

UNIVERSIDADE DE LISBOA

FACULDADE DE LETRAS



Três romances contemporâneos à luz do conceito de pós-autonomia literária de Josefina Ludmer. As cidades de César Aira, Ricardo Piglia e Mario Levrero

CHRISTINE SABINE KATH

Tese orientada pela Prof.^a Doutora Ângela Fernandes e pela Doutora Magdalena López especialmente elaborada para a obtenção do grau de Mestre em ESTUDOS COMPARATISTAS

2018

Resumo

O objeto da dissertação é o ensaio *Aquí América Latina: Una especulación* (2010) da ensaísta argentina Josefina Ludmer (1939 - 2016) em relação com um corpus narrativo composto por três romances contemporâneos: *París* (1980) do uruguaio Mario Levrero, *La ciudad ausente* (1992) do argentino Ricardo Piglia e *La villa* (2001) do argentino César Aira. Para Ludmer estamos, na viragem do milénio, a entrar numa era que constitui, em termos literários e culturais, uma evidente ruptura com o tempo anterior e que coincide com o fim da adequação da noção de “campo”, sugerida por Pierre Bourdieu. Para caracterizar a nova época, Ludmer introduz o conceito de *pós-autonomia* e vários conceitos relacionados: *imaginação pública*, *ilha urbana*, *realidade-ficção* e *exposição universal*. Na leitura dos romances de Aira, Piglia e Levrero em que o sujeito central é a urbanidade, a partir das propostas de Ludmer, estabelece-se uma relação com os conceitos de “ciudad letrada” de Ángel Rama (1984) e de “heterotopías” de Michel Foucault (1967). São consideradas as recentes transformações globais dos espaços e temporalidades representadas na literatura. Estudam-se as expressões das territorialidades e das temporalidades, incluindo formas de presente, passado e futuro, temporalidades envolvidos em questões políticas e económicas e de memória nos romances. Argumenta-se que, embora na abordagem experimental de Ludmer surjam aspectos produtivos e perspectivas renovadas para a leitura de romances contemporâneos, o trabalho é questionável quanto ao rigor da análise e pelo carácter vago da definição de autonomia. Apesar do título mais universal, *Aquí América Latina* foca quase exclusivamente o panorama literário da Argentina. Conclui-se que a rutura cultural e literária que a autora indica como base de sua teoria não se reflete tão claramente nos textos e contextos estudados.

Palavras-chave: pós-autonomia, literatura contemporânea, Ludmer, romance latino-americano

Resumen

La presente disertación tiene como objetivo el análisis del ensayo *Aquí América Latina: Una especulación* (2010), de la ensayista argentina Josefina Ludmer (1939 – 2016), en relación con un corpus narrativo compuesto por tres novelas contemporáneas: *París* (1980) del uruguayo Mario Levrero, *La ciudad ausente* (1992) del argentino Ricardo Piglia y *La villa* (2001) del argentino César Aira. Para Ludmer estamos en el viraje del milenio, entrando en una era que constituye, en términos literarios y culturales, una evidente ruptura coincidente con el fin de la adecuación de la noción de "campo" sugerida por Pierre Bourdieu. Para caracterizar la nueva época, Ludmer introduce el concepto de *post-autonomía* y varios términos relacionados: *imaginación pública*, *isla urbana*, *realidadficción* y *exposición universal*. Teniendo como foco principal lo urbano estipulado por Ludmer, se presenta una lectura de las novelas de Aira, Piglia y Levrero a la luz también de los conceptos de la "ciudad letrada" de Ángel Rama (1984) y las "heterotopías" de Michel Foucault (1967). Considerando las recientes transformaciones globales de los espacios y temporalidades representadas en la literatura, se exploran las formas de presente, pasado y futuro implicadas en asuntos políticos y económicos, así como cuestiones de memoria y diversas expresiones de territorialidad en el corpus narrativo. Se argumenta que, aunque en el abordaje experimental de Ludmer surgen perspectivas renovadas y productivas para la lectura de novelas contemporáneas, su obra está sujeta a cuestionamiento en lo que concierne a la precisión de los conceptos que utiliza, como por ejemplo, el de "autonomía". A pesar de usar un título abarcador, Ludmer se centra casi exclusivamente en el caso argentino. De este modo, se concluye que la ruptura cultural y literaria que la autora indica como base de su teoría no se refleja de forma evidente en los textos y contextos estudiados.

Palabras clave: postautonomía, literatura contemporánea, Ludmer, novela rioplatense

Três romances contemporâneos à luz do conceito de pós-autonomia literária de Josefina Ludmer. As cidades de César Aira, Ricardo Piglia e Mario Levrero

Índice

I. Introdução.....	2
1. O debate em torno da crise da autonomia literária.....	2
2. Objetivos, objetos e processo de investigação.....	8
II. A configuração pós-autônoma da literatura latino-americana do presente.....	21
1. Questões e ferramentas teóricas da intervenção de Josefina Ludmer.....	21
1.1 Assuntos e contexto de <i>Aquí América Latina</i>	21
1.2 Os conceitos explicativos sugeridos em <i>Aquí América Latina</i>	37
1.3 Hipóteses de trabalho.....	46
2. As cidades: a urbanidade na literatura do presente.....	49
2.1 Reflexões prévias: conceitos espaciais de Ángel Rama e Josefina Ludmer.....	49
2.2 <i>A ilha urbana</i> em <i>La villa</i> de César Aira.....	67
2.3 Possíveis <i>ilhas urbanas</i> nos romances de Ricardo Piglia e Mario Levrero.....	79
3. As temporalidades da literatura do presente.....	87
3.1 As ordens temporais em <i>Aquí América Latina</i>	88
3.2 O tempo do mercado em <i>La villa</i> de César Aira.....	98
3.3 A memória e o estado em <i>La ciudad ausente</i> de Ricardo Piglia.....	108
3.4 O tempo interior em <i>París</i> de Mario Levrero.....	123
III. Reflexão final - Entre autonomia e pós-autonomia literárias.....	136
Referências bibliográficas.....	154

I. Introdução

1. O debate em torno da crise da autonomia literária

O ensaio intitulado *Aquí América Latina: Una especulación*, publicado em 2010 por Josefina Ludmer (Buenos Aires, 1939 – 2016), constitui, em relação com um corpus narrativo, o objeto de estudo desta dissertação. Para a ensaísta argentina estamos, na viragem do milénio, a entrar numa era que constitui, em termos literários e culturais, uma evidente rutura com o tempo anterior. Tendo o intuito de compreender o mundo da literatura, afetado pelas recentes transformações globais e pelos fortes impactos locais com elas relacionados, Ludmer introduz o conceito de *pós-autonomia*¹. À luz das teorizações de Ludmer, empreende-se neste trabalho uma análise comparativa de três romances contemporâneos nos quais o assunto principal é a urbanidade. Os romances estudados são: *París* (1980) do uruguaio Mario Levrero², *La ciudad ausente* (1992) do argentino Ricardo Piglia e *La villa* (2001) do também argentino César Aira. Seguindo as datas de escrita dos romances, eles representam, nas propostas de Ludmer, a época anterior e de entrada da pós-autonomia literária.

Apresentado e divulgado pela autora em diversos artigos, conferências e entrevistas ao longo da primeira década do século XXI, o tema é desenvolvido no ensaio *Aquí América Latina*. Com o termo *pós-autonomia*, a ensaísta designa a etapa atual como uma progressiva dissolução, ou tendência de encerramento, da época de “autonomia” da literatura, que tinha sido aberta pela

1 *Postautonomía* em espanhol, a tradução deste termo é minha. Igualmente foram traduzidos por mim os outros termos-chave de Ludmer.

2 Escrito em 1970, primeiramente publicado em 1979/1980, *París* integra juntamente com *La ciudad* (escrito em 1966, publicado 1970) e *El lugar* (escrito em 1969, publicado 1982) a Trilogia que Levrero posteriormente chamou *Trilogía involuntaria* (Montoya Juárez, 2013). Montoya Juárez utiliza outras datas de publicação (*París*, 1979). Optou-se aqui por utilizar as datas referidas na edição *Debolsillo*. A edição utilizada inclui os três romances da *Trilogía Involuntaria* e vários prólogos. Para evitar confusões, coloca-se entre parênteses o ano da publicação original para assim distinguir facilmente de que parte do livro se está a fazer referência.

modernidade³. Ludmer vê nesse processo uma transformação crucial da relação entre realidade e literatura.

Para contextualizar a posição de Ludmer que foi e é intensamente debatida no âmbito dos estudos literários latino-americanos, começa-se por citar alguns trabalhos de investigação cultural e análises literárias que, de maneira geral, concordam com o seu ponto de vista ou se encaminham na mesma direção. No decorrer do trabalho considerar-se-ão igualmente perspectivas que rejeitam ou contradizem parcialmente as propostas de Ludmer.

Nos primeiros anos do novo milénio, foram publicados vários trabalhos de críticos literários ou culturais que proclamaram o fim do “sistema” literário atual. Entre eles, no contexto argentino, é frequentemente referida a obra *Espectáculos de realidad* de Reinaldo Laddaga (2007)⁴. À semelhança da obra de Ludmer, o investigador argentino descreve como, no início deste milénio, se presencia um “trance de formación de un imaginario de las artes verbales tan complejo como el que tenía lugar hace dos siglos, cuando cristalizaba la idea de una literatura moderna” (Laddaga, 2007: 21). O diagnóstico do estado das artes contemporâneas e dos seus contextos culturais que Néstor García Canclini elabora no seu livro *Sociedad sin relato. Antropología y estética de la inminencia* (2010) incide igualmente numa tendência para uma condição de pós-autonomia das artes, observável por relação com os impactos de complexos processos de globalização que suscitaram uma mudança nos regimes de sentido e realidade. Neste trabalho, em vez de identificar um novo ciclo ou situação, ou uma nova era ou época, o autor propõe falar numa “condição pós-autónoma”: “Es legítimo hablar de una *condición* postautónoma en contraste con la independencia alcanzada

3 Original: “En la realidad ficción de alguna isla urbana latinoamericana, muchas escrituras de hoy dramatizan cierta situación de la literatura: el proceso del cierre de la literatura autónoma, abierta por Kant y la modernidad. El fin de una era en que la literatura tuvo una lógica interna y un poder crucial.” (Ludmer, 2010: 153).

4 Reinaldo Laddaga desenvolveu esta ideia da transformação das artes no seu livro *Estética de la emergencia. La formación de otra cultura de las artes* (2006). Não só abrange casos da narrativa latino-americana das últimas duas décadas, mas aborda a questão a partir duma perspectiva mais ampla, incluindo outras artes e outros contextos culturais.

por el arte en la modernidad, pero no de una etapa que reemplazaría ese período moderno como algo radicalmente distinto y opuesto” (García Canclini, 2010a: 52).

Neste contexto destaca-se também o artigo “A arte murmurada ao redor do fogo” da crítica argentina Diana Klinger (2008), em que esta relaciona a proposta de Laddaga com a de Ludmer, e acrescenta as suas próprias reflexões sobre a mudança das práticas e saberes que ocorre na cultura literária moderna da América Latina. Para Klinger, nos textos de ambos os críticos mencionados, trata-se de fios do mesmo debate, isto é, da passagem dum sistema literário a outro e o próprio estatuto da literatura (de) hoje, do seu lugar na vida social (Klinger, 2008: 12). O primeiro capítulo da presente dissertação dedicar-se-á com mais atenção ao debate em que a proposta de Ludmer se inscreve.

Na sua última publicação monográfica, Josefina Ludmer leva a cabo um estudo de vários textos narrativos latino-americanos contemporâneos que evidenciam a transformação acima descrita. Segundo a autora, o processo de perda de autonomia, e as mudanças de produção e recepção literárias diretamente relacionadas com este processo, são “nitidamente” visíveis em algumas escritas do presente. São ficções que “atravessaram a fronteira literária” em êxodo ou diáspora, e é para estas que a autora cunhou o termo *pós-autónomas* (Ludmer, 2010: 153). Na obra, Ludmer cria e utiliza as seguintes ferramentas teóricas como conceitos-chave: *imaginação pública* (ou *fábrica de realidade*), *autonomia* e *pós-autonomia*, *tempo zero*, *cronopolítica*, *ilha urbana* e *exposição universal*. A hipótese central das propostas de Ludmer sobre a proximidade do fim da autonomia postula que esta coincide com o fim da adequação da noção de “campo”, sugerida por Pierre Bourdieu, uma vez que parecem ter acabado os confrontos entre escritores e correntes. A sua proposta foi divulgada online, nos artigos “Literaturas postautónomas” e “Literaturas postautónomas 2”⁵ e logo integrada em *Aquí, América Latina*. Nas palavras da autora:

5 A versão 1.0 deste texto circulou a partir de Dezembro de 2006 e o artigo foi publicado em *Ciberletras. Revista de crítica literária y de cultura*, Nº.17, Jul. 2007.

Y con esas clasificaciones⁶ formales parecen terminarse los enfrentamientos entre escritores y corrientes; es el fin de las luchas por el poder en el interior de la literatura. El fin del ‘campo’ de Bourdieu, que supone la autonomía de la esfera [o el pensamiento de las esferas]. Porque se borran, formalmente y en ‘la realidad’, las identidades literarias, que también eran identidades políticas. Y entonces puede verse claramente que esas formas, clasificaciones, identidades, divisiones y guerras solo podían funcionar en una literatura concebida como esfera autónoma o como campo. Porque lo que dramatizaban era la lucha por el poder literario y por la definición del poder de la literatura (Ludmer, 2010: 154).

Em 2007, Ludmer apresentou o seu trabalho na conferência intitulada *Perspectiva humanística: escritura y ciudades en América latina*, que teve lugar em Monterrey, México (Ludmer, 2007c)⁷. As reflexões acerca da abordagem à literatura latino-americana produzida recentemente através da análise de espaços da *imaginación pública*, que propôs nessa conferência, depois vieram a formar o capítulo *Territorios en Aquí América Latina*.

Antes de introduzir as questões e ferramentas teóricas que irão ser usadas em relação aos textos do *corpus* narrativo, vale a pena destacar dois aspetos importantes na leitura desta obra de Josefina Ludmer, e também relevantes na análise de trabalhos e comentários que sobre ela foram publicados. Estes dois aspetos, a especulação e a agitação, são os modos de enunciação ou as tónicas da obra da autora que instituem a maneira como esta deve ser lida. Parece-me útil referir, como o crítico Miguel Dalmaroni sublinha na sua recensão de *Aquí América Latina*, com que concordo, que a obra de Ludmer mostra desde o subtítulo que se quer apresentar como um texto especulativo e voluntariamente ambivalente (Dalmaroni, 2010). Está implícito nas teorizações de Ludmer que a ambivalência veio a ser o novo regime (político e económico) das ficções do presente. A partir da introdução, Ludmer esclarece em repetidas ocasiões que entende a sua análise como um convite a pensar, um rascunho, uma imaginação de casos hipotéticos. Inclusive, relativiza-se o carácter

6 Ludmer refere-se aqui às classificações como literatura nacional ou cosmopolita, literatura realista ou de vanguarda, literatura pura ou social, rural ou urbana (Ludmer, 2010: 153-154).

7 Vídeo disponível em: <http://www.cervantesvirtual.com/obra/perspectiva-humanistica-escritura-y-ciudades-en-america-latina/>, [consultado: 25.4.17], publicado por: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, Alicante, 2014.

afirmativo da proposta ao ponto de chegar à indecisão e de colocar em questão o próprio objeto da tese do fim da autonomia literária, oferecendo-a ao juízo do leitor:

O se ve el cambio en el estatuto de la literatura en el interior de la industria de la lengua, y entonces aparecen otros modos de leer. O no se lo ve o se lo niega (no se imagina que estamos en otro mundo), y entonces seguiría habiendo literatura y no literatura, o mala y buena literatura (Ludmer, 2010: 155).

Aquí América Latina oferece não só um diagnóstico crítico do presente a nível cultural e artístico, através da literatura, que testemunha uma realidade que se encontra em profunda transformação, afetada por violentas ruturas nos seus espaços e nas suas crónicas, mas insiste também no facto de que os princípios epistemológicos que se usavam tradicionalmente, na leitura e receção, se tornaram obsoletos. Para Ludmer, nesta nova era, não mudou tanto a realidade em si, com as suas imagens, mitos, estereótipos, relatos e personagens, mas mudou, sobretudo, a forma como se agrupam as noções e ideias; as categorias, moldes, espécies e géneros em que se ordenava, dividia e opunha a realidade, e a forma em que se pode pensar (Ludmer, 2010: 127). Ainda que a literatura e a crítica se encontrem em permanente questionamento, releitura e atualização, para Ludmer é necessário ousar uma mudança mais profunda para poder dar conta do objeto de estudo e aposta na especulação. Convencida de que os dispositivos tradicionais perderam a força, a autora reivindica a necessidade de desenvolver um conjunto de ferramentas teóricas novas, onde o objetivo é entender e escrever o mundo:

Para poder entender este nuevo mundo (y escribirlo como testimonio, documental, memoria y ficción), necesitamos un aparato diferente del que usábamos antes. Otras palabras y nociones, porque no solamente ha cambiado el mundo sino los moldes, géneros y especies en que se lo dividía y diferenciaba (Ludmer, 2010: 9).

A agitação, o segundo aspeto que se considera relevante para a leitura crítica da abordagem de Josefina Ludmer é também anunciado na introdução da sua obra, onde a autora expressa a ideia de que o objectivo secreto da sua especulação é nada menos do que revolver o mundo (ou dar uma volta ao mundo) através da compreensão do funcionamento da *fábrica da realidade*, espaço que ela

equipara à *imaginación pública*, e que considera um mundo sem exterior feito do trabalho colectivo. Urge, portanto, criar instrumentos críticos a partir do interior (Ludmer, 2010: 13).

Tal como nos anteriores trabalhos de Ludmer, o estilo de *Aquí América Latina* é experimental. O ensaio é uma colagem que inclui no corpus, romances, recortes de artigos jornalísticos, programas de televisão, teatro e poesia, obras de música popular e apontamentos de um diário pessoal. A crítica literária argentina María de los Angeles Contreras escreveu na sua recensão a *Aquí América Latina* que a obra apresenta uma escrita ensaística e “menos académica” do que se esperaria e, portanto, também em modo de rutura ou desafio e não só pela estrutura formal escolhida, mas também pelo seu interesse central, dirigido a encontrar uma nova maneira de abordar o fenómeno da literatura. Contreras salienta que, nesse sentido, Ludmer pensa o seu objeto de estudo enquanto fenómeno cultural amplo (Contreras, M, 2011: 1).

Como se explicará mais adiante, já no seu estudo ou manual *El cuerpo del delito*, publicado em 1999, livro que, para Rafael Arce, antecipa em muitos pontos as suas ideias sobre a pós-autonomia, Ludmer rejeitava a distinção entre cânone e contra-cânone, e entre realidade e ficção (Arce, 2010: 23). Na sua carreira, Ludmer colocou-se reiteradamente na posição de "agitadora cultural", fazendo circular ideias provocantes e renovadoras. Em 2007, ela própria afirmou numa entrevista ao jornal *Clarín*: “Mi proyecto es ser algún día activista cultural. Siempre me pareció importante poner en circulación ideas, materiales diferentes. Nuestra cultura es muy provinciana, narcisista en el mal sentido. Hay que sacudirla un poco.” (Ludmer, 2007).

Após o falecimento de Josefina Ludmer em Dezembro de 2016, o debate em torno da sua teoria persiste. Ramiro Zó concluiu, já em 2013, que a teoria de Ludmer reavivou debates sobre a atual conceção de literatura, a sua função cultural em contexto político e económico, e as especulações apocalípticas que proliferam. A publicação contribuiu também para criar novas oportunidades de revisão dos termos de valor e de reconfigurações do cânone (Zó, 2013: 354-355).

É possível achar nessa atitude experimental uma correspondência com a forma e o conteúdo do seu discurso, pois pode entender-se que, no seu último trabalho, Ludmer toma posição dentro daquilo a que chama pós-autonomia ou *fábrica da realidade* dando assim um exemplo de como imagina a expressão literária. A autora parece ter escolhido esta forma como a mais apropriada, no sentido que corresponde à sua convicção de que, com o desaparecimento da literatura desapareceriam também os critérios de valor e até a própria crítica literária perderia vigor. Pelo estilo que aplica e pelas afirmações enunciadas em *Aquí América Latina*, oferece-se então a hipótese de que Ludmer não pretende ser lida como crítica literária tradicional, autónoma ou convencional, mas sim como ativista cultural ou como produtora de “escrita diaspórica”, uma escrita que atravessa as fronteiras da literatura e da ficção, e fica “afuera-adentro en las dos fronteras” (Ludmer, 2010: 151). A própria autora explica que *Aquí América Latina* foi escrita a partir deste novo lugar da literatura: “Así, postulo un territorio, la imaginación pública o fábrica de presente, donde sitúo mi lectura o donde yo misma me sitúo. En ese lugar no hay realidad opuesta a ficción, no hay autor y tampoco hay demasiado sentido” (Ludmer, 2007b).

2. Objetivos, objetos e processo de investigação

A composição do *corpus* de romances e ensaio orienta-se pela partilha de geração e localização dos autores, bem como pela coincidência de língua e tematização do espaço urbano nas obras. Os três autores, Mario Levrero (1940 - 2004), Ricardo Piglia (1941 - 2017), e César Aira (1949) nasceram na década de 1940. Josefina Ludmer nasceu em 1939. Todos eles trabalharam principalmente em Buenos Aires e Montevideo.

