SALAGRUMO 24

"En la noche de los
percepciones que dilata
las páginas yemas de
disfrazadas tras los
disfrazadas transparentes,
'arquetipo pacífico,
Reflexivo, shhh... silencio
todas las letras duermen,
Nurajes de una mañana
de Otono, aruelas dices
en el papel amargo a tientos
quieren caerse del árbol,
ingrávitas suaves cuando
cuelo..."

Índice

CRONICA: Juó Bananére. Irrisor, Irrisório, por Carlos Eduardo S. Capela

ENSAYO: La reliquia secularizada de la modernidad, por Christina Soto van der Plas

RESEÑA: Sobre Mazo de cartas de Beccaria / Ruiz-Sola, por Mario Cámara

POESÍA: la electricidad de los pullovers_ [fragmentos], por Juan Mendoza

CRONICA

Juó Bananére. Irrisor, Irrisório

Carlos Eduardo S. Capela

O acompanhamento da fortuna crítica referente a Alexandre Marcondes Machado, e sua análise, revela que de maneira geral críticas e soluções expressivas tidas como inovadoras, identificadas em textos de Juó Bananére, foram avaliadas e discutidas basicamente pelo viés da cultura erudita. À linguagem macarrônica, por exemplo, é de maneira geral atribuída uma função antes de tudo instrumental. Pensada desde um ponto de vista que lança sobre ela um caráter duplamente excêntrico, traduziria ao mesmo tempo uma perspectiva estranha seja aos seus usuários habituais, os italianos e ítalo-paulistas pobres de São Paulo (alheios ao universo erudito), seja àqueles que se mantinham fiéis às regras do bem-fazer literário do momento, os escritores e intelectuais do mundo oficial (alheios ao universo italiano e popular).

Algo de análogo pode ser dito quanto a outros procedimentos ou técnicas de que se serviu Alexandre Machado, como o embaralhamento de referências, a invenção de situações absurdas, a subversão de hierarquias sociais, os travestimentos, etc. O escritor, deste modo, teria em alguns de seus textos servido-se de procedimentos como tais, de inegável origem popular, para desestabilizar formas e normas literárias “elevadas”, não ultrapassando os limites de um debate circunscrito às esferas intelectualizadas.

A busca de um próprio, de uma autenticidade ou de uma pureza, mais uma vez é feita às expensas do comum que, a se acreditar em Roberto Esposito, em sua acepção primitiva, “*comunis*”, “significava no solo “vulgar”, “popular”, sino también “impuro”.”^[1] Pouca atenção é conferida, nessa tradição crítica, a um fato essencial que notabiliza os textos de Juó Bananére: o de sua realização ter sido feita com base num inegável confronto cultural, entre um tipo de sensibilidade de corte popular, instituída em acordo com a perspectiva de um imigrante italiano pobre, e uma sensibilidade erudita, expressa nos monumentos da cultura oficial.

Atentar para este fato abre a oportunidade de perceber segundo outros ângulos aspectos cruciais da criação de Alexandre Machado, cuja análise permite situá-la de modo

não usual no panorama da cultura brasileira do século XX. É imprescindível, para tanto, refletir sobre sentidos e alcances da representação proposta. Como depende desta muito da especificidade do trabalho do escritor, colocá-la em primeiro plano potencializa o descortino de outras possibilidades críticas e interpretativas, e facilita a discussão sobre o papel de Juó Bananére no desenvolvimento do gênero macarrônico.

O primeiro elemento a se destacar é a linguagem macarrônica emprestada à personagem. Fruto de um trabalho de estilização diretamente inspirado pelas falas híbridas de italianos e ítalo-paulistas, o macarrônico de Alexandre Marcondes Machado tem como marcas principais sua pouca sistematicidade, sua espontaneidade e fluidez admiráveis. Com ele Juó Bananére realiza o trânsito, recupera o deslocamento, a instabilidade do presente; afronta marcos rígidos e determinados, desrespeita hierarquias estabelecidas, agrega o apartado. Tais características não se restringem, entretanto, ao plano da linguagem, o que é fundamental, sendo ainda empregadas na definição do perfil da personagem, feita também sob o signo da mobilidade. Ora, se lembrarmos, com Mikhail Bakhtin, que traços como tais são próprios do discurso cômico, temos um ponto de apoio crítico e analítico que auxilia a identificar sentidos e pertinências do exercício de Alexandre Marcondes Machado.

Fortemente ancorada no circunstancial, a literatura de Juó Bananére é tributária do cotidiano; feita sob a égide do constante movimentar-se, funda-se na dinâmica da vida paulista e brasileira. Ela é, por isso, eminentemente processual. No princípio, como visto, a personagem era tomada primordialmente como motivo de riso, alvo de derrisão, graças à reiteração de uma série de estigmas aplicados a italianos pobres. Juó Bananére constituía então um tipo — histriônico, ignorante, mal educado, exagerado e eloquente. Seus textos pressupunham um certo estranhamento, um distanciamento, um olhar alheio, superior e escarnecedor com respeito aos italianos a que se referiam, uma espécie de visada unidirecional que lançava sobre imigrantes a pecha da ignorância, da grosseria e da brutalidade. Assinalavam, no campo da representação ficcional, a existência de espaços ou universos de segregação que correspondiam a situações de fato na esfera do convívio social.

Em razão disso a personagem sempre serviu como uma luva para a criação satírica. A estratégia da contaminação de adversários de momento de setores das elites paulistas aos quais o escritor se aliava configura no entanto uma situação inicial, com base na qual Juó Bananére vai ganhando consistência, até transformar-se em personagem, no sentido literário

do termo. Porque ao longo dos textos referências que identificam Juó Bananére como um ser específico, um imigrante italiano vivendo na São Paulo do princípio do século XX, vão, como visto, sendo introduzidas.

Articula-se assim aquela narrativa seriada na qual o narrador fala também de si, não mais apenas de suas opiniões ou avaliações sobre o cotidiano. Juó Bananére, além disso, outorga-se o lugar de autoridade intelectual, começa a se exprimir de modo mais incisivo, a tratar de assuntos polêmicos e a discutir temas de caráter abstrato, genéricos, da esfera da erudição, com o que ultrapassa as fronteiras da crônica e da narrativa ligeiras. Essa dinâmica de expansão é acompanhada por uma multiplicação de modelos textuais empregados. O nascimento do poeta e escritor Juó Bananére, com suas paródias de clássicos da literatura, é fruto desse movimento.

Verifica-se uma transformação nos textos que, não mais se limitando a ser sobre Juó Bananére, ou sobre o cotidiano, tornam-se também de Juó Bananére. Há uma extensão no seu modo de inserção — ele deixa de ser apenas um estranho, um estrangeiro na sociedade paulista, tornando-se senhor de uma posição, sujeito de uma narrativa. De paciente de um processo de objetificação, a personagem assume o posto de agente objetificador. Isso implica uma superação ou, no mínimo, uma relativização de preconceitos aplicados a imigrantes italianos de baixa condição social.

A visão abrangente e estática, conservadora, similar àquela que Edward Said identifica no caso da codificação do oriente e do oriental pelo orientalista ocidental, deixa de reinar absoluta e, sufocada pela densidade humana da personagem, correlata da densidade humana do italiano imigrado, divide espaço com a narrativa. O alcance diacrônico, os registros e as intervenções históricas deixam de apenas ser função de episódios circunstanciais que se sucedem, enraizando-se na biografia pessoal de Juó Bananére.^[2] O recorte abrangente porém estático, fundado em preconceitos e lugares comuns, se não é abandonado, e na verdade nunca o será, no mínimo divide terreno com o modo narrativo, que ensaia a modernidade como processo pautado pela instabilidade, baseado no deslocamento. Ora, como o deslocar-se pressupõe um acúmulo de experiências e de conhecimentos, implica passagens e ultrapassagens, ele é por isso, em essência, tributário de uma prática cumulativa.

Delineia-se assim um segundo traço essencial da produção de Juó Bananére. Em seus textos a personagem percorre os mais diferentes espaços sociais que lhe confere o complexo

urbano. De mero correspondente, o italiano vai incorporando outros papéis e, para interpretá-los, formas de composição textual a eles relacionadas. Esse tipo de prática baseada na acumulação de moldes e referências variadas, e no seu emprego estratégico, essencialmente crítico, só possível graças à dimensão processual da literatura de Juó Bananére, é co-responsável pelo razoável grau de unidade e coesão, de organicidade enfim que mesmo às avessas a caracteriza. Linguagens, tipos de texto, lugares sociais, atribuições, os mais distintos elementos são aproveitados, reutilizados, organizando-se segundo um viés não conformista. A personagem não se furta de ousar dispor de inúmeras referências que a sociedade lhe oferece.

