En videncia –narrador onisciente
- Bloomsday: El otro bloom – “eu” como protagonista
- En videncia: El camino del zoo – narrador onisciente
- En videncia – narrador onisciente
- Bloomsday: Día de las flores – “eu” como protagonista
- En videncia: 16 de junio – narrador onisciente
- Bloomsday: Escenas de caza - narrador onisciente
- En videncia – narrador onisciente
- Bloomsday: El estallido – “eu” como protagonista

Averigua-se então que o narrador não desaparece neste texto. Há uma voz fictícia que nos põe em contato com tudo o que é narrado. No entanto, some-se a estabilidade e a firmeza que

⁷⁰ Em “El hombre de los gansos” predomina como narrador o personagem Flores, mas vemos desfilar também a cena dialogada e os relatos do companheiro de trabalho de Cigorraga, quem Flores visita no Ministério (p.27).

faziam tão tranqüilizante a narração clássica, esta tranqüilidade que fazia supor algo ou alguém possuidor de um saber narrável. O narrador se desloca, confundindo-se com os sujeitos da narração e, em conseqüência, aparece flutuante, indeciso como narrador e, por isso mesmo, produzindo um ataque à homogeneidade da história narrada.

A fragmentação da fábula

No primeiro capítulo, como antes mencionado, tem-se o narrador em primeira pessoa, categoria que logo se desfaz quando o diálogo corta o relato. Com o aparecimento das vozes discursivas, a polifonia se perfila, aumentando a dramaticidade da narração. O “eu como protagonista” por um momento desaparece e dá lugar a um pequeno diálogo proífico (metalingüístico por excelência) e basilar para acompanhar o caminho intertextual aberto e reaberto reiteradas vezes na composição do romance. Assim aparece:

Siente curiosidad en por qué me intereso por las costumbres de los gansos. Le digo que me dedico al estudio de la mitología. Él comienza a recordar fábulas, pero ninguna en que aparezcan esas aves. Las fábulas lo llenan de miedo. Me pregunta:

-¿Ha leído un libro más sanguinario que *Cuentos de la selva*? Ahí todo se animaliza.

-Es al revés –le respondo-, ahí todo se humaniza. Por eso es escolar. Un tratado de caracteres, exótico, tropical. Una selva exuberante, una geografía lujuriosa, sin embargo cada palabra representa el relato de un vicio o una virtud. El hombre permanece en silencio, y en el instante que habla me parece que desvía su mirada hacia las aguas del lago: “Siempre me asustaron esas figuras combinadas. Pingüinos que visten fracs, garzas enfundadas en finas medias de seda. Tersos cuellos de cisnes transformados en pálidas damas de encajes.”⁷¹

Se não forem tomadas as alusões subliminares das primeiras páginas, esta seria a primeira citação de obra alheia que o texto nos dá a ver. Com ela e a sua inserção no diálogo entre o personagem Flores e seu interlocutor (este que em nenhum momento nos é dito o nome), o leitor é

⁷¹ GUSMÁN, Luis – *En el corazón de junio*- Buenos Aires, Ed. Norma, 1999. p. 33

convidado a questionar o próprio estatuto do que se relata. Começa-se falando sobre os gansos, pois há um mistério que envolve as suas mortes, para logo depois aludir-se à mitologia e, ao final, falar sobre a fábula em *Cuentos de la selva*, do escritor uruguaio Horácio Quiroga. A citação não seria gratuita, posto que os animais atravessarão todo o romance, deixando margem para que se pense em uma prosopopéia muito bem armada, em que parte considerável do relato se sucedendo essa insígnia como procedimento: contar através da fabulação, ou seja, transformando os homens em animais ou, como se queira, transformando os animais em homens. No tocante ao proceder de Horacio Quiroga, autor do livro citado no trecho acima, a sua *selva* se povoará de animais com atitudes humanas.

Neste jogo de personagens conversando sobre personagens o texto deslinda os seus fios e vai quebrando a linearidade realista, mostrando o “plural” do texto, seus “códigos infinitos”. Na seqüência do relato, numa inesperada parte em que Flores narra sobre a relação do seu amigo-interlocutor com os gansos, é citado um texto do mesmo Quiroga, *El almohadón de plumas*, de forma indireta:

Mi amigo, tan cortés, un día se confesó. Dijo: “Quisiera coserlo a puñaladas”. Entonces no quería despanzurrarlo. Por temor a qué. Entonces él también tenía miedo de que las plumas comenzaran a dispersarse. Y qué hacía con ellas el cortador de trenzas. Quizá iban a parar al pequeño almohadón que, al contrario del que aparece en el cuento de Quiroga, cada vez se volvía más diminuto en el lecho. Cada funda que se agregaba lo sumía en sueños distintos. Lo enviaba a lugares lejanos que después necesitaba visitar. Como él decía: pisarlo con mis propios pies. Hasta el muro de los lamentos (...)

Entro aqui em outra discussão: a fábula⁷². Quando anteriormente citamos o depoimento de Gusmán, retirado do prólogo do livro, o termo dizia respeito à organização interna do narrado.

⁷² “Em certa medida, a *fábula* equivale ao *mythos* de Aristóteles, uma das noções mais antigas da teoria literária. É possível organizar uma tipologia de textos narrativos em função da maior ou menor importância que neles assume a *fábula*: a título de exemplo, pode afirmar-se que o romance de ação privilegia em absoluto o nível da *fábula*, ao contrário do romance de *espazo* (social ou psicológico), que lhe confere uma importância reduzida.

Na segunda acepção, a *fábula* designa um relato quase sempre breve, de ação relativamente tensa, mas não muito sinuosa, interpretada por personagens também não excessivamente complexas (personagens que são muitas vezes animais irracionais), apontando para uma conclusão de dimensão ético-moral. É a simplicidade que a caracteriza que

Com relação ao procedimento tanto de Quiroga, quanto daquele a que o diálogo citado alude, pelo que se pode entrever, estariam mais condizentes com o segundo conceito no qual o termo se desdobra: a história que abriga animais irracionais com atitudes humanas e termina com um fim ético-moral.

Tanto num sentido como no outro, neste romance “as fábulas” serão completamente viradas do avesso. O autor aproveita-lhe o procedimento, qual seja, o de fazer falar os animais, porém desconcerta o seu fim último que seria o “intuito claro de moralizar”, o seu estatuto “escolar”, pedagógico. Seguindo os passos dos acontecimentos do romance, nada nos leva a crer numa “moral” embutida neles, posto que nem chegamos a um fim, já que estas micro-narrativas em geral não terminam. Por sua vez, a intriga, ou mesmo a ação, serão amplamente desconcertadas por um ritmo reflexivo, poético e descontínuo, trazendo rompimento e desequilíbrio para a estrutura textual. Neste sentido é possível falar de uma “fagocitose” dos procedimentos dos dois autores mais homenageados na obra: o irlandês James Joyce e o argentino J.R. Wilcock.

Em Joyce o romance atrairia a fantasia e a alusão. Como quer John Paul Riquelme:

O novo estilo que Joyce produz em *Ulysses* enquanto resultado de seus primeiros experimentos requer novas estratégias de leitura, estratégias que vamos adquirindo à medida que nos encontramos diante das modificações estilísticas livro após livro, e mesmo no curso de cada um dos livros. A mudança se dá a partir de fantasias, ou de representações aparentemente objetivas de recordações ou de outros momentos de atividade mental estruturados como lembranças, mas que não são nem fantásticos, nem objetivos.(...) A mediação anuncia-se a si própria estilisticamente e, com frequência, através de alusões obscuras e referências pessoais, que simultaneamente perturbam e reforçam nossa compreensão. É um estilo mais opaco que transparente.⁷³

torna evidente e inequívoca, na *fábula*, essa conclusão muitas vezes explicitada pelo narrador.” REIS, Carlos & LOPES, Ana Cristina M. . *Dicionário de Narratologia*. Coimbra, Editora Livraria Almedina, 1994. pp. 158-159.

⁷² GUSMÁN, Luis – *En el corazón de junio*. Buenos Aires, Editora Sudamericana, 1983. p.

⁷³ RIQUELME, John Paul. “*Steph Hero, Dublinenses, Retrato do Artista Quando Jovem: Estilos de Realismo e Fantasia*” In NESTROVSKI, Arthur (org.) *Riverrun: Ensaio sobre James Joyce*. Rio de Janeiro, Editora Imago, 1992. p. 50

De modo geral, somente como confirmação do que vínhamos dizendo, este romance também requer novas estratégias de leituras e abriga em sua teia narrativa, assim como em Joyce, fantasias e recordações, recheadas de alusões obscuras, criando uma opacidade exasperada.

Com respeito a J. R. Wilcock que figura como personagem e tem os seus relatos amplamente espalhados nas micro-narrativas, teríamos esse texto que tenta “hacer sensible el caos –de modo tal que deje de ser posible no vivir según su dictado- consiste no en la presentación de extravagancias, sino en la provocación de la caída continua de las situaciones en la inconsistencia.”⁷⁴. No capítulo “Bloomsday: el viaje” podemos perceber este procedimiento e encontrar as referências ao universo destes dois autores:

Viaje a esa ciudad llamada Dublín. En aquel relato que había escrito, *Los donguis*, recuerdo que al narrador le preguntaban: “¿Tiene familia?”. “No, no tengo familia”, respondía.

Viaje a esa ciudad y me acompañaba la misma mujer de otros viajes. ¿Me acompañaría siempre? Era una preocupación, cuál era la mujer que me iba acompañar hasta la tumba; me equivoqué tantas veces. Cuando tenía ese pensamiento me quedaba mirándolas sin que ellas sospecharan jamás lo que pensaba. Esa que calentó la cama hasta la noche anterior ahora yace en la tierra y el pelirrojo irlandés espía detrás de los árboles.

En la estación espero que la señora Wilcock encuentre hotel. Bajo el sol de mediodía los dublineses parecen pájaros. Regresa. Eligió el hotel por el nombre: Liffey. Un refugio de marineros frente al ferrocarril.

Dejamos el equipaje y vamos a la oficina de turismo. Nos dan un mapa. El camino de Stephen, el peregrino de Leopold Bloom. La torre Martello está cerrada por refacciones. Sin embargo, ella consigue hablar por teléfono con el guardián. Nos espera al día siguiente en la bahía. Me pide que anote su nombre en un papel: Nicholson. Sólo alcanzó a oír: “Wilcock, investiga los manuscritos del autor”

La carne rojiza resplandecía en las vidrieras lujosas que desbordaban las bandejas de metal luciente parecían hacerse desplazado al rostro de aquellos hombres vacilantes. Y el color empurpurado que teñía las facciones venosas mostraba las caras siempre a punto de estallar. Y así casa por casa y así calle por calle hasta el sitio en que la ciudad se disolvía en la niebla.

Una ciudad partida por el curso de un río, ese Liffey. En otra lengua la ciudad se partía en otro curso donde los cuerpos sorprendidos no encontraban en su obscenidad festiva la dignidad última de la muerte.⁷⁵

⁷⁴ LADDAGA, Reinaldo. *Literaturas indigentes y placeres bajos: Felisberto Hernández, Virgilio Piñera, Juan Rodolfo Wilcock*. Rosario, Beatriz Viterbo Editora, 2000. p. 117

⁷⁵ GUSMÁN, Luis. *En el corazón de junio*. Buenos Aires, Editora Norma, 1999. p. 111-112

O trecho começa com Wilcock narrando a sua chegada a Dublin e referindo-se ao seu conto “Los donguis”⁷⁶, do qual retira dois enunciados que lhe vêm através de recordações. Logo depois, no parágrafo abaixo, o mesmo verbo no passado se repete e nos faz questionar se é o mesmo narrador, já que no enunciado de cima concluímos que o personagem está só e neste o narrador se encontra acompanhado de uma mulher. Há todo um deslocamento de narradores e enunciados, frases que não seguem uma linearidade e nesta “montagem”, aparecem as referências a Joyce: O rio Liffey, Leopoldo Bloom, a torre Martello e a cidade cortada por esse rio. E para desordenar ainda mais o que já está envolto em “niebla”, no último parágrafo do trecho nos deparamos com esta alusão às obscenas mortes (os crimes) efetuadas naquele outro rio, de uma cidade com outra língua.

A vigília de Flores

A primeira micro-narrativa lança-nos na vida de Flores, quem recebe de alguém um coração transplantado. Logo depois ficamos sabendo que o órgão foi doado por Cigorraga (mesmo nome de um personagem posterior de Gusmán, publicado no livro *De dobles y bastardos*). Com vistas a

⁷⁶ Aqui transcrevo o trecho de Wilcock em que os personagens explicam sobre os “donguis”:

Balsa:-(...) Pero este nuevo animal que se llama dongui ...

Balsocci:_ Lo llaman dongui porque el que los estudió primero fue un biólogo francés Donneguy (lo escribe en un papel y me lo muestra) y en Inglaterra le pusieron Donneguy Pig pero todos dicen dongui.

Yo:- ¿Es un chanco?

Balsa:- Tiene un adelantado el sistema digestivo que estos bichos pueden digerir cualquier cosa, hasta la tierra, el fierro, el cemento. Son puro sistema digestivo, celenterados, medusas, aguas-vivas, qué sé yo, tragan lo que ven. ¡Porquería de animal!

Balsocci:-Son ciegos, sordos, viven en la oscuridad, una especie de gusanos como un lechón transparente ...

Yo:- ¿Se reproducen?

Balsa:-Como la peste. Por brotes, imagínese un poco.

Yo:-¿Y son de Boedo?”