Pretende-se como objetivo principal elaborar uma crítica fundamentada da proposta de Ludmer, contextualizando-a com publicações acadêmicas afins e colocando-a em relação com o estudo dos três romances da região do Rio da Prata. Em segundo lugar, pretende-se também conferir evidência crítica que pese a favor ou contra as ferramentas teóricas e hermenêuticas sugeridas em *Aquí América Latina* e assim contribuir para uma avaliação da hipótese de Ludmer, ou de algumas das várias propostas parciais que a compõem. Estas propostas parciais remetem para o estudo do espaço urbano como lugar privilegiado de expressão e comunicação cultural, bem como para as diversas mudanças em termos de organização do território e de assuntos relacionados com o tempo enquanto eixos da *fábrica de realidade* ou do *imaginário público* que – segundo Ludmer - abarca a ficção, como se irá explicar mais em pormenor de seguida. Com o fim de contribuir para uma compreensão da narrativa contemporânea enquanto *imaginação pública* ou *fábrica de realidade*, os romances do *corpus* serão lidos com as categorias sugeridas por Ludmer estabelecendo uma relação com o pressuposto da entrada na época da pós-autonomia. Argumentarei que, embora a experimentação de Ludmer destaque aspetos interessantes e consiga abrir novos modos de leitura, a rutura cultural e literária que a autora indica como base da sua teoria não se reflete de forma tão marcante nos textos e contextos estudados. Assim, não se distinguem características decididamente diferentes nas obras narrativas de data anterior à entrada na pós-autonomia, ou, pelo menos, as diferenças nas características face à literatura anterior não se sustentam por falta de rigor metodológico e argumentativo das propostas de Ludmer, nomeadamente devido à falta de uma definição de autonomia literária. Na leitura de *Aquí América Latina* chama a atenção que Ludmer determine o que entende como autonomia sobretudo pela negativa, ou seja, dizendo que as literaturas autónomas são aquelas que já não abundam, que já quase não se escrevem, e aquelas que tradicionalmente obedeciam às regras do *campo* socio-cultural da literatura, como descrito por Bourdieu. Partindo da hipótese que o romance *La villa* de César Aira está a funcionar como molde para explicar a pós-

autonomia, apesar de em *Aquí América Latina* serem referidas um grande número de obras, argumentarei ainda que as ferramentas da autora não permitem distinguir com clareza os critérios que delineiam a suposta nova época da literatura.

Cabe antecipar que a localização dos três romances ou num lado ou noutro da transição autonomia-pós-autonomia não constitui, em si, objetivo deste trabalho crítico. Se assim fosse, e presumindo que se trata duma transformação possível de fixar num momento ou numa data, bastaria ver o ano de publicação duma obra. No entanto, pode ser feita uma tal localização apenas na tentativa de compreender ou esclarecer a noção de “autónomo” para Ludmer. Entende-se a análise comparativa como um diálogo entre os quatro textos, parecido àquele que Marcelo Topuzian procura formular no seu ensaio “El fin de la literatura. Ejercicio de teoría literaria comparada”. O autor entende o estudo comparatista como um desafio para estabelecer a comensurabilidade de paradigmas, e não como modo de desculpar (geográfica ou nacionalmente) a diferença nos alcances e modos de teorizar:

Se trata de ampliar las condiciones de las producciones teóricas, y la sensibilidad frente a ellas, para estar a su altura dondequiera que aparezcan, sin demasiado respeto por escuelas, tradiciones, instituciones, nacionalidades, idiomas, medios o formatos, aunque sin perderlos tampoco de vista – es decir, llevando a cabo una por lo menos lúdica reducción que nos permita quitarlos del centro de la problematización cuando se intenta establecer un diálogo teórico de carácter internacional (Topuzian, 2013: 299).

Pode considerar-se que *Aquí América Latina* assenta em observações sobre a conjugação de problemas da literatura latino-americana contemporânea que se podem resumir em quatro principais: a prevalecente temporalidade do presente, os limites da literatura como arte, sistema ou instituição, o valor literário, e os impactos da globalização. Assim, leva-se a cabo uma análise das três obras literárias escolhidas a partir de um ângulo que visa compreender a sua relação com o estatuto da literatura e as questões teóricas relacionadas.

O âmbito temporal das datas de publicação das ficções em causa permite uma interpretação ampla do que se pode entender como narrativas do presente, ou contemporâneas, e permite incluir exemplos do início do aparecimento daquelas ficções que são referidas como pós-autónomas. É

preciso advertir que em *Aquí América Latina* os dois termos “o presente” e “o contemporâneo” não estão explicitamente diferenciados e aparecem muitas vezes como sinónimos. No que concerne à periodização das novas produções literárias, Ludmer aponta, embora de maneira imprecisa, para as últimas décadas do século XX, ou para o período em torno da viragem do milénio, contrastando-as principalmente com a literatura dos anos 1960 e 1970, a que chama a última geração ou o último avatar da autonomia (Ludmer, 2010: 92).

Optou-se por dividir o trabalho em três capítulos: um primeiro em que são introduzidas as questões teóricas e o contexto de debate da publicação de Ludmer, e os seguintes dois, com os títulos “As cidades: a urbanidade na literatura do presente” e “As temporalidades da literatura do presente”, dedicados aos pressupostos teóricos relativos a espaços e temporalidades e à análise dos romances de Aira, Levrero e Piglia. Por fim, um breve balanço, intitulado “Entre autonomia e pós-autonomia literárias” surge a modo de conclusão. *Aquí América Latina* reparte-se em dois blocos, designados por *Temporalidades* e *Territórios*, que são, nos termos da ensaísta, os dois eixos da *imaginação pública* e dois principais pontos de partida para pensar o presente. Deste modo, articulam-se os temas básicos dos capítulos do texto ensaístico de Ludmer e desta dissertação; isto é, os espaços urbanos e os tempos do presente estão em correspondência.

Acompanhando o processo teórico procura-se, ao longo dos seguintes capítulos, permanecer próximo dos romances em análise. Por isso, começa-se desde a introdução com uma caracterização geral das personagens, da ambientação da trama, e com a descrição das suas marcas mais evidentes e com as particularidades que se consideram relevantes para os assuntos estudados. São esboçados brevemente as intrigas das três narrativas, tendo em conta similitudes e diferenças.

Os romances

O romance *La villa*, de César Aira (2001), pode ser lido como narrativa policial, de aventura, de iniciação ou fantástica. Igualmente, o texto pode ser classificado como relato irónico, humorístico e, pelo menos a primeira parte, como texto ensaístico, pois assemelha-se a uma reportagem ou crónica⁸ sobre espaços de precariedade em Buenos Aires. De modo similar, os romances de Ricardo Piglia e Mario Levrero em estudo evidenciam elementos formais e tópicos próprios da narrativa fantástica, e do género policial, e conteúdos que são políticos.

Em *La villa*, desde o início, introduz-se o leitor no bairro bonaerense de Flores. O romance foi escrito em 1998, data que consta no final do texto. Uma grande parte da narração, conduzida por um narrador não participante e onisciente, constrói-se sobre estereótipos e preconceitos relativos aos “outros” que vivem na outra parte do bairro, assim como a noção de “bem e mal” associada aos moradores. O bairro de Flores tem vindo a ser o cenário de muitos romances do mesmo autor, por exemplo de *Las noches de Flores* (2004) ou de *El sueño* (1998), seguindo uma rica e longa tradição literária vinculada ao lugar. Esta tradição literária, do bairro de Flores e dos bairros populares vizinhos, remete em grande parte para a obra do escritor Roberto Arlt, daí oriundo. Numa perspetiva mais ampla pode vincular-se a escrita urbana de Aira com a tradição das escritas sobre a cidade moderna de Buenos Aires que descreve Sylvia Saítta no seu ensaio “Ciudades revisitadas”⁹:

La literatura argentina provee representaciones culturales de la ciudad de Buenos Aires que construyen sentidos fuertes y perdurables sobre la experiencia de vivir la ciudad y sobre los modos de percibirla. A través de esas diferentes figuraciones literarias, se va tramando un diálogo intertextual porque describir una ciudad es, de alguna manera, visitar las ciudades ya escritas para reinscribirlas en otras tradiciones, para corregirlas, para reinventarlas (Saítta, 2004: 145).

Saítta inicia a série com Roberto Arlt que nos anos 20 do século XX toma como cenário a cidade moderna e cosmopolita, a cidade da mistura e da modernização urbana, que é também o lugar do

8 Sylvia Saítta confirma: “Si bien *La Villa* no es una novela realista, da cuentas de una realidad social y económica de un modo que ni una crónica periodística ni un informe sociológico podrían hacer.” (Saítta, 2006: 101).

9 A série de representações textuais da cidade que a autora analisa inclui romances de: Roberto Arlt, Leopoldo Marechal, Jorge Luis Borges e Ricardo Piglia.

conflito estético, ideológico, cultural e social. Segundo a autora, o imaginário urbano de Arlt é hegemónico e organiza tanto os materiais narrativos como o aparato percetivo com os quais a sua escrita dá conta do seu presente e vislumbra o futuro (Saítta, 2004: 136). Embora o modo de representação em Aira seja diferente, também pode ler-se *La villa* como parte duma tradição da narrativa sobre a pobreza na cidade, seguindo Elías Castelnuovo e Bernardo Verbitsky¹⁰, entre outros. Neste sentido alinha-se também com as publicações do grupo literário “Boedo” que defendia um realismo social para tornar visível e impulsionar a tomada de consciência política e social, com que simpatizava Roberto Arlt (Saítta, 2006: 91).

Maxi, o protagonista de *La villa* de Aira, mora na parte burguesa de Flores perto da margem, junto à aglomeração urbana ilegal, carente de planificação, autorização e saneamento por parte das autoridades, localizada na Baixa de Flores. O espaço, conhecido como “la villa”, é misterioso para os vizinhos, que evitam esta zona. Os moradores burgueses de Flores não têm motivos para transporem o limite e entrar nessa parte baixa do bairro. Ao longo do romance, esta simples divisão é posta em causa por Maxi, o protagonista ingénuo e distraído que vê a *villa* como espaço misterioso ou fantástico e se aproxima com curiosidade.

Localizado principalmente em Buenos Aires, no centro da capital e na província homónima, e situado num futuro próximo, o romance *La ciudad ausente* de Ricardo Piglia (1992) pode ser descrito como narração distópica, de antecipação ou, ainda, de meta-ficção. Existem outras leituras que atribuem um cariz fantástico¹¹ ou policial ao romance. Esta obra não é facilmente classificável quanto ao seu género literário e poderia bem contar como romance “experimental” em gesto de

10 Saítta explica: “Veinte años después, siguiendo la línea narrativa abierta por los escritores del grupo de Boedo, el escritor y periodista Bernardo Verbitsky escribe *Villa miseria también es América*, publicada en 1957. El contexto político es otro - la acción transcurre desde julio de 1954 hasta poco después del golpe de Estado de 1955 que derroca al general Juan Domingo Perón -, pero, de alguna manera, la realidad representada es la misma. Bernardo Verbitsky es el periodista que acuñó el término “villa miseria” en la serie de crónicas que publica en *Noticias Gráficas*” (Saítta, 2006: 96).

11 Macedo Rodríguez desenvolve como, em *La ciudad ausente*, o fantástico está pensado a partir da sua função social: “Las figuras que pueden permitir esta lectura son la intertextualidad y la metaficción, principalmente” (Macedo Rodríguez, 2013: 255).

homenagem ao escritor e filósofo argentino Macedonio Fernández (1874 – 1952) que aparece como personagem na trama e a cuja obra *Museo de la novela eterna*, publicada postumamente em 1967, se faz alusão repetidamente. No romance de Piglia, a vida na cidade encontra-se fortemente reprimida pelo estado com contínua presença das suas instituições policiais e psiquiátricas: toda a informação que circula divide-se em oficial e não oficial, sendo controlada e protegida: “estaba prohibido buscar información clandestina” (Piglia, 1992: 79). O protagonista Junior McKinley é jornalista de *El Mundo*¹² e investiga uma máquina de narrar, referida como “a máquina de Macedonio”, encerrada num museu que assume tal importância na cidade, e portanto na sociedade, que o que conta como verdade ou mentira é relacionado com o bom ou mau funcionamento da máquina (Piglia, 1992: 90). Com a ajuda de chamadas anónimas, Junior contacta pessoas que vivem na clandestinidade e viaja para a província a fim de falar com engenheiros e outros elementos da Resistência. Estes explicam a Junior: “Tienen todo controlado y han fundado el Estado mental, dijo Russo, que es una nueva etapa en la historia de las instituciones” (Piglia, [1992] 2013: 129).

Na forma de organização da narração não se distingue claramente entre o relato da máquina e o relato do narrador, e assim oferecem-se ao leitor muitas possibilidades de reconstruir um sentido ou uma interpretação coerentes. A través da representação da máquina de narrar criada por um artista que se autonomizou, são sugeridas reflexões sobre os processos de escrita como criação de autor e, ao mesmo tempo, comunicação cultural como mediadora da realidade e da memória social. A política é vista como uma forma de narrar: “El Estado conoce todas las historias de todos los ciudadanos y retraduce todas esas historias en nuevas historias que narran el Presidente de la República y sus ministros” (Piglia, [1992] 2013: 128). Dessa maneira, a obra consegue reunir

12 O nome do jornal remete para o escritor e ensaísta argentino Roberto Arlt. *El Mundo* foi um jornal argentino de ampla distribuição. Nos anos 30 do século XX, Arlt escrevia neste jornal a sua coluna *Aguafuertes*. Explica Saítta: “La cercanía de Arlt a los grupos de izquierda y, principalmente su amistad con Castelnuovo, lo llevan participar de algunos emprendimientos político-culturales vinculados al Partido Comunista. (...) se incorpora, en abril de 1932, en la revista *Actualidad. Económica, política, social* dirigida por su amigo Castelnuovo. Allí, interviene en diversas polémicas con sectores nacionalistas o reformistas, publica notas sobre la situación social y económica en el sur del país, y principalmente usa su saber de cronista profesional para registrar situaciones sociales y espacios urbanos vedados en las *Aguafuertes Porteñas*, su página del diario *El Mundo*.” (Saítta, 2006: 94).

reflexões da história e crítica literária argentinas e também constitui um trabalho sobre a relação entre o estado, cultura e espaço privado.

De modo similar a *La villa* de Aira e a *La ciudad ausente* de Piglia, o universo do romance *París*, de Mario Levrero (1980), representa espaços em que reinam a violência e a opressão produzindo indivíduos solitários. Surgem também grupos que operam na clandestinidade. A “realidade” apresenta-se ainda mais ambígua do que nos outros dois romances do *corpus*, existindo uma subjetividade central que percebe o mundo como montagem de incongruências entre a lógica da vigília e do sonho. Em *París*, o protagonista carece de nome e pode ser identificado com o narrador de primeira pessoa. Este regressa à cidade em circunstâncias pouco claras, com a intenção de procurar entender porque tem sido necessário retornar a este lugar e que assuntos têm de ser resolvidos. Trata-se duma figura desorientada, motivado, nas decisões quotidianas, por desejos viscerais e espontâneos. O seu único objetivo parece ser, tal como nas duas partes que antecedem esta narração na *Trilogía Involuntária*, e conforme um desconhecido lhe aconselhou imediatamente após a sua chegada, “transformar o nascente desespero numa acalmada desesperança” (Levrero, [1980] 2016: 314; *tradução minha*) e ir-se embora. No entanto, sempre é travado pelos caminhos e burocracias kafkianas do lugar.

Sintetizando o argumento dos três romances, bastante diferentes à primeira vista, de acordo com a perspectiva deste trabalho, pode dizer-se que os três contam histórias de pesquisas sobre acontecimentos urbanos ou tentativas de compreender a cidade: o percurso errante de Maxi pelo bairro de Flores, Buenos Aires, como forma de passar o tempo, de ajudar os vizinhos e, também, de compreender a situação dos moradores da enigmática *villa*; a viagem de Junior por Buenos Aires e pelo interior do país para investigar a máquina de narrar num tempo de alta tensão política; e a viagem do narrador nos romances de Levrero em busca de si mesmo e da saída da cidade labiríntica, determinada pelo desejo, sempre frustrado, de pertencer socialmente, unir-se com um

lugar ou uma companheira. Os três romances têm também como temas comuns: a vigilância estatal, a violência policial, e ainda a presença (nem sempre visível) do jornalismo ou da influência dos meios de comunicação e da opinião pública. Nas três narrações salienta-se um clima de angústia, ou de falta de esperança, que pode ser interpretado como anúncio ou alusão ao “fim do mundo”, ou ainda ao “fim do sentido” que refere Ludmer, como se irá desenvolver nos capítulos seguintes. Considera-se que a característica mais amplamente partilhada pelas três obras é a referência aos lugares geográfico-culturais urbanos, nomeadamente, às cidades de Buenos Aires, Paris, e Montevideo. Argumentando que os seus protagonistas são as próprias cidades com ênfase na sua função vital, a circulação das mercadorias materiais e simbólicas que nelas ocorre, o tema-base das três narrativas torna-se coincidente.

No segundo capítulo deste trabalho, intitulado: “As cidades: a urbanidade na literatura do presente”, o fio da análise guia-se por uma perspetiva espacial. Esta abordagem é relevante para este trabalho porque os termos em que se analisa a organização da literatura têm carácter espacial: tanto a *cidade letrada* de Ángel Rama como o *campo literário* de Pierre Bourdieu são dispositivos desenvolvidos a partir da observação de que todos os agentes e práticas sociais ou culturais se ligam e posicionam em certos territórios. Rama e Bourdieu desenvolveram teorias que relacionam a escrita literária e a ocupação e organização do espaço, e sobre o intercâmbio de capital simbólico que forma a base das artes e das outras esferas no espaço social-geográfico, respetivamente. Gustavo Remedi afirma, na sua revisão das teorias de Rama, que:

Producir una imagen espacial del proceso cultural tiene por objetivo recuperar la materialidad de la actividad intelectual, de la producción y circulación cultural, de modo de poner en evidencia los vínculos entre la producción estética y simbólica y su soporte material, los procesos y actores sociales a los que responde, los modelos político-económicos específicos que lo enmarcan (Remedi, 2006).

Ludmer dá prioridade à perspetiva espacial, sendo que a explicação dos seus conceitos de autonomia e pós-autonomia se encontra no capítulo *Territorios* e não na parte das *Temporalidades*.

Assim, analisar-se-ão os espaços que Ricardo Piglia, César Aira e Mario Levrero investigam e representam, e procurar-se-á especificar a noção do “urbano” em cada romance.

Numa formulação introdutória da temática, antes mesmo de diferenciar as ideias sobre os espaços, as caracterizações básicas podem resumir-se assim: o romance de Piglia elabora sobre o espaço político e literário nacional argentino em relação com discursos de memória e identidade, na cidade capital que é a sede da gestão política da cultura. Em *La villa*, César Aira trabalha sobre o espaço limiar entre territórios de diferentes grupos sociais, através da criação de personagens que circulam por cima de certas fronteiras criadas no centro da cidade. O título do romance faz referência à parte informal e marginal, embora característica e até emblemática da cidade latino-americana. Como as favelas no Brasil, em muitos casos, as *villas* localizam-se geograficamente no centro da cidade. O espaço da *villa* em Aira tem a forma de um círculo ou roda, mas não tem centro - ao contrário do modelo da cidade latino-americana estudado por Ángel Rama. É um espaço que não respeita as regras “burguesas” da quadrícula urbana que caracteriza o resto do bairro (Saítta, 2006: 101). Este romance serve a Ludmer para explicar o seu conceito de *ilha urbana*.

Nos romances de Mario Levrero desenvolvem-se ideias sobre o espaço pessoal enquanto inserido no espaço público. Através de observações sobre a vida mental e anímica da personagem principal, narra-se em primeira pessoa sobre o lugar do “eu” na cidade, podendo ser entendido como um relato que tematiza a crise entre o sujeito e o seu entorno moderno. A experiência do protagonista em Paris é inquietante devido à falta de claras marcas de referência espaciais, tal como ocorre com as aventuras da mesma personagem em *La ciudad e El lugar* (Rivadeneira, 2014a: 109). De acordo com Bértolo, pode-se dizer que a *Trilogia Involuntária* segue a direção duma cidade abstrata para uma mais concreta, nominalmente reconhecível como Paris (Bértolo, 2016: 464). *La ciudad*, primeiro¹³ romance na *Trilogía*, finaliza com a saída do protagonista-narrador da cidade anónima,

13 Isto depende da ordem de leitura que se escolhe, já que a ordem cronológica de conclusão das obras e a ordem de publicação não são idênticas.

quando consegue comprar um bilhete de comboio para regressar a Montevideo (Levrero [1970] 2016: 155). No segundo romance, *El lugar*, o protagonista encontra-se numa espécie de labirinto urbano numa cidade indefinida, cheia de corredores e habitações em ruínas, mas no final consegue ir até ao campo e seguir para outra cidade, também ela sem nome, e que talvez seja aquela de que partiu. Em *París*, a personagem principal, que é também o narrador, carece de nome e particularidades: “Sentía, desde el momento en que había bajado del tren y pisado la estación, que algo en mi no andaba nada bien, que ahora no había casi puntos de referencia, ni dentro de mí ni fuera” (Levrero, [1980] 2016: 332). No início da ação narrada, o protagonista sai da estação de comboios e depois de quase adormecer num banco, por cansaço, resignado, entra num táxi e prepara-se para “conquistar” Paris (Levrero, [1980] 2016: 313).

Em síntese, no segundo capítulo deste trabalho estudar-se-á principalmente o uso do espaço no romance de Aira, e brevemente também os espaços dos romances de Piglia e Levrero. Procurar-se-á explorar se os romances em questão podem estar relacionados com o conceito de *ilha urbana*.

No terceiro capítulo discutir-se-ão as ficções escolhidas desde a perspetiva do tempo. Para o efeito, resumir-se-ão as chamadas “ordens temporais” que estruturam *Aquí, América Latina* e que Josefina Ludmer usa para ordenar as ficções e introduzir-se-ão os conceitos relacionados. O objetivo será verificar em concreto que temporalidades estão a ser usadas nos romances de Piglia, Aira e Levrero. A autora está convencida de que “después de 1990 se ven nítidamente otros territorios y sujetos, otras temporalidades y configuraciones narrativas” (Ludmer, 2010: 127). E explica: “El tiempo es un articulador que esta en todas partes, recorre divisiones, pasa fronteras y basta se aloja dentro de los cuerpos en forma de reloj biológico. Y nunca se detiene” (Ludmer, 2010: 17).

