

Salidas de la autonomía: Silviano Santiago y la literatura latinoamericana*

Florencia Garramuño
Universidad de San Andrés - CONICET

Resumen

Desde la década de 1970 una línea cada vez más importante de literatura latinoamericana muestra un fuerte retorno a la experiencia, el sujeto y el cuerpo, cuestiones todas que habían comenzado a aparecer en las intervenciones de Silviano Santiago: ya en el modo de la reflexión crítica sobre un determinado tipo de literatura brasileña contemporánea, en sus textos críticos; ya en el modo de práctica artística en sus propios textos ficcionales. Esa nueva literatura, en sus complejas relaciones entre la obra y el exterior, problematiza de formas a menudo muy evidentes y hasta violentas la noción de obra como construcción cerrada y autónoma. Este artículo analiza algunas de estas transformaciones de la literatura latinoamericana a partir de las reflexiones críticas y de los textos ficcionales de Silviano Santiago, poniéndolos en relación con textos de Diamela Eltit, Juan José Saer y Sergio Raimondi.

Palabras clave

Literatura latinoamericana contemporánea - autonomía - cuerpo

Abstract

Since the 1970s, an ever more important group of Latin American

texts exhibit a strong return to experience, the subject and the body. All these are questions that had begun to emerge in Silviano Santiago's interventions, both in his critical essays on Brazilian Contemporary Literature and in his own fictional texts. This new literature, and its complex relationships between the work and the exterior, problematizes -sometimes even very violently- the notion of the literary work as an autonomous entity. This article analyzes some of these transformations, showing the relationships among texts by Silviano Santiago, Juan José Saer, Diamela Eltit and Sergio Raimondi.

Keywords

Contemporary latin american literature - autonomy - body

Pese a las intenciones totalizadoras de algunas teorías literarias -y también de otro tipo-, toda teoría, aun cuando reclame para sí validez universal, está pensada a partir de una práctica estética en particular. Lo cual no quiere decir que, una vez articulada, esa teoría particular no permita pensar de forma novedosa prácticas estéticas diferentes y ubicadas fuera del horizonte de pensamiento sobre el cual se construyó esa teoría. Incluso, hasta podría decirse que es precisamente esa función de anacronismo lo que hace a la riqueza de muchas de esas teorías. Como demuestra Didi-Huberman en *Ante el tiempo: la visión y teorización* que produce la visión de un arte más contemporáneo -en su caso, Pollock-, permite plantear a obras del pasado -Piero della Francesca, aquí- preguntas que nunca le habrían sido formuladas desde el horizonte histórico y cultural en el que el cuadro fue producido. Se trata en este caso de la producción de prótesis conceptuales que, surgidas a partir de la lectura de un tipo de producción artística, ilumine también otras con luz renovada.

Si se colocan junto a algunos textos de la literatura argentina y brasileña producidos a partir de 1970, algunos de los escritos críticos de Silviano Santiago participan de esa rara cualidad. Junto con su propia producción ficcional, muchos de esos escritos proporcionan recorridos que permiten comprender esa literatura brasileña y argentina, y aun también algunos otros casos de literatura latinoamericana, que le fueron contemporáneos. Desde esos años setenta una línea cada vez más importante de literatura latinoamericana muestra un fuerte retorno a la experiencia, el sujeto y el cuerpo, cuestiones todas que habían comenzado a aparecer en Silviano Santiago: ya en el modo de la reflexión crítica sobre un determinado tipo de literatura brasileña contemporánea, en sus textos críticos; ya en el modo de práctica artística en sus propios textos ficcionales. Esa nueva literatura, en sus complejas relaciones entre la obra y el exterior, problematiza de formas a menudo muy evidentes y hasta violentas la noción de obra como construcción cerrada y autónoma.