WILCOCK, Juan Rodolfo. “Los donguis” In *El caos*. 2ª ed. Buenos Aires, Editora Sudamericana, 1999. p. 164

esclarecer o assunto sobre a doação do órgão transplantado, o personagem empreende uma busca incessante para que o enigma que late em seu coração seja revelado:

Entonces hay un secreto. Y si lo hay, debería ser el primero en saberlo ya que tengo que llevar lo oscuro de ese hombre dentro de mi pecho. El secreto que el finado se llevó a la tumba palpita ahora en mi corazón. Y de lo que estoy seguro es de que haré lo imposible para develarlo.⁷⁷

Munido de um “paradigma indiciário”, ele percorre todos os sinais possíveis para encontrar a revelação. Ao contrário do que pretende, a cada acontecimento, os enigmas se proliferam e, nós, os leitores, somos tragados por suas andanças e cavilações:

Debo dedicarme a profundizar mi conocimiento sobre el culto de Almai y encontrar un sitio alejado para meditar. Un lugar adonde pueda llevar los papeles para investigarlos minuciosamente. Esto debe permanecer en secreto. Si las mujeres se enteran, seguramente se opondrán a mi viaje por razones humanitarias. Talvez Cigorraga perteneció a alguna secta extraña.⁷⁸

Neste contínuo movimento de decifração, Flores começa a buscar o suposto desvendamento do enigma na leitura de livros em que apareça o coração no título, repetindo assim, em gesto inverso, as peripécias de personagens tão conhecidos como Don Quixote e Madame Bovary. Estes, desde a ficção, procuraram transformar as suas vidas a partir do que haviam lido; já Flores tem a intenção de alterar os rumos dos acontecimentos, tentando dotar as investigações com o andar exaustivo no enalço das soluções e vasculhando as páginas dos livros:

Decido postergar mi visita al adivino por un tiempo. Antes necesito reflexionar sobre lo que viene sucediendo. Estudiando los escasos papeles íntimos de ese hombre no he llegado a nada. Debo buscar otro camino. He resuelto refugiarme en la ficción. Tal vez leyendo libros que hablan del corazón pueda llegar a saber qué llevó a Cigorraga a semejante acto.

⁷⁷ GUSMÁN, Luis – *En el corazón de junio*- Buenos Aires, Ed. Norma, 1999. p. 17

⁷⁸ GUSMÁN, Luis – *En el corazón de junio*- Buenos Aires, Editora Norma, 1999. p. 33

Segue-se a inserção no texto de vários comentários do conto “Um coração simples” de Gustave Flaubert, o romance *O coração das trevas* de Joseph Conrad e a novela da juventude de Dostoievski *Coração frágil*. Em suas leituras há sempre espaço para uma traição do texto “original” (por si só já traído, posto que traduzido):

He leído una vez más *Corazón Simple*, o *Corazón Sencillo*, o *Alma de Dios*, según las traducciones. Los traductores deberían ser más cuidadosos, no es lo mismo el alma que el corazón, no es un mero detalle, una cuestión de matices. Comienzo a tomar notas que después me han de servir para la conclusión final.⁷⁹

Nestes caminhos e descaminhos há o encontro com as “seitas estranhas” que, embora não consigam colocá-lo frente à verdade, conduzem-no a uma ligação de várias pistas. Mas nada pode ser determinado, como se o resultado da investigação nos comprometesse em um novo enigma para o qual não se nos dá nenhuma chave. Aqui o final da visita de Flores ao *hermano* José:

-- Señor Flores, usted dijo “un mal”, ¿no es cierto? Lo que mis ojos palpan en ese camino de piel es una mujer que camina hacia algún lado para hacer un mal. No le puedo ver el rostro porque me da la espalda. Marcha lentamente. Es extraño porque el suelo está muy blanco, como si hubiera pétalos o nieve, y después al alzar los ojos la figura de la mujer se pierde en la niebla, o en las tinieblas porque hay algo oscuro en ella. A su lado habrá un hecho de sangre. Ahora vagamente diviso la forma borrosa de un hombre, talvez un marinero. Ese hombre tiene las manos llenas de sangre. Hay una palabra escrita en sus manos. Sólo puedo deletrearla: darkness.

Essa mulher pressagiada pelo adivinho será a mesma que aparecerá nas micro-narrativas “Evidencia” fazendo com que os temas se repercutam incessantemente no desdobramento do romance. No enunciado de presságios do adivinho há essa torrente de palavras que vai tramitar de maneira recorrente as passagens da obra: “pétalos”, “nieve”, “niebla”, “tinieblas”, “algo oscuro”, “vagamente”, “forma borrosa” e, por último, “darkness”.

⁷⁹ GUSMÁN, Luis – *En el corazón de junio*- Buenos Aires, Ed. Norma, 1999. p. 38

A linguagem do sonho

Em todo o romance aparecem os personagens sonhando ou despertando de seus sonhos. Nos diversos segmentos haverá relatos em que os enunciados remetem a conteúdos vindo da mitologia da decifração como este:

El hombre sigue hablando. Recuerdo entonces que otras eran las aves que volaban en el cielo de la bahía. En su vuelo no formaban una letra que contara la victoria de mi muerte⁸⁰.

A crítica Adélia Bezerra de Menezes em seu livro *As Portas do Sonho* falará que “as artes mânticas, a adivinhação seja das entranhas de vítimas sacrificadas, dos vôos dos pássaros ou dos sonhos, vai na linha da descoberta das ‘semelhanças não sensíveis’, como fala Walter Benjamin e mergulha no mundo do *mythos*, o instigante será a constatação de que a interpretação (dos sonhos, dos oráculos, dos poemas) é ela própria irreduzível ao *logos*.”⁸¹ As imagens que se propagam no romance mesclarão as cenas mitológicas com referentes literários, extirpando as concatenações lógicas.

Jorge Luis Borges em seu *Livro dos Sonhos* aponta “uma tese perigosamente atraente de que os sonhos constituem o mais antigo e o não menos complexo dos gêneros literários”⁸² E aí voltaríamos ao gênero do *mythos*.

No livro de Roger Callois, *Les images*, há um capítulo dedicado à imagem onírica. Neste o autor recolhe do *Clés de songes* este sonho que pressagia a morte:

Je parlerai des rêves em rapport avec la mort et la santé; des rêves faits par lês amis du malade comme par le malade lui-même:
Celui qui, le corps frotté d’huile, se dirige vers le Sud avec des éléphants, des bêtes de proie, des ânes, des sangliers ou des buffles,
Celui qu’une femme noire, vêtue de rouge, ricanante, échevelée, sautillante, entraîne, lié, vers le Sud,

⁸⁰ GUSMÁN, Luis. *En el corazón de junio*. Buenos Aires, Ed. Norma, 1999. p.

⁸¹ MENEZES, Adélia Bezerra de. *As Portas do Sonho*. São Paulo, Ateliê Editorial, 2002. p. 35

⁸² BORGES, Jorge Luis. *Livro dos Sonhos*. São Paulo, Círculo do Livro, s.d. p. 5

Celui que ses compagnons attirent vers le Sud, ou que des trepasses entourent, en se promenant, celui-là aussi qui est brusquement saisi par des gens au visage mutilé et aux pieds de chien, celui qui boit du miel, ou de l'huile, qui s'assied dans un bourbier ou qui, le corps maculé de boue, gesticule ou éclate de rire,
celui qui, sans vêtement, porte sur la tête une guirlande rouge, ou celui hors du ventre de qui pousse roseau, bambou ou palmier,
celui qu'un poisson devore ou l'homme qui pénètre en sa mère, celui qui tombe du haut d'une montagne ou dans un ravin ténébreux,
celui qui est emporté par un cours d'eau, qui perd son cordon brahmanique, qui est entourné et ligoté par ces corbeaux ou autres oiseaux de malheur, tous ceux-là sont perdus,
celui qui voit tomber les étoiles et les autres astres, s'éteindre une lampe ou arracher un œil;
celui qui trembler les images des divinités, ou le sol,
celui qui vomit, qui est purgé ou dont les dents tombent, celui qui grimpe dans un cotonnier ou dans quelques autres arbres en pleines fleurs, celui qui monte sur une fourmilière, un bûcher funéraire ou au poteau artificiel,
Celui qui reçoit ou mange du coton, des tourteaux d'huile, du fer, du sel, du sésame, de la nourriture cuite ou qui boit de l'alcool, TOUS CEUX-LA, BIEN PORTANTS, TOMBENT MALADES OU, MALADES, VONT MOURIR ⁸³

Essa mulher que caminha em direção ao Sul para fazer um mal será o mote não só para as micro-narrativas “En videncia”, mas também para outros trechos. Pressagiada pelo adivinho, ela circulará em várias partes do romance:

Una mujer camina hacia una iglesia para hacer un mal. Camina por una calle rodeada de árboles, el suelo está cubierto de pétalos blancos. No son de adorno sino que hieren a aquel que los pisa, pero por hirientes sino porque están fríos, muy fríos.⁸⁴

Nestas palavras circulares, o mal se encadeia às árvores, o chão com as flores, alguém que pisa e fere. O presságio do adivinho que vê o futuro e esse futuro que está coberto de mal e de morte. As vísceras dos animais também serão pontos para criar esta “estética Del sueño, donde las formas se prolongan y multiplican a si mismas, donde las visiones pasan de lo trivial a lo

⁸³ CALLOIS, Roger. “L'image onirique” In: *Images, Images...Essais sur le rôle et les pouvoirs de l'imagination*. Paris, Librairie José Corti, 1966. pp 68-69

⁸⁴ GUSMÁN, Luis. *En el corazón de junio*. Buenos Aires, Ed. Norma, 1999. p. 109

apocalíptico, donde el cerebro usa las raíces de los vocablos para construir otros que serán capaces de nombrar sus fantasmas, sus alegorías, sus alusiones”⁸⁵

Em *Brillos*, romance de Gusmán de 1975, temos já essa mesma imagem de uma mulher que não é identificada, a caminho aqui de um templo:

La mujer entró en el templo. No eran pasos para una iglesia, ni por desenfado, ni por la sonoridad. Demasiado escandalosos, demasiado procaces para una ceremonia. Eran esos mismos pasos los que, durante una caminata, con estas botas blancas, habían aplastado una flor.

Él la miró, la corona con sus oros lucía en su cabeza; sus pasos – dijo – van cubiertos por frágiles zapatos, pero su taconeo es ensordecedor; que ande, que enloquezca al hombre andando; esos son pasos que atraviesan los oídos. Alguien, alguna vez caminó así a él para irse; cerrar los ojos no sirve de nada, hay que abrirlos bien grandes y, con la mirada, ver cómo se alejan esos pasos. Debe cesar su sonora caminata; ella debe morir o quedarse inmóvil para siempre.⁸⁶

O pesadelo da História

O escritor francês Michel Butor, ao tentar fazer algumas aproximações em torno ao *Finnegans Wake* de James Joyce, diz-nos o seguinte “Toda a história está situada no plano do sono e dum sonho do qual todas as coisas participam, um sonho, quase sempre assustador, por vezes atroz, repleto de um riso que mascara uma profunda ansiedade. É um pesadelo que vai terminar num despertar”⁸⁷. Gusmán, na tentativa de narrar o episódio ocorrido na Argentina a 16 de junho de 1955, mescla as referências a Joyce (pois os mesmos porcos do capítulo 15 “Circe” do *Ulisses* aparecem aqui neste trecho) e pratica na composição da cena a animalização dos personagens:

En esa misma madriguera murió el murciélago. Fumando y leyendo se quedaba hasta altas horas de la noche. Así lo sorprendió la muerte, seguramente en el Oeste, rodeado de búfalos y busontes.

⁸⁵ É James Joyce citado por Luis Gusmán. GUSMÁN, Luis. *La ficción calculada*. Buenos Aires, Editora Norma, 1999. p.

⁸⁶ GUSMÁN, Luis. *Brillos*. Buenos Aires, Editora Sudamericana, 1975. p.

⁸⁷ BUTOR, Michel. *Repertório*. São Paulo, Editora Perspectiva, 1974. p.143

Tuve que viajar hasta la estación de tranvías para avisarle a su hijo, mi tío. Lo esperé sentado en un banco y le di la noticia. Fue la primera vez que vi llorar a un hombre de su edad.

Una vez más habría de viajar a esa estación. Fue un 16 de junio. Entré por segunda vez y, como Orfeo Negro, esperé que la calavera apareciera detrás de algún asiento vacío pensando que cada número de tranvía conducía a una suerte distinta.

Habían bombardeado la ciudad y fui a pedir noticias de mi tío. Me imaginaba su tranvía enloquecido girando sin dirección, clavado por las balas junto a la plaza, rodeado de cuerpos ensangrentados pidiendo auxilio.

Recuerdo que en las vías los chanchos estaban alborotados y se paseaban de un lado a otro inspeccionando la estación. Me indicaron un pizarrón. Cada punto marcado por alfiler indicaba los tranvías en movimiento. El número era 21.

El tío no tardó en volver. Durante el viaje de regreso contó cómo los corderos corrían por la plaza y se quebraban las patas contra los bancos de mármol. Mientras tanto, desde el cielo se oía el ruido de los gorilas que atacaban.

En la estación no todos eran chanchos y gorilas, ya que también había un carnero pelirrojo. Le habían afeitado la cabeza y lo habían subido al techo de un tranvía y todos se reían de los chillidos de esa bestia. Le pegaron plumas de gallina en el cuerpo y entonces el ave se confundía con el animal cuando balaba o mugía o daba chillidos mientras las plumas se esparcían por el aire⁸⁸.

Aqui não há nenhuma referência explícita ao ano de 1955. O procedimento o é da mais completa alusão. Neste sentido, o que nos faz estabelecer as relações destes fios desemaranhados é justamente este enunciado “Habían bombardeado la ciudad”, o dia “16 de junio”, mais a aparição da palavra “gorila”, denominação dada às pessoas contrárias às idéias e ao governo peronista. E aqui contextualizo os “fatos”, contados desde uma perspectiva histórica:

De pronto estalló el conflicto con la Iglesia Católica. Conflicto insólito, que las versiones oficiales asociaron con el presunto apoyo de la iglesia al todavía nonato partido Demócrata Cristiano cuyos organizadores se habían reunido en Córdoba. Las interpretaciones de peronistas como Bustos Fierro apenas aciertan explicar el conflicto a través de una complicada teoría conspirativa que une al ‘imperialismo’ con la ‘Orden Jesuítica’... En verdad, no se ha dado aún una explicación satisfactoria. ¿Un ‘pecado de soberbia’? ¿La creciente tensión entre un régimen que imponía su ideología y su ‘doctrina nacional’ aun en los establecimientos educativos de la iglesia? ¿La irritación de Perón frente a los actos religiosos que eclipsaban –en Córdoba, por ejemplo- las manifestaciones de sus adherentes, sobre todo de la U.E.S.? (...)