Assumindo que a literatura contém sempre uma dimensão documental, quer obedeça às convenções realistas, ou esteja modulada por algum outro modo estético, poderia dizer-se que os romances de Ricardo Piglia e César Aira fazem um registo da vida cultural na capital argentina no tempo que

compreendem como o seu presente. A narração do romance de Piglia situa-se quinze anos após a queda do muro de Berlim (Piglia, 1992: 129). Pode, portanto, ser lido como narrativa de antecipação ou ficção científica, remetendo para mais duma década após a data de publicação do romance. A trama da narração não é cronologicamente linear, e é responsabilidade do leitor organizar, mentalmente, as partes numa ordem de sentido temporal. As referências temporais no romance relacionam-se com o passado nacional argentino, com as experiências da guerra das Malvinas, do tempo de governo Peronista e com a última ditadura militar, que estão presentes na memória cultural do país.

No romance de Aira não se especifica o ano que decorre durante os acontecimentos narrados, mas em relação à prática popular e artesanal dos “porteños”¹⁴ de construir carros para recolher materiais das ruas e enfeitá-los, encontra-se a expressão: “no en vano habían llegado los noventa” (Aira, 2001: 27). Encontra-se, também, a indicação de que a profissão de *cartonero* ou *ciruja* se tem vindo a instalar na sociedade nos últimos dez ou quinze anos (Aira, 2001: 13). Na Argentina, denominam-se *cartoneros* os recoletores urbanos de materiais recicláveis, sobretudo cartão, mas não exclusivamente. Os *cartoneros* trabalham à noite e contribuem para a limpeza da cidade, recolhem e classificam os elementos dos resíduos que logo venderão, a preços muito baixos, a intermediários ou empresas. Os *cartoneros* geram um complexo sistema de busca, transporte e venda apesar das numerosas proibições legais. A partir da crise económica que alcançou o seu pico em 2001, as figuras sociais marginalizadas que arrastam carrinhos ou circulam em carros puxados por cavalos pela cidade capital tornaram-se mais visíveis.

Tematicamente, os romances de Piglia e Aira ancoram-se nas últimas décadas do século XX, enquanto que a narração de Levrero apresenta muitas alusões a acontecimentos de meados do mesmo século. Em *París*, canta Carlos Gardel e mencionam-se acontecimentos da Segunda Guerra Mundial a decorrer no tempo da ação narrada (Levrero, [1980] 2016: 398 e 382). Na sua narrativa,

14 *Porteños*: Palavra usual em castelhano argentino para referir os habitantes da cidade de Buenos Aires.

Mario Levrero trata o tempo de um modo semelhante à sua maneira de tratar o espaço, desde um registo muito peculiar, processado com operações refigurativas da subjetividade. Ver-se-á na análise do seu texto que os temas da vida moderna na América Latina e do clima de violência estatal estão presentes, apesar do estilo pouco referencial, e verifica-se o uso de procedimentos que o colocam próximo do género fantástico e que alguns atribuem ao âmbito de ficção científica.

Para concluir a dissertação, sintetizar-se-á no último capítulo, intitulado “Entre autonomia e pós-autonomia”, as partes anteriormente elaboradas. Tentar-se-á relacionar as modalidades da *realidadficción*, isto é, o espaço e o tempo da *imaginación pública* tal como surgem nos romances, com a questão principal da tese de Ludmer, que é o fim do ciclo da autonomia literária a nível institucional e estético.

Com o propósito de garantir uma análise multidimensional, faz-se um balanço que engloba opiniões críticas e pontos de vista favoráveis ao conceito de pós-autonomia, dos quais já foram referidos alguns na introdução. Além disso, retoma-se brevemente a teoria sobre a reprodução dos campos culturais e literários, e questiona-se a relevância das teorias sociológicas de Bourdieu (2006) para a compreensão das literaturas da Argentina e do Uruguai. Na reflexão final aponta-se também para concordâncias, dificuldades e contradições que tenham surgido no decurso da análise dos três romances. Na minha perspectiva, prevalecem as dificuldades, resultado da ambiguidade da proposta de Ludmer, como bem notam os seus detratores e alguns simpatizantes. Só com muitas dúvidas se podem usar os conceitos de *Aquí América Latina* na leitura de romances e compreender a sua visão duma nova época pós-literária ou pós-autónoma tanto a nível estético como institucional.

II. A configuração pós-autónoma da literatura latino-americana do presente

Imaginemos ahora que el sistema literario de temporalidades del 2000 con centro, borde y escritores no existe más (Ludmer, 2010: 103).

1. Questões e ferramentas teóricas da intervenção de Ludmer

1.1 Assuntos e contexto de *Aquí América Latina*

Aquí América Latina é um texto ensaístico. Nesta forma de exposição de ideias, relativamente aberta, podem reunir-se livremente elementos de teoria literária, literatura comparada e crónica, com opiniões pessoais ou posicionamentos políticos. Esta condição do texto, situado entre o poético ou lúdico e o estudo analítico, dificulta uma análise sistemática das questões teóricas tratadas. A índole ensaística e especulativa da publicação de Josefina Ludmer deve-se talvez ao facto de se dedicar ao estudo do presente. *Aquí América Latina* insere-se no contexto de debates surgidos a propósito da receção das “novas” narrativas da região, e ainda não se chegou a consenso sobre quais desses textos, na maioria romances, serão valorizados como particularmente típicos ou relevantes da época, nem como a escrita das recentes gerações literárias será relacionada - pelos escritores e pelos leitores - com o mundo. Ao mesmo tempo que presta atenção ao novo, Ludmer disserta sobre a autonomia e a figura do autor e assim toca em temas que são tão antigos quanto a própria ideia de literatura ou da leitura literária como um campo de estudo científico. Ensaçando uma perspetiva crítica e com afã inovador, a autora aborda um grande número de problemas que se resumiram nos quatro assuntos mencionados na introdução: o tratamento do tempo presente, os limites da literatura, o valor literário, e o impacto da globalização. Estes assuntos serão explicados de seguida.

O presente

Com o intuito de contextualizar a proposta de Ludmer para estudar a representação do tempo presente na literatura e, também, o estado da literatura no presente, podem-se referir algumas publicações com propósitos similares. Na revista bilingue *Grumo*, que reúne contributos de estudiosos de Buenos Aires e do Rio de Janeiro, foi publicado em 2008 o Dossiê “Estados do presente”. No seu artigo, “A arte murmurada ao redor do fogo”, Diana Klinger refere Beatriz Resende¹⁵ que em “A literatura brasileira na era da multiplicidade” (2006) atesta uma “preocupação obsessiva com o presente” na narrativa brasileira do século XXI, em contraste com um momento anterior, caracterizado por uma maior valorização da história e do passado. No ensaio intitulado “Questões da ficção brasileira no século XXI”, Resende que afirma:

A primeira dominante que quero apontar é a *presentificação*, a manifestação explícita, sob formas diversas, de um presente dominante no momento de descrença nas utopias que remetiam ao futuro, tão ao gosto modernista, e de um certo sentido intangível de distância em relação ao passado (Resende, 2012)¹⁶.

Para Klinger tratar-se-ia de um dos traços que a literatura brasileira e a argentina teriam em comum (Klinger, 2008: 13). Também Nancy Fernández, no seu artigo “Argentina Siglo XXI. Los “nuevos” modos de producción cultural”, comenta as considerações da ensaísta argentina Beatriz Sarlo. Segundo esta última, na narrativa argentina contemporânea, o presente é tratado como um cenário a representar, enquanto nos anos 80 a ficção preocupava-se mais com o passado, tratando-o como enigma a resolver ou reescrever. Isto é relevante se consideramos que as primeiras publicações de Josefina Ludmer sobre a literatura do presente, e aquelas que propõe chamar *literaturas pós-autónomas*, têm sido interpretadas como resposta às publicações de Sarlo em *Punto de Vista*¹⁷ (Contreras, S. 2010b: 1). Sarlo motivou fortes discussões, quando nos dois artigos, “Sujetos y

15 Beatriz Resende dirige a Revista *Z cultural*, onde se publicou o artigo “Literaturas postautónomas 2.0” de Josefina Ludmer em maio 2007. <http://www.beatrizresende.com.br> [consultado: 5.10.17].

16 Publicado originalmente por Beatriz Resende na Revista *Grumo* N° 6.2 (Dez. 2007).

17 Dirigida por Beatriz Sarlo, *Punto de Vista* foi uma das revistas culturais mais prestigiadas e influentes na Argentina. Dedicava-se à crítica literária, cultural, estética, à análise do pensamento ideológico e sociológico. Deixou de publicar-se após 30 anos de existência, em 2008. A coleção está reunida em: <http://www.bazaramericano.com/punto.php?msg=pronto> [consultado: 5.10.17].

tecnologías. La novela después de la historia” e “¿Pornografía o fashion?”, publicados em 2005 e 2006, identificou uma série de características que encontrara na narrativa nova¹⁸. A ensaísta afirma que, se o romance dos anos oitenta tipicamente foi “interpretativo”, uma linha visível do romance atual é “etnográfica”. Nessa etnografia (literária) do presente, Sarlo reconhece um conjunto de procedimentos: o abandono da trama, o registo plano, o narrador submergido e o aparecimento de novas tecnologias (Sarlo, 2006: 6).

A intervenção de Ludmer, seja lida como resposta direta a Sarlo ou não, remete para os constantes debates que giram em torno das interrogações: como se deviam ler as escritas contemporâneas, e como compreender as suas estéticas no contexto de transformação da literatura como arte moderna? E, quais seriam os vínculos que elas estabelecem com as correntes literárias prévias ou consideradas tradicionais? Na revisão do *corpus* de *Aquí América Latina* aparece a questão: o que é que torna contemporâneos os romances que comenta Ludmer, além das suas datas de publicação? Na visão de Ludmer, hoje, isto é aproximadamente a partir da viragem do milénio, e visto desde o território da língua, o passado não é mais do que uma temporalidade do presente (Ludmer, 2010: 188-191).

Tais tentativas de elaborar um mapa de geografia literária do presente, com a sua imensa diversidade, como bem notam alguns estudiosos do tema, entre elas Diana Klinger, são marcadas por “óbvias dificuldades e inevitáveis parcialidades” (Klinger, 2008: 12). Concordo com esta observação de Klinger, e penso que, ao escrever *Aquí América Latina*, Ludmer se concentrou muito na sua própria experiência de vida cultural em Buenos Aires. Por isso, na ambição de elaborar o mapa da literatura latino-americana do presente e de, fazê-lo coincidir com uma rutura cortante na viragem do milénio, perdeu de vista uma parte rica e diversa de obras literárias publicadas no continente.

18 Os artigos foram escritos a propósito da escrita de jovens autores argentinos, entre eles: Alejandro López, César Aira, Rodolfo Enrique Fogwill, Romina Paula, Paula Varsavsky, Washington Cucurto e Daniel Link.

Dado que o presente é um tema central em *Aquí América Latina*, a questão que se impõe no trabalho analítico do *corpus* narrativo consiste na identificação da sua relação com o presente, como se fará no terceiro capítulo.

O valor literário

A pergunta sobre o valor literário ocupa um lugar central nas argumentações de Ludmer. Sobre os parâmetros do valor literário e a maneira adequada de estudar os processos de valorização na literatura hoje, encontram-se opiniões muito divergentes. Embora muitos pensadores concordem que o sistema de atribuição de valores se transformou fundamentalmente nas últimas décadas, muito poucos alinham com a convicção de Ludmer de que os valores literários (como critérios modernos) estejam prestes a desaparecer, se suspendem e deixam simplesmente de importar, de modo que já não haverá distinção entre literatura boa e má, nem entre literatura e não literatura. Num trabalho que escreveu para participar junto a Josefina Ludmer, entre outros, na mesa “Intervenciones de la Crítica”, no congresso “Tercer Argentino de Literatura”, realizado na Universidad Nacional del Litoral em 2007, Sandra Contreras explica que, segundo Ludmer, as ficções são politicamente ambivalentes porque querem pertencer a várias categorias ao mesmo tempo, e na sua dimensão económica porque não se sabe se certos valores que possuem são positivos ou negativos. A ambivalência é tanto característica dos objetos que se leem, como condição da leitura do presente, e isto torna impossível, ou impertinente, atribuir-lhes um valor literário (Contreras, S., 2010a: 146).

Para Rafael Arce, chama a atenção uma frase de Beatriz Sarlo que parece ter sido escrita diretamente para Ludmer: “Si ya no se puede hablar de buena o mala literatura, dejemos de hablar de literatura” (Sarlo, 2005b cit. em Arce, 2010: 20). Considerando a produção narrativa dos jovens autores que se focam no presente, Beatriz Sarlo conclui que esta se reduz a uma escrita banal porque representam a realidade sem distância, isto é, em forma de relatos já construídos pelo mundo

dos meios de comunicação de massas. Essas formas passam ao romance sem mediação formal e em registo plano, sem artifícios imaginativos, o que Sarlo atribui ao âmbito da “fashion” (Bogado, 2015). Próprio dos romances deste tempo, segundo o entendimento que Sandra Contreras faz da proposta de Sarlo, é também a celebração festiva ou “bienpensante” das diferenças culturais (das tribos e dos dialetos urbanos) e a renúncia ou perda, ou simplesmente carência, da função cognitiva e crítica que tem sido própria da arte (Contreras, S., 2010a: 136-140). Nancy Fernández também refere os artigos de Sarlo sobre os textos dos jovens escritores argentinos e a constatação duma falta de distanciamento, dum narrador submerso e dum excesso de imitação realista nos procedimentos. Fernández chega à conclusão de que no caso de Beatriz Sarlo “casi podría decirse que se limita a juzgar superficialmente los efectos mirados desde el deleite personal para rescatar el arte elevado de las miserias del mal gusto” (Fernández, 2008: 21). Diana Klinger afirma, que em contraste com a narrativa autónoma, a narrativa do presente implica um momento de crise da alta cultura em que o foco se dirige para as culturas populares, ou culturas de massa e, também para a não-ficção ou linguagem de ensaio. Procura-se mimetizar com atitude “etnográfica” o que figura como contraste face às construções densas de linguagem que caracterizavam a literatura autónoma. A linguagem “da periferia” e referências culturais “baixas” não são apenas “citadas” enquanto falas dos personagens, mas funcionam como princípios narrativos (Klinger, 2008: 14).

A discussão entre Ludmer e Sarlo, que, como se explicará mais adiante, já tinha começado muito antes, prolongou-se para questionar o papel da crítica literária. Mas, com efeito, ambas as autoras alinham num ponto: no que diz respeito ao efeito esvaziador dos meios de comunicação de massas para com o mundo literário. Neste debate, no entanto, Ludmer opõe-se redondamente à prática de emitir juízos de valor sobre a literatura.

Em *Aquí América Latina*, Ludmer constata que o sistema literário pós-autónomo não implica hierarquias nem valorações (Ludmer, 2010: 89). A Marcelo Topuzian parecem-lhe contraditórias

estas suposições de Ludmer justamente porque a autora trabalhou com um *corpus* obviamente composto por obras já valorizadas. Evocando a afirmação de Miguel Dalmaroni, com a que concorda, ambos os críticos observam que o que Ludmer expulsa pela porta – ou seja, o valor na literatura - volta a entrar pela janela, pois o *corpus* de obras lidas em *Aquí América Latina*, sem dúvida provém do centro do cânone composto pelo que em Buenos Aires leem os críticos académicos. Visto assim, os materiais só ingressaram no livro de Ludmer devido ao valor que já tinham adquiridos previamente (Dalmaroni, 2010 in Topuzian, 2013: 321). Para Dalmaroni isto representa uma inconsistência maior no interior do livro de Ludmer, onde, segundo ele, se convoca um *corpus* de ficções com todo o peso da autorização cultural que acarretam. Concordo plenamente com os dois autores mencionados, pois o facto de que não se explica em *Aquí América Latina* a motivação de composição do corpus no que diz respeito aos critérios de valor representa uma dificuldade para perceber a proposta de Ludmer.

Se, num sistema pós-autónomo, as ficções já não precisassem de provar que “são literatura”, as ficções que ainda o demonstram seriam anacrónicas? Rafael Arce formula esta pergunta no ensaio “La genealogia del monstruo”, em que explora as possíveis interpretações da última obra de Juan José Saer num contexto em que se fala do fim da arte, do fim da autonomia e da morte do romance. Com referência a Ladagga com quem concorda, Arce explica: “La postulación de la literatura que se está escribiendo hoy se diferencia de otra que, al insistir en la autonomía, sigue siendo algo que ya no debe ser, algo así como la literatura que se estaba escribiendo ayer. Implícitamente, Ludmer está enviando esa insistente literatura al campo del anacronismo (Ludmer, 2006)” (Arce, 2010: 18).

Nesse contexto, no mesmo ensaio já citado, Fernández discorre sobre questões de valor e sobre o desvanecimento dos limites entre arte e não arte, e mais especificamente no horizonte do questionamento da literatura, e a mudança ou expiração da sua própria categoria. Ao discutir as noções de valor e de qualidade, de autonomia e heteronomia, Fernández está de acordo com

Ludmer, afirmando-a como uma crítica que traz um pensamento “dirigido contra la división academicista que imparte un criterio estético hipostasiado como juicio moral” (Fernández, 2008: 21). A crítica assinala ainda que, neste limite entre o que pode ser chamado arte e o que não pode, se conjugam instâncias que remetem não somente para as condições históricas e culturais da subjetividade, mas também para os interesses que incidem como mediações no campo intelectual da crítica: formações e grupos nas universidades, editoriais, revistas (íbid.: 20). O valor é visto, enfim, por Ludmer e Fernández como produto e instrumento da indústria da língua ou da consciência:

Gusto y calidad son los factores que si en un momento sirvieron a la antinomia entre arte elevado y arte bajo o cultura de masas, hoy dan paso a modos más contemporáneos de la industria de la conciencia (pensemos de paso, en la comercialización publicitaria del deseo a través de la televisión y la telefonía celular) (Fernández, 2008: 20).

Para Sarlo é a falta de processamento, a falta de mediação ou construção de cognição que faz com que certa literatura que retrata a realidade quotidiana seja má. Outros assinalam como o critério de qualidade o tipo de assunto ou os “materiais” utilizados. Assim, para Laddaga, a narrativa de Aira caracteriza-se por uma singularidade extrema, porque a sua obra brinca constantemente com a insignificância, relaciona-se com o trivial, e com incidentes menores, insólitos (Laddaga, 2001: 37-40). Além do mais, cada valor é sempre relativo, determinável nunca como valor imanente, mas só em co-presença de diferentes valores com os quais pode ser comparado. Assim, a chamada “má escrita” tem de ter uma indústria, uma instituição ou um sujeito que produz o parâmetro, um bom para medir o mau. Martín Kohan assinala que o desprezo da escrita no caso de Aira funciona somente em tensão com o pólo de escrita “boa”, como também era o caso com a escrita de Roberto Arlt (que se confrontava com o seus contemporâneos Güiraldes e Borges), sendo que este pólo se encontra também nos textos de Aira:

Aira escribe “mal” porque también escribe “bien”, y esa línea de tensión puede ir de un libro a otro, o existir dentro de cada libro: cada libro viene bien escrito y bien narrado y, antes de terminar, pudiendo estar bien del todo, se estropea premeditadamente, decide echarse a perder. Pero no habría por qué ver en esta propensión tan sólo un

desmerecimento de la escritura bien hecha, ni tan sólo un impulso al resultado (y a la publicación) por encima del proceso (la elaboración de la escritura). (Kohan, 2005: 11).

Ao assunto dos “materiais baixos” e às perspetivas de Laddaga e Kohan sobre o valor da narrativa de Aira voltar-se-á mais adiante. Resumindo esta secção, pode-se constatar que no tema do valor literário é muito difícil compreender as diferentes perspetivas, não só no sentido do que diz respeito ao futuro do valor literário, do que será visto como qualidade literária, mas também no que visa compreender o funcionamento de processos básicos de valoração moral, estética ou económica existentes na literatura. Visto em contexto, o enfoque de Ludmer, de deixar de lado o valor e pensar a literatura como se o valor não existisse, parece uma argumentação radical.

Os limites da literatura

Inseparavelmente vinculada ao tema do valor está a pergunta sobre a determinação dos limites entre “literatura” e “não literatura”, sobre as fronteiras da literatura na conceção desta como instituição moderna e a sua relação com a realidade da qual faz parte, com a sociedade em que se inscreve. Indagam-se os limites e espaços marginais entre literatura “tradicional” e “nova” e a possibilidade de reconhecer textos como portadores de valor literário ou não. A proposta de Ludmer é radical:

Imaginemos ahora que el sistema literario de temporalidades del 2000 con centro, borde y escritores no existe más. Que los ordenes se disuelven y superponen porque la lógica que rige en las ficciones nocturnas (la lógica de la especulación) es la de la imaginación pública, una conectividad total en realidadficción que no tiene afueras y no puede cerrarse en sistema (Ludmer, 2010: 103).

A entrada na era da pós-autonomia significaria um questionamento dos limites da literatura a muitos níveis. Martín Kohan no seu artigo “Sobre a Posautonomía” aponta para o facto de que o fim de ciclo de autonomia ou a transição para a pós-autonomia afetaria não só aquela dimensão literária que remete para a ideia da instituição literatura na sociedade (a das classificações, valores, lutas), mas também outra: uma dimensão de qualidades de escrita que remete para o esmero estético, e em

última instância para o esteticismo. A institucional e a esteticista são duas versões possíveis para a autonomia, que se encerrariam de maneira paralela:

Son dos versiones posibles para la autonomía, la institucional y la esteticista, y Ludmer arrasa con una y con otra al someterlas a la prefijación de un “post”. La economía y la industria de la lengua, con su imperio total en el presente, las ha liquidado por igual (Kohan, 2013: 311).