A partir de “O entrelugar do discurso latinoamericano” -y recordemos que ese ensayo es en parte también una lectura de Cortázar- las reflexiones teóricas de Silviano Santiago identifican algunas problemáticas novedosas que la literatura latinoamericana comienza a plantear a partir de esa década. La reintroducción innovadora de la cuestión del sujeto que verifica en la poesía de Ana Cristina Cesar, en “Singular e Anônimo”, o la puesta en cuestión de la noción de originalidad de “O entrelugar” y “A pesar de dependente, universal”, así como la incorporación de cuestiones comportamentales en la reflexión artística, junto con la identificación de una reemergencia en la literatura de la experiencia y la “vida”, son todas cuestiones novedosas en el pensamiento estético de los años setenta y se harán mucho más contundentes no sólo en la literatura sino en general en el

arte brasileño y argentino al avanzar las décadas siguientes. Sobre todo los textos críticos de *Vale quanto pesa* y *Nas Malhas da Letra* muestran la inextricable relación en el pensamiento de Silviano Santiago entre una lectura -a menudo alta, e incluso emocionalmente, demandante- de la literatura más contemporánea y una lucha por abandonar métodos críticos que se ven como obsoletos para la lectura de esa nueva literatura. Como sobre todo *Nas Malhas da Letra* muestra incluso en su propia estructuración bipolar, la crítica al modernismo le permite leer la producción artística contemporánea -en tanto otros críticos contemporáneos están en ese mismo momento ignorándola-, mientras que la obstinada lectura de esas prácticas contemporáneas, a su vez, posibilita una novedosa relectura del modernismo. En muchos de estos casos, estas preocupaciones están asociadas a una reflexión sobre el poder totalitario. La llegada de la dictadura al poder -y su arrollador impulso modernizador- hace aparecer en escena de forma indiscutible las desilusiones de la modernidad que, frente a lo que algunos vieron como *vazio cultural*, funcionaron para muchos otros en cambio como un terreno yermo para intentar sin embargo la búsqueda de una respuesta por afuera de ese paradigma modernista. Como diría T.S. Eliot, aun en la tierra baldía crecen “lilacs out of the dead land”.

Sujeto y experiencia

El pensamiento de Silviano Santiago logra construir a partir de estas discusiones formas de cuestionamiento a una noción de autonomía estética claramente modernista que, junto con la construcción del sujeto en la modernidad por la interdicción y por la ley y la expulsión de la experiencia del trabajo literario, conformó uno de los parámetros centrales para la

construcción del arte moderno. Todos estos textos trabajan con una reintroducción del sujeto y de la experiencia en la reflexión y el trabajo literario. Ellos intervienen en una transformación del paisaje teórico y conceptual: no se trata sólo de una alteración en las prácticas artísticas sino que éstas conforman parte de un problema mayor, presente en la cultura contemporánea. En “Cadé Zazá? Ou a vida como obra de arte” Silviano Santiago resume una cuestión que ya había venido apareciendo en sus reflexiones anteriores, al mencionar precisamente a una de las figuras que más evidentemente refleja esta transformación conceptual, incluso en el seno de sus propio trabajo: Michel Foucault (2004b). Cuando en 1976 Foucault publica *La voluntad de saber*, primer volumen de su *Historia de la sexualidad*, propone este libro como marco teórico para una serie de libros que ya allí se anuncian: *La carne y el cuerpo*, *La cruzada de los niños*, *La mujer*, *La madre y la histérica*, *Los perversos*, *Poblaciones y razas*. Esos libros nunca aparecieron aunque, como señala Frédéric Gros, Foucault sí dictó cursos en el Collège de France sobre esos temas. Será sólo en 1984 que la *Historia de la sexualidad* se continúa, ahora con los títulos *El uso de los placeres* y *La inquietud de sí*. Según palabras de Gros,

Todo ha cambiado entonces, tanto el marco histórico cultural como las grillas de lectura de su historia de la sexualidad: ya no es la modernidad de Occidente (siglos VI al XIX), sino la Antigüedad grecorromana; ya no es una lectura política en términos de dispositivos de poder sino una lectura ética en términos de prácticas de sí. Ya no es una genealogía de los sistemas sino un cuestionamiento del sujeto. (480) ¹