Torna-se assim possível identificar em Juó Bananére gestos poéticos característicos da modernidade. Seu comportamento enquanto criador guarda inegáveis semelhanças com aquele que exhibe o poeta moderno, como o descreveu Walter Benjamin. No andar de Juó Bananére por São Paulo não encontramos, afinal, algo não muito distante do “passo do poeta que erra pela cidade à cata de rimas”?^[3] Mas não é somente à operação do trapeiro que o trabalho de Juó Bananére pode ser aproximado; dentre as condições que a modernidade impõe a poetas e artistas ele assume outras. Em alguns de seus textos, em que o papel assumido é, por exemplo, o de detetive, a inventividade de Juó Bananére, a capacidade de lidar com os materiais díspares que o contemporâneo dispõe aparece de modo cristalino. (pp. 145 a 149 do original impresso)

AS CARTAS D’ABAOX’O PIGUES

Garò Scipione, cumpà

Stô danado por causa que os turco non ston fazendo o medo diante dos taliano. Magíne ô Redattore Che iio stava fazendo um inzercito no Bô Retiro e tambê um d’abax’o Piques. Già tênia fazido os batalhon e as compania c’os commandanti i tudo. O capitó Rodorfo fazia o cornetero. O inlustre coronelo Piadade tocava tambore c’ao lata do garozeno. O Nacarato fazia o soldato Cavallo junto co Rugee e co Pierino m’érmon. Tudo os senatore c’os deputado teníam o commando dos peloton cãs cumpania. O Hermese da Funsega fazia o papello da

guida do o inzercito. Os sordado era tudo patrizio Che fazia o sapatere no Brais, o ingraxati in da Rua 15, o tylburero na Luis, o caregatore, o briganti, o vendedore da aranxa-pera-ro-Rio, eccetera.

Nois ia tudo caradura inté a Itália ma o generalo taliano mandô dizê qui non percizava por causa que os turco ston tudo fugino di medo dos taliano da Itália,

Inveis eu quiria ir na guerra p'ra vê si fazia o heroe.

O coronelo Piadade è Che fico alegre por causa Che non precisô mais í.

Daí eu botei um telegrama sopra do'o rei diezndo que non seria mais taliano e fui mi alistá cidadó d'abaix'o o Piques.

Cua stima da consideraço.

Juó Bananere

Carlos Capela: Professor de Teoria da Literatura da Universidade Federal de Santa Catarina, pesquisador da CNPQ e ensaísta.

[1] E o autor prossegue: “Parecería que justamente este elemento mixto, mestizo, es lo que no sólo el sentido común, sino también el discurso filosófico-político no logra tolerar, cuando vuelve a abocarse a la búsqueda del propio fundamento esencial”. Roberto Esposito, *Communitas*, (Origen y destino de la comunidad), trad. Carlos Rodolfo M. Marotto, Bs. As.: Amorrortu, 2003; p. 45.

[2] Nos termos de Edward Said, a narrativa, em contraste com a visão, “afirma o poder dos homens de nascer, desenvolver-se e morrer, a tendência das instituições e das realidades à mudança, a probabilidade de que a modernidade e a contemporaneidade alcancem e finalmente superem as civilizações “clássicas”; acima de tudo, ela afirma que o domínio da realidade pela visão não passa de uma vontade de poder, uma vontade de verdade e de interpretação, e não uma condição objetiva da história. Resumindo, a narrativa introduz um ponto devista, uma perspectiva e uma consciência opostos à teia unitária da visão; viola as serenas ficções apolônicas (sic) afirmadas pela visão.” Edward W. Said, *Orientalismo* (O

Oriente como invenção do Ocidente), trad. de Tomás Rosa Bueno, SP: Cia das Letras, 1990; pp. 245-246.

[3]Walter Benjamin, “Paris do Segundo Império”, em *Charles Baudelaire – Um lírico no auge do capitalismo* (Obras escolhidas – vol. III), trad. de José Carlos Martins, SP: Brasiliense, 1989; p. 79.

ENSAYO

La reliquia secularizada de la modernidad

Christina Soto van der Plas

Introducción y prehistoria(s)

En uno de esos días en los que el calor aplomaba sobre la ciudad de México, decidí refugiarme en la Biblioteca de la Universidad Iberoamericana. Vagando por los pasillos de la clasificación “PR”, decidí abrir un libro de cuyo autor poco sabía en ese momento: Walter Benjamin. El azar me colocó en una de esas frases que se quedan para siempre rondando las circunvoluciones de materia gris. Decía: “el souvenir es la reliquia secularizada”. Me pareció curioso, pero regresé el libro a su estante sin darle otra hojeada al libro. En mis subsiguientes viajes, inevitablemente, cada vez que veía un objeto denominado “souvenir” o entraba en una “souvenir shop” recordaba la frase de Benjamin con una sonrisa en los labios, sabiéndome cómplice de una lógica supersticiosa. La sintomatología se agudizó durante mi estancia en Leiden en un intercambio académico. Amsterdam es un paraíso de los souvenirs. Cada vez que me asomaba a una de las tiendas, encontraba playeras, tarros, saleros, entre otros artículos inútiles con, por ejemplo, la aurática figura del Ché Guevara y debajo un letrero que decía “Amsterdam”. El desfase es claro y resulta sintomático que los souvenirs de Amsterdam estén cargando de sentidos diversos el significante vacío que es la figura mercantilizada del Ché. Cuando volvía a casa, decidí escribir algo con este tema y encontré otros objetos dignos de enumerar: un Buda con sombrero de mariachi mexicano, la típica imagen de la Virgen de Guadalupe estampada en unos calcetines o un souvenir de Guatemala, tejido a mano, en el que descubrí una etiqueta que decía “Hecho en México”.

Este ensayo recorre brevemente el origen y desarrollo del souvenir u objetos con propósitos similares así como la función que cumplen para los poseedores y sus implicaciones tanto personales como generales. El viaje se traza a partir del barroco y el renacimiento del interés por las reliquias sagradas, pasa por los gabinetes de curiosidades burgueses, continúa con el surrealismo y sus asociaciones invisibles para llegar a distintas

experiencias personales con los souvenirs contemporáneos, producto de la cultura de masas. Mi pregunta fundamental concierne al modo en que se construyen los sistemas o formaciones discursivas y qué tienen que ver con los el poder y el control, así como con los procesos de subjetivación que generan ámbitos de representación. El souvenir es un modo de articular y desplegar subjetividades en diferentes contextos.

En este trabajo me interesa ver los intersticios, las fricciones que generan chispas de entendimiento y llegan a iluminar la propia vida y mundo del lector. Si bien, la metodología está basada en teoría, siempre hay un remitente puramente material. Y es que, me parece que hay que reintegrar la materialidad para revisar o descartar lo que se dice en el mundo de la especulación pura: no hay que saltarse los pasos de la abstracción.

1. Miopía anacrónica: miradas críticas

En el famoso *Libro de los pasajes*, Benjamin desarrolló un método particular en donde se sitúa en medio de ese remolino que propicia la dialéctica negativa. En ese sentido, me interesa la metodología de investigador de archivo (en tanto el archivo es un sistema que genera condiciones técnicas donde los documentos se generan y producen sentidos) que logra ofrecer una mirada crítica de los objetos de la vida cotidiana al desfamiliarizarlos. Martín Kohan, en su fenomenal ensayo *Zona urbana*, expone el procedimiento crítico de Benjamin, que desarrolla a partir de la necrológica que escribe Adorno tras la muerte de su amigo: “insistió en contemplar todos los objetos tan de cerca como le fuera posible, hasta que se volvieran ajenos y como ajenos le entregasen su secreto”. La miopía es el método crítico que usa el arte de la microscopía que examina los detalles. Contra la vastedad de los panoramas una mirada tan cercana que vuelva extraños a los objetos por medio de la famosa *ostranennie*[1] formalista como forma perceptiva. Ahí radica la diferencia, por ejemplo, entre Balzac y Flaubert. Mientras el primero se entrega a largas descripciones y juicios de tiendas de antigüedades y los objetos que la habitan para finalmente detenerse en una pieza encontrada por casualidad, el segundo juega al fetiche, partiendo de la descripción minuciosa y transparente de un objeto para develar la pasión que ahí se encierra, lo que no se puede aprehender de de la cosa, lo Real. Porque, “inclusive en el estar ahí perdura cierta lejanía:

por mucho que se aproxime la mirada del miope, algo se escapa, algo ya no está ahí” (Kohan 34). Al final de cuentas, no tengo nada que decir, sólo puedo exhibir, mostrar.