El conflicto con la iglesia fue el principio del ocaso del régimen peronista. Aglutinó a la oposición. Los templos se transformaron en tribunas de crítica moral y política en donde se congregaban, incluso, anticlericales que no los habían visitado antes. El antiperonismo desafió al régimen desfilando por las calles de Buenos Aires a propósitode la celebración de *Corpus Christi*. El gobierno envió al exilio al obispo auxiliar de Buenos Aires, monseñor Manuel Tato, y a un canónigo de la catedral, Ramón Novoa. Acusó a los católicos de haber quemado una

⁸⁸ GUSMÁN, Luis – *En el corazón de junio*- Buenos Aires, Editora Norma, 1999. pp. 142-143

bandera argentina y éstos acusaron a la policía. El 15 de junio la Santa Sede excomulgó a Juan Domingo Perón. El 16, una escuadrilla aeronaval que debía rendir homenaje a Eva Perón, atacó la Casa Rosada. La primera bomba cayó a la 12.40 de ese día triste, en que muchos inocentes murieron y la rebelión fracasó. La noche llegó en medio de la luz de los incendios de templos católicos, realizados por bandas armadas que actuaban en la impunidad. El odio se manifestó entre los argentinos.⁸⁹

É possível, a partir destas informações, organizar os dados que se encontram enfileirados em cada parte do romance e ver que a “História” vai aparecer de forma não-linear, dentro desta ambigüidade que a narrativa abriga; o tom de pesadelo que contém a chamada para a Queda de 1955 parece atravessar os enunciados das primeiras micro-narrativas, em que lemos a referência velada aos acontecimentos pelos quais passava a sociedade argentina naquele momento (1976-1983):

Uno, dos, tres, cuatro muertos. Todos al borde del camino. Todos en un mes. Esta vez no es un *bluejean*, es una malla azul. El espinazo partido, la bicicleta también. El sol los aturde y se arrojan al camino como moscas. Los cuerpos dorados, en cambio, descienden desde el cielo con prestancia. Atraviesan el camino y aterrizan en la arena. A ellos no les pasa nada. No son moscas, son pájaros de colores elegantes; cuerpos bronceados que se quedan bajo el sol hasta un segundo antes de aturdirse. Aquí la vida no vale un Perú. Se pasa de la vida a la muerte en un instante. Ahora recuerdo, en esa lengua, Perú quiere decir pavo. Pecho de pavo suelen preparar las mujeres para la cena.⁹⁰

No trecho há a alusão não só aos corpos que iam desaparecendo e que caíam do céu, mas também aos “moscas”, esses pequenos lacaios que serviam a uma figura maior dentro da ditadura. O procedimento não se compraz em apresentar a cena de forma realista, é sempre balizada por este conteúdo metafórico, dentro de enunciado maior que não nos prepara para receber estas informações. Em outro trecho os chamados “vuelos de la muerte” aparecem transfigurados:

⁸⁹ FLORIA, Carlos Alberto e BELSUNCE, César A. García- *Historia de los argentinos* –Buenos Aires, Editora Larousse Argentina, 1992. p 903-904.

⁹⁰ GUSMÁN, Luis – *En el corazón de junio*- Buenos Aires, Ed. Norma, 1999. p. 45-46

Descendían del cielo. Los paracaidistas descendían del cielo. Era como una nube blanca que se fragmentaba y los pedazos caían sobre la ciudad. Eran como pétalos blancos que se deslizaban sigilosos por el aire. Pero al caer, al golpear contra las terrazas producían un ruido sordo. Eran pesadas bolsas de hombres que reventaban contra el suelo. Uno de ellos cayó en nuestra terraza. Estaba fracturado y se quejaba. Lo levanté y lo llevé conmigo.⁹¹

Neste mesmo sentido no do referente histórico aparecerá o lugar em que ocorre boa parte do romance *Villa*. Em *Em el corazón de junio* será o local de serviço do doador Cigorraga:

La repartición em que trabaja el compañero de Cigorraga ha perdido su antiguo esplendor de Ministerio. Forma parte de esos organismos que, descentralizados de la administración pública, se ven reducidos a oficinas insignificantes. Lo cual es más patético cuando se trata del Departamento Jurídico y la Sección de Archivos.

La persona ocupa allí un cubículo; está rodeada de expedientes en un escritorio atestado de papeles y legajos.⁹²

A figura de Wilcock

Ao final da primeira micro-narrativa, Flores decide abandonar suas leituras de ficção e resolve partir para a leitura dos jornais, ou seja, o personagem abandona a teia da narrativa e se emaranha na crônica factual das páginas dos periódicos. É justamente ali que lê sobre a morte de um escritor e, nós leitores ficamos sabendo da existência textualizada de J. R. Wilcock:

Un hecho cambia el orden de los acontecimientos. Una noticia. Me he acostumbrado a leer el diario y es una manera de estar junto al morador del lago a pesar de haberme despedido de él. Ahora ciertos nombres de animales suenan de manera distinta para mí. Estudio sus *pedigrees*, sigo sus performances, elijo al azar nombres que puedan ganar las competencias y después miro para comprobar si acerté. Siempre pienso que un día me decidiré y llegaré hasta la arena.

Fue uno de esos días cuando leí la noticia de la muerte del señor Wilcock. Hasta ese momento desconocía quien era. Fue su manera de morir lo que me sorprendió. Fue en Roma,

⁹¹ GUSMÁN, Luis – *En el corazón de junio*- Buenos Aires, Ed. Norma, 1999. p. 93

⁹² GUSMÁN, Luis – *En el corazón de junio*- Buenos Aires, Ed. Norma, 1999. p. 24

murió rodeado de libros sobre corazón y en sus últimos días se refugió para investigar por su cuenta.⁹³

Segue-se então uma travessia rumo ao universo literário de Wilcock. Os contos do livro *El caos* se intercalarão em várias passagens em uma intertextualidade sem fim, como nesta em que aparecem as personagens do conto “:

Entro en librerías, pido fotos, postales. Qué busco en esa ciudad? Un rebaño de ovejas cruzando delante de um tranvía. Tal vez la cúpula que me pareció ver desde la ventana del hotel y que me recuerda a la iglesia rusa que en mi ciudad se encuentra justo frente al parque Lezama. Una construcción oriental em medio de una ciudad católica. Ahí donde entregue a Colette y a Virginia a la voracidad de los donguis.

Nos últimos capítulos do livro, é o próprio Wilcock quem narra em primeira pessoa a sua viagem para visitar a senhora Nelly, esposa de Stanislaw Joyce, irmão do autor de *Ulisses*. Percorrendo as ruas de Trieste, Wilcock mais tarde se encontra com Nelly e esta lhe mostra uma carta de Stanislaw em que ele fala da busca de enigmas nos livros de Tolstoi. Novamente os enigmas. Aqui vão aparecer elementos dotados de forte poder lírico, cruzando o texto de alusões a acontecimentos e retalhos literários. Como se passeássemos juntos ao narrador pelos jardins literários tão caro ao universo de James Joyce, vemos essa cidade revestida de um sonho desconcertante.

Este mesmo Wilcock nos últimos parágrafos diz:

“(...) un asunto oscuro como estos años, como estas páginas pasadas una trás outra en busca de la palabra exacta. Una búsqueda inútil, una vanidad del artificio, una ilusión del traductor. Una flor marchita arrastrada por la corriente.”⁹⁴

⁹³ GUSMÁN, Luis. *En el corazón de junio*. Buenos Aires, Editora Norma, 1999. p. 112-113

⁹⁴ GUSMÁN, Luis. *En el corazón de junio*. Buenos Aires, Editora Norma, 1999. p 208

CAPÍTULO 3

Em torno a Ni muerto has perdido tu nombre

Genealogia de um câmbio

Recentemente em uma banca de jornal brasileira, embalada a uma revista dedicada ao dvd (o mais novo objeto de consumo brasileiro), estava a película argentina *A História Oficial*. O filme é de 1985 e foi dirigido por Luis Puenzo e segundo a propaganda da capa é “Um dos mais importantes filmes do cinema político mundial” e continua: “*A História Oficial* é vencedor de vários festivais de cinema internacionais, incluindo o Oscar de melhor filme estrangeiro, além da Palma de Ouro de melhor atriz para Norma Aleandro”⁹⁵. Talvez pelos prêmios adquiridos e pela “nova onda” do cinema argentino (esta que, mesmo atabalhoadamente, vai chegando às nossas praias) o filme tenha merecido esta edição brasileira em dvd, posto que, se levarmos em conta o seu conteúdo eminentemente político e de denúncia, diferencia-se muito do que aqui se tem praticado com respeito à leitura do passado ditatorial, empreendida de forma muito mais intensa pelo campo cultural de nosso país vizinho.⁹⁶

⁹⁵ *A História oficial* Luis Puenzo, 1985. *Revista do DVD* nº 42. São Paulo, Editora Europa, 2005

⁹⁶ A pesquisadora Regina Reyes Novaes fala da especificidade da experiência argentina nesses termos: “(...) O assunto em pauta é a ‘desaparición forzada de personas durante el período de terrorismo de Estado’. E, se assim for, a expressão ‘terrorismo de Estado’ remete a uma vivência e a um tempo cronológico preciso: o regime militar que em 1976 afastou o peronismo do poder e se alongou até 1983. Período, aliás, em que outros países vizinhos, como Brasil e Chile, também viveram ditaduras militares.

Qual seria então a singularidade da Argentina? De onde vem a crescente generalização do uso da expressão “terrorismo de Estado”? Primeiramente, os números disponíveis causam impacto: naquele período desapareceram 30.000 cidadãos argentinos. Em segundo lugar, enquanto a busca do resgate ‘da justiça e da memória’ social, após a ditadura militar, no Brasil correspondeu a um anseio legítimo de familiares e organizações de Direitos Humanos, enquanto no Chile esta causa chega a envolver um segmento maior da população, na Argentina pode-se dizer que esta questão tornou-se central nas complexas relações entre sociedade e sociedade e Estado. Nesse país, de múltiplas formas, com matizes diferenciados e em espaços sociais diversos, manifesta-se um sentimento profundo bastante partilhado de apoio social aos ‘juicios por la verdad’. A esses dois aspectos soma-se outro que confere particularidade ao caso argentino: o papel decisivo que as organizações sociais centradas em “relações de parentesco” tiveram no desenrolar do processo.

É verdade que nos três países citados, durante e após as ditaduras, combinaram-se ações de organizações voltadas para a defesa e promoção dos Direitos Humanos, ações de familiares de mortos e desaparecidos, organismos internacionais, governamentais, religiosos, partidos políticos. Mas se ao falar sobre o Chile o analista se vê obrigado a se deter mais na configuração, disputas e alianças dos partidos políticos (e mais recentemente também no julgamento do ditador general Pinochet); se ao falar do Brasil é impossível não considerar a atuação da Igreja Católica e de outros organismos

Realizado tão logo a sociedade argentina comece a sua empreitada rumo à “democracia”, depois da derrota da guerra das Malvinas, o fracasso do plano econômico de face liberal, o conseqüente desmantelamento do aparato político das Forças Armadas e o estabelecimento por decreto da Comisión Nacional sobre la Desaparición de Personas (CONADEP)⁹⁷ na presidência de Raúl Alfonsín, o filme citado logra, ainda que com algo de melodramático, expor de forma estética a memória coletiva, através de uma representação impiedosa de uma classe média compactuada com o horror e que, em certa medida, “não queria saber” da natureza da repressão exercida pelos militares. A película tem como trama a história de Alicia, uma professora de história vinda da classe média, cujo esposo, Roberto, é um homem de negócios com conexões dentro do regime militar. Alicia parece sentir-se cômoda em seu casamento até que começa a suspeitar que sua filha adotiva, Gaby, é a filha de uma desaparecida. Este sentimento se acentua quando Alicia passa uma noite com Ana, uma amiga que volta à Argentina depois de sete anos de exílio. Ana lhe relata a história de seu seqüestro, tortura, violação e subseqüente fuga do país; também lhe conta a história de crianças que, nascidas no cativeiro, eram presenteadas ou vendidas a pessoas que apoiavam o governo militar. As suspeitas de Alicia aumentam por incidentes em sua aula, por suas conversas com um companheiro de trabalho, Benítez, e como conseqüência de um levantamento parcial da censura previamente imposta pelo estado. Alicia começa a buscar a verdade sobre a sua filha, a descobrir a memória perdida da menina, e sua busca a leva às instituições eclesiásticas e médicas. Em um hospital conhece uma senhora que é participante da associação “Madres de Plaza de Mayo”. Ela a põe em contato com Sara, pessoa que

ecumênicos na resistência à ditadura e reconstituição da memória da repressão, ao falar da Argentina NOVAES, Regina Reyes. “Prefácio” In CATELA, Ludimila da Silva. *Situação-limite e memória: reconstrução do mundo dos familiares de desaparecidos da Argentina*. São Paulo, Hucitec, Anpocs, 2001. p.13-14

⁹⁷ A comissão documentou 8.960 desaparecidos, chegando, não obstante, à conclusão de que esta cifra era baixa, já que havia muitas testemunhas que ainda tinham medo de oferecer informação. Sete anos de repressão havia conduzido a uma auto-censura que era parte do mecanismo de defesa do regime militar: o medo inculcado por este freou a fala dos argentinos. Tomando este fato em conta, a CONADEP calculou o número de desaparecidos em 20.000, ainda que outros estimem que seu número se aproxima a 30.000.

poderia ser a avó de Gaby. A sondagem leva Alicia de volta à instituição da família onde suas suspeitas são brutalmente comprovadas em uma confrontação final com Roberto.