Até agora falou-se apenas do discurso no âmbito literário argentino. Na narrativa uruguaia observam-se, há uns anos alguns, processos que poderiam apontar na mesma direção que as propostas de Ludmer, no sentido de uma reconfiguração da literatura entendida como um sistema com centro e margem. Contudo há um consenso sobre a observação de que os limites da literatura se tornaram mais permeáveis a nível estético. O crítico literário e escritor uruguaio Hugo Achugar afirma: “La diversidad de la hora supone la cautela. La diversidad de la hora obliga a repensar nociones, categorías y estrategias. Y no sólo las estéticas o culturales.” (Achugar, 1994: 22). No capítulo “Reflexiones desde a periferia“, constata:

Si bien la modernidad europea de un Marinetti, de un Duchamp, del Dadaísmo, rompió con el arte belletrístico anterior, no necesariamente abrió la puerta a formas discursivas no canónicas. Su ruptura alcanzó la propia base de las nociones de arte y belleza pero al mismo tiempo su coqueteo con la cultura popular o *low culture* permitió un diálogo, no una equiparación (Achugar, 1994: 41).

Achugar admite que esta diversidade estética e cultural mina o antigo sistema de valores:

En la posmodernidad hay como una suerte de convivencia más democrática o más caótica – elijan los lectores el calificativo – que posibilita una valoración inédita o incluso que debilita el sistema de valoración anterior (Achugar, 1994: 41).

As controvérsias sobre os textos ou práticas literárias aparecem na margem entre literatura e não-literatura, como os géneros documentais e outros discursos que se passam a incluir na literatura mais canónica. Para Ramiro Zó, trata-se duma oportunidade: as exposições de Ludmer permitiriam alargar a margem de investigação e exegese crítica atendendo a outras vozes e discursos antes

comummente silenciados o ignorados. Poder-se-ia, explica Zó, estabelecer conexões entre a literatura e a considerada “para-literatura”:

Como por ejemplo, establecer conexiones o vinculaciones entre la literatura y la “para-literatura” (o lo que es considerado como tal) como por ejemplo la novela histórica y los grafitis políticos, la literatura y las entrevistas, la literatura escrita en papel y la literatura digital, por citar algunos probables puntos de encuentro. De esta forma, incluso puede garantizarse una relectura del canon de la literatura latinoamericana rescatando a veces “sub-géneros”, repensando cánones intrínsecamente masculinos sin tener en cuenta la diversidad genérica, sexualmente hablando (Zó, 2013: 366).

Isto pode relacionar-se com a posição de Martín Kohan. O crítico argentino aponta para uma proposta similar feita por Daniel Link (2009) que, ratificando a vontade de eliminação do paradigma autónomo, propõe uma variante que levaria da pós-autonomia à escrita do eu (“escritura del yo”) e daí à literatura *queer* (Link, 2009: 346-347 in: Kohan, 2013: 313).

Alberto Giordano introduz a especificidade das escritas que tematiza Ludmer como uma novidade que está, sobretudo, no que concerne a relação entre vida e arte. Para o autor, essas práticas reformulariam radicalmente los vínculos entre escrita e experiência, entre escrita e realidade, e por isso já estão fora da instituição literatura, e não podem ou não devem ser apreciados segundo parâmetros de valoração modernos (Giordano, 2010: 9). Diana Klinger resume o panorama da “cultura moderna das letras” latino-americana, consolidada a partir de meados do século XX, observando três pontos cruciais: Primeiro, pensava-se a literatura, e as artes em geral, como uma esfera autónoma, regida por leis próprias. Em segundo lugar, determinava-se que a literatura moderna está marcada por uma forte preocupação pela linguagem especificamente literária e pelas técnicas narrativas. E como terceiro ponto, a literatura moderna caracterizava-se por uma relação específica entre literatura e história, quer dizer, era uma literatura voltada para a interpretação das identidades nacionais (Klinger, 2008: 14). Enquanto anteriormente se definia a literatura através destes traços típicos ou por qualidades intrínsecas como a autonomia, a densidade de linguagem ou

a re-elaboração da história, temos agora: “uma literatura debruçada sobre si própria ou sobre a figura do autor, na qual a escrita é parte de uma intervenção cultural, e que se escreve numa linguagem que transita no cume entre dois precipícios: a retórica da não ficção e a linguagem da cultura de massas” (Klinger, 2008: 14-15). Klinger observa que a história perdeu o seu lugar central na ficção e, em troca, a literatura debruça-se sobre si mesma, muitas vezes num gesto nostálgico. Entre as narrativas contemporâneas que parecem submergir-se no mundo da própria literatura, a crítica argentina menciona Ricardo Piglia e Roberto Bolaño: “Evidentemente isso não é novo na literatura latino-americana e, no entanto, parece afirmar-se como um sintoma, com uma grande quantidade de “escritas de si”, ficções sobre o próprio autor como personagem.” (Klinger, 2008: 14). Klinger que também está de acordo com a proposta de Laddaga sobre o encerramento da literatura moderna, subscreve a ideia de Ludmer de que a literatura contemporânea pode ser considerada pós-autónoma.

Também no assunto dos limites de literatura, seja nos tempos e nos espaços, ou nas formas que lhe são próprias, Ludmer procura romper com convenções. Alguns dos críticos literários elogiaram a tentativa de ampliar os limites como oportunidade para novos focos de análise, outros anunciaram dúvidas sobre a existência de um consenso de tais limitações e apontam para os numerosos tratamentos históricos que recebeu este tema. Em consequência, a pretendida desconstrução dos limites de ficção e da literatura de Ludmer, fica instável.

A globalização

No artigo “En torno al 2001 en la narrativa argentina”, Sylvia Saítta indica os anos 90 como a década em que se instauraram os processos de globalização económica inauguradores de uma nova ordem cultural na qual se modificaram os conteúdos e as “fronteiras culturais” dos estados nacionais. Com referência a García Canclini (2001), a autora afirma que as identidades culturais,

tradicionais e modernas de base territorial deram lugar a identidades pós-modernas de carácter transterritorial. Esta desnacionalização afetou fortemente o panorama editorial:

El impacto en las literaturas nacionales fue profundo: los consorcios editoriales transnacionales, que fusionaron casas editoras de diversos países, subordinaron la producción de cada nación a la programación de una política de bestsellerización, y modificaron las estructuras de distribución y de venta de los libros (Saítta, 2013: 132).

Na viragem do milénio, os processos da política de cunho neoliberal que dominavam os anos 90 culminaram numa crise económica que golpeou fortemente a Argentina. A crise significou também uma rutura social e estimulou uma reorientação cultural, que reconfigurou fundamentalmente as temporalidades e espaços vividos no país. No espaço urbano, a crescente desigualdade cristalizou-se numa paisagem fortemente polarizada entre zonas de abundância e precariedade, que se manifesta no surgimento das “villas de miseria” (Saítta, 2013: 142). Estudos literários e estudos desde as ciências sociais coincidem na marca dos anos 90-2000 como a data em que se produziu esta mudança na Argentina, como demonstra Nicolás Quiroga no seu estudo comparativo entre romances e crónicas sociológicas e antropológicas “El lugar de la barbarie: narrativas sobre villas miserias después de los noventa en Argentina”:

No se trata de una casualidad: en los últimos años de la década de 1990 y, con mayor fuerza, durante los primeros del nuevo milenio, los efectos de un neoliberalismo capilar y los debates sobre los "nuevos" tipos sociales (con foco en los desocupados) contribuyeron a instalar a la villa (ya sin el adjetivo que la instituyó como sujeto) como territorio producido y sujeto productor de relaciones sociales nuevas y complejas) (Quiroga, 2004: 2).

Ludmer confere às cidades maior importância no seu estudo porque são manifestação evidente do imaginário público, da *fábrica de realidade*. Na atualidade, as cidades das sociedades nacionais latino-americanas contam com as suas divisões já naturalizadas que funcionam ao mesmo tempo como divisão global: “La ciudad se barbariza, se rodea de villas miseria (Mike Davis) y se divide violentamente para representar lo social (F. Jameson) y el modo en que lo global encarna nacionalmente (S. Sassen)” (Ludmer, 2010: 128).

O *Tempo zero* é outro dos conceitos-chave ou instrumentos explicativos sugeridos por Ludmer. O termo refere uma simultaneidade global que se cifra no instantâneo. Ludmer constata uma aceleração do tempo que apaga a diferença entre aqui e ali, porque o tempo deixa de estar subordinado à ideia do espaço. Nos últimos anos, esta aceleração é reforçada com a crescente importância de Internet, que possibilita e introduz uma nova experiência histórica global: “el tiempo cero, la travesía del espacio en no tiempo, lo que se llama tiempo real.” (Ludmer, 2010: 18). Com o termo *cronopolítica*, Ludmer designa a gestão do sentido do tempo como forma de aplicação de poder. Sob os efeitos dessa política, a América Latina estaria sempre vista como parada numa etapa temporal anterior, que faz com que o que era a terra do “sonho americano” se redefina como a terra condenada à eterna incompletude, uma vez que o seu ser sempre se localiza no futuro (Ludmer, 2010: 27). Ludmer faz também referência a Homi Bhabha (1994) que designa este fenómeno, como *time-lag*, observável, na periferia, como “delay” entre o significante e o significado.

Certamente, no contexto do seu último trabalho, pensar “o global” é importante para Ludmer. No entanto, a autora interessa-se não tanto pelos pensamentos acerca da globalização literária que se conhecem sob o nome de literatura-mundo, ou literatura universal, mas antes aproxima-se do tema através de observações sobre os espaços e temporalidades fragmentados e desgarrados pela globalização, as quais documenta desde Buenos Aires, no seu diário pessoal que dá início a *Aquí América Latina*. Na obra interroga-se a relação das influências externas sobre a literatura local, que tanto podem ser forças económicas como políticas de alcance global, ou, para usar as palavras de Ludmer, o lugar que se concede à literatura (latino-americana) no “império”. Ramiro Zó resume o amplo leque de perguntas que são suscitados pelo ensaio de Ludmer como questões que remontam até à constituição da literatura latino-americana e, nesse sentido, não se restringem ao momento atual da literatura, mas interpelam um tempo histórico muito vasto:

¿Se puede decir que existe la literatura latinoamericana? ¿Qué la define: el lenguaje, el territorio, la temática o qué? Esto nos lleva a caer en la mención de ciertas reflexiones

literarias ensayísticas - algunas de ellas también recurriendo a lo digital para su difusión - tanto de críticos como escritores latinoamericanos acerca del objeto literatura hispanoamericana desde su denominación hasta alcanzar especulaciones acerca de su pasado (su origen), su presente (el estado actual) y su futuro (Zó, 2013: 362-363).

Estas reflexões referidas por Zó são várias teorias explicativas ou especulações que “al igual que sucedió con el arte, la historia, la literatura comparada y otros constructos socioculturales y literarios, dan por agotada una disciplina y proponen una crisis de la literatura latinoamericana” (Zó, 2013: 362). Segundo Zó, isto é feito através da observação das transformações vividas pelas letras latino-americanas, em que se sublinha, entre outros pontos, a monopolização do mercado editorial, o fim do mito do escritor revolucionário, e a falta de elementos comuns e de ligação literários (Zó, 2013: 362-363).

Considera-se, por isso, pertinente ler o contributo de Ludmer como um texto que dialoga com diversos antecessores dentro da tradição literária e ensaística. Entre os inumeráveis estudos existentes sobre literatura e política, ou sobre as ligações entre nação, língua e território na América Latina, salienta-se o trabalho do uruguaio Ángel Rama (1926 -1983). As abordagens de Rama e de Ludmer, embora com propósitos diferentes, partilham vários aspetos: são tentativas de pensar a literatura “no seu todo”, isto é, incluindo mais do que ficção ou textos canónicos (sob a categoria de *imaginación pública* ou regime de sentido em Ludmer, como conjunto de práticas significativas e discursivas do círculo letrado em Rama), e ambos vêm a cidade como texto em que é possível “ler” (de forma direta ou através da ficção) as questões das sociedades latino-americanas. Em *La ciudad letrada*, publicado em 1984, Rama dedicou-se ao estudo do papel das elites culturais na América Latina e da conquista da autonomia, desde a formação do sector “letrado” na sociedade, até ao que se reconheceu como a literatura latino-americana com instituições próprias. Desenvolver-se-á o pensamento deste autor brevemente no segundo capítulo, onde também haverá oportunidade de voltar ao tema da identidade da escrita latino-americana.

Na viragem do milénio, Ludmer procura perceber os diversos impactos causados pelos avanços dos processos que se referem com o termo globalização no imaginário (público, urbano, local) e, ampliando a análise para a literatura de outros países latino-americanos, também chega a formular generalizações. Entre outros fenómenos relacionados, Ludmer postula que o regime territorial da sociedade se desvincula da nação, a língua torna-se pátria, e assim, constitui um território (Ludmer, 2010: 186). A autora propõe refletir – desde e para a literatura – sobre os efeitos das relações de poder no contexto de uma América Latina sujeita aos processos de globalização que ameaçam esvaziá-la de sentido ou desprovê-la da sua autonomia. O termo *império* parece ser adaptado da monografia *Império* de Toni Negri e Michael Hardt, embora não fique muito claro no texto a palavra é sempre utilizada na definição de Hardt/Negri. O termo está presente desde a primeira página de *Aquí América Latina*¹⁹ mas só muito adiante se referem estes autores:

Porque la ciudad latinoamericana no es solo un ejemplo de la relación del tercer mundo con la globalización sino también, como las ciudades globales, una red de conexiones y enjambres, el territorio del trabajo inmaterial, del sujeto colectivo de la multitud, y el territorio de la insurrección (Toni Negri) (Ludmer, 2010: 128).

Na nota de rodapé ligada ao parágrafo citado, Ludmer refere Toni Negri e o ensaio "La Metropolis y la multitud", que estabeleceu que a cidade é a multidão territorializada: o sítio do trabalho imaterial e das lutas (Ludmer, 2010: 141). De Timothy Brennan (2005), Ludmer adapta a visão de que a globalização seria a forma que assume o imperialismo no fim do século XX:

Aunque las formas y estilos de este imperialismo son diferentes del pasado, las intenciones y efectos son idénticos (conquista, ocupación, robo de los recursos, enriquecimiento nacional), pero realizados ahora no bajo el signo de la "civilización", Dios o Gran Bretaña, sino en nombre de la "globalización" o simplemente de "lo nuevo", que universaliza los intereses de una entidad nacional (Ludmer, 2010: 203-204).

19 A primeira frase de *Aquí, América Latina* é: “Supongamos que el mundo ha cambiado y que estamos en otra etapa de la nación, que es otra configuración del capitalismo y otra era en la historia de los imperios.” (Ludmer, 2010: 9). Mais adiante, o termo “Imperio” é usado, por exemplo, assim: “En Buenos Aires año 2000 estoy en el salto modernizador, en la aceleración temporal del neoliberalismo, en el presente eterno del Imperio (que no se define como un periodo histórico sino como la culminación de la historia), en la laguna temporal del sur, en la recesión y la represión, el llamado a la resistencia civil y en los primeros estallidos del estado.” (Ludmer, 2010: 35).

Na monografia há um último capítulo no bloco “Territorios” (que se segue a outros três capítulos sobre o espaço, a cidade e a nação), que tem por título, “El Imperio” e conta com dois subcapítulos: “1. De la nación a la lengua” e “2. De la lengua al imperio”. Um dos pressupostos teóricos principais de Ludmer para a passagem à pós-autonomia literária é a compreensão da ordem económico-política mundial como o império, que é, nas suas palavras, o território último de toda a especulação. E a especulação é vista por Ludmer como forma de viajar, de atravessar fronteiras:

La especulación atraviesa la literatura para ver los territorios de la imaginación pública; viaja, cruza fronteras, entra y sale, va y viene y recorre. Va de la ciudad a la isla urbana, de la isla a la nación, de la nación a la lengua y de la lengua al imperio para poder cerrar el genera especulativo allí en el imperio, como el inimitable Thlön (Ludmer, 2010: 121).

Segundo a leitura de Leda Magri, é importante, a este respeito, ter em conta que nos capítulos de *Aquí América Latina* as categorias propostas não são fixas:

As temporalidades e territórios seriam menos categorias estanques que movediças, cediças, conjugáveis, intercambiáveis. Assim, o território da nação migra para o território da língua, abolindo a lógica interna dos campos e das lutas e submergindo numa esfera ampla na qual “o território da língua aparece como um campo de opressão sem opressor e um típico território do presente” (Magri, 2013: 23-24).

A globalização é um assunto que Ludmer investiga tanto na parte *Territorios*, como na parte *Temporalidades* de *Aquí América Latina*. Desde a perspectiva de Ludmer, as temporalidades globais, os passados, as utopias e a ficção científica do século XXI seriam outro modo de ordenar a *realidadficción*. Os seus sujeitos encontram-se fora da nação ou numa não-nação (Ludmer, 2010: 89). Nos seguintes capítulos, tenta-se ver como as ideias referentes aos territórios globais, citadinos, pessoais se manifestam nos romances que formam o *corpus*. Pode-se antecipar aqui que se encontram sujeitos que estão “fora da nação” nos romances de Piglia, Aira e Levrero, apesar de se situarem formalmente no espaço nacional. A globalização é entendida por Ludmer como um processo de relação e comunicação em que tendencialmente o espaço se subordina ao tempo. A organização nacional subordina-se ao mercado global. Também assinala que a globalização significa um avanço imperialista que é acompanhada por uma debilitação do estado nacional e

novas formas de precariedade, com consequências fortes para as possibilidades de publicação de obras literárias de menor reconhecimento internacional.

1.2 Os conceitos explicativos sugeridos em *Aquí América Latina*

Imaginação pública

A *fábrica de realidade*, o conceito central que sugere Ludmer para pensar as literaturas do presente desde a especulação, equivale à *imaginación pública*; que nas palavras da autora: “es todo lo que circula, el aire que se respira, la telaraña y el destino. La imaginación pública sería un trabajo social, anónimo y colectivo de construcción de realidad” (Ludmer, 2010: 11). Não se trata, porém, de um privilégio das elites, dos intelectuais ou letrados, dotados do gosto de distinguir a arte do que não é arte ou cultura. Para Ludmer a *fábrica da realidade* inclui todas as pessoas porque todas possuem o poder da imaginação. Na sua essência pública apaga-se a distinção entre imaginário individual e social. Já não havendo, supostamente, literatura como “sistema” ou “campo”, a autora conscientemente situa o seu próprio lugar de enunciação no âmbito da pós-autonomia: “Desde la imaginación pública leo la literatura actual como si fuera una noticia o un llamado de Amélia de Constitución²⁰ o de Iván de Colegiales” (Ludmer, 2007b). O que se fabrica ali é uma realidade construída a partir de realidades diferentes. A *imaginación pública*, onde o real e a ficção convergem, é sempre ambígua porque funciona segundo muitos regimes de sentido distintos, motivo pelo qual não haverá já nenhum interesse em distinguir uma verdade. Ludmer explica: “Su régimen es la *realidadficción*, su lógica el movimiento, la conectividad y la superposición, sobreimpresión y fusión de todo lo visto y oído” (Ludmer, 2010: 12). A *fábrica de realidade* sustem-se em dois eixos ou regimes principais: em temporalidades e em territórios (ibid.).

20 Constitución e Colegiales são bairros de Buenos Aires.

Literaturas autónomas

A propósito da noção de autonomia, apesar de ser a categoria central num trabalho que busca advogar a pós-autonomia como novo “estado” da literatura, Ludmer escreve muito pouco. O leitor de *Aquí América Latina* vê-se perante uma grande ausência de definição. O meu ponto de crítica central é que, para saber como se delineiam as literaturas autónomas e como se relacionam entre si, e, também, para saber qual precisamente é a autonomia que está a ser posta em questão, é necessário interpretar alusões vagas que se encontram dispersas no livro de Ludmer, ou especular: refere-se à autonomia estética da literatura como arte face à práxis vital e quotidiana do escrever e ler, a autonomia graças à qual poderia distinguir-se o romance enquanto arte de outros textos? Será que Ludmer se refere à liberdade temática perante certas instâncias ou influências das políticas oficiais ou as dominantes correntes na cultura, ou refere-se talvez à autonomia como relativa independência, como possibilidade de publicação de editoriais locais ou nacionais e a sua distribuição no mercado global? Neste sentido pode ser que a questão da autonomia em *Aquí América Latina* remeta para os debates dos anos 1960-70 sobre a importância dos referentes externos ou a arte pela arte; sobre arte pura ou a arte social; ou a arte burguesa. Klinger, por exemplo, em alusão ao debate desencadeado por Beatriz Sarlo, sugere que autonomia literária pode ser interpretada como a distância da ficção face à realidade que desapareceria na era da *realidadficción* (Klinger, 2008: 14-15). Também pode referir a profissionalização da literatura, a consolidação da profissão de escritor a tempo inteiro, a literatura autónoma como institucionalização do desejo de escrever para publicar.

Pode supor-se que Ludmer entende a autonomia no estrito sentido que lhe deu Pierre Bourdieu. Nem neste caso estaria bem identificado a que autonomia se refere, visto que não é um conceito simples e o próprio Bourdieu desenvolveu e aprofundou os elementos dos seus conceitos do *campo de poder*, do *campo intelectual* e do *campo literário* ao longo de vários anos em sucessivas

publicações. Como explica Ana Teresa Martínez (2007), os referidos conceitos de Bourdieu foram introduzidos na Argentina já durante os anos da última ditadura. Embora tenha havido algumas leituras nessa época por outros autores, também desde os lugares de exílio ou de emigração, foram principalmente Beatriz Sarlo e Carlos Altamirano que, a partir da revista *Punto de Vista*, estimularam a introdução das ideias do sociólogo francês, que mais tarde se tornaria uma celebridade, para trabalhar problemas de literatura, cultura e política na Argentina, sempre assinalando particularidades locais que ter em conta desde a localização periférica da Argentina.