Por otro lado, está Georges Perec, quien tiene un método increíblemente rígido que, sin embargo, revela lo que no se piensa de las clasificaciones, acaso como Borges pensando su enciclopedia china. Dice Perec a propósito de su libro *Pensar/ Clasificar*: “Lo que afloraba estaba totalmente del lado de lo borroso, lo flotante, lo fugaz, lo inconcluso, y al fin opté por conservar deliberadamente el carácter vacilante y perplejo de estos fragmentos amorfos, renunciando a fingir que los organizaba en algo que habría tenido, con pleno derecho, el aspecto (y la seducción) de un artículo, con principio, medio y fin” (109). La organización, clasificación de las cosas es, por donde se vea, arbitraria y responde a un sistema de poder que genera sus límites y crea su exterioridad para poder tener un claro control sobre los cuerpos.

2. Génesis de un concepto

Me remonto al origen de la afirmación de Benjamin, y me refiero a éste no como un inicio, ya que el origen “although a thoroughly historical category, nonetheless has nothing to do with beginnings [...] The term origin does not mean the process of becoming and disappearing. The origin stands in the flow of becoming as a whirlpool; its rhythm is apparent only to a double insight” (Benjamin *Libro de los...* 83). Parte del flujo en-proceso-de, siempre en movimiento. Si se toma un punto cualquiera se está en el origen, que va y viene como las olas conforme se le añaden o restan significados a un concepto (y el concepto es un dispositivo de enunciación que permite la visibilidad de ciertas áreas y deja fuera otras). El objeto histórico se constituye, en primer lugar, por arrancar del continuo lineal las cosas. Así, el souvenir se mueve en el intersticio de los enunciados dados, arrancado de su función para posibilitar la visión de ciertas subjetividades.

Examino, en primer lugar, la cita original de Benjamin acerca del souvenir, que aparece en la sección 32a de *Parque central* (mala traducción de *Zentralpark*[2]): “El souvenir (el recuerdo) es la reliquia secularizada. El recuerdo (el souvenir) es el complemento de la »vivencia«. En el souvenir se sedimenta la creciente alienación del hombre al hacer el inventario de su pasado como pertenencias muertas. La alegoría abandona en el siglo

diecinueve el mundo exterior para instalarse en el mundo interior. La reliquia proviene del cadáver, el souvenir de la experiencia difunta, que por un eufemismo se llama vivencia” (26). Una precisión de la traducción: en alemán el término que aquí se traduce por recuerdo/souvenir es *andenken*. La referencia implícita de Benjamín, aquí, es a Heidegger y su concepto de *andenken*, memoria, pero no en un sentido de retomar el concepto, sino de ir en contra de la metafísica para regresar la referencia material absolutamente (ya no el significante vacío, sino el sentido). Explica Vattimo leyendo a Heidegger que

el *Andenken* ‘es algo distinto que la efímera presentificación del pasado’ su relación con aquello a lo que piensa es más bien del tipo del *verabschieden*, en uno de los sentidos que el término tiene en alemán: decir adiós a lo que ha quedado anacrónico, que ha pasado según su medida, que se ha cumplido. El *Andenken* piensa al ser como diferencia, como aquello que difiere en muchos sentidos: primeramente, en el sentido de que, en el dar, no se da como tal, y por lo tanto difiere como lo que se escapa, que ha estado, y de lo cual la proveniencia, en su provenir, también siempre se despide; pero también difiere siempre como aquello que es distinto, que en su no reducirse a la apertura abierta la difiere en cuanto que la *dis-loc*a, la suspende (la hace depender, la cuelga) en su perentorio carácter de presencia [...] podríamos decir que el *Andenken* es el pensamiento que deja ser a lo posible como posible, quitándole la máscara de necesi-dad que la metafísica le ha impuesto, y que le impone principalmente en la identificación final del ser con la objetividad.

Ahora bien, el *andenken* heideggeriano proviene de su lectura de un poema de Hölderlin así titulado. “But the sea takes /and gives memory, /and love fixes the eye diligently, /and poets establish /that which endures” (Hölderlin) [énfasis mío].

Hay que tomar en cuenta que Heidegger es la antítesis de Benjamin en cuanto a postura filosófica. Si saco a relucir el origen del concepto es con miras a ver cómo Benjamin retira el sustrato metafísico y de “máscaras” para explotar la pura materialidad del término en la cosa misma. El *andenken* heideggeriano es útil en tanto habla de dislocaciones temporales que suspenden la presencia en el objeto indefinidamente. El souvenir, en muchos sentidos, es una suspensión indefinida que disloca la experiencia espacio-temporal al

capturarla en una cosa. Este es el sentido primero y más evidente de cualquier souvenir que se compra cuando se va de viaje: se quiere retener un instante extraordinario, fuera de lo cotidiano que fue significativo de algún modo, ligado con un espacio otro que despliega nuestra relación con el pasado (presente, latente). No se puede decir mejor que en palabras de Buck-Morss: “In the traces left by the object’s after-history, the conditions of its decay and the manner of its cultural transmission, the utopian images of past objects can be read in the present as truth” (The dialectics 219).

3. Reliquias y relicarios a peso

La efervescencia de las reliquias en Europa, surgió primero con las Cruzadas y peregrinajes que se llevaron a cabo durante la Edad Media, hermanadas con ciertas prácticas rescatadas del paganismo (Bouza 31) que se trasladaron a la veneración de objetos o el cuerpo mismo de los mártires, santos, beatos, papas, etc. La segunda época de gran importancia fue después del Concilio de Trento en donde una nueva piedad “característicamente barroca, fue la pasión por las reliquias de los santos [...] en la afición desmesurada a las mismas, y en el renacimiento del coleccionismo y del tráfico internacional en amplia escala desde finales del siglo XVI... se transmitió el uso personal de reliquias medieval, y todavía en 1630, la condesa Aulnoy testimonia que los españoles colgaban en su cuerpo reliquias que besaban con frecuencia y a las que enmendaban su fortuna, en tanto las españolas utilizaban cinturones con reliquias” (Bouza 33).

En el uso de las reliquias es necesario plantear la condición cristiana primordial, es decir, el tratamiento del Otro como pura exterioridad. El cristianismo se funda sobre la traición a sí mismo de cara al poder al conjurar-se en contra de su orientalismo (judío). El principio paulino forja la fantasía del otro, el judío negado para fundarse como Imperio. El otro es, así, el innombrable que genera un compromiso, un pacto de universalizar “la fe” que instituye la característica compulsión histórica por la alteridad, llámese evangelización o colonización. En esta universalización de la fe se inserta la reliquia, un acceso instantáneo y material a la trascendencia. Ciertamente, una traición al origen, casi siempre apócrifo de las mismas reliquias, en donde se depositan las esperanzas y las supersticiones, una mercancía en el sentido más moderno (pero con carga metafísica, aún más poderosa). Ya en la

Ilustración, Voltaire hizo una crítica encarnizada de la superstición que se pone en juego en las reliquias, base de las creencias medievales que se extienden hasta su tiempo: “¿Esos pedazos de la verdadera cruz de Jesucristo, que si se juntaran, bastarían para construir un buque de cien cañones; tantas reliquias que indudablemente son falsas, tantos falsos milagros, constituyen acaso monumentos de una devoción ilustrada?” (Voltaire 557).