Ao explorar algumas características do passado recente e histórico da Argentina (lembrando que no seu ano de lançamento era estabelecido o “Juicio a las Juntas Militares”), o filme revelava que a memória coletiva estava saturada de violência e demonstrava como as instituições educativas, eclesiásticas, médicas e familiares, com seus respectivos discursos, foram usados pelo “Proceso” em sua campanha de censura. Porém, na forma em que é conduzida a trama, o filme recai na armadilha, tão ao gosto de Hollywood, de heroicizar a protagonista. Aqui uma fala de Nelly Schnaith sobre o filme que teve tanta repercussão:

Como argentina de origen asistí expectante, hace algunos años, a la proyección de una película que alcanzó éxito internacional: *La historia oficial*. Abordaba una etapa siniestra de nuestra historia contemporánea: la de la dictadura militar y el proceso de exterminio de todos los presuntos disidentes en el que participó parte de la sociedad civil y la práctica totalidad de las fuerzas militares y policiales. El resto de la población se convirtió potencialmente en sospechosos y no menos de treinta mil fueron perseguidos y asesinados. Muchos más se exiliaron, compelidos por el peligro o voluntariamente. Ante la magnitud de estas cifras y el derroche de perversa crueldad que impregnó las “técnicas” de persecución, tortura y muerte aplicadas en la acción genocida, la película escogió un género inadecuado para abordar el tema: la forma melodramática. El espectador acompaña el sufrimiento de una señora burguesa, mujer de funcionario, que, ignorándolo, adoptó en su momento el bebé, nacido en cautiverio, de una presa torturada y asesinada bajo las órdenes del marido. La aparición y reclamación, años más tarde hace que la madre adoptiva rebobine el hilo de la historia que no había querido reconocer, ni sospechar y mucho menos saber. Aunque al final la protagonista abra muy dramáticamente los ojos, el “proceso” – así se lo llamó en Argentina – escamotea allí su innominable apocalipsis cribado y atemperado, “domesticado” por la representación de ese drama que fuerza nuestra identificación con una peripecia individual cuando lo propio del fenómeno al que se refiere es que toda peripecia individual quedó abismada en el destino de los N.N., marca identificatoria de los cadáveres sin identidad que aparecieron – cuando aparecían- hacinados en tumba comunes. Un genocidio de este tipo sólo es representable en la medida que los protagonistas se muestran bajo la estricta luz de aquel N.N. o, mejor, sólo figuran para mostrar refractadamente ese N.N. sin lugar propio.⁹⁸

O lançamento do filme traz o campo intelectual ainda se refazendo do período traumático anterior, com as dificuldades próprias de todo momento de transição. O novo cenário, chamado por

⁹⁸ SCHNAITH, Nelly. *La Muerte sin Escena*. Buenos Aires, Leviatán, 2005. pp. 57-58

Luis Alberto Romero de “nueva primavera”⁹⁹, concita os intelectuais e os escritores para uma re colocação no que diz respeito a uma nova política democrática, com debates e posições acirrados, para redefinir a própria idéia de cultura, seus pontos cegos e suas exclusões, e a tarefa no plano das artes de como “representar” o ocorrido. Desde o raciocínio de Schnaith a propósito do filme é possível perceber a problemática que traz este intento dos artistas de olhar para trás, de referir-se ao horror, tentativa esta que, vez em quando, coloca em cheque o papel da arte na busca de “narrar” essas experiências-limite.

Gusmán, quando do momento evocado, o dos anos 1980, participa desta reconstrução social no âmbito do discurso teórico e das idéias como colaborador da revista *Sitio* (1981-1987). Este periódico que reclamava para si, nos seus primeiros momentos de existência, o fato de que “a prática literária é não só específica senão irredutível a qualquer outra”¹⁰⁰, a partir do momento em que a sociedade começa a se modificar, também vai gerando um outro tipo de discurso nas suas páginas. Após a entrada do país na Guerra das Malvinas (1982), o segundo número do periódico traz os colaboradores assinando um manifesto intitulado “Las Malvinas argentinas. Del trabajo de la guerra y de la guerra al trabajo . ¡Argentinos a recomponer!”, onde se proclama uma participação nos últimos acontecimentos do país:

Qué cambio de sentido le cabría a la literatura de un país que para nuestra memoria histórica, para nuestra corporalidad, para nuestro estar en el mundo, fue espectador neutral de todas las

⁹⁹ ROMERO, Luis Alberto. *Breve Historia Contemporánea de la Argentina*. Buenos Aires, Fondo de Cultura Argentina, 2002. p.238 “De alguna manera, la sociedad experimentaba una nueva primavera: el enemigo común, algo menos peligroso pero aún temible, estimulaba la solidaridad y alentaba una organización y una acción de la que se esperaban resultados concretos. Nuevamente, los conflictos de la realidad aparecían transparentes, y posible la solución de los problemas, si los hombres y mujeres de buena voluntad se organizaban en una fuerza consistente. Pero a diferencia de la anterior primavera, no sólo había un repudio total de las violencia o de cualquier forma velada de guerra, sino también menos confianza en la posibilidad de encontrar una gran solución, única, radical y definitiva, y menos seguridad de que el amplio conjunto de demandas planteadas definieran un gran protagonista, un actor de la gesta, como lo había sido, por mucho tiempo, el “pueblo peronista”. Precisamente los límites de este despertar de la sociedad se encontraron en la dificultad para agregar las demandas, integrarlas, darles continuidad y traducirlas en términos específicamente políticos.

¹⁰⁰ PATIÑO, Roxana. *Intelectuales em transición. las revistas culturales argentinas(1981-1987)* São Paulo, Departamento de Letras Modernas/FFLCH/USP, 1997. p.31

guerras que durante este siglo alteraron sustancialmente la estructura material y cultural de la humanidad? Para nosotros, las guerras habían sido, fundamentalmente, testimonios orales o hechos literarios. Ahora nosotros, en guerra, pasábamos a ser un hecho del que la literatura tendría que dar cuenta. La guerra – imaginábamos – nos dejaría en *relaciones sociales nuevas* (por momentos las suponíamos fundamentales, inaugurales), y nos preguntábamos *qué función dentro de ellas nos tocaría cumplir*. Materia nueva clamando por formas nuevas; nosotros no seríamos los mismos, habría otros lectores, otras conciencias, otro acceso a ellas; otros objetivos; quizás una nueva eficacia? Ciertamente, un nuevo deber ser.

Estos celajes se desvanecieron, como tantos otros... Se justifica publicar ahora algo escrito en una coyuntura tan distinta? Hemos vacilado largamente. Dos razones nos decidieron: la *impotencia* en que nos debatimos todavía para imaginar qué y cómo escribiremos cuando hayamos terminado de asumir lo que el país vivió durante setenta y cuatro días oniroides; y el haber caído en la cuenta de que por el momento es el único modo que tenemos de *negarnos a olvidar*. Que es lo que se nos sugiere, se nos suplica, se nos intenta imponer por todos los medios.¹⁰¹

Arma-se então uma polêmica com os partícipes da revista, tendo a figura principal do exilado Néstor Perlongher quem, desde São Paulo, bramava contra esta virada do periódico:

La desalada guerra nos ha cambiado el Sitio de lugar? Lo ha acercado a unas islas? Anclado en “aguas territoriales”? De tan glaceada en primavera – “sudamericanista, anticolonialista, unión nacional” -, la Musa acaba coja en un glaciar. No hay que afligirse: para enderezarse, guarda el consuelo de unos “derechos”.¹⁰²

De forma a acompanhar este novo discurso pregado pelos membros da revista, Gusmán vai operar uma virada no seu projeto literário. E não seria gratuito pensar que a “mudança” exigida pelo discurso da revista vai alcançar diretamente a sua “cosmovisão” literária. Há um ensejo de pensar a ação política (não esta que se liga a um engajamento do homem no seu concreto como pregava por exemplo a revista *Crisis*) de modo mais próximo aos acontecimentos por que passava a sociedade. Para os “sitiados”, literatura e política teriam que ser “inventados”, o que demandaria uma forma participativa não *a la Cortázar* (que queria transformar a realidade e durante aquela época

¹⁰¹ “Entredichos” assinado por Ramón Alcalde, H. Grisafi, Eduardo Grüner, Luis Gusmán, Jorge Jinkis y H. Savino. In: PATIÑO, Roxana. *Intelectuales em transición. las revistas culturales argentinas(1981-1987)* São Paulo, Departamento de Letras Modernas/FFLCH/USP, 1997. p.32

¹⁰² PERLONGHER, Néstor. “La ilusión de unas islas” em *Sitio*, 3, p.48 In: PATIÑO, Roxana. *Intelectuales em transición. las revistas culturales argentinas(1981-1987)* São Paulo, Departamento de Letras Modernas/FFLCH/USP, 1997. p.33

acompanhava o processo revolucionário na Nicarágua), mas dentro de intervenções na *polis* com a sua voz própria, sem espaços para a má fé. Desde uma perspectiva ética, os membros da revista não queriam “apreciar a literatura a partir da política, identificando o valor dos textos literários segundo as avaliações implicadas em conflitos morais anteriores e exteriores à existência destes textos, mas sim apreciar a política a partir da literatura, ou seja interpretar, desde a excentricidade da perspectiva literária, o jogo de diferenças singulares que envolvem imperceptivelmente esses conflitos.”¹⁰³

No caso de Gusmán, isto fica patente nas suas palavras explicitadas nesta mesma revista com respeito à lei de obediência civil¹⁰⁴ no ensaio “La ley de obediencia civil no es ‘reserva textual’” (*Sitio* Nº 6, novembro de 1987). Eis o seu raciocínio:

El análisis político ha cedido su argumentación, su especificidad, a la ciencias llamadas sociales, transformándose en puro *aparato tecnocrático, neutralizando* con ello las consecuencias de su acción política (grifos meus)¹⁰⁵

Em certa medida, o autor está se referindo ao fato de que, com a “abertura democrática”, a análise política, ao invés de abrigar as várias vozes para a polêmica e a discussão, tornou-se reserva para o “corpus político”, cientistas que apelam para o saber da moda e que com sua pretensa científicidade despotencializa a principal arma para receber a heterogeneidade de opiniões do “campo político”.

A partir deste momento de acirramentos políticos e de conclamas às mudanças, Gusmán responderá com uma reposição na sua forma de narrar. A descrença em uma “literatura maldita” (1983 se fecha com *En el corazón de junio*) dará passo a uma olhada oblíqua para procedimentos distanciados daquela intencionalidade. Já não haverá tantas cifras ou mesmo esta sintaxe retorcida

¹⁰³ GIORDANO, Alberto. “*Sitio*: ensaio e polêmica”. In GIORDANO, Alberto. *Razones de la crítica: sobre literatura, ética e política*. Buenos Aires, Editora Colihue, 1999. p. 101

¹⁰⁴ Sobre a lei de desobediência civil: “

¹⁰⁵ GUSMÁN, Luis. “La ley de obediencia civil no es ‘reserva textual’” em *Sitio*, 3, p.48 In: GIORDANO, Alberto. . p.33

própria da época passada e específica do *complot literário* a que o autor pertenceu. Podemos acompanhar as palavras do autor no prólogo de uma nova edição de *El frasquito* (texto datado de 1984) onde assinala, desde uma nova e distanciada perspectiva, sua produção passada:

A casi quince años de su escritura el libro sigue permaneciendo, al menos para su autor, intacto en su estilo. Una puntuación jadeante, una sintaxis violentada, un peso exacto de las palabras.

A más de diez años de su publicación - acaecida en los ardores contestatarios previos a la elección de 1973- me viene a la memoria el comentario de Oscar Masotta después de leer el libro: su sorpresa de no encontrar ahí nada reivindicatorio.

Hoy, que descreo de una literatura maldita que encuentra su razón de ser en la intencionalidad, pienso que la historia de este libro tiene que ver con el lugar en que sus propias palabras lo han situado.

La anécdota sólo adquiere su valor por su lugar de prueba. Si la economía de la escritura no ha logrado borrar cierta "subjetividad" del relato es simplemente por una cuestión de estilo.

Una cuestión de estilo que se fue imponiendo en mis libros posteriores. Creo que una frase que debo a la amistad es la que mejor ha definido esa mitología personal: la nostalgia de un lujo que nunca existió.¹⁰⁶

Penso que esta volta ao “realismo” poderia ser pensada com relação aos discursos estabelecidos pela sociedade. A partir do momento que a época prepara esse arrazoado sobre o “horror”, debatendo os últimos acontecimentos, clamando por justiça e buscando de todas as maneiras não deixar que o olvido acometa a vivência argentina (através de uma movimentação assaz contundente de organizações de todo tipo), os escritores, por sua vez, empreendem, com uma ética própria, uma volta a um discurso literário de configuração linear, uma sondagem pelo “real” na busca de uma verdade.

Qual realismo?

¹⁰⁶ GUSMÁN, Luis – *El frasquito y otros relatos*- Buenos Aires, Alfaguara, 1996. p. 17

Para pensar esse modo especial de aproximação do autor ao “realismo” literário tentarei ler a sua narrativa de 2002, *Ni muerto has perdido tu nombre*, fazendo referência, sempre quando for cabível, ao romance *Villa* (1996) e ao seu recente livro de ensaios *Epitafios: el derecho a la muerte escrita* (2005), obras que podem ser pensadas como redes comunicantes em que se mesclam o referente, plasmados à ficção, transformando em trama os fatos “reais”. Embora o livro de ensaios não participe do gênero ficção, há uma peculiaridade nestes escritos de Gusmán que fazem com que a literatura esteja o tempo todo sendo resgatada para falar do tema da morte e com ele a escrita dela através dos epitáfios.

Para exemplificar a mudança de perspectiva com relação à poética anterior do autor, vejamos o que escreveu Maria Teresa Gramuglio sobre *Villa*:

Villa se aparta de esta poética (a autora se refiere aos livros anteriores de Gusmán). Trabaja (de un modo riguroso pero no convencional, como se podrá suponer) con procedimientos propios de la representación realista: la articulación de la historia sobre el orden temporal-causal; las notaciones precisas de nombres, tiempos y lugares; la estabilidad del punto de vista narrativo; el despojamiento de los recursos retóricos que marcan el lenguaje poético. Elimina la ambigüedad, salvo aquella ineliminable que hace de cada destino humano, por inexorable que se lo presente, un enigma. Construye así un verosímil estricto para una historia inverosímil: la novela de formación de un personaje despreciable que narra su propia historia.¹⁰⁷

Por suposto que enfeixar a “poética anterior” de Gusmán em uma mesma diretriz seria desconsiderar todo um aviamento que na metade anos 1980 já dá claros sinais de uma mudança de *poiesis*. Esta pode ser sentida na leitura do livro de contos *La muerte prometida* (1986) e os posteriores *Lo más oscuro del río* (1990) e do romance *La música de Frankie* (1993), sem deixar de mencionar o ensaio autobiográfico *La rueda de Virgilio* (1988), este apontado pelo crítico Jorge Panesi como o

¹⁰⁷ GRAMUGLIO, María Teresa. “Políticas del decir y formas de la ficción: novelas de dictadura militar” *Revista Punto de Vista* n° 74, diciembre 2002. p. 12

grande divisor de água da “nova poética” de Gusmán.¹⁰⁸ Se operarmos uma leitura tendo em vista uma comparação dos primeiros livros mencionados acima com aqueles escritos até *En el corazón de junio*, vislumbrar-se-á um notório distanciamento da ilegibilidade praticada pelo autor; os contos se mostram como relatos concisos, alguns deles com passagens explicitamente referenciais, caso do “Antes de la fiesta” de *La muerte prometida* cujas ações sucedem em lugares precisos da metrópole Buenos Aires.