La transformación es importante y puede ser pensada tanto a partir de transformaciones históricas, como lo hace Andreas Huyssen en *After the Great Divide*, como relacionada con una transformación en el pensamiento contemporáneo. Según Andreas Huyssen en “Mapping the Postmodern”, el postcolonialismo, el feminismo y la emergencia de los “nuevos movimientos sociales” recolocan en un lugar de importancia la cuestión del sujeto durante los años setenta.²

Pero también esa reintroducción del sujeto puede pensarse como una transformación conceptual. Martin Jay, en *Songs of Experience*, ubica a Barthes y Foucault -junto con Bataille- dentro de lo que denomina “The Poststructuralist Reconstitution of Experience” para la cual un pensamiento sobre el sujeto será fundamental.³ Hay varias otras zonas en donde puede verificarse este retorno: todo el pensamiento de Lacan rodea la pregunta por el sujeto, haciendo volver al psicoanálisis a plantear la relación entre el sujeto y la verdad, como lo demuestran muchos de sus trabajos: “Función y campo de la palabra y del lenguaje en psicoanálisis”, “Subversión del sujeto y dialéctica del deseo en el inconsciente freudiano”, o “Del sujeto por fin cuestionado”. Slavov Zizek, en *El espinoso sujeto*, realiza una suerte de arqueología de los ataques al sujeto cartesiano en diversas formas de la filosofía contemporánea, con el confesado intento de

reafirmar al sujeto cartesiano, cuyo rechazo nutre el pacto tácito de todos los partidos enfrentados en la academia actual: aunque estas orientaciones están oficialmente envueltas en una lucha a muerte (los habermasianos contra los deconstruccionistas, los científicos cognitivos contra los oscurantistas de la New

Age...), todos esos partidos se unen en su rechazo al sujeto cartesiano. Por supuesto, no se trata de volver al cogito en la forma en que este concepto dominó el pensamiento moderno (el sujeto pensante transparente para sí mismo), sino de sacar a luz su reverso olvidado, el núcleo excedente, no reconocido, que está muy lejos de esa imagen apaciguadora del sí-mismo transparente.(10)

Más allá de las polémicas que se entablan a partir de esa reintroducción del sujeto, lo cierto es que esta se corresponde con una importancia renovada dada al cuerpo y, digámoslo así, sus humores, que, tanto en *Em Liberdade*, como en *Stella Manhattan* o en *O falso mentiroso*, aparece ficcionalizado de forma insistente.⁴ Si en la escritura modernista de Graciliano Ramos, como él mismo se autocrítica en *En libertad*, se trata de sublimar experiencias reales discurriendo de forma simbólica, *En libertad* busca liberarse “do tolo preconceito da literatura”. Esa sublimación es suplantada y suplementada en la novela por el siguiente párrafo, posterior a la erección del pene de Graciliano en la playa:

Confieso que, en cierto momento, me controlé: debía haber hablado del ardor que sentía en mis huevos. La primera intención fue rascármelos, como si tuviera sarna. Si se me pidiera que los describiera, afirmarí­a con toda convicción que seguro estaban rojos como pimentones. La fuerza que sentía y que me hacía levitar no provenía de la verga dura, sino de los huevos: de la fricción que hacían contra las piernas en movimiento emanaba un calor que me subía por el om-

bligo y prendía fuego en mis mejillas pálidas de ex-presidiario. (141)

Se trata de ponerle el cuerpo a la escritura.

