

2010

Recorridos por la narrativa brasileña contemporánea

Paloma Vidal

Follow this and additional works at: <https://digitalcommons.providence.edu/inti>

Citas recomendadas

Vidal, Paloma (Primavera-Otoño 2010) "Recorridos por la narrativa brasileña contemporánea,"
Inti: Revista de literatura hispánica: No. 71, Article 9.

Available at: <https://digitalcommons.providence.edu/inti/vol1/iss71/9>

This Cultura Brasileña Contemporánea is brought to you for free and open access by DigitalCommons@Providence. It has been accepted for inclusion in Inti: Revista de literatura hispánica by an authorized editor of DigitalCommons@Providence. For more information, please contact dps@providence.edu.

ALGUNA LITERATURA: RECORRIDOS POR LA NARRATIVA BRASILEÑA CONTEMPORÁNEA

Paloma Vidal

Universidad de São Paulo, Brasil

Cuando llegó a las librerías *Geração 90: manuscritos de computador*, en el 2001, los interesados por la literatura brasileña contemporánea inmediatamente se preguntaron qué escritores integraban la antología que osaba proclamar la existencia de una nueva generación.¹ Allí figuraban algunos nombres ya conocidos en el escenario literario, tales como Marçal Aquino, Luiz Ruffato, Fernando Bonassi, Marcelo Mirisola y Rubens Figueiredo entre otros. Eran 16 hombres y una mujer, Cintia Moscovich. Además de haber nacido casi todos entre fines de la década del cincuenta y primeros años de la siguiente, los unía el hecho de que la mayoría había comenzado a publicar ficción a comienzos de los años noventa. La pregunta que yo y muchos otros nos hacíamos entonces era qué, además de esos datos cronológicos, tenían en común.

Recurrir a la presentación del escritor Nelson de Oliveira, organizador de la antología, parecía un camino obvio para intentar comprender como había sido realizada la elección de los “mejores cuentistas brasileños surgidos a fines del siglo XX”, de acuerdo al subtítulo del libro. Su texto se llamaba “Cuentistas del fin del mundo”, en alusión al hecho de escribir en Brasil y a fines del milenio. ¿Qué marcas dejaban en los textos estas dos variables? La presentación no arriesgaba una respuesta: “De los cuentos, nada pretendo decir”, afirmaba Oliveira. Tal vez su momento más iluminador estuviese en un párrafo que citaba algunos acontecimientos de la década del setenta que, transformados, podrían dar una imagen del contexto de producción de los nuevos cuentos:

Lejos de la máquina de escribir – del hombre en la luna, del Brasil tricampeón mundial de fútbol, del fin de los Beatles, de la derrota de los Estados Unidos en la Guerra de Vietnam, de la muerte en prisión del periodista Vladimir Herzog, de la asunción de Figueiredo (en Brasil) y de Margaret Thatcher (en

Inglaterra), del auge de la Guerra Fría, de la elección del socialista Mitterrand en Francia y, finalmente, lejos del *boom* del cuento brasileño- pero pegados a la computadora- a la caída del Muro de Berlín, al fin de la Guerra Fría y del comunismo, al regreso de los Beatles, al apogeo y caída de Collor de Melo, a la popularización del *personal computer*, de Internet y del email, al Brasil tetracampeón mundial de fútbol, a la globalización, a la clonación de la oveja Dolly, al mapeo del genoma humano –los nuevos cuentistas mantuvieron y mejoraron las conquistas estéticas de los que los precedieron. (Oliveira, 2001: 8).

Esta serie de transformaciones en los diversos dominios de la vida, de la política y de la tecnología debería determinar puntos de partida y horizontes muy distintos para la escritura de la nueva generación. Pero la pregunta insistía: ¿cómo aparecía esto en los textos de la compilación?

Aunque como muestra de lo que se produjo en los años 90 la antología tiene importantes limitaciones², retomo aquí esas indagaciones porque la respuesta que surgía de los textos puede servir como punto de partida para una reflexión sobre la narrativa brasileña de las últimas décadas. Y lo que primero resultaba evidente era una elección por las formas breves –cuentos cortos, muchos cortísimos, que buscaban dar cuenta de una experiencia fragmentada mediante pequeños flashes, como en el caso de las narrativas de Fernando Bonassi, Marcelino Freiro, Marçal Aquino o Marcelo Mirisola. Relacionadas con la velocidad que la era de Internet imprimió a la vida cotidiana, pero sin ser el resultado exclusivo de ello, asomaba la necesidad de acercarse de la realidad únicamente a través de recortes, negando cualquier totalización de la experiencia. La literatura señalaba, como también lo hacían los teóricos de la posmodernidad, que había llegado el fin de las grandes narrativas que en algún momento funcionaron como sustento explicativo del mundo.³

Generación “después-de-todo”, históricamente estos escritores cuyo trabajo se consolidó en la década del 90 se sitúan, como indicaban los hechos escogidos por Oliveira, después de la apertura política brasileñas y de la revisión de las utopías revolucionarias de la década del 60 y del 70; después del retorno de la democracia por caminos tortuosos; del embate entre lo viejo y lo nuevo reflejado tanto en los debates artísticos como políticos; después de la crisis de las oposiciones entre lo erudito y lo popular, vanguardia y canon, izquierda y derecha, público y privado. En 1983, Waly Salomão decía en una entrevista: “Es un momento de libertad ‘[...] Sabemos que no podemos confinarlos. Tenemos que, en un buen trabajo de ingeniería, construir puentes que vinculen una y otra margen, evitar el propio margen, saber que el destino de los buenos ríos es transbordar y no aislarse” (Hollanda, 2000: 260). Una década después la palabra del día sería apostar a los proyectos individuales y asumir lo colectivo como una abstracción imposible que no da cuenta de la multiplicidad de tales proyectos.

Multiplicidad y fragmentación aparecen de este modo como dos determinaciones de la realidad. Escepticismo o cinismo, euforia o desencanto eran modos posibles de encararla. En la narrativa pasan a predominar

personajes aislados, hombres-isla, sin rumbo, en busca no se sabe bien de qué, que frecuentemente se preguntan sobre el por qué y qué escribir, como en uno de los cuentos de Marçal Aquino que integran la antología, una carta sobre las encrucijadas del escritor: “mientras no llegue el vacío, vamos escribiendo. Y hasta publicando. Pero sin saber muy bien qué estamos haciendo” (26).

La realidad que rodea a estas figuras nunca se revela totalmente, resulta demasiado compleja y fuera de su alcance: “Las voces otra vez en mi cabeza anunciando flashes de noticias sobre homicidios Oscar Nobel manejos desastres de tren en la India DJs del momento crisis cambiarias conyugales en el trono inglés, tantas cosas que yo necesitaba saber para poder progresar...” (100), dice un fragmento del cuento de Ronaldo Bressane publicado en *Geração 90: os transgresores*, suerte de continuación de la antología del 2001.

La violencia es la marca real que atraviesa estas narrativas. Una violencia nueva, urbana que, sin embargo, carga con los vestigios de las políticas de exclusión y exterminio de la dictadura, lo que establece una continuidad perturbadora, pero muchas veces velada, con las décadas pasadas. Un velo que no deja de estar relacionado al carácter “postraumático” de esa narrativa, en el sentido de que sus protagonistas parecen muchas veces anestesiados, como si la violencia no llegase a producir una vivencia traumática, esa inscripción indeleble que podría afectarlos subjetivamente y exigiría alguna forma de elaboración. El embate con lo irrepresentable no es, en este sentido, una cuestión central, de modo que hay una discontinuidad, un desplazamiento, en la manera en que la literatura se sitúa en el mundo. Un cuento de Fernando Bonassi puede servir de ejemplo:

EL JUEZ

Tengo un cargo. Tengo el poder. Tengo la ley. Tengo apellido. Tengo chofer. Tengo valet parking. Tengo una hernia. Tengo dactilógrafas. Tengo descuentos. Tengo clientes. Tengo salario. Tengo crédito. Tengo ayuda de costos. Tengo gastos de representación. Tengo custodia. Tengo paciencia para todo, si cifrado en los autos. Mi toga la lavo escondida de los demás, entre mis iguales. Tengo derecho. Tengo presentes (no tengo pasado). El futuro, al Supremo pertenece. Si me ofendo, meto un proceso para escapar de todo. Data venia: en cuanto a la justicia, por favor reclamar con el cura comunista o el ejercito golpista (Oliveira, 2001: 45)

Llama la atención en este cuento una primera persona que se expresa mediante un listado en que lo que vale es lo que se “tiene”, aunque sin ninguna jerarquía de valores. Esa ausencia de valores es una de las principales características del cinismo contemporáneo del cual esta narrativa se apropiará de un modo ambivalente, en un uso que le permite oscilar entre el conformismo y la irreverencia, como sería teorizado por Peter Sloterdijk en *Crítica de la razón cínica* (1983). Según el filósofo alemán, el cinismo no es una manifestación individual e idiosincrática, sino un *zeitgeist* contemporáneo, la marca de una época que tuvo que confrontarse a las falsas promesas de la modernidad. Si

el cínico alguna vez fue un ser aislado del mundo, en la modernidad se volvió anónimo e integrado a las masas. Su actitud fue considerada casi saludable, al revés de aquellos que persistían en una mirada ingenuamente idealista sobre la realidad. El cínico se convirtió en un realista e individualista: sabe que sus creencias son falsas y sus actos inútiles, pero persiste en ellos aún así porque cree que esa es la única forma de autopreservación en el mundo sin perspectivas en que le tocó vivir.