Com respeito aos anos 90, esta década também traz uma outra faceta de Gusmán, quem começa a enveredar para outras mídias. É o momento de maior inserção nos jornais culturais, já que não há, como nas décadas pretéritas, uma revista literária que amalgame e agregue um grupo literário com idéias afins. Também interessado em transpor a sua literatura para o cinema, ele participa da criação do roteiro de um filme junto a Mario Levin, mas a partir do escrito, resolve elaborar uma novela para aquela narrativa. O autor, em nota no final do relato diz:

Ni muerto has perdido tu nombre tuvo en principio el nombre de uno de sus personajes: Ana Botero. Un proyecto que fue el guión para una película que se llamaría *Vida de Ana Botero* y que llevó dos años escribirlo junto a Mario Levin.

Como ya sucedió con *Sotto Voce* gracias a la amistad y a la alianza intelectual que existe entre nosotros, los dos tuvimos la posibilidad de crear una historia compartida y a su vez cada uno pudo imaginar su propia historia.¹⁰⁹

O filme citado acima foi baseado em seu conto *Tennessee*, trazendo o autor como roteirista do mesmo junto ao diretor Levin. Logo depois, o que restou das páginas do roteiro se transformou no romance com o nome semelhante ao do conto. Aqui poderia ser interessante observar que em *Ni*

¹⁰⁸ PANESI, Jorge. “Villa, o médico da memória” In GUSMÁN, Luis. *Villa*. São Paulo, Editora Iluminuras, 2001.

¹⁰⁹ GUSMÁN, Luis. *Ni muerto has perdido tu nombre*. Buenos Aires, Editora Sudamericana, 2002. p. 157. Este livro de 2002 foi lançado pela editora Sudamericana como um dos dois primeiros títulos da coleção de novelas dirigidas por Fernando Fagnani que tem no catálogo: *Mandatos del corazón* de Héctor Aguilar, um mexicano, para uma coleção que se pensa desde o começo com um perfil internacional e que se compõe de relatos breves de toda América Latina e da Espanha. Na mesma coleção publicou-se *Olor a rosas invisibles* de Laura Restrepo (Colombia) e *Cuestión de interiores* de Mempo Giardinelli (Argentina), *Príapos*. *Primera picantería de La Habana* de Daniel Chavarría (Uruguay) e *Qliphoth* de Pedro Angel Palou (México).

muerto has perdido tu nombre ademais do grau de verossimilhança, há uma evidente aproximação ao ritmo cinematográfico.

O texto

O relato de Gusmán, em linhas gerais, conta a história do jovem Federico Santoro quem decide, após a morte da avó, ir atrás dos rastros de seus pais desaparecidos. Encontra com Ana Botero (a mulher que o salvou da morte junto de seus progenitores ou de ser dado ilegalmente para a adoção). Essa mesma mulher é extorquida por Vareleta, que junto ao seu cúmplice Varela, seqüestraram-na e torturaram-na no passado depois de assassina-rem os pais do moço. Por distintos motivos ligados a esse passado, o jovem e a mulher decidem voltar ao povoado, Tala, onde tudo ocorreu.

O título do livro é o mesmo que abre como epígrafe a seção “De cruces y antepasados” da reunião de contos do autor chamada *De dobles y bastardos*, lançado em 2000. Ali a frase está com os créditos devidos e podemos ver que ela remete ao canto XXIV da *Odisséia* de Homero¹¹⁰. O autor em seu livro mais recente, *Epitafios: el derecho a la muerte escrita*, elucidará o uso da frase:

Me refiero a ese derecho al que alude la epigrafía clásica cuando formula que en la Antigüedad el nombre no era un signo convencional que representaba la cosa, sino la cosa. El nombre no era algo externo al hombre, sino una parte de él que refejaba a su portador y perpetuaba su vida después de muerto. Es por eso que en el canto XXIV de *La Odisea*, Agamenón le dice a Aquiles: ‘Ni muerto has perdido tu nombre’- porque el nombre excede la existencia vital de un sujeto y hace de un esqueleto un cadáver que necesita de una tumba.¹¹¹

¹¹⁰ Os versos são estes 93 e 94 do Canto XXIV: “Não se apagou com sua morte o teu nome: porém para sempre/entre os mortais há de fruir, grande Aquiles, renome glorioso” HOMERO. *Odisséia*. Tradução Carlos Roberto Nunes 4ª ed. Rio de Janeiro, Ediouro, 2001. p. 396

¹¹¹ GUSMÁN, Luis. *Epitafios: el derecho a la muerte escrita*- Buenos Aires, Editora Norma, 2005 pp.16-17.

A partir destas informações podemos apreciar a arquitetura da narrativa não só como uma mirada desde o presente para o passado argentino, como também sua forma “luxuosamente” alusiva à narrativa universal, corroborando o que Barthes discute em “O efeito do real”, a respeito do caráter literário de algumas “notações” na prosa dita realista e de sua conformidade às regras culturais da representação¹¹². Através de “detalhes”, o narrador nos encaminha para a trajetória heróica e de retorno da personagem e também reconstrói em outros modos esse sítio do relato homérico, a Pedra Branca (lugar onde passavam as almas), transformando-a em uma “cantera” na qual os mortos do passado saltam para este presente.

Os espaços

É da seguinte maneira que o narrador, abrindo a segunda parte do relato, descreve a “cantera” na cidade de Tala, espaço na qual a ação e os encontros irão se dar:

Viniendo desde Buenos Aires hacia Tala, sobre el extremo izquierdo de la ruta, se puede acceder a la parte sur de la cantera. Una enorme pared de granito blanco que, apesar de haber sido explotada, conserva cierta majestuosidad en virtud de sus vetas y de la erosión.

La cantera irrumpe como si fuese ajena al paisaje y de pronto se abre como una herida en la tierra. Funciona como la puerta de una ciudad amurallada, detrás de la cual se encuentra Tala.

Si se atraviesa esa ladera, conocida como ladera sur, el camino lleva a un cráter de forma irregular que, en algún momento, debió haber conservado la forma de un círculo.

Durante muchos años, la cantera representó la fuente de trabajo de Tala, hasta que el granito que se extraía perdió valor. Sin embargo, más allá de su explotación, aquella hondonada sigue ejerciendo una influencia incalculable sobre el terreno y la vida de la gente.

Todavía quedan algunas máquinas arrumbadas, restos de cartuchos de dinamitas desperdigados en el suelo, un chasis de camión, una casilla que probablemente se utilizara como oficina.

Pronto se advierte que la cantera fue explotada. (NM, p. 73)

Como *locus* para a maioria dos acontecimentos que irão suceder-se nesta segunda parte, a “cantera” nos dá a ver um emaranhado de referências ambigualmente entrepostas nas frases de feições

¹¹² BARTHES, Roland. “O efeito do real” in *O rumor da língua*. São Paulo, Editora Brasiliense, 1988. p. 162

descritivas: as ruínas, os restos de cartuchos, as máquinas “arrumbadas”, a “oficina” (escritório) que alguma vez funcionou: “Estas máquinas no parecen abandonadas del todo. No sé por que en el pueblo dicen que ya no funcionan más” (NM p. 137) , compartilham “diretamente” com os lugares descritos em *Villa* (e se formos um pouco mais atrás, também em *En el corazón de junio*, onde a personagem Flores percorre os escritórios em busca de informações sobre o funcionário público Cigorraga: “La repartición en que el hombre trabaja ha visto reducido su antiguo esplendor de Ministerio. Forma parte de esos organismos que, se ven reducidos a oficinas insignificantes. Lo cual es más patético cuando se trata del Departamento Jurídico y la sección de Archivos.”)¹¹³.

Estes elementos, aqui pareados com o procedimento da metonímia, propõem para o espaço uma atualização das derrotas, de tudo aquilo que sucumbiu à força do tempo, e que não tendo mais lugar, vira uma “hondonada”, a imagem tão cara ao modernismo de uma área devastada. Sendo este o legado deixado pela geração anterior e, ironicamente, no atual da narração, acaba servindo como receptáculo de encontros para jovens “pueblerinos” à deriva: “-Venir a la cantera está de moda entre los jóvenes” (NM p.147) “El cráter abierto era todavía más extraño cuando lo iluminaba la luna. La cantera no era solamente un lugar de parejas furtivas sino que también formaba parte de una diversión y de um ritual. Uno de los caminos de acceso, el que daba a la ruta, se usaba para hacer picadas. Los sábados por la noche, los bordes de la cantera se llenaban de motos.” (NM p. 147)

¹¹³ GUSMÁN, Luis. *En el corazón de junio*. Buenos Aires, Sudamericana, 1983. p. 27. Também em um livro de outro autor, Martín Kohan, devedor de *Villa* de Guzmán, os escritórios serão descritos de forma bastante precisa para a economia narrativa; em *Duas vezes Junio* temos: “No mezanino estavam os escritórios. O trabalho de escritório é sempre o mais tedioso, o mais mecânico, o mais repetitivo, o mais impessoal. Até o som da datilografia dos que escrevem à máquina parece diferente. Sobre as mesas se empilham as planilhas de pontas dobradas e é raro que nas estantes deixem de se dobrar as grandes pastas de arquivo de cor indefinível. Sempre há alguém que, para matizar, liga um pequeno rádio portátil e sintoniza alguma transmissão de tango, mas essa rádio sempre tem interferências e se mistura, convertida em ruído, com o ruído das máquinas de escrever. As furadeiras de papel se usam para segurar coisas em cima das mesas; nenhum cuidado é suficiente para evitar que de alguma maneira escapem os pequenos círculos de papel cortado de seu interior e acabem por se disseminar em cada canto e em cada junta. Assim são, aproximadamente, todos os escritórios, e assim eram também, os escritórios neste lugar.” KOHAN, Martín. *Duas vezes junho*. São Paulo, Amauta, 2005. p.91

Espacialmente a narração estaria dividida em duas partes, sendo estas a metrópole Buenos Aires e o interior Tala. A primeira seção, a que prepara os encontros, exhibe a capital argentina sem grandes descrições, fazendo parte da economia narrativa somente alguns referentes esparsos: “Fue caminando hacia la plaza...”(p. 28) e nos damos conta de que Federico se encontra na Plaza de Mayo, lugar por excelência das grandes manifestações populares e políticas da capital. Em dado momento, Varelita está enfrente do café *Varela Varelita*, ponto situado também na capital onde, na década de 1970, era freqüentado por intelectuais. Mais adiante Ana Botero “deambulando por la ciudad” encontra-se no bairro Congreso de sua infância. Temos então a cidade e seus edifícios como grandes ativadores da memória individual da personagem. “Por eso, frente al edificio de Obras Sanitarias, recordó que su padre le contaba que ese edificio era el palacio donde vivía la Reina de Corazones” (NM, p. 34). Neste movimento muito bem situado das personagens descobrimos que na metrópole “hay una carga de significaciones, producidas por recuerdos y convenciones, que vienen al mismo tiempo de la vivencia personal de la ciudad, de su memoria y su historia, y de la riquísima historia de sus representaciones”¹¹⁴

O narrador

Contado desde o ponto de vista de um narrador em terceira pessoa, o relato começa com a descrição do agir de Varelita em busca de alguém para “negociar”, o que o faz entrar em contato com Ana Botero. Com o plano de extorquir-lhe dinheiro, o personagem volta a operar como no passado, só que agora promete a Ana o reencontro com o seu marido Iñigo, dado como morto ou desaparecido.

¹¹⁴ GORELIK, Adrián. *Miradas sobre Buenos Aires: historia cultural y crítica urbana*. Buenos Aires, Siglo XXI Editores Argentina, 2004. p. 142

Afastando da discussão o caso do dinheiro, de pronto se nota uma tarefa assaz diferente com relação ao romance anterior, *Villa* (1996), cuja narrativa está voltada para contar o passado, o período que antecede ao golpe de 1976, com as cavilações de um personagem em primeira pessoa; aqui em *Ni muerto hás perdido tu nombre* o autor distancia o narrador, dispondo-o em terceira pessoa e enquadra o tempo das ações num período mais aproximado ao do leitor, encarregando-se de desenhar os contornos dos personagens como Varelita interposto na própria ação.