El peregrino medieval tenía una pasión por las reliquias y los lugares de donde provenían. De igual manera, no hay duda de que hoy los turistas buscan una especie de cultivación intelectual y cultural cuando visitan las reliquias del pasado, sean templos, castillos, casas de estado u objetos expuestos en museos o galerías de arte. Ciertamente, el valor agregado reside en la cercanía al objeto real o el estar parado en la escena de un evento histórico, lo que puede dar a estos objetos y lugares un poder luminoso no tan diferente de lo que atribuían los peregrinos a las reliquias de los mártires. Sin embargo, las expectativas personales del peregrino y del turista, aunque parecen enfrentarse a situaciones similares, son muy diferentes. Para el peregrino se trataba de la próxima vida, la trascendencia, el perdón de los pecados, evitar tiempo en el Purgatorio y acercarse a Dios. Para el turista de hoy es se trata de hacer algo más de esta vida, una experiencia cultural importante, la adquisición de conocimiento y una sobremesa con discusiones informadas.

La siguiente transformación significativa del papel del souvenir se lleva a cabo en el siglo XIX. Pasada la “edad de la razón” (y su cima en Kant y Sade), surge la sistematización del método científico y surgen las ciencias “humanas” que tienen por objeto de estudio al hombre, el hombre como sujeto del enunciado y sujeto de enunciación. La biología, la economía y la antropología retoman un sistema clasificadorio y de sistematización de saberes para compartimentar la descripción de sus objetos. En algunas obras de corte surrealista o en los cortos filmográficos de Jan Švankmajer como *Historia Naturae* (1967) es muy palpable esta forma de descripción que se sistematiza en un saber llamado “ciencia” que es en realidad una zona borrosa. La historia natural es, en este sentido, una pretensión de dominar lo visible, clasificar todo lo que es posible ver y acomodarlo en cuadros de identidades y diferencias en acontecimientos sucesivos.

Me interesa la figura del “gabinete de curiosidades” (wunderkammern) que precede la disposición del museo al mostrar objetos maravillosos e inusuales obtenidos generalmente en viajes lejanos. La función principal de estas cámaras era provocar asombro en el visitante,

más allá de clasificar u organizar objetos. El burgués prototípico es quien reunía estos objetos al ejercer la noción de “gusto” como gasto inútil que produce una cierta plusvalía simbólica (que dará origen al museo). La reserva simbólica en el siglo XIX se da en términos del sujeto y de la noción de gusto burgueses. No estamos ya lejos de la concepción del souvenir creada en el siglo XX, potenciada por la cultura de masas y la producción en serie.

El coleccionismo del que tanto habla Benjamin que tiene que ver con el afecto hacia la cosa o los gabinetes de curiosidades burgueses son modos de compartimentar eso que se desborda y descoloca al sujeto del enunciado. Esto lo detallaré más adelante en el ensayo. La experiencia atrofiada, de la que habla Benjamin en sus consideraciones sobre la obra de Leskov, se puede desplegar en un souvenir como el paso de la mercancía a un objeto de coleccionismo.

4. Fragmentos y sustitutos

Mi oma nació en Indonesia, en 1932. La segunda Guerra Mundial le tocó en plena infancia, en la que los soldados japoneses la recluyeron en un campo de concentración. Vivió ahí hasta los doce años, experimentando diariamente la disciplina férrea japonesa. Al terminar la guerra, mi bisabuelo nunca quiso volver y revivir esos trabajos forzados que le hicieron perder definitivamente la voz (caso paradigmático de neurosis de guerra). Al contrario, mi oma siempre deseaba volver a “su tierra natal”. Tiempo después, ella fue una viajera incansable y, dentro de sus múltiples travesías, uno de sus destinos fijos y repetitivos fue Indonesia. Durante sus excursiones siempre compraba objetos de dos tipos: típicos del lugar y referentes a la colonización holandesa. Me parece que se pueden observar dos actitudes básicas en esta práctica: la búsqueda de los orígenes (en cuando a la relación con su tierra) y el intento de llenar un vacío en la escisión de la experiencia.

La intrincada pesquisa por lo real y su marca de autenticidad es uno de los rasgos clave de los viajeros/turistas, “en contraste con el siglo XIX de la utopía o los proyectos ideales ‘científicos’, de los planes para el futuro, el siglo XX apuntó a entregar la cosa misma, a realizar directamente el ansiado Nuevo Orden [...] La experiencia última y decisiva del siglo XX fue la experiencia directa de lo Real como opuesto a la realidad social cotidiana, lo Real en su violencia extrema como el precio que había que pagar por ir quitando una por una

las engañosas capas de la realidad” (Žižek, El títere y el enano, 88). Me vuelvo al psicoanálisis, aunque traicione a otras referencias teóricas en este ensayo, porque me parece pertinente aquí. Lo Real lacaniano, esa esfera innombrable, irrepresentable, imposible de asir, es lo que se enfrenta a lo cotidiano. Esta experiencia de lo Real modifica al sujeto, provoca una escisión en él, sobre todo cuando lo real se muestra como un dispositivo del mal radical que objetiva al sujeto volviéndolo cuerpo con un nombre común. Parece que no hay manera de llenar el vacío (cosa angustiante), producto de la escisión del ser y su primer objeto de placer por completo. Queda, sin embargo, la incipiente inserción de una cadena de sustituciones fragmentarias que recuerdan aquello que es irrecuperable. ¿Cuál cadena, cómo sustituir lo irrecuperable? El ser humano es carencia que necesita llenarse por medio de objetos pulsionales diversos cuyo verdadero objetivo es das Ding. Y sin embargo, no se llega nunca a aquello. La pulsión es producto de la eterna imposibilidad de regresar o encontrar el gozo perfecto y surge con el *vorstellungrepräsentanz* o representante ideacional, que es el objeto colocado en lugar de das Ding. El objeto de la pulsión es algo complejo en sí, al tener parte en un proceso en el cual se divide: es en sí mismo otro y no es idéntico a sí. Siempre es eso y otra cosa. Así pues, la pulsión produce fracturas en la cosa y entre las cosas. Existe “realidad” sólo cuando hay una brecha, una ruptura o exceso traumático, un cuerpo extraño que no puede ser asimilado en ella (Žižek Visión de paralaje 322). Ahora bien, el objeto nunca es la cosa, pero la cosa es parte del objeto. El souvenir es una cosa, material, concreta que toma el lugar de la pulsión e intenta llenar el vacío de experiencias. Para decirlo con Eliot, lo que mi oma, como compradora de souvenirs buscaba es un sentido: “We had the experience but missed the meaning,/And approach to the meaning restores the experience” (Eliot 50). Una experiencia pierde su lugar en la realidad si no tiene sentido, más al dotar de sentido a la experiencia se reconstruye la realidad. ¿Desde dónde tejer un sentido?, ¿desde dónde “reconstruir” la realidad?, ¿cómo expresar un acontecimiento, un sentimiento? Hay miles de formas y, una de ellas, la representa la respuesta del souvenir como cosa que está en lugar de una experiencia escindida y la búsqueda de un ejemplar “original” y “originario” de la tierra natal.

5. Fantasías

Poco conocí a mi opa, pero mis recuerdos son muy nítidos por la fuerza que encierran. En su casa, tenía la colección más grande de suecos de madera que he visto en mi vida. Los había de todos tamaños y formas. Al acabar la comida, mi abuelo solía pararse de su silla y traer un par de suecos diferente cada vez. Con su español precario y mal pronunciado (a pesar de haber vivido en México hace 30 años), comenzaba a relatar la historia de cómo adquirió ese par de suecos en particular y de donde provenían. Contaba historias francamente aburridas y detalladas del proceso, pero siempre me atrapaba el exotismo y las casualidades de sus diversos recuerdos. Inevitablemente duraba unas horas hablando de ello. Un día, al terminar una de esas letanías, a mi oma se le ocurrió revelarnos la verdad de todo. Dijo, sentada en la mesa con su café: -No es cierto, ese lo compraste en la tienda de la esquina en donde vivíamos. Mi opa se enfureció y la verosimilitud de sus relatos, en las siguientes ocasiones, se fue por la borda. Sin embargo, él seguía contando sus azares, aunque todos supiéramos que los objetos tenían un origen normal y no fantástico como el clamaba. Aquí se revelan actitudes concretas en torno a los objetos-souvenirs: la fantasía injertada en el origen y el pretexto para relatar un viaje lejano que nunca sucedió.