El otro lado de la moneda es, de acuerdo a Sloterdijk, la postura kúnica. Esta funcionaría como una ofensiva contra el cinismo contemporáneo, al rescatar la tradición cínica de la Antigüedad, cuyo ícono fue la figura de Diógenes⁴, atentando contra todos los valores establecidos por medio de una ironía radical. Sloterdijk recupera, de esta manera, la figura del cínico como alguien que está siempre en la cuerda floja, entre la provocación y la pasividad: si, por un lado, busca desestabilizar los valores culturales y políticos establecidos, por otro, desconfía de toda crítica ideológica, responsable por el dogmatismo de las décadas precedentes.

Encontramos en la encrucijada cínica a algunos de los principales narradores de la generación 90, como Marçal Aquino, Marcelino Freire, Fernando Bonassi o André Sant'Anna, que abordan la realidad con un distanciamiento estratégico, lo que les permite un efecto de choque aún cuando la anestesia masiva de la violencia parece haber ganado la partida. El cínico se revela, así, como una suerte de sobreviviente posapocalíptico, un ser cuya coraza le permite transitar por donde otros ya no se animan.

Primer recorrido: Ubatuba-Berlín

O paraíso é bem bacana, novela publicada en 2006 por André Sant'Anna⁵, uno de los antologados em *Geração 90: os transgressores*, cuenta en 451 páginas la historia de Mané -bautizado Manoel dos Anjos y rebautizado Muhammad Mané- de su infancia en Ubatuba, en el litoral norte de San Pablo, de la cual parte al ser contratado aún adolescente para jugar en el Santos, hasta su trágico final como hombre-bomba a los 17 años, completamente deformado y paralizado en una cama de hospital en Alemania luego de cometer un atentado terrorista durante un partido del Hertha.

La extensión de la novela no es un dato menor. Compuesta de cientos de fragmentos –algunos más extensos, en general de dos o tres páginas, pero la mayoría con menos de una página- y mediante la repetición exhaustiva de algunos procedimientos, se cuenta la historia del protagonista. Dichos procedimientos pueden ser agrupados en tres tipos. Veamos.

Una narrativa en tercera persona, centrada en la figura de Mané, sigue el orden cronológico y va desde la niñez del protagonista, víctima de sus compañeros de clase, “todos unos hijos-de-puta” (7), hasta el momento en que hace detonar los explosivos colocados alrededor de su cintura en la

Olympiastadion de Berlín. Esa narrativa es puntuada por la frase “Pero no”, cuya función es contradecir la frase anterior y señalar lo que podría haber sido pero no fue, como en el siguiente ejemplo:

La madre de Mané podría haber agarrado el cuchillo que Mané no usó para metérsela bien en el medio de la panza de aquel gordito hijo-de-puta, y habérsela medido en el medio de la panza de uno de aquellos hijos-de-puta.

Pero no.

La madre de Mané estaba demasiado borracha. (44)

A esa narrativa se le intercalan algunos diálogos y múltiples testimonios en primera persona –de quienes conocieron a Mané en Ubatuba, de los que lo conocieron cuando jugaba en Santos y finalmente de los que lo conocieron en Alemania-, fragmentos que reproducen las particularidades de las hablas individuales y de las miradas de cada uno sobre Mané, según la relación que hubieran establecido con él.

Algunos de esos testimonios se repiten varias veces a lo largo de la narrativa, como los de la madre de Mané, que se refiere a él como un “una mierdita, hijo de esa mierda enorme que me cogió y lo hizo a él” (28), resentida porque el muchacho no le envió dinero después de haberse ido a vivir a Europa; o como el de Uéverson, también jugador del Hertha, amigo de Mané, que quiere convencerlo a vivir la vida con el dinero y el estatus que da el fútbol: “Ya me cogí a modelos, me cogí a misses, me cogí a cantantes, me cogí a artistas”, se vanagloria el mediocampista. “Ya me cogí a la mitad de esas gatas que salen en la *Playboy*. A cada rato aparecía una que decía que estaba embarazada de mí” (137)

Se intercalan también las fantasías masturbatorias de Mané, extraídas de revistas y filmes pornos, con sus mujeres con pechos enormes, shorts mínimos y camisetas pegadas, fantasías que más tarde van a alimentar sus delirios sobre el paraíso, hacia donde cree haber ido después de cometer el atentado. La novela se sumerge en esos delirios y es en ellos que la voz de Mané aparece en toda su precariedad: se dice un “*marte*” (mártir), que por haberse sacrificado en nombre de Alá está en el paraíso con setenta y dos vírgenes. A través de un amigo del Hertha, el turco Hassan, Mané entra en contacto con la religión musulmana y termina siendo usado para realizar el atentado. Su imagen del paraíso es una mezcla de lo que pudo captar de esa cultura y de sus fantasías eróticas:

Ahora sé, yo soy el que mando en este mundo porque soy el mártir de este mundo, de este Paraíso. Es como si fuese Dios. Dios es Alá, lo sé. Pero él me dio una parte, un poco de esa cosa de ser Dios, y yo empecé a ser un poco Dios aquí y ellas creen también que soy su Dios, de todas las vírgenes” (168)

Es por la repetición de los fragmentos que la historia avanza. Como insiste el narrador, Mané proviene de una ciudad “hija-de-puta”, concurrió a una escuela “hija-de-puta”, pasó por un montón de experiencias humillantes

con los “hijos-de-puta” de sus compañeros y fue maltratado por una madre “hija-de-puta”, que nunca les dio bola ni a él ni a su hermana. Por ello “Mané no era feliz y, para que la vida fuese un sufrimiento total, bastaba que él, Mané, parase de masturbarse y de comer” (378). Por ello, la única cosa que le importa a Mané es tener qué comer y un lugar donde masturbarse.

Vale subrayar que en esta novela la fragmentación no está, como pretendía Fredric Jameson al teorizar sobre la posmodernidad en los años 80, al servicio del simulacro. No se trata de una desrealización, como pretendía el crítico norteamericano. Uno de los ejemplos de ese fenómeno citados por él era un poema de Bob Perelman, titulado “China”. Lo que le llamaba la atención en ese retrato hecho de flashes aparentemente inconexos era el hecho de que, aunque describiese una serie de situaciones que podrían decir algo respecto a la vida en la China comunista, el texto tenía poco que ver con su referente, ya que se trataba de comentarios sobre un álbum de fotos encontrado por el autor en un paseo por el barrio chino y cuyos ideogramas le resultaban totalmente incompresibles. A partir de este y otros ejemplos, Jameson concluía que “parecemos cada vez más incapaces de producir representaciones de nuestra propia experiencia corriente” (Jameson, 2000: 48)

No es este el caso de la novela de André Sant’Anna. Distanciado de un realismo tradicional, la combinación de fragmentación y repetición nos remite a lo que planteaba Hal Foster sobre un retorno de lo real, que no encaja totalmente ni en una autoreferencialidad simulacral ni en una representación realista y que, consecuentemente, pone en cuestión tanto el modelo de lectura de la deconstrucción posestructuralista –cuya desconfianza en relación a la representación le hace privilegiar obras que abiertamente cuestionan no sólo sus propios medios, sino la existencia misma de una realidad a ser representada- como el de la crítica ideológica marxista –que busca en el arte el cumplimiento de una función política mediante una representación crítica de la realidad.