Numa publicação cujo original data de 1984, Bourdieu descreve a estrutura “campo literário” assim:

La oposición principal se establece entre los productores más autónomos (campo de producción restringida), poseedores de un gran capital específico, pero de escaso éxito en el público (al menos en la fase inicial de su empresa), y los productores más heterónomos y de gran éxito económico (campo de gran producción). La propia jerarquía según el grado de dependencia real o supuesta con respecto al público, al éxito, a la economía, se ve cortada por otra, que se establece según el grado de consagración específica o, si se prefiere, según la calidad social y «cultural» del público alcanzado (medida con su distancia supuesta al foco de los valores específicos) y según el capital simbólico que éste le asegura a los productores al concederles su reconocimiento (Bourdieu, 2006: 21-22).

Na sua revisão de *Aquí América Latina*, Dalmaroni nota, que é imprescindível pensar a especificidade de América Latina nas questões de autonomia:

Pero además, América Latina ha sido un territorio cultural en que los programas autonomizantes nomás nacieron destartalados y recorrieron caminos demasiado accidentados como para suponer que haya sido posible aquí algo así como – al decir de Ludmer – un “ciclo de la autonomía literaria”, algo que alcanzaron a advertir hasta algunos de los críticos más enfáticamente partidarios de alguna variante de la “autonomía” (pero también la propia Ludmer en sus dos libros anteriores) (Dalmaroni, 2010).

Além do mais, no seu ensaio, Ludmer não toma posição perante a questão de que Bourdieu trabalhou com a situação da arte e sociedade em França, nomeadamente na análise empírica e teórica das estruturas do campo artístico. Nas análises de Bourdieu, as produções literárias francesas são usadas para extrair uma análise da estrutura do campo artístico. Para poder referir uma aplicação ou mesmo uma des-validação do pensamento do sociólogo francês, haveria que ter em

conta circunstâncias locais. Não obstante, a noção do “campo literário” foi útil para estudar algumas questões especificamente argentinas, como resume também Martínez:

Además, si la vanguardia argentina aparecía unida por el deseo de renovación literaria y por la definición de un enemigo común en la generación del Centenario, la noción de campo permite a la autora [Beatriz Sarlo] discernir, a partir de la diversidad de posiciones respecto del campo del poder, el juego de oposiciones entre los grupos de Boedo y Florida: mientras que los primeros ocupan el lugar de la izquierda política, Florida los acusa de ser la derecha literaria, reivindicando para sí la posición progresista dentro de la literatura (siendo evidente su implícita posición en lo político y social). Las posiciones sociales no se corresponden así directamente con tomas de posición en el campo literario, sino que la refracción puede incluso tomar la forma de un espejo, invirtiendo los puntos de orientación al pasar del campo del poder al campo de producción cultural (Martínez, 2007: 21).

Talvez um ponto crucial para entender Ludmer, seja o seu reparo que as literaturas autónomas se deixaram ordenar dentro dum sistema nacional, com os acontecimentos e cronologias da nação, e deixam-se pensar, ainda, através da figura do escritor. A autora menciona as literaturas nacionais como paradigmáticas de um sistema autónomo. Para a autora, no caso da Argentina, Esteban Echevarria (1805 - 1851) e Leopoldo Lugones (1874 - 1933) seriam importantes figuras da fundação poética.

Como outro critério decisivo, Ludmer estabelece que literaturas autónomas seriam aquelas que ainda têm uma função que se debate publicamente: “El poder de definirse y ser regida por sus propias leyes, con instituciones propias (critica, enseñanza, academias) que debatían públicamente su función, su valor y su sentido.” (Ludmer, 2010: 153). No sistema autónomo, os escritores são “a realidade”. Em contraposição, na era da pós-autonomia, nação e autor deixam de ser categorias relevantes. A autora adverte:

Las grandes editoriales argentinas están en el 2000 en un proceso irreversible de desnacionalización (como ocurre con Emecé), y este proceso se acompaña del surgimiento de nuevas editoriales locales, nacionales, independientes, como Adriana Hidalgo desde 1999. La distribución, que pasa a ser la clave de la industria literaria, es diferente para las editoriales argentinas o españolas. En el proceso de desnacionalización los escritores empiezan a verse mas en imagen y se van transformando en personajes mediáticos (Ludmer, 2010: 88).

Literaturas pós-autónomas

As literaturas pós-autónomas seriam aquelas que já não jogam no “campo” cultural ou literário à maneira de Pierre Bourdieu. Já não apostam nos valores, capitais ou hierarquias que estruturam ou estruturaram o campo, mas têm ainda a autonomia ou a pertença formal à literatura como uma questão importante. Não se trata, pois, nem de um uso do “pós-” em sentido de superação ou sucessão temporal, nem de uma simples contraposição, mas – em palavras de Ludmer- de um “pós-” como uma modalidade que “recoge todo el pasado” e o faz conviver com o novo. Numa entrevista publicada na revista online *Anfibia*, Ludmer comentou a receção crítica da noção de pós-autonomia e esclarece que a sua posição não proclama um antes e depois, mas uma coexistência, o “pós” nomeia a categoria da sua principal referência: “- Lo de los posautónomos explotó todo - dice y hace una mueca socarrona - ¡Me hice de enemigos! Bueno, no tanto. Pero se pensaban que yo hablaba del fin de la literatura. Y lo “post” para mí es una categoría importante, porque recoge todo el pasado, no es un corte” (Fornaro, *Anfibia*, sem data).

Fernando Bogado exprime a situação assim: há um vaivém ou uma tensão não resolvida entre o autónomo e o pós-autónomo nas obras contemporâneas: “En la era de la postautonomía, lo central es la relación con la autonomía, con el pasado en el presente. La tensión y la oscilación entre postautonomía y autonomía definiría este presente” (Ludmer, 2012 cit. in: Bogado, 2015).

Este “pós-” de Ludmer evidentemente entra em relação com as teorias pós-modernas. Bogado sublinha, com referência ao trabalho de Sandra Contreras, “Cuestiones del valor, énfasis del debate”, que as formulações de Ludmer só podem ser compreendidas se forem pensadas no “hoje” que a crítica constrói. Este “hoje” justamente parte duma observação crítica sobre o capitalismo tardio que tem sido feita, por exemplo, por Fredric Jameson desde *Postmodernism, or the Cultural Logic of Late Capitalism* a quem Ludmer refere brevemente em outro lugar, relativo às cidades.

Las literaturas postautónomas, esas practicas literarias territoriales de lo cotidiano, se fundarían en dos repetidos, evidentes, postulados sobre el mundo de hoy. El primero es que todo lo cultural (y literario) es económico y todo lo económico es cultural (y literario). Y el segundo postulado de esas escrituras sería que la realidad (si se la piensa desde los medios, que la constituirían constantemente) es ficción y que la ficción es la realidad (Ludmer, 2010: 151).

Entre outros teóricos e artistas que proclamaram uma nova etapa pós-autónoma das artes, García Canclini também cita os dois postulados de Ludmer. As vastas mudanças nas condições de produção, circulação e receção da arte fazem com que uma parte dessas transformações das práticas artísticas ocorra ao sair das instituições especializadas. Por isso, resume García Canclini a proposta de Ludmer, a noção de campo autónomo perde poder para abarcar o momento contemporâneo (García Canclini, 2010a: 51-52).

Ludmer explica em metáfora espacial que - vistas desde a ordem do momento - certas literaturas pós-autónomas (isto é: “las temporalidades globales con los pasados, las utopías y la ciencia ficción del 2000”) se encontrariam na margem, num lugar diferente, ou noutra arranjo do campo com menos visibilidade (Ludmer, 2010: 89). O limite do campo literário é, ao mesmo tempo, o limite que marca até que ponto se costuma entender os textos como literatura. As literaturas contemporâneas podem atravessar esta fronteira para formar parte da *fábrica de realidade*. As literaturas do 2000, segundo Ludmer, encontrar-se-iam na mesma fronteira entre o sistema bourdeuriano e a sua desintegração:

Estamos en un orden literario que habla de su fin; en el borde del sistema autónomo de la literatura del 2000. Este orden 4 [as temporalidades globais, *nota d. aut.*] es el mismo un borde. Aquí la literatura toca un limite, el de la autonomía, donde todo se define como literatura o en términos literarios. En el borde del sistema, lo sobresignifican. Es el ultimo avatar de la autonomía: la literatura de los hijos de los años 1960 y 1970, de los herederos de las vanguardias. Su diferencia con las vanguardias es que el futuro ya fue (Ludmer, 2010: 92).

Por esse motivo, segundo Ludmer, aquelas ficções que se vêem ameaçadas no seu estatuto tentam expressar, de modo mais ou mais explícito, a sua pertença ao mundo literário: “Las ficciones del

2000 insisten todo el tiempo en decir "soy literatura" y representan casi siempre algún escritor o alguien que escribe en su interior" (Ludmer, 2010: 87). Na visão de Ludmer, as ficções do presente que são textos do fim do ciclo da autonomia usam todo tipo de marcas literárias: personagens escritores ou leitores, auto-referências e referências à literatura, ou escrita dentro da escrita, etc. com o fim de se tornarem visíveis desde a margem do campo num sistema que não é o seu. A autora afirma que “[e]l procedimiento pareciera remarcar cierta autonomía literaria en un momento en que esa autonomía es amenazada por la economía y las fusiones: en un momento en que el libro es una mercancía como cualquier otra o una parte de la industria de la lengua.” (Ludmer, 2010: 87). Entre os procedimentos e recursos que pretendem evocar a era da literatura autónoma mencionam-se: “el libro en el libro, las duplicaciones internas, recursividades, isomorfismos, paralelismos, paradojas, citas y referencias a autores y lecturas (aunque sea en tono burlesco, como en la literatura de Roberto Bolaño)” (Ludmer, 2010: 155). As escritas pós-autónomas podem exibir ou não as suas marcas de pertença à literatura, mas, em todo caso, é só simbolicamente que o fazem: “Pueden ponerse o no simbólicamente adentro de la literatura y seguir ostentando los atributos que la definían antes, cuando eran totalmente "literatura"” (ibid.). A literatura em estado pós-autónomo perderia fatalmente a sua especificidade e auto-referencialidade, perderia o poder da literatura de denominar-se a si mesma, salvo num gesto nostálgico de si mesma. Não tem função, e inclusive carece de valor literário: já não goza de poder crítico, regulador, emancipador ou subversivo (Ludmer, 2010: 153-154). Não obstante, com esta explicação de Ludmer não fica claro como se poderia então diferenciar entre ficções que, por exemplo, citam obras prestigiadas para “querer parecer”, ou “fingir ser”, literatura, e outras ficções que “de verdade” estabelecem relações literárias. Numa leitura mais atenta, vê-se que esta ideia de Ludmer de atribuir certos procedimentos de intertextualidade, auto-referências e outras marcas literárias como meros gritos “simbólicos” de “sou literatura” e não como elementos substanciais das narrações, não é para ser entendida de forma

literal. A autora descreve este mecanismo como uma possível paródia do campo de Bourdieu. Neste sentido, os procedimentos literários referidos e também a atenção que estas ficções recebem dos meios de comunicação seriam “capitais de visibilidade” comparáveis às diferentes formas de “capital simbólico” no princípio de hierarquização de Bourdieu:

Y porque mis lecturas eran solo nacionales pude entregarme sin culpa a ordenar el tiempo y poder imaginar un Sistema Literario Argentino a partir de las temporalidades de las ficciones. Para poder ver algo así como una organización formal de la literatura nacional, en el estilo de las viejas construcciones de Bourdieu: una parodia del "campo literario" y sus colocaciones a partir de las temporalidades de las ficciones. Entonces podría moverme en otro orden, en otra realidadficción. En la realidad de "los escritores" de un "sistema autónomo" (Ludmer, 2010: 87).

Também as temporalidades das ficções autónomas e pós-autónomas, que se estudarão no terceiro capítulo, são pensadas pela autora como os eixos dum campo literário parodiado:

Imaginemos entonces un sistema literario mas o menos autónomo, un orden de tensiones, un con junto de visibilidades en movimiento donde las ficciones se agrupan por sus tiempos y los tiempos de las ficciones agrupan a los escritores. Los escritores son "la realidad" (el personaje real que la temporalidad necesita para moverse en la realidadficción) y se diferencian y asocian según tipos de escritores (según una burda clasificación), y también se diferencian según grados diferentes de visibilidad: según la frecuencia de su aparición en los medios (Ludmer, 2010: 87-88).

O fim da autonomia seria, conseqüentemente, o fim das dicotomias sujeito/objeto, esquerda/direita, campo/cidade, pois estas novas configurações narrativas não conhecem os moldes bipolares tradicionais. Elas absorvem, contaminam e des-diferenciam o separado e oposto, e também as oposições dentro/fora e íntimo/público (Ludmer, 2010: 127). As classificações tradicionais perdem então sentido porque as literaturas pós-autónomas não correspondem a qualquer categoria literária, "la realidad cotidiana" das escritas pós-autónomas absorve e funde o que antes se distinguia em géneros como realismo social, mágico, surrealista, vanguarda, costumbrista (Ludmer, 2010: 151-152). As ficções pós-autónomas também não obedecem a nenhuma instituição própria da literatura, como à crítica, ao ensino, ou às academias, porque a literatura perderia a lógica de funcionamento interna com as suas categorias e divisões. Contudo, segundo Ludmer, traçam-se outras fronteiras,

por exemplo, nos territórios da cidade e na sua representação, e surgem fusões e combinações múltiplas, tornando a indiferenciação (ou desdiferenciação para utilizar a palavra que Ludmer escolhe) e a sobreposição os dois regimes centrais de significação da imaginação pública do presente (Ludmer, 2010: 127). Tão pouco interessa já uma leitura através da figura do autor, porque já não haveria escritores do tipo autor-intelectual, os escritores pós-autónomos aparecem como mais vanguardistas, mais experimentais, mas secretos e até, assim diz Ludmer, mais literários, precisamente porque carecem já de identidade política-intelectual. Como exemplos, Ludmer enumera César Aira, Hector Libertella e Sergio Chejfec: “Estos escritores no son jóvenes ni mujeres ni tampoco intelectuales o ideólogos. Son solo escritores, "literatos"” (Ludmer, 2010: 89-90).

Ludmer destaca que a imaginação pública do presente se apoia num regime territorial urbano (não somente literário). Em vez de lugares referenciados, como por exemplo territórios nacionais, estas literaturas fixam-se em lugares ou territórios que poderiam aparecer em qualquer lugar da América Latina (Ludmer, 2010: 149). No capítulo “La ciudad en la Isla urbana” (127) Ludmer desenvolve a figura da *ilha urbana* como mais um conceito chave. Estas *ilhas* não são espaços representativos nem manifestações da identidade nacional, e em geral demonstram ambivalência ou ambiguidade política ou ideológica, de modo que, como também temporalmente estão limitadas, sempre provisórias, instáveis, se poderia falar dum “fim” do sentido e da representação: “Si la isla urbana en América Latina es la ficción de un territorio que se puede desterritorializar, abandonar y destruir, la literatura ya no es manifestación de identidad nacional” (Ludmer, 2010: 135). Para Ludmer, o processo de desterritorialização é também manifesto nos tons anti-nacionais, que observa nas ficções do presente, como por exemplo em: *El asco* de Horacio Castellanos Moya (San Salvador, 1997), *La Virgen de los Sicarios* de Fernando Vallejo (Bogotá, 1994) e *Contra o Brasil* de Diogo Mainardi (São Paulo, 1998) (Ludmer, 2010: 157). Segundo a crítica literária, os anti-patriotas dos anos 90 seriam o reverso exato de certos sujeitos nacionais como o herói e o fundador, e o seu

discurso é contrário aos discursos do exílio que formam parte dos textos fundadores das nações latino-americanas (Ludmer, 2010: 163-164).

1.3 Hipóteses de trabalho

Dado que o romance *La villa* de César Aira é referido pela ensaísta para explicar a sua tese, pois nesta obra encontra-se a figura ou configuração temática ou estilística que Ludmer chama *ilha urbana*, e dado que o romance de Aira, pelos espaços que representa, poderia estar situado em qualquer parte de América latina e já não permite uma leitura literária tradicional, parte-se do princípio de que, dos três romances escolhidos neste estudo, este seria o que se entende mais diretamente como pós-autónomo. Na análise mais detalhada pode-se discutir a utilidade ou coerência da atribuição desta categoria. Numa publicação da revista *Crisis* de 2017 o ensaísta Diego Vecino também refere a contraposição entre dois tipos de escritores dos quais César Aira e Ricardo Piglia são paradigmáticos, e também relaciona a figura do escritor-intelectual com o campo de literatura de antes dos anos noventa. Aqui, ao contrário da conceção de Ludmer, fala-se duma maior autonomia da literatura depois da rutura com o campo político a partir da década de 1990:

A diferencia de César Aira, el “escritor-artista”, o de Fogwill, el “escritor-francotirador”, Piglia construyó un protocolo de intervención ligado a la figura del “escritor-intelectual”. Se trata de una figura surgida en los sesenta, ya en rotunda crisis hacia finales de los setenta, pero que se revaloriza y alcanza sobrevida en los ochenta, en función de dos necesidades apremiantes del campo literario argentino, que para esa época conservaba cierto prestigio residual y que todavía no se había autonomizado totalmente del campo político –esto se lo debemos a los narradores de los noventa (Vecino, 2017).

Defendendo uma posição similar, Maingueneau (2006) afirma que a literatura pós-autónoma, se ela existir, seria melhor denominada ultra-autónoma²¹, porque na atualidade finalmente se libertou de

21 Trata-se com a ultra-autonomia um ponto de vista muito interessante que vai ao encontro da observação de Klinger acima mencionada sobre o desdoblamiento da literatura sobre si mesma. Por razões de espaço não pode ser incorporado de forma mais extensa à análise. “El lingüista Dominique Maingueneau sostiene una posición claramente opuesta tanto a la de los defensores ‘esteticistas’ de la autonomía literaria, como a la de los partidarios de la posautonomía y de la disolución de la noción moderna de literatura. Para él, hoy, finalmente, la literatura se ha liberado de toda obligación extrínseca, dado que ya difícilmente se le podría exigir que preste deber alguno a la moral, a la política y a la sociedad (Maingueneau, 2006: 149).

toda obrigação extrínseca e se desvinculou da moral estabelecida pela política e a sociedade (Topuzian, 2013: 302).

A inclusão de romances de Ricardo Piglia e do uruguaio Mario Levrero no *corpus* introduzem um forte contraste a diferentes níveis. Ao invés de Aira e Levrero, Piglia é referido por Vecino como um típico *escritor-intelectual* que trabalha com a memória nacional. Ludmer define neste modo os escritores em contraposição com os autores das ficções do tipo pós-autónomo. A escolha do seu romance para esta comparação justifica-se também pela afinidade da temática que versa sobre as lutas de poder de interpretação de relatos, e a validação como verdade, ficção, história, política, ou mentira, entre pessoas e as instâncias legitimadas para isso na sociedade. Parte-se neste trabalho do pressuposto que o romance *La ciudad ausente* seria exemplo da literatura classificável, em termos de Ludmer, como literatura autónoma. Não obstante, nos seguintes capítulos abre-se a discussão sobre este romance para pôr em questão esta suspeita; no segundo capítulo analisam-se brevemente os espaços nos romances, no terceiro examina-se o uso dos tempos. Nesta discussão põe-se à prova a hipótese inicial para ver se, contrariando a primeira previsão, julgando pelo modo de representação dos espaços e tempos, *La ciudad ausente* poderia também ser identificado como literatura pós-autónoma.

Para a obra do uruguaio Mario Levrero, pelo menos à primeira vista, não há indícios óbvios que permitam formular uma hipótese clara para associar o romance à literatura autónoma ou pós-autónoma. O romance de Levrero em questão foi publicado muito antes da data de rutura definida por Ludmer. Como autor, Levrero parece não se assemelhar nem ao modelo do escritor-intelectual nem ao do mediático. A propósito, o escritor declarou:

Pero me llama la atención (..) ese afán de construir un mundo coherente pero falso donde los escritores están como pinchados con alfileres, en una red de parentescos y influencias. Creo que el cine, la música, los amigos, las mujeres, las hormigas, el mar y etcétera, me han influido tanto o más que los libros (Levrero).

É, portanto, o elemento que traz um desafio particular à comparação, estendendo o foco para além dos exemplos argentinos. Na leitura dos textos do corpus que se constitui para a análise, descobrem-se os pontos fortes e fracos dos vários instrumentos teóricos relacionados com a pós-autonomia.

2. As cidades: a urbanidade na literatura do presente

*Es como si uno viviera en un laberinto
al que siempre le están haciendo reformas
(Aira, 2001: 106).*

2.1 Reflexões prévias: conceitos espaciais de Ángel Rama e Josefina Ludmer

A questão principal de *Aquí América Latina*, a dissolução da autonomia literária e, de forma mais geral, as práticas e atores que conformam a cultura literária ou “letrada” no seu conjunto, a relação entre a produção simbólica centrada nas cidades latino-americanas e os seus referentes reais, são tratadas por Josefina Ludmer a partir da década do 2000. Apesar de Ludmer citar muitas referências nos seus ensaios e na obra monográfica, não se estabelecem vínculos substanciais com linhas de investigação ou estudos prévios sobre a questão da literatura e a cidade. Surge a pergunta sobre se, no trabalho de Ludmer, poderia ser encontrada uma continuidade com ideias desenvolvidas anteriormente no contexto dos estudos literários latino-americanos. Nesta linha, será oportuno considerar o trabalho de Ángel Rama, *La ciudad letrada*, de 1984. Portanto, embora a obra que se analisa neste trabalho não inclua referências diretas ao trabalho de Rama, poderia dizer-se que, quando Ludmer observa a (des)continuidade da relação poder-literatura vinculada ao território, especialmente nas cidades, está a retomar a principal dimensão do mesmo tema. Gustavo Remedi, que mostra e discute a atualidade dos trabalhos de Rama, pode funcionar como ponte neste marco teórico. Num primeiro passo, procura-se neste capítulo especificar a razão pela qual os autores consideram a abordagem da questão do espaço urbano adequada, benéfica ou até essencial para estudar as literaturas latino-americanas no seu devir histórico e na atualidade. Por isso, determina-se a noção do “urbano” - que se revela como um conceito bastante aberto - e as figuras narrativas relacionadas desenvolvidas em cada um dos três romances do *corpus*.