También algunas otras novelas latinoamericanas producidas a partir de 1980 reintroducen de forma novedosa el sujeto y la experiencia en la literatura. En Argentina, *Glosa* (1986) de Juan José Saer permite leer un vuelco incluso en relación con la propia literatura saereana. Publicada en 1986, *Glosa* vuelve a narrar el mundo ficcional -la “zona”- que ya había aparecido en las novelas anteriores -los mismos personajes, el mismo espacio geográfico-, condensado en una única experiencia: el cumpleaños de uno de los personajes centrales en el edificio ficcional saereano, Washington. Pero la diferencia fundamental que instaura esta novela es que en ella la experiencia privada -el cumpleaños- hace tangente con una serie de experiencias históricas en las cuales estos personajes habían participado y que en las novelas anteriores habían quedado silenciadas u ocultas -más bien, enmascaradas- por una serie de experimentaciones formales que tendían a colocar en primer plano la imposibilidad de narrar lo real. Ese reingreso de la experiencia, en *Glosa*, parece arrastrar la narrativa hacia una pulsión muy fuerte de la subjetividad y las emociones, sobre todo si se la compara con las novelas y textos más fuertemente experimentales de Saer, como *Nadie nada nunca*, *La mayor*, o *El limonero real*. La intervención de la voz del narrador en momentos cruciales funciona de manera significativa en *Glosa* al enfatizar esa dificultad en recuperar la experiencia y, simultáneamente, desarrollar un acercamiento obsesivo a ella hasta el punto de ser él, el narrador, el punto de vista desde el cual se narra esa experiencia, convirtiendo el discurso referido de la novela en discurso directo del narrador: él mismo ya no cuenta lo que

otro cuenta del cumpleaños de Washington, sino que relata incluso aquello que ningún personaje recuerda o “experimenta”.

La vuelta al acontecimiento en esta novela conlleva también un retorno a los sentimientos de los personajes y el trabajo con zonas genéricas que habían sido desdeñadas, como la biografía y la autobiografía pensadas, ya no como “historias de vida”, sino como *técnicas de sí* o *escrituras de vida*. Esto es lo que ocurre en *O falso mentiroso*, donde la escritura de sí que es escritura de otro se convierte en escritura al sesgo de la historia de la segunda mitad del siglo veinte. No en el sentido de una historia colectiva que propone la experiencia de un sujeto como ejemplo o *caso* de la experiencia colectiva de una época -lo que ocurre en el realismo, digamos, de un Frédéric Moreau o un Brás Cubas- sino en el sentido de que uno ya no es uno sino muchos. No es que el yo sea otro, sino muchos yoes. Como dice el mismo Samuel: “Não sei por que nestas memórias me expresso pela primeira pessoa do singular. E não pela primeira do plural. Deve haver um *eu dominante* na minha personalidade. Quando escrevo. Ele mastiga e massacra os embriões mais fracos, que vivem em comum como *nós* dentro de mim.”⁵

Si la foto -que preside la novela desde la portada, junto al título y a la indicación de género: “memórias”- captura la experiencia, también la recorta, y en ese recorte, la tergiversa. La paradoja del mentiroso aparece entonces como la paradoja de la experiencia: la mentirosa es, en este caso, la experiencia. Al elegir, entre la mentira y la falsedad, la falsificación, Samuel encuentra una forma de seguir el mandato paterno de “ficar sempre com dos pássaros na mão.”

Esa preocupación por el cuerpo reemplaza, por lo menos

en estas novelas y poemas, la preocupación del sujeto en tanto política identitaria en el sentido en que fue pensada por Huyssen -en el ensayo ya citado- esa reintroducción del sujeto. ¿Cabría hablar entonces más de cuerpos que de sujetos? De hecho, en estos textos aparecen fuertes procedimientos de de-subjetivación que tienden a borrar, por lo menos, al sujeto en tanto detentor de una identidad. No se trata de la celebración de una multiplicidad de identidades cambiantes, sino de vectores que atraviesan a los sujetos -la historia, experiencias colectivas, *ethos* compartidos, voces que los descentran- que acaban por des-individualizar narraciones y discursos. Un ser-cual-sea parece reinar, con todas las dramáticas consecuencias que esto conlleva, en estos discursos.⁶ Silviano Santiago había descubierto algo semejante cuando, al analizar la dicción autobiográfica de la poesía de Ana Cristina Cesar, había señalado:

“Os sintomas e os dados biográficos existem, mas - quando em travessia pela linguagem poética - são os de todo e qualquer, porque o poema consegue falar para o singular e o anônimo, desde que este tenha a coragem de ser leitor. De ser cidadão”. (2002:70)

Autonomía

Dentro de la narrativa de Diamela Eltit, *El Padre mío* ocupa un lugar destacado en esta trayectoria de la literatura latinoamericana de los últimos 30 años. Por tratarse de la edición de la grabación de una serie de entrevistas realizadas a un vagabundo sin techo y esquizofrénico, el texto de Eltit retiene una imagen de la inmediatez de la experiencia y del texto -la literatura- como registro de la experiencia. Pero la condición esquizofrénica y delirante de ese discurso inhibe

toda posibilidad de convertir esa experiencia en un relato acabado del cual sea posible extraer un sentido unívoco o trascendente. Si “Es Chile” -como señala la autora asumiendo su nombre en el prólogo del relato-, la relación que ese discurso establece con *Chile* no es sin embargo una relación tersa. Según Nelly Richard en su perspicaz lectura de este texto:

El Padre mío descuadra así la demanda de representación del testimonio que busca “dar voz” a los “sin voz” con la palabra errante de una subjetividad a la deriva -sin apoyatura lógica, sin resguardo conceptual, sin firmeza enunciativa, sin coherencia locutoria- que, si bien acusa al poder (cumpliendo así con el requisito denunciante de la ética del testimonio) lo hace sin la vectorialidad de un referente de acción sociopolítica. (85)

El delirio esquizofrénico se estructura a partir de un desconocimiento de las fronteras entre lo real y lo imaginario, lo que permite pensar en una figura más que pertinente para la colocación -el no lugar- de esta literatura. Ni arte autónomo ni arte dependiente de lo social, la literatura ya no se define por su relación con lo real o su divorcio de la experiencia, ni tampoco por su representación o reconstrucción de lo real o de la experiencia. Se trata de un desconocimiento -en el sentido del término anglosajón *disavowal*- de esos espacios en tanto esferas diferenciadas. O, como diría Osvaldo Lamborghini -otro de los autores que participan de estas transformaciones- en un poema en el que habla del “estallido autobiográfico”: “la historia pasa por mí”.⁷ No se trata de una determinación social, sino de que el arte se inmiscuye en

el dominio de “lo real”.

Si Benjamin saludaba eufórico el arte que, debido a la pobreza de experiencia, se separaba de ella para “inventar nuevos mundos”, esta nueva literatura parece insistir, obsesivamente, en acercarse a una experiencia. Pero esta experiencia sin sentido fijo no adopta nunca la figura del conocimiento. Concebida como lugar del desconocimiento y de la fantasía, la experiencia aparece siempre en tanto devenir, y de allí el sentido inacabado de estos textos. Junto con otras prácticas contemporáneas, estos textos dibujan un retorno a la experiencia, aun careciendo de todo optimismo con respecto a la posibilidad de representar o rearticular esa experiencia. Si la nueva noción de experiencia que estas novelas diseñan ya no puede entenderse en relación con el conocimiento o la verdad, tampoco el sujeto que las sostiene puede pensarse como el sujeto del conocimiento. Se trata, en su lugar, de un sujeto sufriente y gozoso, desbordante de libido y humores.