O paraíso é bem bacana se encontraría, de este modo, en la encrucijada entre el simulacro y la referencia, o sea, entre un escepticismo en relación a la capacidad representativa de la literatura y la insistencia en la necesidad de reproducir una determinada realidad, que en el caso de esta narrativa, así como de muchas otras de la nueva generación, es la propia realidad contemporánea, en San Pablo, en Río de Janeiro, centros urbanos cuya violencia diariamente fuerza un poco más los límites de lo tolerable. Encontramos en la novela de André Sant’Anna una suma de esos dos procedimientos, cuyo punto de encuentro es la repetición, que deja en evidencia el artificio de la escritura a la vez que es el recurso a través del cual se construye una imagen de la realidad.

La repetición es un recurso fundamental en todas las narrativas de André Sant’Anna. En *Amor* (1998) se encuentra en las descripciones que no llevan a ninguna parte, porque el objetivo no es contar una historia, sino exhibir, mediante flashes que se repiten en un *zapping* televisivo, los lugares comunes

que constituyen una realidad saturada de violencia y sexo. De este modo, se repiten imágenes como la del piloto de auto en llamas, de los niños escupiendo sangre, del Cristo crucificado, de Grace Kelly, de Pelé y de varias otras figuras mediáticas, imágenes alejadas del lector por el pronombre “aquel”: “Todas aquellas palabras de aquel hombre, allí en la televisión, explicando que los seres humanos poseen el instinto de pensar en sexo todo el tiempo” (Sant’anna, 1998:30).

Ya en *Sexo* (1999), los personajes se distinguen unos de otros a través de fórmulas como “Gorda con olor de perfume de Avión”, “Ejecutivo con lentes Ray-Ban”, “Adolescente medio hippie”, “Presentadora de programa de entretenimiento de la televisión, que era rubia” y así sucesivamente, fórmulas que empastan la narrativa al ser repetidas cada vez que uno de esos personajes aparece. Resulta claro en este caso la doble faz de la repetición: sirve para la construcción naturalista de los tipos, que torna visible el mecanismo concomitante de sujeción y subjetivación de la sociedad de consumo, y funciona también por su artificialidad, como obstáculo para la referencialidad, poniendo en evidencia un problema de representación. Como afirma Leandro Salgueirinho, se trata de una novela “que innegablemente posee un fuerte componente de referencialidad, aunque en todo momento su ‘carácter ficcional’ también sea remarcado” (15). Un ejemplo:

La joven Madre con su bebé babeando en brazos, salió del Shopping y vio al Negro, que apestaba, hojeando la revista Anal Sex. La joven Madre nunca practicaba sexo anal con su joven marido. El Negro, que apestaba, no cogía hacía mucho. Pero el Negro, que apestaba, estaba casi conquistando a la cobradora del Ómnibus en el cual él, el Negro, que apestaba, volvía a su casa todos los días a las seis de la tarde” (11)

No tan estereotipada como en *Sexo*, la función de la repetición es estructural en *O paraíso é bem bacana*, sea, por ejemplo, a través de la fórmula “Pero no” o de la adjetivación “hijo-de-puta”. Abarcando dilemas tradicionales del realismo, con trazos propios a la literatura brasileña, en especial la tendencia paternalista de un naturalismo que siempre amenaza renacer de las cenizas, el recurso a la repetición viene a intentar una respuesta a una cuestión fundamental de esta literatura: ¿cómo hablar del otro? De ese otro marginal, sin voz, protagonista anónimo de los noticieros.

Flora Süssekind, quien debatió el tema sin escamotear la polémica en su *Tal Brasil, qual romance?*⁶, refiriéndose a la producción de la generación de los años 90, utiliza la expresión “ventriloquismo”, definida como un “desdoblamiento vocal” y “un servirse de la voz o cuerpo del otro” (2000), hipótesis instigadora para pensar la construcción del protagonista en este libro de André Sant’Anna.

La apropiación de la voz de Mané, producida sobre todo a través de la repetición de sus delirios, tiene como efecto la ilusión de una ausencia de mediación, como si estuviésemos en contacto directo con él, sin la letra del

escritor como intermediario. Sólo que al mismo tiempo la repetición deja en evidencia el artificio del ventrilocuo, que imita la voz de un ser marginal y lo encuadra en los límites propios y de su medio, los cuales no parece ser capaz de extrapolar.

Es aquí que la figura del cínico se torna presente, en el distanciamiento de ese ventrilocuo que narra el terrible achatamiento de una realidad sin salida que se traga figuras como las de Mané. Así como en *Amor* y en *Sexo, O paraíso é bem bacana* se apropia de los lugares comunes de la sociedad banalizada por el consumo y por el espectáculo oscilando entre la identificación y la crítica, como vimos en relación a la postura que aborda Sloterdijk. Como afirma Luciene Azevedo, “ella representa una isla de resistencia en medio de la apatía y la parálisis” (2004:70).

En una reseña sobre *O paraíso é bem bacana*, Azevedo argumenta que se trata de una novela que “evita el punto de vista comprometido y al mismo tiempo no evita la mirada crítica sobre el presente” (2006: 172), citando el “Pero no” como una forma de “resistencia para optar entre dos polos” (Idem). Azevedo propone una asociación entre esta fórmula y la del escribiente de Melville, Bartleby, que repite “prefería no hacerlo” a cada pedido que le hace su jefe.

La fórmula es analizada por Deleuze como apertura de una “una zona de indistinción”, un vacío de sentido que permite al personaje sobrevivir, aunque de un modo pasivo, en lugar de entrar en la cadena de producción que acabaría por considerarlo inútil y descartarlo. Podríamos arriesgar que hay algo de esta pasividad en Mané, un volverse ausente que lo aproxima a la esquizofrenia y que podría transformarlo en una de esas figuras tan admiradas por Deleuze que instauran, distanciadas de la razón, una crisis en el lenguaje, haciendo visible la intimidad entre vida y muerte.

Se debe señalar, sin embargo, que hay diferencias fundamentales entre la frase de Bartleby y el “Pero no” de *O paraíso é bem bacana*. El “Pero no” es una fórmula del narrador a diferencia de lo que sucede en el texto de Melville, donde la frase que interrumpe la cadena e instaura la crisis es pronunciada por el propio personaje. Esto es fundamental, así como es fundamental el hecho de que el “Pero no” no significa un vacío de sentido, siendo seguido, en cambio, por una frase que rectifica lo que acabó de ser dicho sólo para ratificar la falta de salida del personaje, cuyo destino inevitable se concretiza al final de la narración, con su muerte a los 17 años, resultado de su propia ignorancia. El “Pero no” no funciona como una apertura, que permitiría la sobrevivencia del protagonista, sino como un paulatino cerramiento de sus opciones.

Como Azevedo no deja de señalar, *O paraíso é bem bacana* exhibe una “alta dosis moralizante” (175), moralismo que proviene precisamente de su certeza cínica de que las cosas no pueden ser de otro modo. Quizás la única apertura de la novela se dé en el monólogo final de Mané, cuando se confronta con su propio vacío y suelta una extensa carcajada. Pero no. Porque la novela se cierra con la pregunta sarcástica “Uno que una vez hizo un gol en un campeonato paulista ¿no?” (451)

Aun así, pese a ese remate final, vemos a lo largo del monólogo que el cinismo se rinde frente a lo trágico del personaje:

Todo lo inventé yo. Que fuera de aquí, fuera de esta oscuridad, fuera de este Infierno, que soy yo, este Infierno soy yo, soy todo yo. Todo lo que hay soy yo. Todo lo que hay soy yo, que lo tiré en esta oscuridad que soy yo, yo que estuve inventando para hacer de cuenta que hay algo más que esta oscuridad, sin que sea yo. Yo soy el que inventé esto que sirve para hacer de cuenta que hay cosas que no son la oscuridad, para hacer de cuenta que hay un Alá que está dándome las cosas que quiero, para hacer de cuenta que hay alguien que me quiere, que no va a dejar nunca que yo tenga todo este dolor en el culito, en el pensamiento” (450)

Segundo recorrido: Berkeley-Liverpool

El cínico, sin embargo, no es la única figura que circula por los escenarios desolados de la posmodernidad. Quisiera continuar este recorrido por algunos textos de João Gilberto Noll⁷, que comenzó a publicar a inicios de los años 80 y desde entonces viene reconfigurando esos escenarios con una escritura modelada por la errancia. Desde su primer libro, *O cego e a daçarina*, vemos surgir una pregunta acerca del destino de una generación huérfana, suspendida frente a las incertidumbres del futuro, como el protagonista del cuento de apertura, que se depara con la necesidad de hacer “alguna cosa urgentemente” frente al padre moribundo⁸. Sin padre, los personajes de Noll saldrán en busca de algo indefinido, dando testimonio de la insistencia de un deseo que los mantiene vivo. El deseo los mueve, los hace abandonar el hogar y ganar las calles. En cada nuevo libro, la errancia recomienza: el personaje, siempre un hombre despojado de todo, anda por la ciudad dejándose afectar por el mundo. Nada se espera de él más que el hecho de continuar vagando, abandonado a una contingencia que aparentemente no tiene mucho para ofrecerle pero que acabará por proporcionarle algunos encuentros intensos.