Uno de los cometidos del souvenir es rellenar los huecos del espacio vacío, la casa, habitar de modo transitivo la vida misma. Fabricar una funda, en fin, para esas fantasías que alberga el deseo (Benjamin Libro de los... 239). Si la fantasía es “quien le ofrece las correspondencias al recuerdo, es el pensamiento quien le dedica las alegorías. El recuerdo los viene a reunir” (Benjamin Parque central). Un recuerdo falso es tan operativo como uno verdadero. Lo que importa es tener el mundo “en las manos”:

En el siglo XIX, el exotismo oriental significaba traer a casa los trofeos del imperio, disponiendo el mundo-en-miniatura como una instalación en los interiores burgueses: pieles de leopardo, plumas de avestruz, alfombras persas, vasijas chinas, sedas japonesas. En el nuevo siglo, el orientalismo significaba la apropiación de motivos de diseño exóticos (descubiertos en las nuevas revistas fotográficas de arqueología y antropología) y su integración como superficie abstracta, ornamenta; una especie de barniz cosmopolita que recubría realidades de la dominación imperial con una forma onírica de internacionalismo cultural. (Buck-Morss Walter Benjamin... 234)

El imperialismo está fuertemente cargado de fantasías fetichistas sobre los colonizados. Siempre me gusta pensar los obeliscos parisinos como un souvenir egipcio gigante o al museo del Louvre como el museo prototípico que da una visión por capas de la historia imperial. El fetiche, el souvenir en este caso, es la clave del bien (que carga el desliz de la plusvalía) como fantasmagoría mítica, la forma que se escapa a la historia. Se escapa de la historia porque su carga simbólica permite articular sistemas de visibilidad específicos. Mi opa, desde esta lectura, construía un relato para poder disponer de los acontecimientos a su gusto y cargar simbólicamente a un objeto quizás intrascendente en realidad. Lo fundamental es que “nada puede atestiguar que lo real es real, salvo el sistema de ficción en el cual representará el papel de real” (Badiou 75). Mientras la ilusión esté en el relato o en el souvenir, el propio sistema ficcional de representación se sustenta a sí mismo.

6. Reliquia secularizada

Mi mamá, desde que yo tengo uso de razón, tiene una obsesión con coleccionar todo tipo de objetos en miniatura. La enorme colección se divide en tres: objetos de latón, objetos diversos y objetos para dioramas o su casita de muñecas. Cada uno de ellos tiene un origen diferente, vienen desde E.U., Holanda, Francia hasta de mercados locales en diversos pueblitos a lo largo de todo México (aunque esos sean Made in China). Los objetos, casi nunca guardan para ella ninguna marca de su origen, son importantes sólo por tener el tamaño adecuado y por la dificultad y el trabajo en su obtención. Caso de coleccionitis aguda en donde lo único que importa es la relación afectiva con el objeto.

Condición primera: sacar al objeto de su contexto. El objeto, para ser parte de una colección, tiene que clausurar sus funciones originales, su uso práctico (Benjamin Libro de los... 1016). Se inviste de un aura única (sin importar su procedencia) y se pone en relación con otros objetos con algo o nada en común.

Dos: los objetos irrumpen en nuestra vida y no nosotros en la suya. Dice Benjamin: “Like involuntary memory, collecting is a ‘productive disorder’, ‘a form of a practical remembering’ wherein the things ‘step into our lives, not we into theirs’. ‘Therefore, in a certain sense, even the smallest act of political reflection marks an epoch in the trade of

antiques (Benjamin Libro de los... 271)". Para el coleccionista, el mundo (por lo menos el de su afecto) está presente en cada uno de sus objetos y en sus relaciones, muchas veces incomprensibles para los demás (Benjamin Libro de los... 274). La distinción que hace Benjamin entre el gabinete de curiosidades burgués y el coleccionista es fundamental para comprender la noción del souvenir. El gabinete de curiosidades traza un sistema de relaciones puras y genera un sistema de clasificación basado en la dicotomía continuo/ diferente. Al contrario de éste, el coleccionista ostenta relaciones afectivas[3] con el objeto, revelando, así, construcciones oníricas del sistema social.

El coleccionista es quien en su sentido más amplio revela el carácter de "reliquia secularizada" en el souvenir.

7. Desestabilizar la noción de lugar

Casi nunca compro souvenirs. Sin embargo, me interesan mucho aquellos objetos en los que es visible un desfase, irreverente e ilógico en su construcción o intento de representación. Busco siempre objetos que sean únicos pero que, paradójicamente, están marcados por su origen en su producción en serie, como todo souvenir contemporáneo. Lo que me interesa en cualquier objeto-souvenir no es la continuidad, sino los discontinuos, las anomalías, el modo en el que el interior produce el exterior, porque, como discípula de Foucault, creo que no hay exterioridad en el sentido de otro absoluto, sino desplazamientos de partes del Uno que se abyectan 4] hacia el espejo externo. Esas zonas borrosas de la representación, en donde hay ciertas "fallas" (en el sentido geológico), son relevantes para comprender no sólo el lugar o emplazamiento de la enunciación, sino también quién enuncia. Si el lenguaje es un no-lugar, lo que produce el lugar (el lenguaje) es un no-lugar. Y este lugar emplaza los objetos y a diversas subjetividades (discursivamente, pero, en Foucault, el discurso es material). En el fondo, lo que importa no es el lugar de la enunciación, sino el lugar del sujeto de la enunciación. En mi caso: no importa de dónde provienen los souvenirs ni qué significan para una determinada cultura, sino a partir de qué dispositivo posibilitan relaciones de inclusión/exclusión.

Los tres "sistemas" de los que Foucault siempre habla se pueden delimitar en tres: la utopía, la heterotopía y la atopía. La utopía, resumiendo, es un no-lugar que con llevan una

fábula posible en donde se puede inscribir el acontecimiento. En general, la utopía tiene un sentido finalista y un emplazamiento: “Las utopías son los emplazamientos sin lugar real. Mantienen con el espacio real de la sociedad una relación general de analogía directa o inversa. Es la sociedad misma perfeccionada o es el reverso de la sociedad, pero, de todas formas, estas utopías son espacios fundamental y esencialmente irreales” (Foucault 85). La atopía es la afasia, en donde hay una verdadera crisis en la noción del espacio. El lugar es múltiple por la propia condición de las singularidades que la van constituyendo y los nombres no generan sistemas de clasificación reconocibles. Es la ausencia de lugar (vs.un no-lugar). Lo interesante, para este ensayo, son las heterotopías, que secan cualquier propósito implícito e inquietan porque minan el lenguaje y arruinan cualquier posibilidad de sintaxis, producción de sentido. Están ancladas en el puro acontecimiento[5] y, por ello liberan afectos sociales-políticos. Es un no-lugar. Al hablar de heterotopías, hablo de “contra-emplazamientos... que se pueden encontrar en el interior de la cultura están a la vez representados, cuestionados e invertidos, especies de lugares que están fuera de todos los lugares, aunque sean sin embargo efectivamente localizables. Estos lugares, porque son absolutamente otros que todos los emplazamientos que reflejan y de los que hablan, los llamaré... heterotopías” (Foucault 85). La operación heterotópica como función es necesaria para crear objetos emplazados en una simultaneidad en relación a la experiencia. Creo que, como dice Badiou, en el souvenir “se trata de hacer ficción del poder de la ficción, tener por real la eficacia del semblante [...] la mostración de la distancia entre lo ficticio y lo real se convierte en el objetivo principal de la facticidad” (71). El souvenir como heterotopía revela esa brecha entre lo real y lo ficticio, la experiencia y su alienación (de sentido) en las posesiones muertas. La confusión, ese momento de regocijo en algo que se sabe totalmente falso, un souvenir, un Buda con sombrero de mariachi, inverosímil, permite decir: “Lo sustituido puede también aparecer, en una escala 1:1, en el papel del sustituto; sólo debe haber un rasgo que asegure que no se lo tomará por él mismo. Lo que proporciona ese rasgo es el umbral que separa el lugar de lo que sustituye de lo que ha sido sustituido o simboliza la separación que hay entre ellos. Todo lo que aparece delante del umbral se presume como el sustituto, del mismo modo que todo lo que está detrás de él se toma por la cosas sustituidas” (Pfaller, Robert en Žižek El títere y el enano 194). El souvenir es la revelación de que todo lo que hay, incluso en la “realidad” es ficticio porque nos devuelve una mirada desestabilizadora en donde un objeto en el

remolino, una reliquia secularizada que algo nos dice acerca del modo de construir nuestra sociedad.