La idea de una cultura autónoma persiguió la tradición de la modernidad. Y fue fundamental, sobre todo en el pensamiento de Adorno, para pensar el divorcio del arte de lo real y de la experiencia. Autonomía y formalismo se correspondieron histórica y conceptualmente; para la literatura que se propone como autónoma, la forma es su vector de especificidad. En estos textos, en cambio, la forma se ve atravesada y a menudo deformada por una pulsión experiencial que la excede. Claro que autonomía, por lo menos para Adorno, significó mucho más que esa mezquina noción formalista. Pero aun si el concepto de autonomía para Adorno debe entenderse como “the name given to the process of formal and cognitive self-criticism which art must undergo in order to constitute the conditions of its very possibility and

emergence”,⁸ cuando las fronteras entre lo público y lo privado son demolidas por el estado autoritario, cuando la nuda vida se convierte en la categoría política por excelencia, esas condiciones pueden significar asumir la indiferenciación del espacio social del capitalismo tardío para un arte que se postule en un “campo expandido”, en el que esa autocrítica formal pasa por una constante reflexión sobre ese afuera y sus modos de ingreso en la obra y ya no sólo sería definido como un exclusivo proceso de autorreflexión. No se trataría de un simple abandono de la forma, sino de una suerte de forma-informe: atravesada por energías y pulsiones que generan procesos de alteraciones constantes que desarman las oposiciones -forma/abandono de la forma, adentro/afuera, sublime/abyecto- sobre las cuales podría haberse sostenido una temática de esencias y sustancias.

Es posible pensar que en estas prácticas literarias y artísticas esa salida fuera de sí aparece como una impugnación al valor fetichista de la obra e interrumpe el efecto de transcendencia asociada al aura artística.

Algunos ejemplos del arte más contemporáneo parecen estar apuntando hacia esa interrupción. En las *Nostalgias do Corpo* de Lygia Clark, el acento puesto en la “experimentación del espectador, ya sea conceptual o corporal” desarma toda transcendencia de la obra en y por la obra misma. La historia de Lygia Clark es relevante porque ella habla incluso del abandono del concepto mismo de obra y, aun más, de su “divorcio del mundo del arte”.

Poesía civil, de Sergio Raimondi, desde otras coordenadas, también impugna una distinción de la poesía y de lo bello en tanto espacios autónomos, y su poesía se desborda sobre cualquier tipo de objeto, casi como una máquina poética ya no de transformar todo en poesía -como puede leerse

en esa tradición modernista que Marianne Moore y T. S. Eliot representan para Ana Cristina Cesar-, sino de poetizar sobre cualquier tipo de situación. No es que todo pueda ser objeto de la poesía, sino que la poesía puede ejercerse en cualquier zona y derramarse en cualquier lugar. Bastaría contrastar su visión del mar, ese escenario por excelencia de lo sublime para toda una tradición de la poesía, que en Raimondi se convierte en una interminable lista de detritos, máquinas, petroquímicos, trabajo asalariado, permisos de pesca, y manchas de petróleo:

Qué es el mar

*El barrido de una red de arrastre a lo largo
/del lecho,
mallas de apertura máxima, en el tanque
/setecientos mil
litros de gas-oil, en la bodega bolsas de papa
/y cebolla,
jornada de treinta y cinco horas, sueño de
/cuatro, café,
acuerdos pactados en oficinas de Bruselas,
/crecimiento
del calamar illex en relación a la temperatura
/del agua
y las firmas de aprobación de la Corte
/Suprema, circuito
de canales de acero inoxidable por donde el
/pescado cae,
abadejo, hubbsi, transferencias de permiso
/amparadas
por la Secretaría de Agricultura, Ganadería
/y Pesca; ahí:
atraviesa el fresquero la línea imaginaria del*

/paralelo, va
tras una mancha en la pantalla del equipo
 /de detección,
ignorante el cardumen de la noción de millas
 / charteo,
de las estadísticas irreales del INIDEP o el
 /desfasaje
entre jornal y costo de vida desde el año mil
 /novecientos
noventa y dos, filet de merluza de cola,
 /SOMU y pez rata,
cartas de crédito adulteradas, lámparas y
 /asiático pabellón,
irrupción de brotes de aftosa en rodeos
 /británicos, hoki,
retorno a lo más hondo de toneladas de pota
 /muerta
ante la aparición de langostino (valor cinco
 /veces mayor),
infraestructura de almacenamiento y frío,
 /caladero, eso.