Me focalizaré en dos de sus novelas recientes, *Berkeley em Bellagio* (2002) y *Lorde* (2004), en las cuales el personaje errante es el propio escritor, brasileño y sin medios, que ve en la invitación de instituciones extranjeras la posibilidad de garantizar temporariamente su subsistencia y no “tener que mendigar de nuevo en su país de origen” (Noll, 2004: 9). Una vez más en estos textos, el personaje se abandona a un recorrido urbano incierto, sólo que aquí se afirma una identificación con el escritor: “De este lado yo, que había vivido esos años, por decirlo de algún modo, desnudo en Brasil, sin amigos, viviendo aquí y allí de mis libros, en el menor intervalo escribiendo más, pasando malos momentos y todo lleno de piruetas para disfrazar mi precariedad material” (2004b: 11). Además de que los datos biográficos confirman de forma más evidente que en libros anteriores -ya que Noll efectivamente pasó temporadas en los lugares donde

transcurren las novelas- lo estimulante en estos textos es como la aproximación entre escritor y personaje permite re trabajar la experiencia de la errancia, en una escritura que llamaré de “performática”.

Como veremos, el término “*performance*” se muestra útil para abordar una escritura que aspira a abolir las fronteras entre literatura y vida, convirtiéndose en un experimento con el cuerpo del propio escritor, procedimiento que además no es exclusivo de Noll, sino que aparece también en algunos textos de Bernardo Carvalho, Santiago Nazarian, Marcelo Mirisola, entre otros escritores que exploran la presencia imponente de lo biográfico en la cultura contemporánea⁹.

Heredera de las vanguardias, una de las características fundamentales de la *performance* es cuestionar los límites del arte. Cuando el *performer* hace de su cuerpo un material de trabajo, está cuestionando deliberadamente el distanciamiento que funda la idea de obra y apostando a la posibilidad de que sea una experimentación subjetiva más que una representación de la realidad. No se trata necesariamente de una inflación narcisista, aunque este sea un riesgo que deba ser tenido en cuenta. En todo caso, lo que se destaca en relación a los textos de Noll es, contrariamente, la *performance* como exposición de un yo precario, que constantemente pone en cuestión, indagando sobre su identidad, como en este trecho de *Berkeley em Bellagio*: “¿quién soy?, ¿por qué provocho tamaña curiosidad ajena?, ¿qué hago?, si es eso lo que todos quieren ver, finalmente, soy alguien que no hace nada, que no tiene nada, ni siquiera su propio cuerpo” (53).

En el capítulo “Da atuação”, del libro *Performance como linguagem*, de Renato Cohen, se plantea la *performance* como un evento que sucede aquí y ahora, como el teatro. Sólo que mientras el teatro tendió a acentuar la representación, la *performance* enfatiza la actuación, rompiendo la ilusión escénica al problematizar las fronteras entre lo que sería el tiempo ficcional y el tiempo real. La *performance* se presenta como un *work in progress*, abierta a la improvisación y a lo imprevisible. “Eso crea”, afirma Cohen, “la característica del rito, con el público no siendo más sólo espectador, y sí estando en una especie de comunión” (97). Hay una complicidad mayor entre el *performer* y el público, y también una confrontación mayor, en la medida en que el *performer* muchas veces lo interpela y se deja interpelar por él. La *performance* busca la transformación de los participantes en el presente de la actuación. En especial, el cuerpo del *performer* es un espacio de experimentación, el espacio del encuentro con el otro, capaz de generar posibilidades imprevistas.

Es ese espacio de experimentación que Noll busca transponer al texto, con una escritura que fuerza su propio límite para exponer el cuerpo en acción. En *A fúria do Corpo*, su primera novela, encontramos una exposición del yo a través de un lenguaje excesivo que elude la representación. Así comienza la novela: “Mi nombre no. Vivo en las calles de un tiempo donde dar el nombre es despertar sospechas. ¿A quién? No me crea ingenuo: nombre de nadie no. Llámeme como quiera, fui consagrado a João Evangelista, no es que mi nombre sea João, absolutamente, no sé cuándo nací, nada, pero si quiere mi nombre busque en el recuerdo, lo que más inestable se le ocurra” (25). Noll insiste en

su entrevista que no le interesa contar una historia; lo que está en juego es la producción de una experiencia de lenguaje en que la escritura se abre a lo que pueda surgir de inesperado, por ello se trata de un lenguaje ligado al inconsciente, un “lenguaje generativo”, en los términos de Cohen, antirepresentativo, que busca reducir la distancia entre quien escribe y quien lee. En este sentido, vale destacar dos aspectos del fragmento citado anteriormente: la narración en presente, que es una forma de crear un efecto de simultaneidad, como si lo que estuviéramos leyendo estuviese siendo producido en ese mismo momento, en lugar de reproducir algo previamente dado; y, íntimamente vinculado a ello, el llamado al otro a través de la segunda persona. Comienza allí una travesía por “inéditas rutas” cuyo “camino es el cuerpo”, como dice el narrador en un determinado momento, y del cual el lector es llamado a participar.

Si desde sus primeros textos Noll hace de la escritura un experimento con el cuerpo en acción, en *Berkeley em Bellagio* y *Lorde* la indefinición entre personaje y escritor intensificará su efecto performático, en la medida en que el cuerpo que se expone es ahora el del propio escritor, golpeado por la precariedad, que “ya no lograba tener el entusiasmo necesario para poblar finalmente ese mundo congelado del Norte” (2004b: 21). Ese hombre que se siente viejo aún así emprende nuevas travesías: en *Berkeley em Bellagio* pasa una temporada en la Universidad de Berkeley, California, como profesor visitante, y después es invitado por una fundación americana para dedicarse a la escritura de su nueva novela, en Bellagio, Italia; en *Lorde* abandona lo poco que tiene en Porto Alegre por “un dinerillo para mantenerme” en Londres, a donde va a cumplir una misión profesional invitado por un inglés que casi no conoce. En los dos casos, se trata de un hombre maduro, que no parece tener nada que aprender pero que también no parece poder ofrecer la “decantada sabiduría del hombre mayor” (25). La pregunta que se impone es: ¿para qué viaja ese hombre?

En el ensayo “El viaje es un viaje”, Denilson Lopes aborda el retorno de la imagen del viaje en la literatura contemporánea como una actualización de la discusión en torno de la *Bildung*. “¿Por qué y para qué aprender? ¿Es posible una vida como aprendiz?” (2003, 166), pregunta el crítico con el objetivo de problematizar el paradigma iluminista “que implicaba la socialización del individuo en el paso de la infancia hacia la vida adulta y, al mismo tiempo, la constitución de un sujeto singular y autónomo a partir de un aprendizaje interior, progresivo y por etapas” (166-167). La narrativa de Noll dialoga con esa problemática, constituida desde el inicio, como vimos, en torno de la errancia que, aunque imposibilite un aprendizaje de acuerdo a un modelo iluminista, tal vez pueda ser el punto de partida para una versión contemporánea de la novela de formación. En esa versión, el viaje en lugar de facilitar el encuentro del yo consigo mismo, lo lleva al extrañamiento y a la deformación.