A brevidade da narração (o gênero a que pertence o relato, *nouvelle*, estaria entre a brevidade do conto e o tempo estendido do romance) faz com que o narrador não eleja uma descrição minuciosa dos personagens. Há uma extremada economia no modo de narrar: não há informações discursivamente extensas, nem “nebulosas”, as falas se abreviam; descrições detalhadas se recolhem a referências breves e precisas, desta maneira o ritmo, livre do peso de atordoantes considerações, se acelera.¹¹⁵ Temos então esta sorte de desenho pouco profundo, deixando o personagem preso a estruturas sociais bastante convencionais, inundado de lugares comuns e uma fala que beira ao caricatural, o que deixaria margem para dizer que nesta *nouvelle* há sim uma tentativa maior na aproximação a uma fala cotidiana¹¹⁶: “Colgó el auricular y exclamó fastidiado: ‘Ya se larga y esta puta no contesta’ (p. 14) “_ Por qué me citaste en este lugar de mierda?” (p. 130) “_ No jodas, además está la mujer” (p. 131) “_Te

¹¹⁵ Gerarde Genette fala sobre a verossímil: “É esta, grosseiramente caracterizada, a atitude do espírito do verossímil, e implicitamente todos os sistemas de verossimilhança ainda em vigor nos gêneros populares, tais como o romance policial, o folhetim sentimental e o *western*, etc. De uma época á outra, de um gênero a outro, o conteúdo do sistema, isto é, o teor das normas ou julgamentos de essência que os constituem, pode variar no todo ou em parte; o que subsiste, e que define o verossímil, é o princípio formal de respeito à norma, isto é, à existência de uma relação de implicação entre a conduta particular atribuída a determinado personagem, e determinada máxima geral implícita e aceita. Esta relação de implicação funciona também como um princípio de explicação: o geral determina e explica, portanto, o particular; compreender a conduta do personagem (por exemplo) é poder referi-la a uma máxima admitida, e esta referência é acolhida como uma reparação do efeito à causa”. GENNETE, Gerard. “Verossímil e motivação”. In AAVV *Literatura e Semiologia*. Petrópolis, Editora Vozes, 1971. p. 10-11

¹¹⁶ Lembro aqui as palavras de Gusmán em entrevista a Flavia Costa, saída em *Clarín*, em 4 de julho de 1999: “Creo que es un trabajo sobre el lenguaje: el lenguaje le da realidad a los personajes. Igual, yo trato de conservar algo artificioso, un cierto lujo en el decir, pero siempre dentro de la verosimilitud del relato. Lo que nunca pude fue reproducir lo que se llama el habla de la realidad, que no sé cuál es, por otro lado. Desprecio esas películas argentinas donde -salvo honradas excepciones, como pueden ser las de Favio- se habla muy naturalmente, donde a los dos minutos levantan el teléfono y dicen: “Boludo”, “Hijo de puta”. Yo nunca digo eso cuando levanto el teléfono, ni mis amigos.”

llamé porque tengo miedo de que todo se vaya al carajo.” (p. 145) “_Siempre te dejaste llevar por tus putas cábalas. Me cago en Dios.” (p.145)

Os personagens

Como personagens que têm ligações fortes com as práticas de tortura organizadas no período anterior à ditadura mais sangrenta e dentro dela (1976-1983), esses verdugos apresentam características pouco semelhantes com a personagem principal de *Villa*. Enquanto Villa segue sua ambígua relação com o governo dos anos 1973 a 1976 (com a atuação de José López Rega como ministro do Bem-estar-social), compactuando com os abusos contra os direitos adquiridos e ao mesmo tempo guardando as memórias do acontecido¹¹⁷, com Varela e Varelita não há nenhuma espécie de trâmite entre o “agir” e a consciência. Este “tipo”, deslocado de sua velha função do período ditatorial, agora, sem saber como “arranjar-se” (“Todavía en los últimos tiempos había podido hacer alguno que otro negocio” p.11), começa a voltar ao seu antigo “*modus operandi*”. O arquivo conservado por Varelita “Su memoria era un fichero de cosas oscuras” (p. 11) tem um destino preciso: extorquir aqueles ou os familiares daqueles que foram suas vítimas no pretérito. Desfeita a situação política na

¹¹⁷ “Comecei a trabalhar às cegas, sem rumo fixo, porque minha cabeça rodava quando checava os arquivos e encontrava todos os que havia com a capa de ‘Ministério do Bem-estar-social, Ref. Transferências Lopresti’. Durante esses anos, estatisticamente tínhamos transportado mais de duzentas pessoas. Todas com subsídio, todas da capital para o interior, todas pela mesma funerária. As folhas começaram a se acumular: tirava fotocópias e guardavam o cofre do Arsenal. Por outro lado, recorria à minha memória, recordava conversas, dados que, chegando o momento, poderia fornecer se me pedissem.

Confiava na minha memória.” GUSMÁN, Luis. *Villa*. São Paulo, Editora Iluminuras, 2001. p. 119

qual agiam com força e credulidade, no presente¹¹⁸ da narração estes “seres vis”, cujas atitudes no passado foram as mais escarminhas possíveis, aparecem ironicamente expostos nos seus mais ínfimos medos:

Escuchó un trueno y tuvo la sensación de que los vidrios de la cabina iban a estallar.(...) Miró hacia el cielo tratando de calcular cuánto duraría, pero los relámpagos le hicieron cerrar los ojos. (NM, p. 13)

Un nuevo trueno lo hizo estremecerse.(p.17)

Cada vez que sentís miedo te ponés loco (p.148)

Varela, que aparentemente se mostra mais “sagaz” que o parceiro, ainda que não menos medroso, abriga um certo tom de abobado, tanto no pretérito quanto no presente, entregando-se ao modorrento convívio com a esposa. “Gloria (...) cuando vio a su marido acompañado de Varelita pensó: ‘Varela, está viejo y tiene miedo. De estar tanto tiempo juntos, no me di cuenta de que tenía miedo’” (p. 138). Varelita se lembra dele deste modo:

El café no tenía nada de particular. Un pequeño ciervo de plástico le recordó el chiste que le hacían a su socio cada vez que entraban a algún restaurante donde había una cabeza de ciervo. Se miraban entre todos y alguien hacía un guiño o un gesto sobre la cabeza de Varela, aludiendo a sus cuernos. Al principio, Varela se enojaba, pero con el tiempo, cuando entraban a algún lugar donde

¹¹⁸ Falando especificamente do presente argentino, Luis Alberro Romero postula: “Desde hace mucho es difícil representarse a la sociedad argentina como antaño: democrática y móvil, donde la integración pasaba por el acceso al empleo. Del pleno empleo de los años 50 se ha pasado a desocupación, muy alta: desde los mediados de la década de 1990 se instaló en el 18% de la población económicamente activa, y al entrar en la de 2000 supera holgadamente el 20%, sin tener en cuenta los que sólo tienen una ocupación temporal. El país está hoy muy lejos de la situación de pleno empleo de la década de 1950: la generación de los que hoy son jóvenes no han conocido qué es un empleo estable, y la mayoría de sus padres tampoco. Los sindicatos, expresión final de la Argentina democrática y a la vez corporativa, perdieron su relevancia y poco significan en el vasto mundo de la pobreza, donde los límites entre las clases laboriosas, los desocupados y las clases peligrosas no son fáciles de definir. Qué es exactamente el saqueo a un supermercado.” ROMERO, Luis Alberto. *La crisis argentina: una mirada al siglo XX*. Buenos Aires, Siglo XXI, 2004. pp. 95-96.

A cidade como lugar de “disputas” será vista por Nicolau Sevcenko desta maneira: “E, dado mais estarrecedor, a região mais urbanizada do mundo será a América Latina, com cerca de 85% da população, mas a maioria concentrada em algumas poucas capitais. (...) Traduzindo em miúdos, isto não é obviamente um sinal de prosperidade, mas o oposto. Legiões de gentes deslocadas dos campos, onde pequenas e médias propriedades são inviabilizadas pela construção fundiária, pela agricultura em escala corporativa e pelas inovações da biotecnologia, são empurradas por ausência de alternativas para cidades que incham, inflamam e supuram miséria, violência, corrupção e populismo. Cidades ademais falidas, sem recursos de apoio social, afogadas em desempregos e saqueadas por especuladores e oportunistas de todo tipo.” SEVCENKO, Nicolau. “Transformações urbanas, transformações humanas” In PACHECO, Anelise e VAZ, Paulo (org.) *Vozes do Milênio: para pensar a globalização*. Rio de Janeiro, Gryfús: Museu da República, 2002. p. 80

había una cornamenta, él mismo se adelantaba y decía graciosamente: “Vieron que bien estoy?”. Vareleta nunca supo si su socio era realmente cornudo. (NM, p.15)

Ana Botero, “aquella mujer fina, elegante, demarcada(...)”, nas palavras de Federico, é a personagem que, um pouco esmaecida pelo encaminhamento da narrativa, pervaga-a primeiramente como grande esperança de solução para a abrumadora condição do jovem: “Un día va a venir Ana Botero” e passa depois, com o desenrolar dos acontecimentos, para um posto de caráter decepcionante:

Llegó a su casa y sacó la foto carnet que Ana Botero le había dado antes de irse. No se parecía a la mujer con la que se había encontrado. Con cierto pudor, ella le había confesado: Tiene unos años”.

Federico calculó cuántos años tendría entonces. Interrogó cada rasgo de Ana Botero y estimó si tendría la misma edad cuando lo alzó en sus brazos para salvarlo de la muerte.

Terminó por sentirse decepcionado. Toda su vida había esperado a Ana Botero y ahora, después de verla, podía decir que su abuela se había equivocado. Pensaba que el único dato importante que Ana Botero le había dado era el apellido de su marido. (p. 69)

Ana é aquela que entra na luta por amor ao marido Iñigo e depois desiste, mas que na atualidade da narração, ainda que se esforce para encontrar o suposto marido-vivo, surpreendida pelas suas contradições e por medo, decide não continuar no encaixe.

Já Federico Santoro contém os traços de um personagem que se expande na novela. O jovem de 21 anos talvez seja a construção bem mais acabada do relato, posto que na viagem cumprirá rituais de importância capital para a sua identidade. Com efeito, será o único dos atuantes da narrativa cuja identidade não será dupla; no entanto, ao desenrolar-se a trama, a sua subjetividade sofrerá uma transformação que o colocará em evidência no relato. Como filho de desaparecidos, ele tenta reconstruir sua identidade desde os restos de imagens que sobraram dos pais:

Cada vez que en los diarios veía los retratos de los desaparecidos se sentía profundamente impresionado. A pesar de que su familia nunca publicaba esos recordatorios, él jamás dejaba de buscar, foto por foto, la cara de sus padres. Fotos que con el tiempo, formaban un pequeño mural y que se iban acumulando en su memoria hasta lograr un solo rostro, sin señas particulares, con el cual soñaba frecuentemente. (NM p. 70)

As fotografias agiriam como um suporte da memória, uma forma apresentada para representar e transportar os pais desaparecidos, assinalando a solidariedade de destino comum com os outros milhares que tiveram a mesma sorte. Escrevendo sobre estes “recordatorios” que aparecem figurados na *nouvelle*, Gusmán disserta em *Epitafios*:

Esta introducción por la vía de la *consolatio* y de la muerte prematura tiene su lugar en función de la transmisión. Es el camino o, por que no, el rodeo que he encontrado desde donde poder leer los recordatorios que aparecen en el diario *Página /12*, que recuerdan y conmemoran la desaparición de aquellos que fueron asesinados por el Proceso. El verbo “conmemorar” no es el correcto, y podría ser reemplazado por otro más preciso, para sustraerse a ese “delirio conmemorativo” que ha tomado al mundo y al que hace referencia Tzvetan Todorov cuando dice que Francia no queda un sólo día del calendario en el que no se celebre algo. Me parece que estos recordatorios *transmiten* cada aniversario la actualidad de esas desapariciones. Quizá por eso la dificultad para acercarme a esos impresos breves que, más que recordarnos a los muertos, nos revelan la evidencia de un discurso que por más estereotipado y retórico que sea, sigue vivo. Estos textos breves, en muchos de los cuales apenas figuran un nombre, una fecha y una fotografía, son difíciles de clasificar discursivamente. Si para Claudel los salmos abarcan casi todo el campo de la plegaria, podemos decir que estos recordatorios abarcan gran parte del campo de una memoria ativa. Es posible. ¿Pero a qué género responden estos textos que, con una insistencia ineludible, reaparecen día a día en la página de un solo diario? ¿Es esa cotidianidad la que le otorga esa sensación de letra viva?¹¹⁹

Na narrativa as fotos fazem pensar na sobrevivência não só do horror, mas também da memória, repercutindo o passado, fazendo com que a letra faça a rememoração daqueles que desapareceram.

O discernimento de Federico acerca do assunto será paulatino, obedecendo a um avanço que acompanha as etapas de sua vida organizadas no relato. Assim é que uma tal consciência política é acionada após a morte da avó e a inserção na busca do esclarecimento da história de sua vida e dos seus pais, mais a questão da escritura como legado a restituir-se comporão o mote para o empreendimento da viagem:

Los abuelos nunca habían querido que Federico se metiera en política. Tenían terror de que le pasara lo mismo que a su hijo. En algún momento de su adolescencia, Federico se le prometió. Ahora se sentía libre de actuar, pero desamparado. (NM p.27)

¹¹⁹ GUSMÁN, Luis. *Epitafios: el derecho a la muerte escrita*- Buenos Aires, Editora Norma, 2005 pp..

Embora desamparado, extremamente solitário, resta-lhe então seguir a busca do que deve ser revelado. Podemos ver também que a personagem se abre encarnando características de outras construções do universo literário de Gusmán. E penso aqui no protagonista do conto “La cruz de la tarde” recolhido no livro *El frasquito y otros relatos* (1986) e mais tarde no livro *De dobles y bastardos* (2000). Neste pequeno relato aparecem a personagem da avó e o seu neto, e este último tendo que cumprir uma tarefa, a de resgatar o cabelo da anciã que, por motivos explicitados no próprio conto, havia colocado as suas madeixas na estátua de uma virgem de igreja: “Mi abuela me esperaba para morirse. Quería saber qué era lo que había sucedido”. Os pactos familiares reaparecem e afirmam um intrincado circuito de dívidas. Com respeito a Federico, criado pela avó, há esta tarefa em tom profético ditado por ela: “Un día va a venir Ana Botero y te va a explicar lo que pasó”. Também de *El frasquito*, como uma vez assinalou o próprio autor: “Los personajes (...) aparecen condensados, reducidos a su mínima expresión,(...) padre, hermano, hermana, tío, tía y alterando el orden natural de las generaciones, abuelo, abuela.”¹²⁰ Convém assinalar que nestes laços familiares e na própria cadeia entre os textos do autor, também podemos comparar o credo da avó: aqui em *Ni muerto hás perdido tu nombre* ela é uma praticante de *santería* e, por sua vez, traz como ritual cotidiano a prática do acendimento das velas diferentes para cada dia. Esta mesma personagem tem a predileção pelas “flores” (significante excessivamente explorado no romance *En el corazón de junio*), trazendo-as em seus vestidos como em outras personagens do romance de 1983: “Cabello y trapo se confunden. Quedan envueltos en sus vestidos floreados. Sus rostros desaparecen. Son flores vivientes que se mueven”¹²¹

¹²⁰ GUSMÁN, Luis. *El frasquito y otros relatos*. Buenos Aires, Alfaguara, 1996. p.20-21

¹²¹ GUSMÁN, Luis. *En el corazón de junio*. Buenos Aires, Sudamericana, 1983. p. 71

Dentro das descobertas e revelações, Federico, ao entrar em contato com a verdade da morte de seus pais, fará as exéquias grafitando o nome dos pais nas paredes da “cantera”:

“Parece la superficie de luna”, se dijo Federico frente a toda esta mole blanca.