Conclusiones provisionales

A pesar de la confusión que reina en este trabajo, espero haber alumbrado, brevemente y a través de un pretexto menor –el souvenir–, una serie de reflexiones acerca de diversos temas que me interesan. Analicé diferentes posturas: la fantasía, la búsqueda del origen, el desfase del objeto y el lugar-tiempo y la desestabilización del lugar por medio de la cosa. Todas ellas, acaso, un haz de dispositivos de visibilidad que despliegan relaciones y modos de enunciación. Y eso es lo que importa, por ahora.

Obras citadas

Badiou, Alain. *El siglo*. Trad. Horacio Pons. Buenos Aires: Ediciones Manantial, 2005.

Benjamin, Walter. *Libro de los pasajes*. Ed. Rolf Tiedeman. Trad. Luis Fernández Castañeda. Madrid: Akal, 2007.

---. Parque central. Trad. Ronald Kay. Santiago de Chile: Ediciones Metales Pesados, 2005.

Bouza Álvarez, José Luis. *Religiosidad contrarreformista y cultura simbólica del barroco*. Madrid: Consejo superior de investigaciones científicas, 1990.

Buck-Morss, Susan. *The dialectics of seeing: Walter Benjamin and the arcades project*. Cambridge: MIT, 1991.

---. *Walter Benjamin, escritor revolucionario*. Trad. Mariano López Seoane. Buenos Aires: Interzona, 2005.

Eliot, Thomas Stearns. *Cuatro cuartetos*. Trad. Gustavo Díaz Solís. Caracas: Monte Ávila Editores, 1991.

Foucault, Michel de. “De los espacios otros”. *Astrágalo: revista cuatrimestral iberoamericana* N. 7, 1977 págs. 83-91.

Hölderlin, Friedrich. “Remembrance” en *Poems of Friedrich Hölderlin*. Trad. James Mitchell 1 de febrero del 2010 <<http://home.att.net/~holderlin/poem/remembrance.htm>>

Kohan, Martín. Zona urbana. Ensayo de lectura sobre Walter Benjamin. Madrid: Editorial Trotta, 2007.

Perec, Georges. Pensar/ Clasificar. Trad. Carlos Gardini. Barcelona: Editorial Gedisa, 2001.

Sklovski, Víctor. “El arte como artificio” en Todorov, Tzvetan. Teoría de la literatura de los formalistas rusos. Madrid: Siglo XXI, 2004.

Vattimo, Gianni. Las aventuras de la diferencia. Pensar después de Nietzsche y Heidegger. Trad. Juan Carlos Gentile. Barcelona: Península, 1998

Voltaire. Diccionario filosófico. Tomo II. Ed. Ana Martínez Arancón. Madrid: Ediciones Temas de Hoy, 2000.

Žižek, Slavoj. El títere y el enano. El núcleo perverso del cristianismo. Trad. Alcira Bixio. Buenos Aires: Paidós, 2005.

---. Visión de paralaje. Trad. Marcos Mayer. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 2006.

Christina Soto van der Plas: México, 1989. A punto de acabar la Licenciatura en Literatura Latinoamericana en la Universidad Iberoamericana y de iniciar el doctorado en la Universidad de Cornell. Ha participado en varios proyectos editoriales y de investigación, siempre apasionada de la teoría crítica. Actualmente está traduciendo un libro de Alenka Zupancic.

[1] No me refiero aquí al *verfremdungseffekt* de Brecht ni al *vnenakhodimost* Bajtiniano en su forma paródica, sino al uso que hacen los formalistas rusos del término bajo *ostranenie*, que se refiere a la desautomatización de un procedimiento. Sklovski habla de la *ostranenie* como un proceso exclusivo de la recepción de la obra: “la finalidad del arte es dar una sensación del objeto como visión y no como reconocimiento; los procedimientos del arte son el de la singularización de los objetos, y el que consiste en oscurecer la forma, en aumentar la dificultad y la duración de la percepción” (Sklovski 60). Más adelante, Mukarovsky complejizará el término.

[2] Zentralpark es el último texto que se conoce de Benjamin, escrito entre 1938 y 1939. El texto parece la pista del viaje que no haría, la huella que no habría de completarse. Central Park= Nueva York; Tiergarten= Berlín. Me parece que, además del gesto de su suicidio en un puesto de frontera en Portbou, este texto representa la imposibilidad del exilio (aunque Benjamin haya sido un exiliado crónico, dentro de Europa).

[3] Me refiero al afecto tal como lo define Deleuze: “Siendo los afectos, las intensidades de las que un ser es capaz, las efectuaciones de la potencia, lo que experimento en acción o en pasión, es lo que efectúa mi potencia a cada instante”. Esto, en un sentido puramente corporal.

[4] Uso el término “abyecto” con el sentido que le da Julia Kristeva en Powers of Horror. An essay on abjection. New York: Columbia University Press, 1982. Lo abyecto es, pues, lo que hacemos a un lado para constituirnos en un Yo.

[5] El acontecimiento en el sentido de Badiou, que es aquello que, perteneciendo a una situación, no se explica por la situación y reconfigura la situación (aunque suene a trabalenguas). Es el múltiple singular y siempre implica un socius. Tiene que ver, también, con el clandestino - en Derrida o Levinas el extranjero- (el que estando, no pertenece), una condición de situación que reconfigura al múltiple. El acontecimiento es una presión sobre un sistema de enunciados que genera un nuevo sistema de representación y por ello es fundamental.

RESENHA

Sobre *Mazo de cartas*, de de Beccaria / Ruiz-Sola

Mario Cámara

La experiencia de lectura de *Mazo de cartas* fue vertiginosa. La autoría doble de Luciano Beccaria y Ruiz Sola, o tal vez debería decir triple, Beccaria, Ruiz y Sola, constituyó el inicio de esa experiencia. Una barra y un guión ya configuraban, desde el comienzo, una anticipación del feliz laberinto en el que me sumergiría. Los indicios proporcionados por el título más la información de la contratapa, que mencionaba la desaparición de un país llamado Beto, fomentaron y construyeron una cierta idea de lo que estaba por leer. Idea que, rápidamente, fue puesta en crisis. Regreso ahora a la palabra vertiginosa porque así lo impuso, desde el comienzo y sin respiro, el cruce de mails entre Ireneo Fagundez, ¿o debería decir Irene o Fagundez? y Lucre Colmenares, nombre con claras reminiscencias televisivas. ¿Eran estas las cartas a las que se refería el título? Después de todo, los mails son cartas, o han reemplazado a las cartas o han creado una forma de comunicación que es semejante a lo que fueron las cartas en el pasado. Ese era un posible sentido para el mazo de cartas. Así comencé a enterarme de sus asuntos. Menciono algunos: **Arrorró, becerro; Cómic-oh!; Acabo de cavar** pero también **Calamar en su tinta, Poesía enigma para policías, ¿Alguien puede decirme algo?; Páginas y anónimas**. Estos pocos asuntos son una muestra microscópica del modo en que Beccaria y Ruiz/Sola trabajan con la lengua, entre el sonido y el sentido, entre la destrucción y la construcción, entre la historia y el delirio.

Avanzo. Las cartas/mails efectivamente nos hablan de un país llamado Beto que ha desaparecido, con sus características, su geografía, sus peculiaridades, y también nos habla de una serie de buscadores de ese país, de ese pequeño país, como por ejemplo el Cabo Esperanza, al parecer desaparecido en el África. Pero es imposible reducir *Mazo de cartas* a la historia de la búsqueda de un país llamado Beto. Las historias proliferan y lo hacen de

acuerdo a un principio que podemos llamar de infinitud, en la medida en que tanto el comienzo como el final en esta novela son aleatorios. En este sentido, es decir, de acuerdo a este principio, *Mazo de cartas*, posee, me atrevo a señalar todas las historias. Si *El museo de la novela de la eterna* de Macedonio Fernández no comenzaba, eternamente pospuesto por infinitos prólogos, *Mazo de cartas*, tengo la impresión, no deja de recomenzar con cada mail/carta. Y en esos comienzos o recomienzos todo constituye una buena excusa para contar una historia: un simple potus, un paciente impaciente, la decisión de cambiar no sólo de sexo sino de especie, una noche en Banchemero, la guerra o el frente betista de liberación conjuntamente con el alumbrado, barrido y limpieza, o sea el FBL y el ABL, y así podría continuar.