En *Berkeley em Bellagio* el viaje se inicia en el campus de la universidad americana. Paseando por los bosques de Berkeley, “le llegaba la ilusión de una orgía intimista y conclusiva que lo dirigiría, transportándolo, hacia fuera de aquel *campus*, de aquel país, hasta del mundo quién sabe” (12). La inadecuación

del escritor lo hace ver con desconfianza el impulso humanitario de su alumna americana, que “quería ayudar a erradicar esa pobreza de naturaleza acaudalada que ni siquiera lograba imaginársela” (17); desconfía de esa creencia en la filantropía, como si “el desarrollo de los países pobres dependiese de asambleas de dedicados voluntarios de esta nación con dos océanos” (Ídem). Desconfía también de la omnipotencia de una nación que cree poderlo todo, inclusive salvar al mundo con sus buenas intenciones, como si se tratase de un único e indiferenciado territorio indigente a la espera de su caridad.

La inadecuación se acentúa en Bellagio, frente al desajuste entre lo que el escritor esperaba encontrar en un pequeño pueblo del interior de Italia, cuya imagen heredó del cine italiano clásico, y los turistas y camiones de obra que obstaculizan las calles de la ciudad. Tampoco logra sentirse cómodo entre los *scholars* patrocinados por la fundación Rockefeller. Uno de ellos, un ecuatoriano que trabaja en una gigantesca fundación filantrópica, le expone un plan para la salvación de América Latina. “La realidad es un juego”, argumenta. “Todos deben jugar su juego hasta el fin, [...] esa es la razón por la que estamos aquí. ¿El perfeccionamiento de las reglas de juego? –ah, la única promesa” (41); otro profesor de sociología de Minneapolis, pretende escribir una obra llamada “Towards a More Equitable Word” y también tiene la salvación del mundo en la punta de la lengua: “acabar con los gobiernos corruptos, facilitar los procesos democráticos en cada región, tomando la dicha, mitológica oportunidad para todo ciudadano, un ciudadano que podría con orgullo reflejarse, o mejor, inspirarse, perdón, cada mañana en la Democracia Americana” (46)

Es en la lengua donde esa inadecuación se manifiesta más claramente, “Él no hablaba inglés” es la frase que abre la novela. “Caminaba entre las ardillas por el *campus* de Berkeley y pensó que no servía acordarse de casi nada; lo que necesitaba era ir a la acción, hablar inglés, testimoniar en esa lengua a todos los que pudiesen interesarse por su vida” (11). La lengua es lo que hace la mediación entre el escritor y el país extranjero. En un primer momento, se siente aislado, hasta alienado, por esa lengua que no domina. Quiere aprenderla para poder sumergirse en el nuevo universo. Luego, sin embargo, lo invade el temor de ser abandonado por su propia lengua y, de ese modo, también por su escritura: “todos parecían querer salir del abrigo de la lengua portuguesa, menos él, escritor, que temía extraviarse de su propia lengua sin tener por ello qué contar” (20-21)

Ese proceso de extrañamiento lingüístico progresivo está ligado a una condición que el escritor había enunciado anteriormente: “le dije en mi inglés fragmentario que yo era el menor de una familia de nueve hermanas, y que me sentía un sobreviviente de mares femeninos, que me perdonase entonces por el hecho de ser así aéreo, como si nunca hubiese conseguido el hilo pedestre de ningún habla, en cualquier lengua” (27). En el choque con la lengua extranjera, se pone en evidencia una indisposición consigo mismo, el vestigio de su condición de extranjero en el universo femenino. “Quien me responde, y ya, si el hecho de que yo esté no sea un otro que de hecho soy, un

extranjero de mí mismo” (37). El viaje desnuda, de este modo, una condición subjetiva frágil e inestable, y también permeable a lo que la errancia pueda traer de nuevo. “En el trayecto de la escritura”, afirma Ítalo Moriconi en la solapa de la edición de 2003, “el yo oscila entre celebrar y temer su autodisolución. El yo se construye y se disuelve al mismo tiempo”

Esa oscilación del yo acompañamos a lo largo del libro: el escritor transformado en *performer* y la escritura como una experiencia que compartimos con él, vertiginosamente, en un largo párrafo que va desde el comienzo hasta el final del libro. Como sugiere Moriconi, acompañamos su impulso de autodisolución, que se expresa ejemplarmente en el deslizamiento de la primera a la tercera persona y viceversa; y también el movimiento correspondiente de construcción o reconstrucción, un intento de “empezar todo de nuevo, volver a ser aquel que yo era antes de meterme en Berkeley y Bellagio” (75). Esa laberíntica trayectoria se resuelve hacia el final con un reencuentro con la lengua, la ciudad y el amante. “Comienzo a comprender en el alma donde estoy, con quien estoy, hace cuanto tiempo, no hace mucho lo sé, algunos minutos, voy recuperando lentamente el recuerdo de mi portugués, la lengua que sale de mí en hilachas” (89). La errancia, por primera vez en las narrativas de Noll, abre la posibilidad de un aprendizaje, aunque provisorio.

En *Lorde* el escritor desembarca en Londres persiguiendo un deseo que cree perdido, persiguiendo acaso la muerte, observando en cada esquina su propia decadencia. El viaje sirve para probar los límites del yo, que se aventura a salir de sí para quién sabe “alcanzar ese punto donde todo se derrama hacia el infinito” (23). Desde el momento en que pisa el aeropuerto, el personaje se siente arrojado a la incertidumbre. No conoce bien al hombre que lo contrató, la ciudad le es extraña, no sabe qué misión debe cumplir. Aun después del encuentro con el *scholar* inglés, no logra sentirse a gusto; no logra definir lo que está haciendo allí, por qué fue llamado, cómo debe actuar. “Tal vez cayese como un guante para su proyecto si yo muriese sin saber el nombre, la dirección, una simple pista que pudiese seguir hasta llegar a alguna cosa que tuviese sentido”, piensa. Esa inquietud lo hará salir por la ciudad, donde vivirá una experiencia de disolución del yo aún más extrema que la de *Berkeley em Bellagio*. “Había venido a Londres para ser varios” (28), anuncia.

Después de dejar su equipaje en la casa que el inglés le había alquilado en Hackney, toma un ómnibus que lo lleva hasta Oxford Stree. Desde allí atraviesa el Soho hasta llegar a Piccadilly Circus, donde entra en una tienda de cosméticos y compra polvo de arroz. Frente al espejo del baño de la National Gallery se maquilla para iniciar su travesía. “Tomé la caja del bolsillo, le quité el envoltorio, la abrí y pasé la esponja lentamente por la cara, la cabeza. Si alguien me hubiera visto hubiera pensado enseguida en la *performance* de un artista” (27). Al día siguiente, en una peluquería unisex pone en práctica la segunda etapa de su travestismo, tiñendo sus escasos cabellos de castaño claro. A partir de entonces, nada de espejos. “Yo no tendría más rostro, evitaría cualquier reflejo de mis rasgos” (44). Su rostro será ahora el de otro, quizás el de un lord, decadente

como debe ser un lord a comienzos del siglo XXI, perdido en un suburbio de la capital inglesa, “un barrio que yo sabía lejano, al norte de Londres, de inmigrantes vietnamitas, turcos, ya fuera de los márgenes de los planos de la ciudad que acostumbran difundir en folletos turísticos” (15).

Mientras el escritor se abandona a la errancia por las calles de la ciudad extranjera, lejos de la protección del inglés que supuestamente debería cuidar de su bienestar, la narración va siendo tomada por un tono paranoico, “¿Cuál es el interés de un militar inglés en tenerme en Inglaterra? ¿Qué servicio podría prestar a las armas o las relaciones armadas entre los dos países?” (63), se pregunta el escritor. De golpe, alguien contratado para una misión más o menos indefinida se vuelve prisionero, un “esclavo de una maquinación secreta” (68), arrastrado por alucinaciones alimentadas por la nueva paranoia global.