Para no sentirse solo, lanzó un grito y el eco le devolvió su propia voz. De algún modo, el eco se transformaba en alguien a quien Federico podía dirigirse.

Siguió caminando y se encontró con una profunda hendidura. “Debajo de este montón de piedra debe estar lo que quedó de mis padres.”

Sintió un escozor al comprobar que, apesar de las circunstancias, el paisaje no le disgustaba. Caminó en una dirección fija, como quien descubre algo importante y se dirige resueltamente a buscarlo. Una roca blanca parecía brillar más que las otras. Sacó un aerosol de la mochila y comenzó a pintar sobre la roca.

E aqui Gusmán dá expressão literária ao “escrache”, prática antiga dos argentinos (se tomamos o gesto precursor de Sarmiento de escrever com carvão nas paredes no *Facundo*), retomada por “Hijos”, essa associação de jovens filhos de desaparecidos cuja aparição emerge em plenos anos 90 (1995). Na menção elaborada pela narrativa, que desvia o sentido da intenção do grupo mencionado (o “escrache” serve para delatar os que serviram ao regime da ditadura), o gesto carregado de memória de Federico fará frente às atitudes dos outros jovens à deriva que frequentam a “cantera”. Sobre esta associação que tantas ressonâncias vêm tendo na sociedade argentina e que agrega associados espalhados por várias partes do mundo, escreve Francine Masiello:

Por debajo de esse modelo, las intervenciones del grupo HIJOS, que señalan la identidad de los torturadores y otros cómplices de la dictadura, invitan a un pensamiento diferente, aunque igualmente inquietante, para la interpretación de los sucesos. “Los escraches”, tal como se denomina este movimiento independiente protagonizado por los hijos de desaparecidos, han despertado las esperanzas entre los mayores de un pacto transgeneracional, un modo de encontrar un lugar para los más jóvenes dentro del amplio espectro de movimientos sociales dedicados a los derechos humanos en la Argentina. Su exposición de los agentes militares responsables de las violaciones de los derechos humanos en los años de la guerra sucia lleva implícita una defensa de la memoria libre, una que se niega a responder a las costumbres del orden político. Contra las habituales estrategias de la cita que reconoce una línea de continuidad con el pasado, los escraches dejan sus inesperadas marcas frente a las prácticas escriturarias que estaban atadas a una clara genealogía y una visión política disciplinada. En lugar de apoyarse en los gestos tradicionales del testimonio para construir un movimiento social, los escraches encuentran un sistema de citas alternativas para hacer evidente su oposición a los que habían encubierto el acceso común a la verdad. Ellos producen, por lo tanto, una versión de la memoria pública por medio de una vía independiente y propia y, en ese proceso, sobrepasan los esfuerzos insuficientes de los políticos para rectificar las violaciones a los derechos humanos bajo las medidas provistas por la ley. Al ampliar los límites del sistema de citas, los nombres de los agentes de la muerte salen a la vista.

Como tal, un osado movimiento artístico de clara raíz juvenil propone nuevas formas del saber y arrastra al público a la acción. Reclama para sí, por medio de los graffiti, una voz autónoma y específica.¹²²

Embora o personagem jovem não figure como associado deste movimento, o relato não deixa de pagar tributo a HIJOS, colocando Federico em contato com o seu passado e a memória argentina, dentro de práticas que o enviam em direção à memória pública “Quiso reconstruir palmo a palmo el último viaje de sus padres” (p. 85). Neste sentido, o personagem vai construir um vínculo completamente distinto ao dos seus antagonistas no que diz respeito à memória pública. Vejamos o funcionamento da memória de Vareleta:

Un nuevo trueno lo hizo estremecerse. El trueno y la imagen de un hombre corriendo bajo la lluvia. Por la estatura y el aspecto –su mirada profesional siempre estaba atenta a esas cosas- le recordó a un secuestrado que había tenido en el sur. Todavía no trabajaba con Varela.

Aquel detenido presentaba una resistencia ineludible. Lo habían torturado sin lograr quebrarlo. Finalmente lo mandaron al pozo. Lejos del regimiento. Una decena de calabozos al ras de tierra con unos corredores a los que sólo se podía llegar agachado. El hombre estaba atado a un camastro. Una mañana, cuando Vareleta entró, se dio cuenta de que el detenido se había arrastrado con cama y todo hasta la canilla.

Por la noche, casi de madrugada, hubo una fuerte tormenta, tal vez por eso Vareleta se mostró piadoso y le dijo con aire benevolente:

—Dormís con los ojos abiertos o sos vidente, porque siempre que llego me estás esperando. Nunca te puedo sorprender. Pero ahora sé que anoche fuiste hasta la canilla para tomar agua y eso está penado. Salvo que me digas por qué cada vez que llego estás con los ojos abiertos.

El detenido dudaba. Nunca había querido franquear el umbral que lo separaba de ese individuo al cual temía y ni siquiera conocía el nombre. La pregunta lo colocaba en una encrucijada. Sabía que era una trampa. Que unas veces convenía contestar y otras no. Pero las respuestas siempre llegaban después. Esta vez, llevado por el alarde y no pudiendo controlar cierto tono burlón, le respondió:

—Por el motor del coche. Es un Citroën... Lo conozco por el ruido del motor. Usted es el único de todo el regimiento que llega en Citroën –le contestó ya sin poder ocultar el placer que le daba lo acertado de la respuesta. Vareleta esbozó una sonrisa tratando de disimular su fastidio. Recurriendo a un truco que había usado otras veces, le respondió que bajo los efectos de una pastilla le había cantado todo lo necesario como para liquidarlo.

Recordando la anécdota que le permitió distraerse mientras pasaba la tormenta, esbozó una sonrisa parecida a la de aquella vez. Entonces se preguntó “¿Qué será de la vida de Varela?” (NM, pp 18 a 20)

Por meio da recordação de Vareleta o narrador expõe-nos seca e sinistramente o ambiente de tortura e horror sucedidos no passado ditatorial. Vítima e algoz assinalam a presença de uma máquina

¹²² MASIELLO, Francine. *El arte de la transición*. Buenos Aires, Editora Norma, 2001. pp.22-23

feita para levar o homem a uma condição sub-humana, não deixando de explicitar os esquemas de “ascensão social” momentânea daqueles que prestaram os seus “favores” ao regime: o Citroën marca, sem temor a dúvidas, a condição de poder de Vareleta com relação ao caráter degradante do seqüestrado que lhe presta uma duvidosa reverência. A prática de aviltamento é acompanhada de sarcasmo e riso e, no presente rememorativo, serve para fazê-lo distrair-se de uma tormenta.

O presente que a narrativa nos coloca está saturado de buscas por restituições de uma identidade proclive a que estas práticas nunca mais aconteçam. No entanto, deixa sinais muito evidentes de que algo dorme não somente naqueles generais levados à Justiça pelo “Juicio a las Juntas”, mas também nestes pequenos lacaios que, sem o vislumbre de nenhuma outra perspectiva, voltam sem grandes remorsos, ao seu antigo *modus operandi*.

Considerações finais

Insistir em considerações e não em conclusão dá a medida do intento desta dissertação, cuja opção não se pautou por um exame exaustivo, embora a sua proposta talvez pareça uma sorte de totalidade, quando ela mesma se anuncia nos modos de “abarcар uma trajetória”. Ao invés disso, ou seja, de construir um projeto totalizador, escolhi, na esteira de Daniel Link¹²³, traçar um mapa, cartografar três momentos da carreira do autor, buscando ver os vários modos de conceber a representação literária nos seus textos narrativos, juntamente com os discursos em voga nas distintas épocas, considerando os seus escritos críticos como uma potente ferramenta para mirar as suas escolhas narrativas.

Vi-me, uma ou outra vez, em voltas com um emaranhado de conceitos críticos que saturaram não só a visão panorâmica do trabalho como o deixaram adiposo no que se refere à “perspectiva teórica”. Lidar com um tema tão espinhoso como este, a representação literária, forçou-me a afunilar os conceitos e partir de Erich Auerbach, abraçando a sua formulação que pensa a representação como procedimentos técnicos e efeitos de imitação nos textos.

Fi-lo tentando ajustar os discursos circulantes de cada momento, buscando apreender em que lugar do campo literário estava Gusmán, para desta maneira poder ler o seu texto.

Parti então deste primeiro período de ataques diretos ao sistema literário nos anos 1970, trazendo à colação os discursos de ruptura que o complô *Literal* “marginalmente” tentou estabelecer naquela época de efervescência cultural e política e de muitos projetos fraturados. Trouxe ao debate, para poder alinhar as idéias anti-realistas do grupo e a sua releitura de Macedonio Fernández,

¹²³ En la literatura argentina “actual”, Gusmán y su obra no son una mera supervivencia de otra época. Habría que trazar un mapa para ver cual es exactamente su lugar, pero en todo caso sus últimas obras lo confirman en la soledad: la soledad del estilista, la soledad del tímido (como le gusta, coquetamente, señalar). Pero también, hay que decirlo, la soledad de los grandes.¹²³ LINK, Daniel – “La soledad” in AAVV- *Escrito por los otros* – Buenos Aires, Editora Norma, 2004. p.217

como principal mestre para o seu projeto. Creio que aqui poderia ter feito uma ligação com Borges e Gironde vanguardistas, o que em certa medida poderia produzir um efeito bastante revelador já que o primado da metáfora também está presente nos textos rupturistas destes dois autores. Ao invés disso, comentei em linhas gerais alguns trechos de *El frasquito* e sua singularidade com *Museo de la Novela de la Eterna* de Macedonio, fazendo ver como o “estranhamento” aberto por este repercute naquele.

Distanciados da voga realista e “comprometida” hegemônica nos anos 60-70, esta *Literal* exaspera a linha vanguardista colocando-se à frente com esse “lacanismo de combate”, para citar a construção de Néstor Perlongher, leitor voraz dos textos “raros” dos autores de *Literal*. Ao fazê-lo, ou seja, postular-se do lado da crítica de tom psicanalítico e pós-estruturalista (Lacan, Barthes, Derrida, Foucault), ainda que de forma quase clandestina, o grupo provocou faíscas dentro daquele campo cultural nada heteróclito. Procurei ver que idéia do “novo” a proposta de *Literal* abria e como ela se articulava com a tradição de ruptura de Macedonio Fernández.

Em 1977, justo no estertor da revista, já um tanto modificada por dissidências internas, a sociedade entrava na que foi a sua ditadura mais execrável (1976-1982). Nestes anos de chumbo, Gusmán escreve o romance *En el corazón de junio*, lançado em 1983. Dedicando-me a ele no segundo capítulo, tentei traçar primeiramente de forma reduzida como alguns críticos viram o período, para depois seguir numa aproximação que levasse em conta os procedimentos utilizados em sua fatura de linguagem sibilina. Talvez por um “efeito de leitura” a aproximação tenha ficado demasiado retilínea, o que me deixou ficar sempre às voltas com a sombra de uma possível traição a sua “ilegibilidade”. Esse texto denso, aterrador em algumas passagens, desconexo em outras, quiçá merecesse uma tentativa de leitura ao moldes de Maurice Blanchot, tentando resgatá-lo em seu vínculo poético; como este intento estava fora de minhas poucas possibilidades e para não fugir do recorte deste trabalho, optei pela simplicidade da perspectiva, adotando a idéia de Ana María

Barrenechea sobre a “la crisis del contrato mimético” sempre indo e voltando ao texto, como se ele mesmo pudesse gerar o seu protocolo.

Percorrendo-lhe a massa narrativa, pude constatar que, mesmo “rabiosamente”, o texto de 1983 toca em vários referentes históricos, o que, em certa medida levou-me a este seu momento atual já aberto, como quer Jorge Panesi, com seu “ensaio autobiográfico” *La Rueda de Virgilio* de 1988, no qual o referente histórico ganha uma preponderância.

Neste terceiro capítulo tentei trazer as discussões de cunho político postuladas pela revista *Sitio* (1981-1987) justamente para marcar essa mudança de visão do autor. Caracterizada por uma heterogênea participação dos seus membros, a revista traz importantíssimas contribuições para pensar o presente da narrativa de Gusmán, que incide com mais contundência e legibilidade na representação da época de Terrorismo de Estado, ou no como este fato ainda deixa marcas visíveis no corpus social. O autor tenta incidir, com sua pena, no questionamento que a *polis* argentina vem se fazendo.

Por fim, o que tentei levantar foi a figura deste escritor como um “experimentador público”¹²⁴, que ensaia idéias e sistemas em público e para o público. Esse alguém que, em uma certa medida, afirma o engajamento político e histórico da linguagem literária, tendo em conta que o significado político da escritura não é simplesmente uma questão de conteúdo político ou de compromisso político explícito do escritor, mas sim de engajamento da obra no ordenamento literário do mundo próprio de uma cultura.

¹²⁴ BARTHES, Roland. *O grau zero da escritura seguido dos ensaios críticos*. São Paulo, Cultrix, 1973.

BIBLIOGRAFIA

Obras do autor

Romances

GUSMÁN, Luis . *El Frascito* – Buenos Aires, Ediciones Noé, 1973.

_____. *Brillos*. Buenos Aires, Editora 1975

_____. *Ni muerto has perdido tu nombre*. Buenos Aires, Editora Sudamericana, 2002.

_____. *Cuerpo velado*. Havana, Editora Casa de las Américas, 1999

_____. *Tennessee*. Buenos Aires, Alfaguara, 1997.

_____. *Villa*. São Paulo, Editora Iluminuras, 2001.

_____. *En el corazón de junio*. Buenos Aires, Editora Norma, 1999.

_____. *En el corazón de junio*. Buenos Aires, Editora Sudamericana, 1983.

Contos

_____. *De dobles y bastardos*. Buenos Aires, Editora Norma, 2000.

_____. *El Frascito y otros relatos*. Buenos Aires, Alfaguara, 1986.

Ensaio

_____. *La ficción calculada*. Buenos Aires, Editora Norma, 1999.

_____. *Epitafios: el derecho a la muerte escrita*. Buenos Aires, Editora Norma, 2005.

Ensaio autobiográfico

_____. *La rueda de Virgilio*. Buenos Aires, Conjectural, 1988.

Artigos do autor em jornal

“Dos momentos con Witoldo”. *La voz del interior*, 29/07/2004.