El reemplazo de esa emoción de lo impresentable que genera lo sublime, por una lista atiborrada de nociones económicas, evita la trascendencia y la reemplaza por una inmanencia del lenguaje en el que la autonomía, el valor, y el valor fetichista de la obra asociado a la forma contenida se transmutan. Sin que pueda dejar de hablarse de la inscripción del poema en una tradición, una preocupación por la forma, y una poesía de precisión espeluznante. Este arte contemporáneo del contagio no sólo se contagia e infecta sino que también se enferma, y tal vez sea precisamente esa enfermedad la que, en algunos casos, sirva para desarrollar esa pedagogía interruptiva del valor trascendente del arte y, por

lo menos, atreverse a plantear la pregunta que muchas de estas obras parecen estar formulando: ¿no habría que, sí, abandonar la autonomía?

Porque la autonomía ha sido el sostén de esa idea del arte como redención, del arte que redime de las catástrofes históricas y, para hacerlo, se sustrae de ellas y de toda contaminación, y tal vez la forma de interrumpir ese valor exhibitivo del arte esté en algunos casos, no todos, claro, pero sí algunos, del arte más contemporáneo. Tal vez podamos extraer de ese arte más contemporáneo una teoría del arte que permita evitar esa trascendencia y esa idea de redención a partir de una visión crítica y atenta de estas prácticas, ya que tampoco se trata de abrazarlo condescendentemente, sino de pensarlo y teorizarlo. Una teoría en la que el arte pueda ser pensado como pura inmanencia, sin aura. Como decía Clarice Lispector, “Quanto a escrever, mais vale um cachorro vivo”.

Fue Silviano Santiago uno de los primeros teóricos en percibir, ya en los años setenta y en el momento en que estos desvíos del quehacer literario apenas eran perceptibles -y ciertamente, para nada hegemónicos-, la transformación radical que se gestaba en la literatura y en las artes de Latinoamérica. Si hoy esas transformaciones son evidentes, los textos de Silviano permanecen como testigos -para nada mudos- de la lenta emergencia y gestación de esas transformaciones.

Notas

- * Florencia Garramuño recibió su PhD en Romance Languages and Literatures de la Universidad de Princeton. Es profesora asociada en la universidad de San Andrés e investigadora del CONICET. Publicó *Genealogías culturales. La novela argentina, brasileña y uruguaya, 1980-1990* (Beatriz Viterbo,

1997), *Modernidades Primitivas: tango, samba y nación* (Fondo de Cultura Económica, 2007) y numerosos estudios y diciones críticas sobre literatura brasileña y argentina.

- ¹. Frederic Gros, en Foucault, *La hermenéutica del sujeto*, p. 480. Para una aproximación a los problemas de los cursos de Foucault en el Collège de France, cf Michel Foucault, *Résumé des cours. 1970-1982*.
- ². Cf. Huyssen, *After the Great Divide*, 179-221.
- ³. Cf. Martin Jay, *Songs of Experience*, Chapter 9.
- ⁴. Cito sólo dos ejemplos de ensayos filosóficos sobre el cuerpo, publicados en estos años, que toman a la literatura como campo de experimentación: el ya citado *Corpus* de Jean-Luc Nancy, y *En los confines del cuerpo*, de Franco Rella.
- ⁵. Sobre el uso de la primera persona en esta novela, cf. Silviano Santiago, “Eu e as galinhas de Angola”, en Santiago, *O Cosmpolitismo do pobre*.
- ⁶. Sobre el ser cual sea, dice Giorgio Agamben: es “el ser tal que, sea cual sea, importa.” Cf. *La comunidad que viene*, 9.
- ⁷. Osvaldo Lamborghini, *Poemas 1969-1985*, p. 11. No cito aquí el poema autobiográfico que abre el libro y del cual he extraído esta frase porque se extiende por más de diez páginas, pero todo él daría para una reflexión mucho más elaborada sobre estas cuestiones, que haré algún día. Según Josefina Ludmer, en “El fiord” de Lamborghini, “la lógica de lo simbólico se funde con la lógica política de lo real para transformarla en imposible.” Cf. Ludmer, *El género gauchesco. Un tratado sobre la patria*, p. 186.
- ⁸. Jon Roberts, “After Adorno: Art, Autonomy, and Critique”.