De allí en adelante todo se precipita y el escritor acaba decidiendo huir al interior de Inglaterra. “El desafío de ese sujeto consiste en articular sus máscaras en mutación permanente sin dejarse disolver en el puro movimiento, en la velocidad, en el mercado de las imágenes” (2003, 171), señala Denilson Lopes respecto a los nuevos viajantes. Noll apuesta a esa disolución, quizá en *Lorde* más radicalmente que nunca: “yo desconfiaba seriamente que ya no era el mismo hombre” (31). Pero puede ser que esa disolución se muestre como “otra fuente de formación”, “esa fuente vendría de allí, de ese hombre de cabellos castaño claros, con el maquillaje recompuesto, viviendo en Londres por el momento sin recordar con precisión por qué” (32). Puede ser que “de ese material difuso” sea posible extraer un “nuevo rostro”, una “nueva memoria” (34)

La posibilidad de ser otro es bien recibida por el escritor, como si le fuese dada una oportunidad de nacer de nuevo, de dejar atrás el viejo yo, ese que escribió siete libros y que ya no logra encontrarse ni en ellos ni en su cuerpo. *Lorde* es una travesía sin destino preciso, una apuesta a lo incierto, a lo eventual, cuyos efectos no se pueden medir de antemano; un viaje de aniquilación del yo que termina con una extraña fusión con el otro, en que el yo desaparece para dar lugar a un nuevo ser que lo contiene pero que no es él. “Soy un profesor de portugués, repetí el leve acento *gaúcho*, con la misma disposición, la mía, sólo que en otra superficie, más incisiva, oleosa, la espesa melena de bárbaro, la de él” (109), leemos al llegar al final de la narración, cuando en un último viaje, de Londres a Liverpool, el narrador se funde a un inglés, dueño de un comercio de herrajes, que conoce en un bar.

La escritura se acerca a la *performance* en la travesía de un yo que afirma una identidad entre personaje y escritor. Como señalé, este acercamiento no es exclusivo de los textos de Noll. Es posible decir, como lo hace Diana Klinger en *Escritas de si, escritas do outro*, que ella se configura como una tendencia de la narrativa contemporánea brasileña y hasta, más ampliamente, latinoamericana¹⁰. La particularidad de Noll está en que, en lugar de afirmarse, el yo se expone a su desintegración, experimentando con los límites del cuerpo para transformarlo en otro.

Tercer recorrido: San Pablo-San Petersburgo

En esta última parte me gustaría seguir el itinerario de otro viaje: la realizada por Bernardo Carvalho¹¹ en su última novela, *O filho da mãe* (2009). Vale subrayar que en la narrativa de este autor los viajes aparecen antes, a la China en *Mongólia*, de 2003, y al Japón, en *O sol se põe em São Paulo*, de 2007, para citar ejemplos recientes. Me interesa señalar que, en esos casos, los viajes dan continuidad a una problemática que estuvo desde el comienzo en el centro de su obra y que se desarrolla a través de una serie de operaciones, como la multiplicación de versiones, la ruptura de la linealidad, la fragmentación del relato, la interrupción de la causalidad, entre otras que colocan en crisis la representación.

Desde sus primeros libros, Carvalho se posiciona en el campo literario poniendo distancia de un neonaturalismo que comienza a dominar el escenario de los años 90, atravesados por el tema del empobrecimiento y de la violencia en los grandes centros urbanos. En libros como *Onze, Os bêbados e os sonâmbulos* o *Teatro*, publicados en la segunda mitad de la década, las narraciones están siempre al borde de la disolución, produciendo en el lector un efecto de inestabilidad que puede ser leído en consonancia con las discusiones, muy en boga en aquel momento, sobre la realidad como simulacro. En un mundo dominado por la imagen, ¿dónde está la verdad? En el ámbito del “giro lingüístico” que desplazó el problema del conocimiento hacia una discusión en torno a su construcción lingüística, del lenguaje como representación hacia su función como productora de realidad, la posmodernidad fue dominada por el pathos de la ilusión: “entramos, más allá de la historia, en la ficción pura, en la ilusión del mundo” (Baudrillard, 1993: 184), decía Baudrillard. Y concluía: “dejamos de poder elegir si avanzar, preservar en la destrucción actual o retroceder, sólo nos resta confrontar esa ilusión radical” (Ídem).

En gran medida, los viajes de *Mongólia* y *O sol se põe em São Paulo* sirven, precisamente, para confrontar el sujeto con esa radical inestabilidad epistemológica. Sin embargo, aunque esas narraciones constituyen una serie con los primeros libros del autor, son también parte de una nueva serie que comienza con *Nove noites* (2002), a partir de lo que se puede denominar “giro etnográfico” dentro su obra. Como demostró también Klinger en *Escritas de si, escritas do outro*, ese libro dialoga con algunos principios de la antropología posmoderna, sobre todo respecto al cuestionamiento de la relación con el otro, antes entendido como un objeto cognoscible. Klinger cita a James Clifford cuando se refiere al “importante proceso de teorización de los límites de la propia representación” (APUD KLINGER, 2007: 74). Ese proceso es atravesado por una discusión sobre el papel de la subjetividad del etnógrafo y la manera como ella incide en el trabajo de interpretación y de escritura, en un movimiento autorreflexivo en que la disciplina cuestiona sus propios medios. En *Nove noites*¹² vemos un movimiento de ese tipo: se desestabilizan los conceptos de realidad y ficción en un enmarañado de versiones que nunca se resuelven y que ponen en evidencia

el problema de la intraducibilidad entre culturas.

Encontraremos problemáticas similares en *Mongólia y O sol se põe em São Paulo*, en los cuales el juego con la referencialidad pone en cuestión la representación como modo de acceder al otro. Como en *Nove noites*, se multiplican los niveles de enunciación para dar cuenta del desconcierto que produce la alteridad. En *Mongólia*, el narrador, un diplomático, escritor frustrado y lector de un diario de un colega desaparecido en una misión misteriosa, concluye: “La realidad es mucho más compleja de lo que parece. No comprendemos nada de lo que vemos en China” (Carvalho, 2003: 23). A su vez, sobre el *O sol se põe em São Paulo*, Carvalho dice en una entrevista que le interesaba “el cortocircuito que la inadecuación y el extrañamiento pueden provocar en la creación de otros puntos de vista, de otros modos de ver” (<http://www.pacc.ufjr.br/z/ano3/02/bernardocarvalho.htm>). En esa novela, identificamos el malestar del narrador, también un escritor frustrado, hijo de japoneses sin dominio de la lengua o de los códigos del país de sus ancestros, al encontrarse con una japonesa que le pide escribir su historia. El personaje se pregunta: “¿Cómo quería que escribiera sobre un lugar donde nunca había pisado y que evitaba con todas las fuerzas?” (Carvalho, 2007: 31). Una vez más la aparición del otro coloca el problema de los límites de la representación frente a una realidad que resiste a la aprehensión.

O filho da mãe significa, a mi entender, un nuevo desplazamiento, que se anuncia en el blog: “por increíble que pueda parecer, es entre esa sucesión deprimente de enormes bloques de departamentos, algunos en estado avanzado de decrepitud, al margen de una inmensa avenida, un mundo de enorme desolación, que por primera vez reconozco la vida que buscaba para mi novela, la del outsider, que de alguna manera tiene que ver con mi propia experiencia en la ciudad y es la única que logro entender”. Carvalho encuentra, en medio de la desolación más absoluta de la ciudad, la “vida” que buscaba y esa vida es la del *outsider*. Evidentemente, ese fragmento podría anunciar la lógica autorreferente de las narraciones anteriores: el escritor es el extranjero que nunca tendrá acceso a esa cultura, y es eso lo que explorará incansablemente en su narrativa. Sin embargo, luego el fragmento va en otra dirección:

reconozco algún tipo de belleza en los chicos que juegan al fútbol en la cancha de cimiento en el medio de los edificios, en el inmigrante de Uzbekistán que nos dice que un día el mundo será mejor, en el padre sin camisa, fumando, con la hija pequeña al lado, en la parte de arriba de la escalera de incendio de uno de estos edificios monstruosos, en una tarde de domingo, bajo el cielo azul. Y en la escalera de incendio oxidada y cubierta de ropas, alfombras, sábanas y toallas que secan del lado de afuera. Mañana me voy de San Petesburgo, justo cuando empezaba a entender algo.

Hay algo que es posible entender, que se comienza a entender, aunque no se nombre; una experiencia común que se configura fuera de la dialéctica de la alteridad y también del escepticismo autoreflexivo, y que, me gustaría sugerir, sustenta ese nuevo desplazamiento en la obra de Bernardo Carvalho.