Esta descripción sin embargo deja afuera un elemento importante, ¿quién escribe esos mails/cartas? Por ejemplo, en el mail/carta del 15 de julio de 2004 el remitente es Lucrecolmenares y el destinatario Ireneofagundez. Comienza así: “En el prode bélico jugale a visitante” El mail se refiere a Beto. Lucrecolmenares parece estar de viaje en un país tropical. Firma: Tuya y sólo tuya. Tu hermana. Pregunta: ¿Lucrecolmenares es la hermana de Ireneofagundez? Mucho antes de esa carta mail tenemos otra. También enviada de lucrecolmenares a ireneofagundez. Pese a ello, la firma allí pertenece a “Comando Asdrubal del FBL – Sección Guaraní”. Otras cartas mails están firmadas por Carmén, el cordooobé, Graciela, tu hijo Santiago, mamá Clota, Jacinto, Galarraga y siguen los nombres.

Tenemos entonces la proliferación de historias que nos narran los mails/cartas y la proliferación de firmas que invaden esos mails/cartas y la proliferación de asuntos que, en general, no parecen tener una relación explícita con el tema del mail/carta pero inyectan sentidos posibles a los textos que titulan. Estos tres elementos se conjugan, precisamente, para desarticular cualquier entramado realista, cualquier verosimilitud. Sólo resta la potencia y la alegría del narrar, no importan las firmas, no importa quien habla, si Beccaria, si Ruiz o Sola o Lucre o Ireneofagundez. Como señalaba Roland Barthes en relación a Severo Sarduy, hay aquí también un franciscanismo del lenguaje. En *Mazo de cartas*, todos los lenguajes están invitados a participar, pero también todas las figuras retóricas y todos los puntos de vista.

Vuelvo a preguntarme, ¿cuántos sentidos puede tener un mazo de cartas? Nuestro truco y el poquer, no lo olvidemos, son juegos productores de gestos, de miradas, de palabras,

de avances y retrocesos que constituyen relatos y ficciones. También, tenemos el solitario, que tan popular se ha vuelto en todas nuestras computadoras y que ha sido tan bien relatado por Mario Levrero en su *Novela luminosa*. En este último caso, en el solitario: cada partida es un recorrido. Cuántos sentidos afloran de repente para la palabra partida, pienso. ¿Una partida es algún tipo de viaje o una división o un juego o todo ello junto? De este mazo podríamos elegir, azarosamente, quedarnos con algunas cartas y producir nuestro propio relato. Podríamos deslizarnos por la búsqueda de Beto, por supuesto, como nos indica la contratapa; o por las vicisitudes de ese potus que no deja de crecer o por las desventuras de Tivo mo.

Pero, reitero, ¿de qué cartas estamos hablando? Todo o casi todo en esta novela posee una pluralidad de significados, una doble lógica no excluyente que anima al lugar común con una nueva vida, que se toma en serio las metáforas, que alitera y con ello desplaza y desvía el relato, lo construye. Entonces, las cartas del mazo bien podrían ser las cartas que se despliegan sobre la mesa, develadas una a una, sostenidas en nuestras manos, o bien podrían ser como esas cartas que enviamos por el correo, por el correo tradicional o por el correo electrónico o que insertamos en una botella que arrojamos al mar, escena que aparece reiteradamente en *Mazo de cartas*.

¿Será que cada vez que enviamos una carta ¿estamos jugando? Azar y escritura, un enunciado que, por supuesto, me recuerda a Mallarme, quien en lugar de cartas utilizó dados, y me devuelve a la pregunta por el sentido y por el sonido. Una carta enviada, como una novela publicada, es, como dice Jacques Rancière una palabra muda, no precisamente porque no hable, sino porque, arrojada al mundo, cada uno de nosotros le pone voz, la injerta y la entremezcla entre sus propias palabras: sentido y sonido, sentido y azar o cartas y cartas. Recorridos, recorridos, recorridos. Pero *Mazo de cartas* hace algo más, revela la deriva de todo mensaje impreso en una carta, es decir el juego posible de todo lenguaje; y juega con los discursos que emergen desde el azar.

Historia de o o me voy al mazo. El diccionario define a la conjunción **o** como una conjunción que entrelaza dos posibilidades, expresando que sólo una de ellas se realiza. Sin embargo, la **o** a la que he ido acudiendo en esta presentación: cartas o cartas, Irene o Fagundez, Beccaria/Ruiz-Sola o Beccaria, Ruiz y Sola, entre otras muchas posibles, se trata

aquí de una conjunción que ha suspendido la elección, de una conjunción que introduce más bien lo indecible. En efecto, culminada la lectura de *Mazo de cartas* nos damos cuenta que nuestra inquietud para definir si eran cartas de juego o cartas dirigidas a un destinatario, debe ser suplantada por la aceptación de una **o** perpetua, de una **o** que no deja de sumar sentidos. La saga de Cilindro, un entrañable personaje y también una **o** memorable, parece constituir la cifra secreta de la novela, no porque de vele un sentido postrero, definitivo, sino, precisamente, porque en sus andanzas por bares y banqueros, devela que la circulación es su fundamento último. Cilindro, Irene Fagundez, Irene o Fagundez, Lucrecolmenares, Carmén, Tivo-mo, el potus, en fin, todos los personajes, tientan, prueban, zurcen en esa comarca que ha creado *Mazo de cartas*, una comarca de los lenguajes.

Luciano Beccaria es licenciado en Ciencias de la Comunicación (UBA). Publicó reseñas y artículos en distintas publicaciones y blogs colectivos. Administra el de misceláneas *Varietales de Luc Pierrot* (www.lucpierrot.blogspot.com)

Facundo Ruiz. Profesor de literatura latinoamericana (UBA), escribe una obra: *Piezas para libro* (con Irene Sola), de la que se ha publicado: *sobre eromas* (Tierra Firme, 2007) y *Escorzos. Catálogo japonés de imágenes a mano alzada* (Huesos de Jibia, 2009). Integra la banda sonora Juan Pluma y los cinema (www.juanplumayloscinema.com.ar)

Irene Sola. Escenógrafa y vestuarista, escribe una sola obra: *Pieza para libro* (con Facundo Ruiz), de la que se ha publicado: *sobre eromas* (Tierra Firme, 2007), y *Escorzos. Catálogo japonés de imágenes a mano alzada* (Huesos de Jibia, 2009). Integra el grupo poético Las chicas de Balbec y participa de Juan Pluma y los cinema.

POESÍA

Literatura y otros poemas

Adriana Kogan

Literatura

Hay dos maneras de hacer literatura. Una es con la cara, luchando incansablemente contra el pelo que se viene de nuevo, y otra es hacia lo desconocido del paisaje, o hacia los mecanismos que están ahí, nivelándose/novelándose todo el tiempo. La literatura no me importa en sí, por esa cuestión, sino más bien por ese sueño compacto que es la visión y el golpe de vista cuando trabajan juntos e inesperadamente. Algo así como ciervos cayendo doloridos por la ladera de la montaña, o una impresión que no deja de ser mía y, de todas maneras, irriga. Digamos que, cuando bombea el corazón, pasan varias cosas al mismo tiempo, que una no alcanza a percibir pero que sabe que pasan. Entonces no dejo de pensar ni un segundo en eso de estar susceptible a los cambios, y a la peste, y a todas esas versiones de las que alguna vez creí estar a salvo. Sin embargo, cada día confirmo más el parecer de: antes hubo burbujas, después jabón, más tarde nos bañamos en la pileta y ahora, cuando me siento un rato al borde a descansar, me cuesta cerciorarme de que eso que hay enfrente es solamente agua.

El corazón salvaje de las cosas

Negrura.

Separar la maleza de la obra.

Por fuerza mayor los eslabones de la gran cadena se reparten el trabajo.

Entre los pelos, enredado un solo pensamiento
pequeño y errado.

Una estrella sobrevuela a mi altura, la veo venir
como se ve venir una canción o una roca
o una línea musical, mental, sentimental
un fruto que pasa redondo y lo persigo con la fuerza que el trabajo que arde (cuando arde)
me transmite:

¿un tigre?

¿pasto?

¿una forma pendiente?

¿un estruendo?

¿un sentimiento que avanza hacia los lados?