Noções territoriais de Ángel Rama: *A cidade letrada*

La ciudad letrada é um texto ensaístico de índole multi-disciplinar em que se desenvolve uma espécie de história da cultura de América Latina que aborda a literatura num sentido amplo; descreve-se a paulatina separação da literatura face ao seu contexto económico e político desde a conquista e colonização até ao século XX. Na sua exposição sobre os diferentes modelos culturais que se sucedem, Rama examina os processos de modernização da língua e a escrita desde a chegada de Cristóvão Colombo ao continente e a refundação de Tenochtitlán até à inauguração de Brasília em meados do século XX. Em particular, Rama investigou o tipo social do “letrado” que é definido como todo o intelectual ou pessoal executivo que sabe ler e escrever, seja um académico, funcionário, notário, advogado, jornalista, administrador ou poeta. O livro de Rama divide-se nos capítulos “La ciudad ordenada”, “La ciudad letrada”, “La ciudad escrituraria”, “La ciudad modernizada”, “La polis se politiza” e “La ciudad revolucionada”, que designam modelos que correspondem a períodos históricos.

No primeiro capítulo, Rama toma como ponto de partida a diferença radical entre as cidades latino-americanas e as cidades europeias medievais. O autor assinala que postas em comparação, face às cidades europeias de crescimento orgânico, as cidades americanas são “partos da inteligência”: são sonhos de ordem enxertadas violentamente num continente completamente alheio às práticas e línguas europeias. No segundo capítulo, é explicado o dispositivo de poder identificado e denominado por Rama como *ciudad letrada*, uma configuração estrutural com enraizamento na herança colonial hispânica que caracterizou a vida americana por vários séculos. A proeza da ordem criou uma “cidade dos signos”: “Es la que creo debemos llamar la *ciudad letrada*, porque su acción se cumplió en el prioritario orden de los signos y porque su implícita calidad sacerdotal contribuyó a dotarlos de un aspecto sagrado” (Rama [1984] 1998: 32).

A partir do vasto trabalho de Rama sobre o assunto, as cidades americanas podem ser concebidas como uma ordem social racional que foi transposta para a realidade física, planificada em obediência às exigências colonizadoras, administrativas, militares, comerciantes e religiosas (Rama [1984] 1998: 17-20). A América era vista como continente novo, vazio, carente de história, mas sendo assim também uma oportunidade, ou um laboratório de experimentação, social e política (Gorelik, 2005: 113). Nas palavras de Rama:

Más que una fabulosa conquista, quedó certificado el triunfo de las ciudades sobre un inmenso y desconocido territorio, reiterando la concepción griega que oponía la *polis* civilizada a la barbarie de los no urbanizados. Pero no reconstruía el proceso fundacional de las ciudades que había sido la norma europea sino que exactamente lo invertía; en vez de partir del desarrollo agrícola que gradualmente constituía su polo urbano donde se organizaba el mercado y las comunicaciones al exterior, se iniciaba con esta urbe, (...) esperando que ella generara el desarrollo agrícola (Rama [1984] 1998: 25-26).

A missão civilizadora do sistema monárquico absoluto dos estados ibéricos no ultramar delegou o poder nas cidades a um grupo social especializado, formado por aqueles que sabiam ler e escrever e se dedicavam à escrita em letras latinas num continente analfabeto. Inicialmente, este poder estava nas mãos do sector eclesiástico, função que nessa época cumpriam os jesuítas, sendo que depois da sua expulsão no século XVIII foram substituídos por intelectuais e profissionais civis. Rama destaca e descreve como em todas as cidades da América Latina houve, em diversos graus, uma *ciudad letrada*, um dispositivo que alcançava a sua plenitude nas capitais dos vice-reinados, compunha o anel protetor do poder governamental e era o executor das suas ordens. Na “*ciudad virrenal*”, as armas e as letras coincidem, a escrita é o poder, ambos impõem-se sobre o mundo rural. A cidade letrada concebe a *cidade real*, não existe sem a outra, mas são diferentes. “*La ciudad real* era el principal y constante opositor de la *ciudad letrada*, a la que ésta debía tener sometida” (Rama [1984] 1998: 76). O circuito letrado fez da cidade o seu cenário fundamental a partir de onde ordenou e planificou a realidade dos espaços no mapa geográfico e simultaneamente socio-político.

Pouco a pouco, a relação entre as duas entidades evolui: embora permaneçam unidas, às vezes a coincidência cede ao confronto ou à dissidência.

Na etapa da “cidade escrituaria” existem dois anéis, o urbano e o suburbano:

La ciudad escrituaria estaba rodeada de dos anillos, lingüística y socialmente enemigos, a los que pertenecía la inmensa mayoría de la población. El más cercano y aquel con el cual compartía en términos generales la misma lengua, era el anillo urbano, donde se distribuía la plebe formada de criollos, ibéricos desclasados, extranjeros, libertos, mulatos, zambos, mestizos y todas las variadas castas derivadas de cruces étnicos que no se identificaban ni con los indios ni con los esclavos negros (Rama [1984] 1998: 45).

Circundando o primeiro, havia outro anel muito mais vasto que se estendia dos subúrbios pela imensidade do campo: “Este anillo correspondía al uso de las lenguas indígenas o africanas que establecían el territorio enemigo”. A capacidade de falar espanhol distinguia claramente a classe dirigente (Rama [1984] 1998: 46). A independência política da América hispânica, que se estabelece entre 1810 e 1824, abriu a via ao debate sobre a independência literária. A literatura nacional cultiva o sentimento nacional e com a alfabetização cria-se o público leitor. Inventaram-se habitantes, construiu-se a nação e os cidadãos, as academias das línguas, a universidade. Surge também a literatura “costumbrista”, e o jornalismo profissional. “La constitución de las literaturas nacionales que se cumple a fines del XIX es un triunfo de la ciudad letrada, la cual por primera vez en su larga historia, comienza a dominar a su contorno” (Rama [1984] 1998: 74).

Na “La ciudad modernizada”, que Rama situa entre 1870 e 1920, o circuito dos letrados ampliou-se consideravelmente. Nessa época questionou-se o regime, foi submetida a várias provas, mas não destruiu a *cidade letrada*. Os letrados participam na empresa fundadora, administrativa e modernizadora da cidade, contudo, os seus efeitos estão fora do seu controlo, chegando-se inclusive a alterar o modelo cultural no seu conjunto, e em consequência, a própria configuração, composição e o papel da “cidade letrada”.

A “cidade politizada”, localizada entre 1870 e 1920 em torno das celebrações do primeiro centenário da independência política, caracteriza-se pela emergência dum sector médio à margem da cidade letrada. Surgiram críticos e dissidentes entre os letrados que levam a uma certa reconfiguração e renovação do sector. Na “cidade revolucionada” que se configurou após a Revolução no México e as profundas transformações sociais no Uruguai iniciadas durante a segunda presidência de José Battle e Ordóñez em 1911, a democratização avança em sucessivas ondas, começam a entrar em cena as massas “escasamente educadas”. Na época do auge dos nacionalismos e populismos, as massas parcialmente emancipadas e letrados figuram como consumidores de cultura popular e como público eleitor, chegando-se também a temer uma espécie de “ditadura da maioria” (Rama [1984] 1998: 103-105).

Noções territoriais de Ludmer: Exposição universal, cidade e ilha urbana

Na palestra proferida em 2007, no âmbito da Cátedra Alfonso Reyes, em Monterrey, antes da publicação de *Aquí América Latina*, Ludmer expôs como a conjuntura de processos políticos, económicos, sociais e estéticos de origens diversas, formada por volta dos anos 1990, interfere com os espaços urbanos e a literatura a eles vinculada. Ludmer assumiu que os espaços da América Latina se vêem profundamente alterados nesse cruzamento de acontecimentos e influências, a que se refere como sendo a nova configuração do capitalismo global, a outra era do império. A partir desse momento, originou-se a necessidade de renovação do pensamento em relação às classificações dos géneros e fronteiras literários e de renovação da organização de abordagens e metodologias. Na conferência referida, Ludmer contou que a vontade de criar noções para pensar esse novo presente foi o impulso que motivou a sua pesquisa nos últimos anos. Para o efeito, concluiu, as noções espaciais podem ser de grande utilidade. Na parte seguinte do seu discurso desenvolveu esta ideia em três figuras teóricas: *A exposição universal*, *a cidade* e *a ilha urbana*.

Estas figuras logo se converteram em conceitos e foram aprofundados pela autora em *Aquí América Latina*. Considerando-se os conceitos ludmerianos de *cidade* e a *ilha urbana* como os mais relevantes para a pretendida análise literária, tratar-se-á o primeiro, a *exposição universal*, apenas brevemente. Neste capítulo, conforme foi anunciado na introdução, a ênfase é colocada no exemplo do romance de César Aira, *La villa*.

Exposição universal

A primeira figura espacial (que é também temporal) apresentada por Ludmer na palestra da Cátedra Alfonso Reyes é a *exposição universal*. O exemplo paradigmático para esta figura é a Internet. Para Ludmer, a rede de Internet é um território virtual desterritorializado, porque não se baseia em terra ou solo concreto. Não obstante, a Internet como *exposição universal* funciona enquanto um território onde, como explica, um sujeito tem a possibilidade de ir a qualquer parte e informar-se, como nas exposições internacionais organizadas desde o século XIX, em painéis montados, sobre outros sítios e outras identidades. Pode-se entrar e viajar nesse território como se fosse um mundo. Na *exposição universal*, a reorganização de fronteiras seria o trabalho de um sector, encarregado da desdiferenciação de algo que antes se opunha, explica Ludmer na palestra²². No terceiro capítulo, relacionar-se-á este conceito com as ideias que a autora subsume sob o termo *imaginação pública* com os temas e recursos literários do romance *La ciudad ausente* de Ricardo Piglia.

Cidade

A *cidade* latino-americana é a segunda noção espacial mencionada por Ludmer na conferência de Monterrey e uma das bases operativas em que se apoia a autora quando anuncia a sua teoria sobre

22 Em *Aquí América Latina*, Ludmer explica que adapta a ideia da desdiferenciação e superposição de Scott Lash: “Desdiferenciación y superposición: dos regimenes centrales de significación de la imaginación pública del presente. Scott Lash (*Sociology of Postmodernism*, Londres y Nueva York, Routledge, 1990) parte del concepto estructuralista-funcionalista de la modernización como diferenciación y considera que la desdiferenciación es una de las características centrales del posmodernismo. El concepto de desdiferenciación es semejante al de “implosión” de Baudrillard” (Ludmer 2010: 138).

uma entrada na época da pós-autonomia. De acordo com Ludmer, é relevante para a crítica literária contemporânea estudar a cidade porque se passou a considerá-la como a imagem da sociedade, substituindo a fábrica que antes prevalecia no imaginário público. Neste lugar, a autora não explica porque, na sua opinião, a fábrica tinha sido a imagem da sociedade nem como isto mudou²³.

Contudo, uma explicação encontra-se em *Aquí América Latina*. Ludmer afirma que:

El trabajo era el valor máximo de la modernidad, la posibilidad de dar forma a lo informe y duración a lo transitorio. Con el trabajo se podía colonizar el futuro y reemplazar el caos con el orden y la contingencia con una secuencia predecible de acontecimientos. El trabajo aumentaba la riqueza y eliminaba la miseria; era la "condición natural" de los seres humanos y una acción colectiva en la que participaba cada miembro de la humanidad. Hoy el trabajo ya no sirve para formular identidades y proyectos de vida (Ludmer, 2010: 102-103).

Ludmer postula que a cidade, entendida como regime territorial urbano, é o lugar onde procurar as noções para pensar a realidade e o presente desde a literatura. O final do século XX, que coincide com o final do ciclo da autonomia literária na América Latina, é o momento em que a oposição campo-cidade é posta em questão. Ludmer refere este processo como o trabalho de reorganização de fronteiras. Enquanto a literatura rural ainda podia ler-se através dos autores do *boom* de literatura latino-americana, nos relatos de Mario Vargas Llosa, Gabriel García Marquez, ou Carlos Fuentes que, como argumenta a autora, se tornaram os lugares da identidade nacional, depois dos anos 70 já não se pensa a América Latina como rural, campesina. Na conferência em Monterrey a autora sublinhou que este tipo de literatura já não se encontra, prevalecendo na atualidade uma literatura especificamente urbana, carregada de sexo, droga, miséria e violência. A cidade absorve e inclui o

23 Depois, numa nota de rodapé, refere: “Para Toni Negri (..) la ciudad es la multitud territorializada: el sitio del trabajo inmaterial y de las luchas. La ciudad es a la multitud (..) lo que antes era la fabrica a la clase obrera. La metrópolis es el lugar en el que se realizó la gran mutación de la fuerza-trabajo y, en consecuencia, donde se establecen los hilos de la resistencia” (Ludmer, 2010: 141).

Outra possível explicação é que a imagem de “fábrica” remete a uma imagem da sociedade como o povo operário ou a unidade popular e esta é um imagem que Ludmer sempre rejeitou por considerá-la uma simplificação e ao debate sobre a noção da cultura popular, que implica as discussões sobre teorias culturalistas (veja-se entrevista com Ludmer em Dalmaroni, 2000). Daí explicaria-se também a dificuldade com a noção de representatividade de espaços e temporalidades (urbanos, nacionais, etc.) que se desprendem de *Aquí América Latina* (ver Dalmaroni 2010: 35). Consequentemente, Ludmer procura substituir “cultura popular” com *imaginação pública* que é vista como a capacidade da “multitude” e encontra a sua expressão, também, na escrita “etnográfica”.

campo com os seus mitos, dramas e personagens. A cidade barbariza-se, torna-se uma selva. Com referência a Mike Davis (2004), Ludmer diz que a *favela* ou *villa miseria* vem a ser o espaço emblemático da relação da América Latina com a globalização (Ludmer, 2010: 124 e nota de rodapé em 139).

Ludmer assinala que percorrendo a cidade latino-americana é possível “ler” os diferentes sectores e até os pormenores mais refinados e detalhes precisos da sociedade. Também a nação e o global se encontram nela representados. Néstor García Canclini, que realizou uma breve síntese da história do pensamento moderno sobre a cidade, explica que um dos traços característicos das cidades nos finais do século XX é que passaram de ser centralizados a ser policêntricos, multifocais. Devido ao seu grande tamanho e à sua heterogeneidade, perdeu-se a noção do conjunto. Esta sobreposição ocorre tanto no espaço, como no tempo, pois as cidades e tipos de urbanização sucedem-se no tempo deixando restos e ruínas, como se vê, por exemplo, na Cidade do México (García Canclini, 2010b: 83). Esta ideia relaciona-se com o conceito de *exposición universal* de Ludmer que foi referido anteriormente. Nas cidades disseminadas já não se sabe onde começam e acabam, “pero, al mismo tiempo, hallamos referencias a actores comunicacionales, que hacen intentos por recomponer esa totalidad” (García Canclini, 2010b: 84). Desde a industrialização das comunicações e da cultura há, por exemplo, helicópteros que diariamente sobrevoam a “megalópolis”, observam o trânsito e transmitem na televisão para mostrar como está a cidade desde cima, “quase como Deus”. Segundo o autor trata-se dum simulacro bastante eficaz, que ajuda as pessoas a orientarem-se e assim desenvolvem imaginários sobre aspetos da cidade que nunca podem e talvez nem queiram conhecer com os próprios olhos. Estes novos atores sociais, produto da industrialização das comunicações, parecem ter substituído os tradicionais porque estes só conseguiam tratar de partes pequenas da cidade (García Canclini, 2010b: 85). Em *Aqui América Latina*, Ludmer assinala a constatação de Jean Franco: “[Franco] [d]ice que las ciudades-megalópolis no pueden ser

imaginadas como totalidad, comunidad, identidad y subjetividad: tienen que ser pensadas desde fragmentos y ruinas” (Ludmer, 2010: 142-143). Também na concepção de Rama há múltiplas e complexas interações entre a realidade física e a simbólica, entre as paredes e os muros e a ordem de “como viver”. A influência é mútua: não é só que os letrados “escrevem e criam” a cidade real, mas as pessoas reais transformam-na e os dirigentes urbanos têm de reagir.

As cidades nos romances de Aira, Piglia e Levrero

A descrição de Buenos Aires feita no romance *La villa* de César Aira coincide com as imagens que traçam García Canclini e Ludmer na medida em que perante a perda do conjunto, a câmara municipal usa aviões e helicópteros, e também no sentido de Rama, mostrando a dificuldade de controlar a transformação da cidade. Os personagens Maxi e a menina da “villa” conversam sobre isso:

– ¿Viste que hay gente que siempre le está haciendo refacciones a su casa, y nunca se dan por satisfechos? Así es Dios. Entre los seres humanos está tan difundida esa manía, que la municipalidad ha tenido que poner aviones para sacar fotos aéreas. Así pueden ver qué reformas ha hecho, y ajustan los impuestos (Aira, 2001: 106).

Perante as representações da cidade labiríntica e escatológica de César Aira e pensando na teoria de Rama, Gisela Heffes pergunta que ocorre quando a ordem estabelecida desde a colonização se desconstrói:

Si Ángel Rama explicaba respecto a la “ciudad letrada” que “el orden” debía “quedar estatuido antes de que la ciudad exista, para así impedir todo futuro *desorden* (21, ênfase no original *apud* Heffes), ¿qué ocurre cuando la transparencia propia del orden geométrico que inaugura la ciudad letrada se torna opacidad y el damero, de esta forma, se convierte en laberinto? De la ciudad fundacional como parto de la inteligencia a la ciudad escatológica como resultado de la sinrazón, ¿qué pasa, entonces, cuando la ciudad real (que según Rama era la antagonista principal de la ciudad letrada [76]) se devora esta última? (Heffes, 2012: 146).

Em *La ciudad ausente* de Ricardo Piglia também se perdeu a visão do conjunto da cidade, mas de uma maneira diferente, já que o espaço narrado não se restringe a um bairro, pois o protagonista encontra-se muitas vezes em caminho, no trânsito ou de viagem.

Do mesmo modo Antonio Muñoz Molina escreve no seu prólogo a *La ciudad*, que, como nas fábulas de Kafka²⁴, nos textos de Levrero apenas se usam suportes espaciais e temporais que delimitem a história narrada e o protagonista erra pelas geografias e delas é expulso²⁵. Isto é igualmente válido para *París*. Neste romance, o protagonista perde-se sempre na cidade e só recupera a visão desde cima quando consegue voar, mas é possível reparar que isto se deva mais a uma situação interior que à própria cidade. Vista a cidade como texto, esta não é legível para o protagonista. Aderindo à concepção do eu textual, é possível ver como o protagonista de *París* se inscreve no território urbano até ao ponto de esfumar os limites. Como sugere Rivadeneira, a cegueira que o protagonista experimenta em todos os romances da *Trilogia* pode ser entendida como falta de território ou alienação (Rivadeneira, 2014a: 111). A leitura deste autor aproxima os romances de Levrero, que inicialmente pareciam não ter muita relação com os textos narrativos “dos anos 2000”, nem com os exemplos de Ludmer para as obras de literatura autónoma, aos textos da literatura pós-autónoma:

Más allá de las fechas de publicación, nos interesa rescatar que las tres fueron escritas en un período histórico de gran convulsión política en América Latina (1966–1970). En este trabajo proponemos una lectura crítica que dé cuenta cómo se manifiesta en la escritura levreriana la crisis entre el sujeto y su entorno. Entendemos que la construcción de un espacio —físico e imaginario— lleva aparejadas complejas operaciones ideológicas, de escritura y reescritura de márgenes y fronteras. La disputa entre cartografías ya trazadas y la necesidad de romper con la alienación personal es el eje sobre el cual se realiza el viaje del protagonista, al tiempo que se desmonta uno de los pilares de la modernidad: la ciudad como ordenadora del imaginario (Rivadeneira, 2014a: 109).

24 Levrero reconhece somente em Kafka um autor com influência decisiva para sua vocação como escritor, principalmente no que concerne a sua primeira escrita dos anos sesenta. Verani reproduz uma citação de Levrero: “Kafka me dio la llave, el permiso, y al comienzo incluso la forma; fue leer América, y de inmediato El castillo, y comenzar a escribir. Leía de noche El castillo y pasaba el día siguiente escribiendo La ciudad. Hasta leer a Kafka no sabía que se podía decir la verdad” (Verani, 1996: 14).

25 Citado no prólogo de Julio Llamazares de *El lugar* (Levrero 2016: 458).

A globalização produz espacialidades múltiplas ou disposições espaciais paradoxais, que pertencem tanto ao global como ao nacional, ao regional e ao local (Ludmer, 2010: 124). Segundo Ludmer, esta incorporação e sobreposição torna-se visível nas construções, nas fronteiras, fragmentações e diferentes zonas da cidade, de forma que a cidade absorve o primeiro, segundo e terceiro mundo e representa classes sociais em sectores que são “naturalizados”. A autora explica isso referenciando o romance *Angosta* de Héctor Abad Faciolince (2003): “Angosta es una ciudad colombiana imaginaria puesta en *futuro presente*: una *realidad ficción* construida para mostrar el mecanismo urbano de la división social, que es al mismo tiempo global, que repite la división global” (Ludmer, 2010: 129). A cidade Angosta na cordilheira dos Andes abrange três climas: terra fria, temperada e quente, segundo a altitude da parte da cidade. De igual maneira divide-se em três classes sociais: “dones”, “secundones” ou túbios, e “tercerones” que se associam como “naturais” das diferentes zonas climáticas. A separação é rigorosa, mas na ficção de Faciolince há alguma mobilidade social-geográfica que é regulada com vistos, salvo-condutos e permissões temporárias.