Es fundamental preguntarse quién es ese *outsider* que protagonizará la novela. No se trata de un marginal en cuanto objeto a ser representado, o un excluido social cuya voz cabe al escritor recuperar, pues, como vimos, Carvalho está muy lejos de cualquier representación ingenua de la alteridad. Pero también no estaríamos exactamente en el ámbito de la “nueva estrategia del marginal” (Garramuño, 2009: 71), que Florencia Garramuño encuentra en algunas escrituras y prácticas de los años 70 y 80, aunque sin duda haya en la novela algo de esa noción de marginalidad que se pliega sobre sí misma como una cinta de Moebius, en que el adentro y el afuera se encuentran, como ocurre en los textos de Luis Gusmán o Diamela Eltit. Esas escrituras, en su aproximación con lo marginal, estaban buscando, como dice Garramuño, una “lengua lumpen” (82). Una lengua, agregaría, circunscripta, pese a estar fragmentado, por un imaginario nacional. Como dice Eltit sobre su Padre Mío, “Es Chile, pensé. Chile entero y a pedazos en la enfermedad de este hombre; jirones de diario, fragmentos de exterminio, sílabas de muerte, pausas de mentira, frases comerciales, nombres de difuntos. Es una honda crisis de lenguaje, una infección en la memoria, una desarticulación de todas las ideologías. Es una pena, pensé. Es Chile, pensé” (Eltit, 2003: 15). En *O filho da mãe* no se trata de acercarse a ese terreno excedente de lo nacional, esos bordes fuera de su orden económica –como la mano de obra, en “Puro Chile”, segunda parte de otro libro de Eltit, donde también se experimenta con una lengua lumpen¹³–, sino de reconocer un *outsider* desterritorializado.

Es decir, hay un desplazamiento de la representación del otro en dirección a una experiencia común y a su vez esa experiencia común tiene que ver con un margen desvinculado del imaginario nacional. Veamos a qué me refiero.

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

A partir de Marina, Zainap y Anna, las madres de la novela, Carvalho construye una narrativa que sorprende a cualquier lector acostumbrado a la multiplicidad de niveles de enunciación de las novelas anteriores. Sorprende, sobre todo, que no esté presente el que escribe. La discusión sobre cómo escribir sobre ese lugar no aparece en ningún momento. La narración nos confronta con una historia y una geografía que busca contextualizar con mucha precisión, utilizando inclusive notas y paráfrasis: “A las dos de la mañana, los federales [una

nota indica que son los rusos] habían hecho una *zachitska* en el edificio, *una de esas operaciones nocturnas de limpieza*” (27, cursivas mías). En ese y en otros fragmentos, principalmente al inicio de la novela, se recurre a procedimientos de ese tipo para ambientar escenarios, situaciones o figuras muy específicas, en un esfuerzo que va en sentido contrario de la explicitación de la escena de escritura de las novelas anteriores, como si se buscara una transparencia narrativa, una objetividad, evitando al lector problemas para comprender en qué contexto suceden las acciones. Se construye de este modo una narración que se pretende transparente, sin dilemas identitarios, externa a la acción, con foco en distintos personajes de acuerdo al momento de la narración.

Esa precisión histórico-geográfica y la transparencia de la narración nos podrían hacer asociar la novela a un nuevo cosmopolitismo, al estilo de cientos de novelas que a partir de la investigación capturan al lector con la promesa de un conocimiento sobre geografías o épocas distantes, cultivando lugares comunes de la especificidad cultural con tramas bien montadas que circulan por el mundo a través de múltiples traducciones. Es posible que para ese cosmopolitismo se dirija el proyecto “Amores expresos”, del cual forma parte la novela: temas universales, historias que pueden situarse en cualquier lugar, alejadas de las problemáticas sociales; productos que puedan circular libremente por el mercado transnacional. No me parece, sin embargo, que este sea el caso de la novela de Carvalho. Aunque defienda con vehemencia, en particular hablando sobre esta novela, la idea de una literatura liberada de lo nacional, que no tenga que estar justificándose por no dar cuenta de una realidad social, propone la idea de un “realismo extraño”, que obture la posibilidad de un “universalismo humanista” (2009b) transmisible transculturalmente. Lo que busca, afirma Carvalho, es producir cosas en las cuales las personas *no* se reconozcan. ¿En qué consistiría ese no reconocimiento que, sin embargo, podría tornarse, como me parece que ocurre, una experiencia común?

La segunda parte de la novela se llama “As quimeras”, imagen central de la narración. Es en esa parte que se da el encuentro entre dos mundos, dos cuerpos, en una suerte de fantasía última, una quimera que será considerada un monstruo para ser finalmente destruida; el encuentro entre Ruslan –checheno, nacido en Grózni, de madre rusa y padre checheno- y Andrei –ruso, que lleva el apellido de su padre brasileño: Guerra. Ese encuentro, en última instancia imposible, esa extrañeza que el personaje Andrei carga en su propio nombre, como un destino, y que compartirá con el otro, es la experiencia que sustenta la novela. Los dos jóvenes, que buscan desesperadamente un pasaporte extranjero para poder emigrar y escapar de la guerra, se encuentran en San Petersburgo, en esa parte de la ciudad en la cual el escritor dice reconocerse en el blog, una ciudad en ruinas, un lugar desolado, un margen del que considera entender algo, aunque impronunciable, un resto de experiencia, podríamos decir, suspendido entre el encuentro y su imposibilidad.

Ruslan, hijo abandonado por la madre, una mujer rusa que no pudo soportar

la soledad de la maternidad y la miseria de la vida en Chechenia, se va a buscarla a San Petersburgo y encuentra su propio abandono. Se convierte en ladrón de turistas con la esperanzada de alguna vez lograr robar un pasaporte. Andrei, hijo de una mujer que se deja maltratar por un marido comandante de la marina, termina enrolado en el ejercito, desde donde escapa para no ser asesinado. En San Petersburgo espera un pasaporte brasileño que le posibilitará salir del país. Los dos desean partir, lo que probablemente los unirá al contingente de nómades que transitan por el mundo configurando, en la expresión de Silvano Santiago, un “cosmopolitismo del pobre”. “Se ha creado, dice Santiago, una nueva y hasta entonces desconocida forma de *desigualdad* social, que no puede ser comprendida en el ámbito legal de un único estado-nación, ni por las relaciones oficiales entre gobiernos nacionales, ya que la razón económica que convoca a los nuevos pobres hacia las metrópolis es transnacional y, en la mayoría de los casos, también es clandestina” (Santiago, 2004: 51, cursiva del autor). Lo que Carvalho entiende tiene que ver con esa miseria común.

Pero también tiene que ver con cierta experiencia vital. Como advierte Gabriel Giorgi sobre los cuerpos en las narrativas de João Gilberto Noll y Roberto Bolaño: “Nada, sin embargo, de ‘vitalismo’: se trata de cuerpos anómalos, dañados, enfermos...No hay restitución de un cuerpo o fuerza originaria, intacta, sino derivas de cuerpos siempre ya decisivamente atravesados por experiencias de destitución y desamparo” (GIORGI, 2009: 52). Así son los cuerpos de Andrei y Ruslan cuando se encuentran en San Petersburgo. Andrei es víctima de uno de los robos de Ruslan. Comienza entonces una persecución por patios laberínticos y pasillos entre edificios deteriorados. La persecución se vuelve una alianza porque ninguno de los dos puede ponerse en evidencia y dejarse capturar por la policía: “Los dos cuerpos permanecen en silencio, pegados uno al lado de otro en un rincón oscuro, intentado contener la respiración, mientras la policía examina el lugar. Andrei siente el aliento del cuerpo en el cuello y el calor de su torso agitado. Su aliento tiene el mismo olor que el suyo, indistinto” (107). La escena se repite algunas noches después pero ya no se trata más de un ladrón y su víctima:

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

Andrei y Ruslan tienen en común el sexo y la guerra. Una misma memoria afectiva de los cuerpos los une, “en medio a lo que resta del mundo perdido a su alrededor” (139). Comparten la experiencia del despojamiento absoluto,

suspendida entre el pasado y el futuro. “Por un instante, están juntos en el presente” (Ídem). El libro de Bernardo Carvalho extrae su fuerza del encuentro entre esos dos *outsiders*, cuyo signo es el desamparo, que se da en un nuevo margen, desterritorializado, en una nueva miseria, de cuerpos vulnerables que transitan más allá de las fronteras nacionales, a la búsqueda de un lugar que los asile, que puede ser, como sugiere la novela, el cuerpo del otro, su *kunak* –en checheno, aquel que le permitirá “seguir el propio camino en paz., sabiendo que existe en el mundo alguien, como él, con quien puede contar en la vida y en la muerte” (161).