Sólo unas cuantas piedras para el corazón:
feroz es el ciervo que pasa dormido
rojiza es la sangre que lo recorre
pesada es la carga que cree sentir cuando lleva un pensamiento en su espalda.

Misterio, descreo
secreto, lo guarda
cadena, la lleva (solidaria)
oculta es la llama que está prendida, no siempre encendida, quemando el pelaje que le da
forma, alimento y todo el aliento que necesite para agitar el lomo, respirar el fuego y soplar
el calor.

Alguien diría que el corazón salvaje de las cosas, en su solo intento de pertenecer al mundo
de los objetos naturales, irrigaría verdades tales como:

-“naturaleza muerta”

- “ver para creer”
- “pastos en los zapatos anuncian prosperidad”
- “sorpresa”
- “conciencia progresiva del progreso”
- “fin del mundo”
- “casos clínicos”
- “el gato se aísla para morir”
- “desmesura”
- “ovni”
- “la luna blanca, un observatorio de las cosas humanas”

Al tiempo que es el mensaje, lo transmite
un rumor, un rugir, un temblar
un cordón que, llevadero, parte hacia la selva espesa de la gran cadena natural
un ciervo que anuncia que no hay regreso porque los halcones se han devorado, una por una,
las migas de pan
señales rojas como un fluido verdadero
trabajo que da energía y después la saca
un recorrido aparentemente circular, y sin embargo.

Armada hasta los dientes llego al peor lugar
el pelo en una trenza enmarañada
soy una madeja pensante
soy un animal distraído
soy una recién llegada al centro (que imagino) enérgico y punzante hacia un solo corazón
que, por continuidad, me pertenece sólo a mí y a un ciervo que casi siempre me acompaña.

Noches enteras y no me comuniqué
noches enteras y no me comuniqué
noches enteras y no me comuniqué
será la hogaza, el pan, el fuego partido en el horno
o estarán por aparecer como demonios crudos en sus marcas
listos
ya.

Nuestras cabezas se tocan en algún punto

Nuestras cabezas se tocan en algún punto.

Invisible, imprevisible como todo encuentro verdadero
nuestras cabezas se tocan en algún punto.

En ese momento:

el alma cuelga como un hilo

el hilo se siente como hilo porque se trata de un estado altamente emocional.

La música es más música que nunca

las notas no suenan pero sí atraviesan el cuerpo

los sentidos frontales se preparan para recibir mejor las ondas laboriosas de la cabeza
contigua

que en su esfuerzo demencial luchan unas contra otras para no superponerse, siquiera tocarse para que Una Cabeza no deje de ser Una Cabeza y pierda en el contacto la posibilidad de percibirse a sí misma como Sí.

Pero qué extraño y hasta peligroso ese momento en que la cercanía acecha nuestras cabezas juegan a la confusión y yo juego con biromes y te dibujo en la rodilla un círculo que no cierra y algunas gotitas alrededor: “parece un sol”, me decís “pero no cierra”, te digo.

En algún punto tu cabeza y la mía se tocan y ése es un encuentro real que podría explicar por dos vías:

1. porque mi corazón así lo dicta, en una sola y certera inyección de tinta que es mi sentimiento
2. porque los dibujos surgen de una mente inquieta que, como toda mente, habita una cabeza proporcionalmente más pesada que la densidad que lleva adentro, porque queda un punto abierto entre un extremo y el otro del círculo, que no llega a delinear un sol ni siquiera un corazón ni una luna ni nada que se parezca a un centro, porque en ese punto abierto nuestras cabezas se tocan y, si la distancia quiere lo que quiere la diferencia, al amor lo tiene de enemigo.

Se prevén algunos chubascos para mañana y también algunos otros fenómenos propios de la naturaleza. Nosotros, los que estamos, la cara desfigurada el pelo suelto en el cuerpo y las costumbres

el calor humano concentrado todo en una servilleta que hierva
y hace grumos en forma de asno, de barril, de bicicleta.

Los patos

Cada veinte patos te hace una sonrisa.

Cada veinte patos te pide permiso.

Cada veinte patos tiene razón.

Cada veinte patos cumple un sueño.

Cada veinte patos era un juego

cada veinte patos se pedía perdón, quietud, criterio y una roca

cada veinte patos los más mansos, los patos,

¡los patos!

eran patos los que clamaban por salud y enfermedad, sangre sin secuelas y, por fin, la muerte salvaje.

Cada veinte patos una pregunta.

¿...?

La teoría de la continuidad responde: un pato, dos patos, tres patos.

la corriente sigue, mansa, a la corriente

los patos atraviesan el aire como fluidos, y las olas se hacen planas para verlos reposar.

La conectividad-el criterio-la continuidad-el criterio-la contigüidad-el criterio-la conectividad-la pasión colectiva-el criterio.

Cada veinte patos una fosa común, un sacrificio
cada veinte patos una máscara, y así el orden natural, así las sucesiones.
El agua, limpia, arrojó los cuerpos.
El pasto, íntegro, sacudió los verdes.
Cada veinte patos una foca, una fogata.

Cada veinte patos uno mira al sudeste.
Cada veinte patos uno está muerto, hay una pluma, un rayo más de sol.
Perplejidad. Perplejidad y rareza, perplejidad y rareza, perplejidad y rareza.
Cada veinte patos una excepción, cada veinte patos un secreto.

Los patos, los pelos, la mañana.
Patos y pelos: la mañana.
El agua corre al río, el río a la quebrada
el agua corre mansa, llana y alumbra, cada veinte patos, una luz sensata.
Cada veinte patos una liebre
cada veinte patos una cama
cada veinte patos un rezo, una parada mística.
Cada veinte patos un billete
cada veinte patos un hechizo
cada veinte patos una pausa
cada veinte patos un pato se va.

La continuidad-el criterio-la risa-la mansedumbre-la piara-la pira-la fogata-la ley

¡Cada veinte patos la ley!

Cada veinte patos uno madura, cae y muere. Cada veinte patos uno cae de maduro, como un fruto. Cada veinte patos uno anuncia la muerte. Cada veinte patos una piedra, un vendaval o una palabra de aliento. Cada veinte patos una norma estricta. Cada veinte patos se desata una guerra. Cada veinte patos una parte de la guerra. Cada veinte patos el mundo. Cada veinte patos la luna:

-Dame tu amor y te doy la luna- dijo el primero

-Dame la luna y seré mejor persona- dijo el siguiente

-Persona- respondió el noveno con cara de estrella

Cada veinte patos una quebrada, una fisura en el suelo o en el cielo.

Cada veinte patos un pensamiento lineal como una fuga.

Cada veinte patos un limón, un pensamiento final, una explosión.

Cada veinte patos la continuidad se transmite, como sogas, perfecta, abierta, imprevisible, como sogas, final.

Cientos de animales están cazando ahora

Cientos de animales están cazando ahora

y en su mente quieta no hay otro dibujo que una presa pequeña.

Cientos de árboles hermosos se están meciendo ahora

y hay un pino azul en el centro

y una pista de patín que se forma alrededor por efecto de la nieve en su acumulación.

¿De dónde llegaría, si llegara
la calma como un manto ideal en su reposo
sin paralelo real en las ideas
o un obrero trabajando la miel como las piedras, en su labor continua?

Si nuestro corazón verdaderamente ya no amara nada
ya no creyera en nada,

¿veríamos resistir a los leones del mundo, apiñados como rocas, con toda la violencia
contenida entre sus músculos?

¿o en cambio veríamos lobos oscuros, cipreses altos y especies rígidas abandonar el calor y
entregarse dulcemente a la muerte?

El movimiento anillado de nuestro pensamiento nos devuelve siempre a casa y
“las cosas como son”, en boca de un pájaro cualquiera, debiera parecernos más bien un gesto
o un susurro,
un árbol inexpresivo cuya existencia se sostiene en ramas.

Adriana Kogan nació en Buenos Aires el 9 de agosto de 1983. Publicó las plaquetas *Donde estaban sentadas las bases hay un millón de ciervos* (Pájarosló, 2007), *Las cosas, los patos* (Zorra, 2009) y *Caja abierta/Caja cerrada* (Color Pastel, 2010), y participó de las antologías *Última poesía argentina* (En danza, 2008) y *Poesía Manuscrita Vol. I* (Poesía Manuscrita, 2008).