“El demonio de la forma”. *Clarín*, 25/07/1999.

“Historia de una sumisión”. *Clarín*, 12/10/1995.

Filmes sobre o autor e sua obra

La otra orilla. de Yael Szmulewicz. Documentário sobre o escritor Luis Guzmán: DV Cam. 2003.

Sotto Voce. de Mario Levin. Longa-metragem baseado no conto *Tennessee* de Luis Guzmán e com roteiro do mesmo. 1996

Entrevistas com o autor

PABLOS, Gustavo. “Palabras entre la tierra y el más allá” *La voz del interior*, 04/06/2005.

_____. “La palabra obra suena pomposa” *La voz del interior*, 13/08/2004.

_____. “Los libros tienen vida propia” *La voz del interior*, 18/09/2003.

_____. “El presente siempre produce más miedo” *La voz del interior*, 23/01/2004.

ISOLA, Laura. “Una soledad demasiado ruidosa” *Página 12*. 25/07/1999.

COSTA, Flavia. “El paraíso de los amores perdidos” *Clarín*, 04/07/99.

HOPENHAYN, Silvia “La ética de los personajes: Luis Guzmán y el triunfo de la historia”

Sobre o autor

BALDERSTON, Daniel et alii. *Escrito por los otros: ensayos sobre los libros de Luis Guzmán*. Buenos Aires, Editora Norma, 2004.

PIGLIA, Ricardo. “El relato fuera de la lei” in *El frasquito*. Buenos Aires, Ediciones Noé, 1973.

GAZZERA, Carlos. “La lengua de las piedras, el género más antiguo” *La voz del interior*, Córdoba, 06/10/2005.

MIGUEL, Maria Esther. “Inteligencia y sobriedad en la última novela de Gusmán: Fidelidad a un estilo” *La nación* 08/04/1999.

SIFRIM, Mónica. “Los ensayos de un narrador: mapa de lecturas”. *Clarín*, 06/12/1999

OLMOS, Ana Cecilia. “La crítica de los escritores como discurso de la subjetividad”
Artigo apresentado na ABH, em 2004.

Bibliografia Geral

ADORNO, Theodor W. *Notas de Literatura*. Rio de Janeiro, Tempo Brasileiro, 1973.

_____. et alli *Realismo¿mito, doctrina o tendencia histórica?.* Buenos Aires, Editora Quadrata, 2004.

AIRA, César . *Copi-* Rosario, Beatriz Viterbo Editora, 1991.

_____. “De la volencia, la traducción y la inversión” In revista *Fin de siglo*. Año 1. nº 1. s/d.

ALLIEZ, Éric. *Da impossibilidade da Fenomenologia: sobre a filosofia francesa contemporânea* . Rio de Janeiro, Editora 34, 1995.

ALTAMIRANO, Carlos e SARLO, Beatriz. *Ensayos Argentinos: de Sarmiento a las Vanguardias* . Buenos Aires, Ariel, 1997.

ARRIGUCCI Jr., Davi. *O escorpião encalacrado: a poética da destruição em Julio Cortazar*. São Paulo, Companhia das Letras, 1995.

ASTUTI, Adriana e CONTRERAS, Sandra. “Editoriales independientes, pequeñas...Micropolíticas culturales en la Argentina actual”. in Revista Iberoamericana, Vol. LXVII, nº 197, outubro-dezembro 2001, pp. 767-780.

ASTUTI, Adriana. *Fábulas del menor en Osvaldo Lamborghini, J. C. Onetti, Rubén Darío, J. L. Borges, Silvina Ocampo y Manuel Puig*- Rosario, Beatriz Viterbo Editora, 2001.

AUERBACH, Erich. *Mimesis: a representação da realidade na literatura ocidental*. São Paulo, Perspectiva, 2002.

AVELAR, Idelber. *Alegorias da derrota: A ficção pós-ditatorial e o trabalho do luto na América Latina*. Belo Horizonte, Editora UFMG, 2004.

BALDERSTON, Daniel et alii. *Ficción y política. La narrativa argentina durante el proceso militar*- Buenos Aires, Alianza Editorial, 1987.

BARRENECHEA, Ana María. “La crisis de contrato mimético” *Revista Iberoamericana* Vol. XXLVIII, Janeiro-Junho, 1982. Números 118-119 p. 377- 378.

BARTHES, Roland. 1989. *Mitologias*. São Paulo. Editora Difel, 19.

_____. *O prazer do texto*. São Paulo, Editora Perspectiva, 1993.

_____. *O grau zero da escritura*. São Paulo, Cultrix, 1971.

_____. *Aula*. São Paulo, Cultrix, São Paulo, 1980.

_____. *S/Z*. Rio de Janeiro, Editora Nova Fronteira, 1992.

_____. et alii. *Análise Estrutural da Narrativa*. Petrópolis, Editora Vozes, 1971.

_____. et alii. *Literatura e semiologia*. Petrópolis, Editora Vozes, 1971.

BAKHTIN, Mikhail. *Questões de Literatura e Estética (A Teoria do Romance)*. São Paulo, Editora Unesp, 1998.

_____. *Problemas da Poética de Dostoiévski*. Rio de Janeiro, Forense Universitária, 1997.

BENJAMIN, Walter. “Tesis de filosofía de la historia”. Discursos interrumpidos I. Buenos Aires: Taurus, 1989 p. 177 - 191.

_____ “O narrador” In *Os Pensadores*, v.XLVIII. São Paulo, Abril Cultural, 1975.

BHABHA, Homi. *O local da cultura*. Belo Horizonte, Editora UFMG, 2005.

BORDIEU, Pierre. *As regras da arte: gênese e estrutura do campo literário* -São Paulo, Companhia das Letras, 1992.

_____ “Campo intelectual y proyecto creador” In A.A.V.V. Problemas del estructuralismo. México, Editora Siglo XXI, 1967.

BURGUER, Peter. *Teoría de la vanguardia*.

BUTOR, Michel. *Repertório*. São Paulo, Perspectiva, 1974.

CANDIDO, Antonio. *Recortes*. São Paulo, Companhia das Letras, 1993.

_____. et alii. *A personagem de ficção*. São Paulo, Editora Perspectiva, 1972.

CATELA, Ludimila da Silva. *Situação-limite e memória: a reconstrução do mundo dos desaparecidos da Argentina*. São Paulo, Editora Hucitec: ANPOCS, 2001.

COGGIOLA, Osvaldo. *Governos militares na América Latina* – São Paulo, Editora Contexto, 2001.

COMPAGNON, Antoine. *O demônio da teoria: literatura e senso comum*. Belo Horizonte, Editora UFMG, 2001.

_____ *Os cinco paradoxos da modernidade*. Belo Horizonte, Editora UFMG, 1996.

CUADERNOS HISPANOAMERICANOS .Especial “La cultura argentina de la dictadura a la democracia”- n ° 517-519, julio-septiembre –1993.

de TORO, Alfonso. “Postmodernidad y Latinoamérica (con un modelo para la narrativa postmoderna)”. En: Revista Iberoamericana N° 155 - 156. Pittsburgh: Pittsburgh University, p. 441 - 467. 1991

- DELEUZE, Gilles. *Proust e os signos*. Rio de Janeiro, Forense Universitária, 1987.
- DELEUZE, Gilles e GUATTARI, Félix. *O que é a filosofia?*. Rio de Janeiro, Editora 34, 1990.
- DELEUZE, Gilles e GUATTARI, Félix. *Kafka: Por uma literatura menor*. Rio de Janeiro, Imago, 1975.
- DERRIDA, Jacques. 1980. “La loi du genre”. *Critical Inquiry* N°7, p. 176 – 201.
- EAGLETON, Terry. *Teoria da Literatura* – São Paulo, Martins Fontes, 2001.
- FOUCAULT, Michel. *As palavras e as coisas*. São Paulo, Martins Fontes,
- FRANCO, Jean. 1996. *Marcar diferencias. Cruzar Fronteras*. Santiago de Chile: Editorial Cuarto Propio.
- GARCÍA, Germán Leopoldo. *Nanina*- Buenos Aires, Larumbe Editores, 1985.
- _____ *Macedonio Fernández: la escritura en objeto*- Buenos Aires, SIGLO XXI, 1975.
- GIORDANO, Alberto. *Razones de la crítica: sobre literatura, ética y política*. Buenos Aires, Editora Colihue, 1999.
- _____ *Modos del ensayo: Jorge Luis Borges-Oscar Masotta*. Rosario, Editora Beatriz Viterbo, 1991.
- _____ *Roland Barthes*: Rosário, Editora Beatriz Viterbo,
- GRAMUGLIO, Ma. Teresa. “El realismo y sus destiempos en la literatura argentina”. *Historia crítica de la literatura argentina* Vol. 6 (dirigida por Noé Jitrik). Buenos Aires: Emecé, 2002 p.15 – 38
- _____ . “Políticas del decir y formas de la ficción: novelas de dictadura militar” *Revista Punto de Vista* n° 74, diciembre 2002. p. 12
- HAMON, Philippe et alii. *Literatura e Realidade: que é o realismo?* Lisboa, Editora Dom Quixote, 1984.

HUYSSSEN, Andreas. “Guía del postmodernismo” in *Punto de Vista*. Año X, número 29, abril-julho de 1987.

JAMESON, Frederic. *O inconsciente político: a narrativa como ato socialmente simbólico* - São Paulo, Editora Ática, 1992.

JITRIK, Noé. *El callejón*- México, Plaza y Janés, 1987.

_____. “De la historia a la escritura: predominio, disimetrías, acuerdos en la novela histórica latinoamericana”. In *The historical novel in Latin America. A Symposium*. Daniel Baldestron Editor. Maryland: Ediciones Gaithersburg, Ed. Hispamérica, 1986 p. 13 – 29.

_____. (org.) *Historia de la Literatura Argentina: la narración gana la partida*, vol. 11 - Buenos Aires, Editora Emecé, 2002.

_____. (org.) *Historia de la Literatura Argentina: La irrupción de la crítica*. vol. 10- Buenos Aires, Editora Emecé, 1999.

_____. (org.) *Historia de la Literatura Argentina: el imperio realista*, vol. 6- Buenos Aires, Editora Emecé, 1999.

KRISTEVA, Julia. *Introdução à Semanálise*. São Paulo, Editora Perspectiva, 1973.

LAMBORGHINI, Osvaldo. *Novelas y cuentos* – Barcelona, Ediciones del Serbal, 1988.

LIBERTELLA, Héctor. *Nueva Escritura en Latinoamérica* – Caracas, Monte Ávila Editores, 1977.

_____. (comp.) *Literal 1973-1977*. Buenos Aires, Editora Santiago Arcos, 2002.

LIMA, Luis Costa. *Vida e Mímesis*. Rio de Janeiro, Editora 34,

_____. *Mímesis: desafio ao pensamento*. Rio de Janeiro, Editora Civilização Brasileira, 2000.

- LINK, Daniel. *Cómo se lee y otras intervenciones críticas* Buenos Aires, Editora Norma, 2003.
- _____. *Clases: Literatura y disidencia*. Buenos Aires, Editora Norma, 2005.
- MASIELLO, Francine. *El arte de la transición*. Buenos Aires, Editora Norma, 2001.
- MORENO, César Fernández (org.) . *América Latina em sua Literatura*. São Paulo, Editora Perspectiva, 1972.
- ONFRAY, Michel. *La construcción de uno mismo. La moral estética*. Buenos Aires: Perfil Libros, 2000.
- PANESI, Jorge. *Críticas*. Buenos Aires, Editora Norma, 2004.
- PATTON, Cindy. “Refiguring social space”. En: *Social postmodernism. Beyond identity politics*. (Linda Nicholson and Steven Seidman editan). Cambridge: Cambridge University Press, 1995 p. 216 - 249.
- PIGLIA, Ricardo. *Respiração Artificial*- São Paulo, Iluminuras, 1987.
- PINO-OJEDA, Waleska. “Crítica cultural y marginalidad: una lectura al trabajo de Nelly Richard” – *Revista de crítica literaria latinoamericana*, Año XXIV, nº 49. 1999 pp. 249-263.
- RICHARD, Nelly. “El signo heterodoxo”. Caracas: Nueva Sociedad N° 116, 1991p. 102 - 11.
- _____. “Neovanguardia e postvanguardia: el filo de sospecha” In BELLUZO, Ana Maria de Moraes (org.). *Modernidade: Vanguardas artísticas na América Latina*. São Paulo, Editora Unesp:Memorial, 1990.
- RICOEUR, Paul. *Historia y narratividad*. Barcelona: Paidós. 1999.
- ROGER, Jérôme. *A crítica literária*. Rio de Janeiro, DIFEL, 2002.

- ROSENFELD, Anatol. *Texto/contexto*. São Paulo, Perspectiva, 1973.
- ROSSI, Paolo. *El pasado, la memoria, el olvido*. Buenos Aires: Nueva Visión, 2003.
- ROTKER, Susana. *Cautivas. Olvidos y memoria en la Argentina*. Buenos Aires: Ariel, 1999.
- SÁNCHEZ, Ana María Amar . “Canon y traición: Literatura vs Cultura de masas” – Revista de crítica literária latinoamericana Año XXIII, nº 45, Lima-Berkeley, 1er. semestre de 1997.
- SÁNCHEZ, Ana Maria et alii. *Historia de la Literatura Argentina*- Buenos Aires, CEDAL, 1982.
- SANGUINETTI, Edoardo et alii. *Literatura e Sociedade: problemas de metodologia em sociologia da literatura* - São Paulo, Edições Mandacaru, 1989.
- SANTIAGO, Silviano. *Nas malhas da letra*. São Paulo, Companhia das Letras, 1984.
- SARLO, Beatriz – *Paisagens Imaginárias* – São Paulo, EDUSP, 1997.
- VIRNO, Paolo. 2003. *El recuerdo del presente. Ensayo sobre el tiempo histórico*. Buenos Aires: Paidós, 2003.
- WHITE, Hayden. *Trópicos do discurso: Ensaio sobre a crítica da cultura*- São Paulo, Edusp, 2001.
- _____. *Metahistoria: La imaginación histórica en la Europa del siglo XIX*. México, Fondo de Cultura Económica, 1992.

Sites visitados

www.literatura.org

www.bazaramericano.com

www.elinterpretador.com.ar