Bibliografía

- Agamben, Giorgio (1996). *La comunidad que viene*. Valencia: Pretextos
- Clark, Lygia (1998). *Lygia Clark*. Barcelona, Fundació Antoni Tàpies.
- Didi-Huberman, Georges (2006). *Ante el tiempo*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo.
- Eltit, Diamela (1983). *Lumpérica*. Santiago: Ediciones del Ornitorrinco.
- (1989). *El Padre mío*. Santiago: Francisco Zegers Editor.
- Foucault, Michel (2001). *La hermenéutica del sujeto*. Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica.

- Huysen, Andreas (1986). "Mapping the Postmodern". En *After the Great Divide. Modernism, Mass Culture, Postmodernism*. Bloomington and Indianapolis: Indiana University Press.
- Jay, Martin (2005). *Songs of Experience. Modern American and European Variations of a Universal Theme*. Berkeley: University of California Press.
- Lacan, Jacques. (2004) [1991]. *Escritos 2*. México, Siglo XXI. Lamborghini, Osvaldo. *Poemas 1969-1985*. Edición al cuidado de César Aira. Buenos Aires: Sudamericana.
- Lamborghini, Osvaldo (2004). *Poemas 1969-1985*. Edición al cuidado de César Aira. Buenos Aires: Sudamericana.
- Ludmer, Josefina (1998). *El género gauchesco. Un tratado sobre la patria*. Buenos Aires: Sudamericana.
- Nancy, Jean-Luc (2003). *Corpus*. Madrid: Arena.
- Raimondi, Sergio (2001). *Poesía civil*. Bahía Blanca: Vox.
- Rella, Franco (2004). *En los confines del mundo*. Bs. As.: Nueva Visión.
- Richard, Nelly (2001). *Residuos y metáforas. (Ensayos de crítica cultural sobre el Chile de la Transición)*. Santiago de Chile: Editorial Cuarto Propio.
- Roberts, John (2000). "After Adorno, Art, Autonomy and Critique". En Jackie Swift and John Swift (eds.), *Disciplines, Fields and Change in Art Education*. Birmingham: Article Press.
- Saer, Juan José (1988). *El entenado*. Barcelona: Destino.
- (1986). *Glosa*. Buenos Aires: Alianza.
- Santiago, Silviano (1981). *Em Liberdade*. Rio de Janeiro, Paz e Terra. (Hay traducción al español en *En Libertad*. Buenos Aires: Corregidor, 2003).
- (1982). "A pesar de dependente, universal." *Vale Quanto Pesa*. Rio de Janeiro: Paz e Terra.
- (2000). "O entre-lugar do discurso latinoamericano." *Uma literatura nos trópicos*. Rio de Janeiro, Rocco, 2000. (Hay traducción al español en Adriana Amante y Florencia Garramuño, *Absurdo Brasil*. Buenos Aires: Biblos.
- (2002). "Singular e Anônimo". *Nas Malhas da Letra*. Rio de Janeiro: Rocco.
- (2004a). "Cadé Zazá? Ou a Vida como Obra de Arte. O Cosmopolitismo do Pobre". Belo Horizonte: UFMG.
- (2004b). "Eu e as galinhas de angola". *O Cosmopolitismo*

do Pobre. Belo Horizonte: UFMG.

————— (2004c). *O Falso Mentiroso*. Rio de Janeiro: Rocco.