O bairro como fonte de identidade

No seu ensaio “En torno al 2001 en la narrativa argentina”, Sylvia Saítta regista um “regresso ao bairro” na literatura dos escritores argentinos mais jovens. Para a autora, o movimento de retirada para os bairros reproduz-se como resposta à crise social: “la literatura argentina se territorializa y vuelve al barrio, representado como el ámbito donde es posible la organización de solidaridades y cooperaciones, como base de la acción colectiva y fuente de identificación” (Saítta, 2013: 143).

Tomando em consideração a constatação dum “retorno ao bairro” na literatura argentina, que a autora confirma na sua leitura de *La villa*, parece haver duas posições opostas, ou, pelo menos, em tensão: nos bairros e nas *villas* ressaltam para Saítta a solidariedade e a cooperação. Enquanto que para esta ensaísta, as transformações do mundo do trabalho e a crise social convertem o bairro em

refúgio e terreno de socialização política e inscrição colectiva (Saítta, 2013: 143), Ludmer vê neles um lugar de barbárie ou espaços de abandono no meio de Buenos Aires. As diferentes zonas do bairro de Flores aparecem naturalizados, tal como Ludmer descreve com o exemplo de *Angosta* que se tomam por naturais as divisões em classes sociais e zonas da cidade. No romance de Aira, Maxi é filho dum comerciante abastado e a sua família mora num apartamento moderno perto da Praça de Flores (Aira, 2001: 12). Ele não sabe muito bem como imaginar os “pobres” e surpreende-se quando vê que as pessoas da *villa* se vestem e se comportam do mesmo modo que os outros argentinos. Maxi reconhece que: “La gente no se dedicaba a hurgar en la basura por vocación, o mejor dicho; hubiera bastado un pequeño cambio socio-económico, para que esa misma gente hiciera otra cosa” (Aira, 2001: 67-68). E conclui que “lo único que los clasificaba de pobres era que habitaran esas viviendas precarias” (Aira, 2001: 69). Assim, de certa forma, é a cidade que faz deles “pobres”, deste modo, as diferentes classes sociais da cidade são claramente visíveis no romance.

Território

Em *Aquí América Latina*, Josefina Ludmer introduz o conceito *território* assim:

En la fabrica de realidad, el territorio es un articulador, un principio general que recorre todas las divisiones, que es pre-individual y que compartimos con los animales. "Territorio" es una delimitación del espacio y una noción electrónica-geográfica-económica-social-cultural-política-estética-legal-afectiva-de-genero-y-de-sexo, todo al mismo tiempo. Atraviesa los diferentes campos de tensión y todas las divisiones y puede pensarse en fusión. Especular en fusión es borrar las oposiciones y usar uno de los lenguajes (el literario por ejemplo) implicando los otros (Ludmer, 2010: 122).

Além disso, Ludmer refere a definição de Deleuze e Guattari (1994) e adapta deles a noção dos territórios como espaços onde se deslocam e se cruzam diferentes corpos vinculadas à terra. Deleuze e Guattari definem o território como distância crítica entre os corpos de, no mínimo, dois membros da mesma espécie, humanos ou animais (Ludmer, 2014). Em *Aquí América Latina*, a autora define o território como organização do espaço em relação aos sujeitos nele situados:

Los cuerpos son anexos al territorio; desde esta perspectiva, un territorio es una organización del espacio por donde se desplazan cuerpos, una intersección de cuerpos en movimiento: el conjunto de movimientos de cuerpos que tienen lugar en su interior y los movimientos de desterritorialización que lo atraviesan. Y eso puede verse a través de las ficciones (Ludmer, 2010: 123).

Parafraseando a C. Schmitt, Ludmer explica que numa visão política cada *território* é designado como tal pelo fato de obedecer a um poder soberano que não permite nenhum poder alternativo e que faz uso de violência quando se vê ameaçado (Ludmer, 2010: 123).

No romance de Ricardo Piglia há vários tipos de máquinas que interagem com as personagens - desde a máquina de narrar que está no museu, passando pelas câmaras de vigilância, até ao pássaro mecânico. Por esse motivo surge a pergunta: estas máquinas podem ser entendidas como corpos e como se vinculariam aos territórios? Em *La ciudad ausente*, as máquinas são claramente manifestação do poder soberano que exerce em territórios geográficos e virtuais.

Apontando para exemplos da chamada literatura autónoma, a autora nota que a imaginação territorial na América Latina remete para uma história própria, que no século XX foi constituída pelos clássicos: Jorge Luis Borges com “*los orilleros*”, Juan Rulfo com *Comala*, Juan Carlos Onetti com *Santa Maria* e Gabriel García Márquez com *Macondo* (Ludmer, 2010: 122). De seguida, Ludmer pronuncia-se a favor de estudar novas formas de compreensão destes processos:

Hoy no solo aparecen nuevas territorios y divisiones del mundo sino otras formas de territorialización. Saskia Sassen, Arjun Appadurai, Achille Mbembe, Howard Rheingold, Mike Davis, Arturo Escobar, David Harvey y muchos más coinciden: estamos en una economía que organiza el territorio de otras maneras y en una nueva forma de territorialización del poder. En otros modos de territorialización artística y en otras desterritorializaciones (Ludmer, 2010: 124).

A autora explica que a questão do território como parâmetro de autoridade, direitos e soberania entrou numa nova fase e, de acordo com Saskia Sassen, Ludmer alega que a autoridade do estado sobre seu território continua a ser o modo dominante, porém formalmente é menos absoluto. Há uma margem nas limitações dos territórios: o estado pode desregular as fronteiras e abri-las para favorecer empresas e investimentos estrangeiras. Isto ocorre desde os anos 1990 na América Latina

com os governos neoliberais. Desde o ponto de vista territorial, o estado latino-americano cede soberania e desnacionaliza-se (Ludmer, 2010: 124-125). Parafraseando Sassen, Ludmer explica que é nas cidades que a globalização económica se encarna nacionalmente. Para Sassen (2006) a *cidade global* é um complexo território marcado por múltiplas redes e ordens; as redes financeiras eletrónicas criam um novo tipo de fronteiras interiores, o que faz com que hoje surjam espaços desnacionalizados nas cidades: a relação entre território e autoridade estatal pode aceitar a existência desses espaços dentro do território nacional (Ludmer, 2010: 140-141). Heffes explica a transfiguração da cidade latino-americana para pensar a sua representação em *La Villa* de Aira:

Sustrayéndose de los antiguos bordes impuestos por los Estados nacionales, emerge una nueva geografía urbana que opera a nivel subnacional, ciñéndose a sus propios principios. Para Saskia Sassen, la superposición entre lo global y lo local, propia de lo que ella definió como la “digitalización” de la ciudad, conlleva una desestabilización de viejas jerarquías como las de los Estados nacionales (“Reading”, 145-155)²⁶. Como consecuencia, otros niveles ganan nueva importancia en términos estratégicos: sobre todo, los niveles subnacionales (como la ciudad global), y niveles supranacionales (como los mercados globales). Más allá de los alcances tecnológicos que caracterizan las ciudades de nuestras narrativas, sí aparece en estas ciudades una fractura a raíz de que lo nacional ya no puede contener el proceso y poder social de una política y práctica urbanas, y esta fractura abre la posibilidad para una geopolítica que conecta los espacios subnacionales y permite que actores políticos no formales capten los componentes estratégicos del capital global y los utilicen (Heffes, 2012: 147).

É a partir destes pensamentos que outorgam uma dimensão claramente política à análise, que Ludmer pretende abordar as formas contemporâneas de territorialização e desterritorialização do poder na literatura. Numa proposta relacionada, o crítico uruguaio Gustavo Remedi assinala que também a análise cultural precisa de ser re-territorializada. Segundo o crítico, a produção estética e cultural da América Latina tem sido “desterritorializada” e também:

Intelectuales, intereses, textos, teorías, símbolos, metáforas, sensibilidades, programas, no sólo han sido "desterritorializados", sino que parecen haber ingresado a una zona inmaterial, tierra de nadie, aparentemente sin forma ni estructura, suspendida encima de todos, y desvinculada del mundo, aparentemente ajena a la lógica social y material que rige la producción cultural (en la que la dimensión espacial juega un papel clave). No sólo ajenos a la lógica espacial que gobierna el mundo físico y la vida cotidiana, sino incluso

26 Sassen, Sakia, [1998] 2005: “Globalization and Its Discontents”.

ajenos hasta de la matriz espacial que guía la percepción y que orienta el pensamiento (Remedi, 2006).

Territórios em *La villa* de César Aira

Na leitura de *La villa* de Aira, torna-se visível a ligação das figuras aos respetivos territórios que as definem como tais, e também a distância crítica que existe entre os corpos delimitados pelos territórios, seguindo a definição de território que Ludmer toma de Deleuze e Guattari: entre os *villeros* e os não *villeros* existe uma divisão de zonas; o limiar, o lugar em que acaba uma parte do bairro e começa outra, é reconhecido amplamente como tal. O protagonista Maxi é um jovem de classe média com muito tempo livre e que se dedica a treinar num ginásio. A sua imagem é a dum gigante ingénuo: é já um homem musculado mas ainda tem uma cara de criança. Maxi começa a ajudar os moradores da *villa* quando estes ao cair da noite saem de casa e percorrem o bairro de Flores a recolher objetos e materiais do lixo. O jovem é guiado pela curiosidade e, sem pensar em caridade ou solidariedade, ganha o hábito de acompanhá-los diariamente. No texto, dão-se referências geográficas precisas: o território habitacional dos *cartoneros* é localizado na baixa de Flores e o território de recolha do lixo vai desde a *villa* na parte baixa até à Avenida Rivadavia e às vias de comboio (Aira, 2001: 15). Os moradores de ambas as zonas de Flores têm preconceitos estabelecidos sobre os moradores dos outros locais baseados na ligação ao território. Pode-se dizer, portanto, que há identidades territoriais ou “de bairro”: todas as personagens definem-se a si mesmas como pertencentes ao bairro Flores. O bairro é o ambiente imediato das personagens, o lugar de morada, onde decorrem as suas atividades quotidianas e onde constituem relações sociais. No romance nenhuma personagem sai do bairro. Este facto pode remeter a um fenómeno de territorialização tal como Sylvia Saítta observa. Embora se confirme claramente que as personagens de *La villa* têm identidades “de bairro”, seria uma simplificação não diferenciar o facto de que estas identidades territoriais das pessoas estão ainda mais diferenciados dentro do bairro, em zonas ou

sectores de quarteirões que não são frequentados nem conhecidos por todos por igual, formando identidades de acordo com as características sociais que discriminam as pessoas segundo classe social, estilo de vida, raça, religião, família.

A pertença que confere a identidade territorial a Maxi é bem diferente da forma de pertença das pessoas da *villa*, que por sua vez também difere muito do caso do polícia Cabezas. As duas partes do bairro de Flores, a parte “burguesa” e a parte da *villa*, funcionam como unidades determinantes, como se os milhares de habitantes da *villa* tivessem um elemento em comum que seria “natural” deles, de outro modo não viveriam ali; ou pode entender-se pelo contrário: vivem na *villa*, portanto são *villeros*, pobres e perigosos. Este pensamento mostra-se por exemplo quando é citada uma nota de leitor publicada no jornal *Clarín*:

Los vecinos de Bonorino al mil ochocientos hemos venido sufriendo en los últimos años una escalada de violencia, alentada por una mafia que tiene su cartel general en la vecina villa de emergencia. Las armas y drogas se han vuelto una presencia cotidiana en lo que hasta ahora era un tranquilo barrio de trabajadores, con chicos jugando en las veredas. Hoy día vivimos encerrados, de día y de noche, rehenes domésticos de una criminalidad que no tiene controles (Aira, 2001: 41).

Quando Vanessa, a irmã de Maxi, vê Adelita, a jovem da “villa” que trabalha como empregada doméstica na casa em frente, pensa nela como uma pessoa que se assemelha a uma barata: “negra como una cucaracha, pequeñita como una niña de diez años.” (Aira, 2001: 48). Vanessa vê Adelita junto a um rapaz, que parece ser “o Pastor” e filho da Juíza. Esta pessoa é imediatamente associada por Vanessa com perigosos narcotraficantes:

Aunque nunca habían hablado, Vanessa sabía que esa chica vivía en la villa, de la que venía caminando todas las mañanas, y una vez la había visto en compañía de uno de esos peligrosos bolivianos que distribuían drogas. Ella también parecía boliviana, y como a Vanessa todos los bolivianos le resultaban iguales, noi estaba segura de no haberla confundida con otra (Aira, 2001: 46 - 47).

O campo da intervenção de Maxi está bem definido, os caminhos do bairro que percorre o rapaz quando sai da casa onde mora com os pais e a irmã na esquina com as ruas Bonorino e Bonifacio

expõem-se de maneira pormenorizada, é possível encontrar as referências concretas num mapa de Buenos Aires. Pode-se considerar que estes territórios, assim espacialmente delineados, também contam com limitações na dimensão temporal. Devido à cegueira noturna da que padece, Maxi é obrigado a voltar para a sua casa ao cair a noite (Aira, 2001: 11). No caso dos *cartoneros*, ou *cirujas*, o seu território de recolha só se constitui ao fim da tarde. Saem a esta hora, não para se esconderem, mas porque, ao chegar a noite, os moradores colocam o lixo na rua (Aira, 2001: 10). Também influi um fator ambiental que delimita o território: o frio, que faz com que no inverno os *cirujas* trabalhem mais rapidamente ou menos, e também porque nesta época as pessoas põem o lixo na rua mais cedo (Aira, 2001: 24). Outra limitação do território é de carácter temporal, também erguido pela organização social da cidade, pois, todas as noites os *cartoneros* “corrían una carrera con los camiones recolectores, que en algunas calles, venían pisándoles los talones” (Aira, 2001: 14), como varrendo-os.

No que concerne as *supra citadas* definições de território, é pertinente reparar que, se havia entre uns e outros uma divisão de zonas e pontos produtivos, isso era tácito e talvez instintivo, pois Maxi nunca os vira discutir ou brigar. O narrador supõe que: “su presencia imponente [de Maxi] debía bastar para poner orden e garantir a paz: su cuerpo de titan hacía de enlace solidario para ese pueblo minúsculo y hundido” (Aira, 2001: 16). Maxi não disputa o território dos *cartoneros* e *linyeras*²⁷, se interfere é com a função de protetor. Ao longo da narração, o antagonismo entre as duas partes de Flores cresce e várias personagens ficam curiosos acerca do centro da *villa*. Também a irmã de Maxi, Vanessa, e a sua amiga Jessica se vêm envolvidas quando um polícia da esquadra do bairro começa a perseguir Maxi e a ameaçar Vanessa procurando obter informações sobre os negócios ilegais e crimes que supostamente decorrem na *villa*. Ao aproximar-se da *villa* um pouco mais a cada noite, Maxi é invadido por um sentimento de deslumbramento, sente-se privilegiado por estar

27 A palavra de “Linyera”, usada na Argentina, Bolívia e no Uruguai remete a um pessoa vagabunda, abandonada, que vive de variados recursos (RAE, <http://dle.rae.es/srv/search?m=30&w=linyera>).

nesta situação. O facto de os *cartoneros* o deixarem avançar até ali era para ele uma prova de confiança, porque ninguém dos seus conhecidos da escola e do ginásio, ou os amigos de seus pais tinham entrado, nem entrariam numa *villa*, retidos pelo medo. O rapaz está consciente de que o medo é a “chave” dos lugares, a matriz dos lugares sociais ou imaginários (Aira, 2001: 31-32). O sentimentos de maravilha e do medo são fatores constitutivos dos territórios. Na narrativa de Aira, encontram-se muitas referências ao papel e à importância das emoções imbricados no espaço. Não só abundam as emoções na vida na cidade, mas também se usa a cidade como figura literária, como metáfora ou comparação para descrever a emoção: “Vanessa quedó descentrada, casi sin saber dónde estaba. Era casi como si la hubieran transportado por magia a una ciudad extranjera, de la que no sabía siquiera el nombre. Su pequeño mundo vacilaba” (Aira, 2001: 46).

Numa leitura espacial de *La villa* também ressalta o fato de que a “proxidina”, a droga que consomem as personagens, atua sobre a percepção espacial das pessoas fazendo com que estes vejam as coisas mais próximas. Assim, quando Jessica consegue “proxidina” de má qualidade ou falsificada, as coisas afastam-se em vez de se aproximarem:

¡y podés creer que el muy hijo de puta me dio proxidina mala...!

Vanessa hizo un gesto de horror y frunció la cara.

- ¿Cómo mala? ¿Falsa?

- ¡Que sé yo! Ojalá hubiera sido solamente falsa. Tuvo un efecto opuesto.. no sé..empecé a sentir que todo se alejaba, en lugar de acercarse (Aira, 2001: 120).

A parte do bairro que compõe a *villa* não está isolada, há relações estabelecidas que interferem no espaço desde fora, por exemplo, refere-se no romance o negócio imobiliário e de drogas. Em Flores recrutam-se empregadas domésticas na *villa*. Os vizinhos da família de Maxi são os proprietários de casas que alugam a membros da comunidade evangélica cujo chefe é suspeito de esconder um negócio de droga. Os responsáveis dessa comunidade também são donos de uma frota de autocarros e duma loja onde funciona o ginásio que frequenta Maxi, e que mais tarde é vendida, e de quintas com centros de reabilitação de tóxico-dependentes na periferia de Buenos Aires (Aira, 2001: 60).

Pode supor-se que isto seja um exemplo dos múltiplos tipos de movimentos de desterritorialização que atravessam os territórios urbanos, como refere Ludmer.

2.2 A ilha urbana em *La villa* de César Aira

A terceira noção territorial, da *ilha urbana*, é chave para pensar o presente. No conjunto de textos narrativos em que Ludmer identifica esta figura, a zona da cidade onde se forma a *ilha urbana* muitas vezes dá nome à ficção. Por exemplo em *La azotea* de Fernanda Trias (2001), em *Salón de Belleza* de Mario Bellatin (1994) e também em *La villa* de Aira (Ludmer, 2010: 130-131). A *ilha urbana* é um regime territorial de significação que é reconhecível pelos seguintes critérios: é um espaço relativamente aberto mas separado do resto da cidade; tem regras próprias; é formado por fragmentos e ruínas e, é visto como natural ou constituído como elemento natural num espaço urbano. Para a autora, a *ilha urbana* é “una maquina naturalizadora de lo social, que opera por irrupciones de "la naturaleza humana" o, simplemente, de "la naturaleza"” (Ludmer, 2010: 132). O regime da ilha inclui corpos, animais e humanos, de qualquer classe social. No seu interior já não se opõem o urbano e o rural, o humano e o animal (ibid.). A *ilha urbana* é, ao mesmo tempo, um conceito que se localiza na ordem simbólica da cidade, ela designa um território dentro da cidade que pode ser uma área, um edifício, uma habitação ou algum outro espaço.

O conceito da *ilha urbana* tem muitas semelhanças com os espaços que Foucault propõe chamar heterotopia, tanto que é difícil distinguir a especificidade da figura de Ludmer. Em 1967, Michel Foucault sugeriu um conceito espacial ou espaço-temporal que seria a *heterotopia* e como variante da mesma *heterocronia* (Foucault, 1984). Foucault introduz a sua proposta assinalando que a grande obsessão do século XIX foi a história com os seus temas como desenvolvimento, crises, ciclos e dum passado sempre acumulativo. Por seu turno, a época do presente [1967] debate-se à volta do

espaço; sendo esta a época da simultaneidade, do lado-ao-lado, do disperso. Enquanto os espaços na Idade Média eram hierárquicos e fixos, existindo espaços sagrados e profanos, hoje em dia os espaços definem-se pela sua relação com outros espaços. A inquietação de nossa época tem, para Foucault, sem dúvida, mais a ver com o espaço do que com o tempo. Foucault sugere descrever estes espaços (“emplacements”) diferentes olhando para a combinação de relações que os definem (ibid.). Por exemplo, há espaços móveis, como o comboio, ou espaços de relaxamento temporário, como cafés, o cinema, a praia. Os principais tipos de *heterotopia* são para Foucault os espaços que se relacionam com todos os outros espaços e os que os contradizem. O autor francês menciona alguns princípios e exemplos: um espelho, explica, é uma utopia - um espaço não real - e, ao mesmo tempo, é uma *heterotopia* - um “outro” espaço. Como segundo princípio, Foucault determina que as *heterotopias* podem assumir formas muito diferentes, por exemplo o espaço do cemitério ao longo dos últimos dois séculos, e como terceiro princípio: afirma que a *heterotopia* é capaz de justapor um espaço só, vários espaços que, em si, não são compatíveis. Tal como as *ilhas urbanas*, as *heterotopias* supõem sempre um sistema de abertura e fechamento e são espaços de exclusão:

There are others, on the contrary, that seem to be pure and simple openings, but that generally hide curious exclusions. Everyone can enter into these heterotopic sites, but in fact that is only an illusion - we think we enter where we are, by the very fact that we enter, excluded (Foucault, 1984).

O sexto princípio diz que as *heterotopias* têm uma função. Esta desdobra-se entre dois polos; ou tem como objetivo criar ilusão dum espaço real (por exemplo, um bordel), ou, ao invés, o de criar outro espaço mais perfeito (compensação), cujo exemplo seriam as colónias jesuítas. A *heterotopia* por excelência é, segundo o filósofo, o navio: ao mesmo tempo é um espaço pequeno e limitado, em movimento, sujeito ao espaço vasto do oceano, que será a maior reserva de imaginação.

Neste ponto, pode-se voltar a Ludmer, e perguntar se as *ilhas urbanas* não teriam uma função semelhante, ou seja a função da ilusão dum espaço real, que, ao mesmo tempo, contradiz ao resto da

cidade. A *ilha urbana* também reúne muitos outros espaços em si, e os romances que têm *ilhas urbanas* como localização do seu argumento confirmam que estas, como a *villa* no romance de Aira e, também, o Asilo no romance de Levrero e, talvez, o Museu de *La ciudad ausente* são grandes reservas de imaginação.