O filho da mãe se debate con la pregunta sobre qué experiencia se puede extraer hoy de los desplazamientos. Y al hacerlo pone en escena ese nuevo tipo de *outsider*, que encontraremos como protagonista de algunas de las narrativas contemporáneas más estimulantes. Pienso, por ejemplo, en la última novela de Adriana Lisboa, *Azul-corvo* (2010), en que, como afirma Luiz Ruffato en la solapa: “Todos los personajes están en tránsito (una verdadera diáspora de individuos) y los lugares que habitan son provisorios, precarios, movedizos”. Estas narrativas nos hacen ver que con los restos de la experiencia todavía es posible hacer alguna literatura.

NOTAS

1 Nelson de Oliveira publicó dos antologías: *Geração 90: manuscritos de computador* y *Geração 90: os transgressores*. Escritor, nació en 1966 y publicó, entre otros, *Naquela época tínhamos um gato* (1998), *Treze* (1999), *Subsolo infinito* (2000), *O filho do crucificado* (2001), *A maldição do macho* (2002) y *Ódio sustentado* (2007). En 2011 saldrá su más nuevo emprendimiento como organizador de antologías: por la editorial Língua Geral, *Geração Zero Zero*, con cuentos de Verônica Stigger, Carola Saavedra, Daniel Galera, entre otros.

2 La ausencia de Bernardo Carvalho, por ejemplo, autor que publicó su primer libro en 1993, es prueba de eso.

3 El debate postmoderno reveló las incertidumbres de un momento en que se volvió necesario revisar algunos paradigmas fundamentales de la modernidad. Parte de la tarea consistió en denunciar lo que había de ilusión y reduccionismo en la idea de unificar en un *telos* único una multiplicidad de experiencias. Lyotard preguntaba: “¿cuál es el fin imaginado por el proyecto de la modernidad? ¿La constitución de una unicidad sociocultural en el corazón del cual todos los elementos de la vida cotidiana y del pensamiento tendrían un lugar, como un todo orgánico?” (Lyotard, 1993: 3).

4 Nacido en Sinope en torno del año 413 a.C., conocido como “el cínico”, Diógenes fue obligado a abandonar su ciudad y vivir en el exilio por haber adulterado la moneda. Se cuenta, entre otras anécdotas, que andaba de día con una linterna encendida diciendo “busco un hombre”.

5 André Sant’Anna es escritor, músico y guionista de cine, televisión y publicidad. Es autor, entre otros, de la trilogía *Amor, Sexo y Amizade*. *O paraíso é bem bacana* fue finalista del Premio Portugal Telecom y su cuento «O importado vermelho de Noé» fue

incluido en la antología *Os 100 melhores contos brasileiros do século*, de la Editora Objetiva.

6 Süsskind analiza en su libro el modo en que, desde el Naturalismo, la literatura brasileña buscó representar el Brasil “tal y cual” a punto de que “llega a abdicar de su carácter literario en pro de esa búsqueda” (Süsskind, 1984: 36). Afirma Süsskind: “Entre el primero y el segundo tal no debe existir más que una reduplicación. De la lengua se espera que restablezca simetrías, que críe analogías, perfectas, que deshaga rupturas y diferencias, que se apague y funcione como mera transparencia” (34). A esa “seducción del Naturalismo” se rendirían también las novelas memorialistas de la década del 30 y los “*romances-reportagem*” escritos bajo dictadura.

7 João Gilberto Noll nació en Porto Alegre en 1946. Sus novelas y cuentos han sido premiados innumeradas veces en Brasil, además de traducidos y estudiados en Inglaterra y Estados Unidos. En 1997, la editorial Companhia das Letras publicó su obra reunida. Sus libros más recientes son *Berkeley em Bellagio* (2002), *Lorde* (2004), *A máquina de ser* (2006) y *Acenos e afagos* (2009).

8 Sobre este cuento, también incluido en *100 melhores contos brasileiros do século*, afirma Florencia Garramuño: “Lo inenarrable podía referirse a una situación histórica y política específica, pero el modo en que esta referencia se insinuaba y no definía una relación directa con un referente concreto de la realidad ya anunciaba cuánto la escritura de Noll encontraba en la errancia un dispositivo para señalar el fuerte contenido de negatividad de una literatura que responde al supuesto agotamiento de la ficción con la irradiación de nuevas formas de narrar”.

9 En relación a esta presencia ver en particular *El espacio biográfico*, de Leonor Arfuch (Fondo de Cultura Económica, 2002), que la analiza como resultado de una compleja trama de transformaciones por las cuales pasó la subjetividad en la contemporaneidad.

10 En su libro *Escritas de si, escritas do outro: o retorno do autor e a virada etnográfica*, Diana Klinger dedica un capítulo a los varios modos de autoficción presentes en la narrativa latinoamericana. Son analizados autores como César Aira, Fernando Vallejo y Washington Cucurto. Afirma Klinger: «Si, en un sentido general, todo texto de ficción participa del espacio autobiográfico, las ficciones en primera persona y con rasgos autobiográficos ocupan ahí un lugar de destaque: establecen lo que Lejeune llama de ‘pactos indirectos’, pues el autor, a través de alguna indicación, los da a leer indirectamente como ‘fantasmas reveladores del individuo’» (2007: 13).

11 Bernardo Carvalho nació en 1960. Es escritor y periodista. Publicó, entre otros, las ficciones *Os bêbados e os sonâmbulos* (1996), *As iniciais* (1999) y *Nove noites* (2002), vencedor del Premio Portugal Telecom, además del libro *O mundo fora dos eixos* (2005), reuniendo reseñas, ficciones y crónicas que publicó en la *Folha de São Paulo*.

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

13 La lengua de los trabajadores aparece en *Mano de obra* como signo de insumisión,

rompiendo con un “nosotros” que se mueve como rebaño, sin opinión ni decisión propia. Si, por un lado, están atrapados en un registro de unanimidad sometida, por otro, este sometimiento es constantemente puesto en jaque por una lengua baja cuya violencia está dirigida a los supervisores, a los clientes y a los otros funcionarios: "Me dan ganas de decirles que se metan la cagada de trabajo por la raja' - nos había dicho Gabriel mientras salíamos del súper. Nosotros movimos la cabeza, molestos. Pero interiormente sabíamos que tenía razón. Que cada uno de nosotros queríamos expresar lo mismo: 'que se lo metieran por la raja'" (2002: 109).

OBRAS CITADAS

Azevedo, Luciene. “Estratégias para enfrentar o presente: a performance, o segredo e a memória (Literatura contemporânea no Brasil e na Argentina – dos anos 90 aos dias de hoje)”. Tesis de Doctorado. Orientador: Ítalo Moriconi. Instituto de Letras, UERJ, 2004.

_____. “André Sant’Anna – *O paraíso é bem bacana*”. In: *estudos de literatura brasileira contemporânea*, n° 27, Brasília, enero-junio, 2006, pp. 171-175.

Baudrillard, Jean. *La ilusión del fin: la huelga de los acontecimientos*. Barcelona: Anagrama, 1993.

Carvalho, Bernardo. *Mongólia*. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.

_____. *O sol se põe em São Paulo*. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

_____. Entrevista. *Revista Z*, n. 2, ano III, abril-junio 2007. Disponible en <http://www.pacc.ufrj.br/z/ano3/02/bernardocarvalho.htm>.

_____. *O filho da mãe*. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.

_____. “O avesso do realismo”, mesa compartida con el escritor afgani Atiq Rahimi, Fiesta Literaria de Paraty, 2009b.

Cohen, Renato. *Performance como linguagem*. São Paulo: Perspectiva, 2004.

Colombi, Beatriz. *Viaje intelectual: migraciones y desplazamientos en América Latina (1880-1915)*. Rosario: Beatriz Viterbo, 2004.

Chejfec, Sergio. *El punto vacilante*. Buenos Aires: Norma, 2005.

Deleuze, Gilles. “Bartleby, ou a fórmula”. In: *Crítica e clínica*. São Paulo: Editora 34, 1997, pp. 80-103.

Eltit, Diamela. *Mano de obra*. Santiago de Chile: Seix Barral, 2002.

_____. *El Padre Mío*. Santiago: LOM Ediciones, 2003.

Foster, Hal. *The Return of the Real*. Cambridge (MA): MIT Press, 1996.

Garramuño, Florencia. *La experiencia opaca: literatura y desencanto*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 2009.

Giorgi, Gabriel. Lugares comunes: ‘vida desnuda’ y ficción. In: *Grumo*, n. 7, p. 48-55, Buenos Aires, 2009.

Jameson, Frederic. *Pós-modernismo: a lógica cultural do capitalismo tardio*. São Paulo: Ática, 1996.