Josefina Ludmer explica que a *ilha* é como se fosse um espaço de acesso público que tem limites precisos e está, geralmente, fechado, mas no qual em princípio é possível entrar, e que por dentro é regido por regras específicas. Tanto as personagens como a *ilha urbana* em si recebem dessa forma a sua posição *afueradentro*. “..los limites o cesuras identifican a la isla como zona exterior/interior: como territorio adentro de la ciudad (y por ende de la sociedad) y a la vez afuera, en la división misma” (Ludmer, 2010: 131). Entrar na *ilha urbana* seria como entrar noutro mundo (Ludmer, 2014). É um lugar onde as pessoas podem isolar-se, e, de certa maneira construir a sua comunidade, ou pode ser descrito simplesmente como uma secção da cidade. “Los habitantes de la isla (..) parecen haber perdido la sociedad o algo que la representa en la forma de familia, clase, trabajo, razón y ley, y a veces de nación” (Ludmer, 2010: 131).

A nível narrativo, a *ilha urbana* caracteriza-se por uma subjetividade ou personagem central que entra no espaço que compõe a ilha urbana através de vínculos sociais e ao mesmo tempo está visto desde fora por um narrador em terceira pessoa que entra e sai. Ludmer explica que o território da ficção se constitui assim: “Cruza, entra y queda allí por un tiempo, el que dura la ficción” (Ludmer, 2010: 132). A *ilha* pode ser um território físico mas também pode ser um espaço não-físico, um “eu” ou uma instituição, como em *Derretimiento* de Daniel Mella (Ludmer, 2010: 131). Voltar-se-á a esta possibilidade mais adiante.

Todos estes critérios estabelecidos por Ludmer comprovam-se em *La villa* de César Aira: “Esta ciudad de la pobreza dentro de la ciudad podía obedecer a sus propias leyes” (Aira, 2001: 33). O

protagonista, Maxi, consegue passar as limitações e ver a *villa* por dentro e de fora, mas a sua entrada na *Ilha urbana* constitui um acontecimento pouco comum. O narrador em terceira pessoa entra e sai com ele. Contudo, mais facilmente entra e sai Adelita, a empregada doméstica.

A irmã de Maxi, Vanessa, confunde as pessoas da “villa”, não são “legíveis” para ela: “En esas razas, además de no reconocer a los individuos, no podía calcularles la edad” (Aira, 2001: 49).

A falar do romance de Aira, Heffes nota que a cidade transfigurada em *La villa* é, apesar de tudo, legível para os seus habitantes não letrados:

Pero esta ciudad laberinto, no obstante, se transforma en un texto legible para aquellos personajes que habitan los márgenes. Es decir, si el gueto traza una línea divisoria, sea esta explícita o simbólica, entre dos espacialidades dentro de un mismo territorio urbano, también esta línea divisoria funciona como la separación de dos textos cuyos lectores quedan enfrentados (Heffes, 2012: 147).

Sendo exterior e interior ao mesmo tempo, a *ilha* localiza-se, portanto, dentro da cidade e da sociedade, e, ao mesmo tempo, fora delas. Além de referir uma configuração social ou humana, desde o ponto de vista formal a *ilha urbana* é uma construção precisa, pensa-se como um “fora” ou um “mais além verbal e narrativo” (Ludmer, 2010: 134). Em *La villa*, os habitantes da ilha estão num *afueradentro* verbal, já que falam castelhano, mas com sotaque peruano ou boliviano, que a Maxi soa estranho: “Era una voz con un acento raro. Tenía que ser ella” (Aira, 2001: 47). Além disso, a rapariga, Adelita, começa cada frase com “Senhor ou Senhora” quando fala com pessoas fora da *villa* (ibid.). Talvez por a sua posição de *afueradentro*, ou também através dos procedimentos de distanciamento, estranhamento e ambiguidade, a descrição do espaço da *villa* pode ser relacionada com o género fantástico: “ya fuera ilusión, ya confusión, le parecía ver, rumbo al centro inaccesible, torres, cúpulas, castillos fantasmagóricos, murallas, pirámides, arboledas” (Aira, 2001: 36). Reconhece-se facilmente a índole duma *ilha urbana* em *La villa*: como já se indicou na parte sobre os territórios, o espaço da acção narrativa, isto é o bairro de Flores, divide-se entre a parte caracterizada pelo padrão quadriculado do modelo de urbanização normalizado,

próprio da cidade letrada, e a parte da aglomeração de casas que compõem a *villa miséria*. A urbanização desenvolvida a partir das construções ilegais é alcunhada “la calesita” - o carrossel - por ser redonda e fortemente iluminada, com ruas que não obedecem aos ângulos retos. O espaço limiar entre a cidade e a *villa* é visível no romance: “..el foco de violencia que se había generado a la puerta de esa villa circular, a la que en la jerga de la policía llamaban “la calesita”” (Aira, 2001: 40). De noite, nos seus carros, os traficantes dão voltas em redor dela, e o polícia vai atrás deles. “Todos sabían que ahí se vendían drogas en gran cantidad, pero nadie sabía cómo entraban y cómo salían” (Aira, 2001: 42). A *villa*, que parece girar, contrasta com o resto da cidade planificada e construída em quarteirões de cem por cem metros, separada por amplas avenidas e ruas perpendiculares. Na *villa* faltam as ruas transversais e os quarteirões têm só trinta metros e nas traseiras das casas não há pátios, mas sim mais “casitas” e gente mais pobre. Todas as *villas* aparecem em sítios limitados, mas a sua população aumenta sem cessar, devido ao seu “crecimiento vegetativo descontrolado” e também pelas migrações desde o interior do país e desde os países limítrofes para a cidade (Aira, 2001: 33-34). Há também outras diferenças estruturais que saltam à vista, por exemplo a iluminação parece crescer como se fosse algo vegetal.

Maxi não sabe muito sobre os *villeros*, mas as pessoas para ele são “outras”, diferentes. A falta de conhecimento sobre a *villa* fomenta nele a impressão dum espaço não racional e alimenta a ideia de que tratar-se-ia dum lugar mágico. Não obstante, Maxi pergunta-se de que é que estas pessoas vivem, “não era tão ignorante da realidade como para não saber que a sorte dos que viviam ali estava feita de sordidez e desesperação” (Aira, 2001: 20). Portanto, mais do que simplesmente mágico ou maravilhoso, pode dizer-se que é ambíguo.

Como não é uma visão habitual no ambiente citadino de Maxi, ele olha a *villa* como um espaço desorganizado e criativo, e que por isso lhe causa curiosidade. Ele admira-se com o resplendor da iluminação da Baixa de Flores:

Parecía una iluminación de feria: una guirnalda con diez foquitos, un racimo de media docena, un círculo de quince o veinte, o bien filas, de a uno, de a dos, de a tres, o dos foquitos y un tercero arriba haciendo triángulo... En fin, todas las combinaciones posibles, sin método, en un despliegue de creatividad caprichosa. Se diría un crecimiento natural, como si en este nivel social, el más bajo, la tecnología se reabsorbiera en la naturaleza (Aira, 2001: 30-31).

No entanto, Maxi encontra rapidamente uma explicação racional para esta sensação. A eletricidade que abastece a *villa* não se paga, é instalada de forma ilegal. A existência de “puxadas” permite que as pessoas desperdicem a energia. É por necessidade que abundam os ofícios: ao invés dos burgueses, os *villeros* não temem a eletricidade (Aira, 2001: 29). Estas formas de viver guiadas pela necessidade imediata e a ideia de que até a tecnologia se desenvolve à semelhança da natureza são um exemplo para a cidade de hoje que tem absorvido ou incorporado o campo, tal como refere Ludmer. Em *la villa* a natureza também irrompe. No meio das reportagens sobre assassinatos, a natureza, neste caso, a chuva intensa, torna-se “a notícia sensacional do momento”: “Las “noteras” no dejaron de observarlo, sobre todo porque en pocos minutos caería el récord histórico de volumen de agua en la Capital” (Aira, 2001: 141).

O Inspector Cabezas parece ver como criminosos somente os “villeros”, enquanto se torna evidente que pessoas vêm de fora da “villa” para comprar droga. Por isso a zona conflituosa é a zona-límite entre o Bairro Alto de Flores e a Baixa: “Por lo pronto, el foco de violencia que preocupaba el barrio no estaba en la villa propiamente dicha, sino en su “hall” de entrada” (Aira, 2001: 40-41).

Saítta observa que perante a desarticulação da estrutura social vários romances argentinos apresentaram espaços ligados ao mundo familiar, da infância e ao privado, que procuraram reconstruir no plano do simbólico os âmbitos de pertença e redes de solidariedade. A autora alega que em *La villa* de César Aira, o bairro e a *villa miseria* são cenários dum mundo integrado:

..reaparece la villa miseria como el escenario de un mundo solidario, con reglas claras de convivencia y de solidaridad; un universo integrado, que, al igual que en los textos de Verbitsky y Conti, tiene como estructura básica a la familia, con la diferencia de que se

trata de una familia “en movimiento”: es toda la familia (madre, padre e hijos) la que sale a revolver basura para buscar allí todo lo que pueda servirles (Saítta, 2006: 99-100).

Já as crianças acompanham os adultos neste trabalho de sobrevivência: “Los niños chicos, de dos años para arriba, correteaban a la par de sus madres, y colaboraban a su modo en la busca en las pilas de bolsas de basura, aprendiendo el oficio” (Aira, 2001: 14). Descritas com certa distância irônica, as famílias da *villa*, aos olhos de Maxi, parecem viver como nômadas: “En fin: era una de las ventajas de salir todos juntos a hacer su trabajo; en familia, donde se detenían, ahí estaba su casa.” (Aira, 2001: 18). É curioso que apareça a imagem romântica dos nômadas, porque estes por definição têm outra relação com o território, neste caso teriam um território de habitação e outro de coleta de resíduos, tratando-se de territórios temporários que podem ser abandonados quando já não são férteis.

Contrastando-se com a leitura de Saítta, as *ilhas urbanas* definidas por Ludmer formam-se como espaços temporários para pessoas de diferentes classes sociais que perderam os seus vínculos de pertença em forma de família, classe, trabalho, razão e lei e mesmo de nação. A criação da comunidade ocorre estimulada por necessidade e falta de alternativa. A *ilha* é composta no mínimo por duas diferentes classes sociais e constitui portanto uma forma transversal à sociedade. Os habitantes definem-se em plural e formam como uma comunidade, pode ser “un grupo de enfermos, de locos, de monstruos o animales” (Ludmer, 2014). Quanto à estrutura da *ilha*, Ludmer define que ela tem um nível baixo, um “subsolo” que reduz as pessoas a matéria orgânica ou animal, e outro nível que eleva as pessoas e matérias a um estatuto alto ou espiritual. Pode observar-se em *La villa* de Aira e também em nas três partes da *Trilogia Involuntaria* de Levrero que em grande parte das situações as personagens interagem para satisfazer necessidades básicas, a comida, o sono, o sexo, o medo, ou seja, partes que podem ser associadas ao nível baixo da *ilha urbana* que Ludmer descreve. O território da *ilha urbana* abandona-se ou desintegra-se quando termina a ficção:

Desde una posición afuera-adentro (de la ciudad, de la clase social, de la familia o de la nación), la narración delimita la topología exacta del territorio y su régimen de significación, y pone en escena los sujetos de la isla urbana. Y después gira sobre si misma, indefinidamente o hasta "el fin", para tratar de borrar el territorio y el sentido. La isla se construye para ser destruida y el fin del territorio es el fin, también, del sentido: al fin, los habitantes la abandonan. Un sentido territorial y provisorio (Ludmer, 2010: 135).

No romance de Aira, logo que Maxi entra na *villa*, começa a auto-destruição da *ilha urbana*. Em quase todo o tempo da história, Maxi aproxima-se e leva com ele outras pessoas, perto da entrada e à volta da *ilha urbana*, frequentam a zona limite. A tensão narrativa aumenta com a iminência duma tempestade na parte final do romance, e, quando finalmente começa a chuva torrencial, todas as personagens penetram no território da *villa*. No interior revela-se que esta, apesar da sua forma circular, não tem nenhum centro. Para as personagens, o bem e o mal é cada vez mais difícil de distinguir, neste espaço que parece fantástico ou onírico, até se fundirem no momento em que entram em jogo os meios de comunicação que espalham informação duvidosa, e porque vários personagens estão sob o efeito da droga “proxidina”. Enquanto tudo isto, Maxi está a dormir numa das pequenas casas na *villa* e as outras personagens perguntam-se: “¿Pero entonces, la Villa podía “girar”? ¿Era posible? Quizás no había estado haciendo otra cosa desde épocas inmemoriales. Quizás toda su existencia se había consumado en una rotación sin fin” (Aira, 2001: 168).

Podem discutir-se diferentes possibilidades de compreender, identificar e interpretar o conceito de *ilha urbana*. Na leitura de Sáitá não fica claro se ela se refere mais geralmente à representação de bairros na literatura recente ou se se refere especificamente à figura das *ilhas urbanas*. Em muitos casos é com nostalgia, ou ironia, nota Sáitá, que os romances contemporâneos em questão expõem hipóteses sobre a sociedade a partir da criação de espaços alternativos à dissolução do quadro social dos começos do século XXI. A autora refere os mesmos exemplos que Ludmer. Parece até responder directamente a Ludmer, relativizando a tonalidade de ruptura e dissolução que a autora aplica em *Aquí América Latina*:

Aún cuando los tiempos de la globalización, la postautonomía y las presiones del mercado editorial parecieran imponerse, la literatura argentina continúa pensándose en el diálogo, la confrontación o la tensión, con una tonalidad, una entonación, la fidelidad a ciertos espacios, que son constitutivos de lo que hoy se reconoce como literatura argentina (Saítta, 2013: 143-144).

Saítta defende que é ainda possível traçar linhas de inscrição e diálogo entre a nova narrativa e as grandes tradições da literatura argentina. Pode pensar-se que Saítta busca relativizar a rutura que os romances “pós-autónomos” representam na literatura argentina e assim dizer que Ludmer está a exagerar visto que a literatura argentina sempre se tem pensado em diálogos, confrontações e relações de tensão? Lido com Ludmer, o bairro em *La villa* é diferente do que descreve Saítta. Talvez se possa considerar, que já havia na *ilha urbana*, antes da entrada de Maxi, uma espécie de comunidade improvisada, tal como a vêem Paola Cortés-Rocca e Saítta. Para Cortés-Rocca é em jeito burlesco ou com a distância da ironia que os bairros pobres estão a ser colocados no centro dos romances, mas destaca que as *villas* são identificadas como espaço emblemático da globalização capitalista, “que más que ser una excepción constituye el corazón mismo de la metrópoli latinoamericana”, e que nos romances funcionam como lugar a partir do qual se deve pensar a política atual:

Lejos de coleccionar estampas exóticamente embellecidas de la pobreza o de presentarlo como el lugar de la resistencia épica o la injusticia sufriente, lo conceptualizan como el lugar desde el cual pensar nuevas aproximaciones a la política contemporánea (Cortés-Rocca, 2014: 3).

Na questão da representatividade aparece esta contradição:

En estas novelas también la villa es, pese a sus límites y alambrados, una miniatura de la nación e incluso de la región. Las villas que proponen las novelas²⁸ son, (..) zonas donde efectivamente hay un esfuerzo – tal vez irónico – por construir lo latinoamericano, como una serie de rasgos en común sino como una suerte de deposición o exclusión compartida. (ibid.).

28 *La villa* de César Aira (2001), *La boliviana* de Ricardo Strafacce (2008) e *La virgem Cabeza* de Gabriela Cabezón Cámara (2009).

Quiroga, que lê *La villa* numa série²⁹ com outros romances de “villas” ou favelas e também em conjunto com textos das ciências sociais, opina que o relato de César Aira se afasta consideravelmente da vontade realista dos elementos prévios da série (Quiroga, 2004: 5). Ainda assim, afirma: “Nuestra impresión es que, pese a algunos ensayos críticos que la desvinculan de la línea gruesa del realismo social, sólo muy pocos de sus elementos han podido (o pretendido) desvincularse de la referencialidad” (Quiroga, 2004: 2). Quiroga refere um ensaio de Saítta³⁰, em que a autora afirma que o texto de Aira encarna “un proyecto de literatura social sin intención realista, que no apela a recursos (“facilísimos”) como el panfleto de denuncia o la crónica periodística “con que, a menudo, se confunde a la literatura”.

As *ilhas urbanas*, os espaços de cidade-campo, e os conceitos de *realidadficción*, *afueradentro* surgem a partir de processos de sobreposição e fusão e deixam de ser representativos. Ao mesmo tempo, a indefinição em relação às posições políticas ou ideológicas, o apolítico, a fragmentação, o individualismo e o deslocamento para outras práticas sociais parecem ser representativos para a época atual. Este tipo de representação nacional, característico da literatura moderna, e em termos de Ludmer, autónoma, acabou. Enquanto, por exemplo, *Macondo* representa a Colômbia e também a América Latina, as personagens das *ilhas urbanas* não reconhecem espaços representativos no sentido político. Ludmer diz isto expressamente:

La isla urbana no es un microcosmos ni una metonimia ni reproduce la sociedad (..) Es un instrumento conceptual; una secuencia sobre la irrupción de la naturaleza en la sociedad y al mismo tiempo un régimen de sentido. Satura la imaginación pública del presente (que preferimos imaginar como anónima y colectiva: a la vez un instrumento para hacer presente y un instrumento crítico) y permite pensar (o ver: el presente es el tiempo de la imagen y de la inmanencia) lo social sin la sociedad, lo histórico sin la historia y lo político sin la política (Ludmer, 2010: 137).

29 Os textos de ficção da série são: Alarcón, Cristian: *Cuando me muera quiero que me toquen cumbia*, Argentina, 2003; Martini, Juan: *Puerto Apache*, Argentina, 2002; Aira, César: *La villa*, Argentina, 2001; Cucurto, Washington: *Cosa de negros*, Argentina, 2003; Lins, Paulo: *Ciudad de Dios*, España, 2003 [1997]; Martini, Juan: *La vida entera*, Argentina, 1998 (1981); y Verbitsky, Bernardo: *Villa miseria también es América*, Argentina, 2003 (1957).

30 Saítta, Sylvia: "Narrar la pobreza", Café literario 22ª jornada, Sociedad Argentina de escritores (cit. por: Quiroga, 2004: 4).

Se há algo representativo para as sociedades latino-americanas da época atual na literatura é que existam ilhas urbanas. Nas palavras de Ludmer, as configurações que se formam na imaginação pública são e não são políticas, ou introduzem outro tipo de escopo político:

Las identidades pre-individuales de la isla despliegan en la imaginación publica una constelación de practicas que son y no son políticas (que son otras políticas, que disuelven los ordenes políticos o que aparecen como el fundamento de lo político): las "políticas" de la producción y/o destrucción de la vida (las políticas de los cuerpos, de las enfermedades, del sexo, de la reproducción, de la sangre y de la muerte), las políticas del lenguaje y los recursos naturales, las políticas de los afectos (afecciones) que compartimos con los animales (políticas del miedo y el terror, entre otros). Y, también, las políticas de las creencias (en el bien y el mal, entre otras) (Ludmer, 2010: 136).

Além do mais, Ludmer assinala que este tipo de construções, narração, personagens, territórios não se vêem somente na literatura, mas sim em todo o que é *imaginação pública*, por exemplo também na televisão³¹. A figura do *afueradentro* narrativo ou da *realidadficción* pode também se encontrar nas referências reais que se estabelecem no romance: o polícia disse à irmã de Maxi que ele era o pai de Cynthia Cabezas, uma rapariga morta algum tempo antes, supostamente em consequência dos excessos de violência da *villa* e, como prova, mostra um recorte do jornal *Clarín* assinado pelo pai de Cynthia que, por casualidade, tem o mesmo nome, “Ignacio” e o mesmo apelido “Cabezas” (Aira, 2001: 42). Isto pode ser uma referência ao caso real do jornalista argentino José Luis Cabezas que foi encontrado morto em 1997 após ter fotografado Alfredo Yabrán, um caso que nunca foi resolvido e se tornou emblemático das obscuras relações entre empresários, jornalistas e justiça da década menemista (Caminos, *La Nación*, 25.01.2012).

Também parece evidente no romance de Aira o procedimento que Laddaga descreve como típico da literatura latino-americana contemporânea: uma improvisação instantânea com os materiais da imaginação pública. Reinaldo Laddaga constata uma confluência de alguns autores latino-americanos contemporâneos em certas coordenadas que segundo o teórico poderiam resumir-se em

31 “En la TV argentina aparece este tipo de territorialización y de isla urbana en *Okupas* (2000), *Sol Negro* (2003), *Dis-putas* (2003), *Resistiré* (2002) y en 2004 en *Los Roldan*, en *El deseo* y, también, en *Padre Coraje*” (Ludmer, 2010: 144).

poucos aforismos ou fórmulas. Laddaga sugere pensar que toda literatura aspira às seguintes condições: à da arte contemporânea, à da improvisação, à da instantânea, a do mutante e à indução de um transe. É provisório porque é “una improvisación que se realiza con aquellos elementos que el escritor encuentre en torno suyo y que arregla en el instante” e movediça porque é “la instantánea de la época de la reproducción digital, cuando la toma (el disparo) deja de tener el carácter de lo fatal” (Laddaga, 2007: 15).

José Ramón Ruisánchez Serra relaciona a construção heterotópica na literatura argentina com o período pós-ditatorial; em concreto com o segundo momento dentro da pós-ditadura, a fase em que surgiram as perguntas sobre se o luto se devia prolongar indefinidamente, ou se devia pensar num fim do luto, e, de como redefinir a cidadania e a nova ética da representação e da nacionalidade (Ruisánchez Serra, 2006: 43). E explica a coexistência dos tempos e dos espaços:

Estas preguntas deben, desde luego, examinarse a la luz de los posteriores desastres del mercado y el sistema democrático, desde la ventaja posicional que nos ofrece nuestro presente. Pero también deben pensarse desde el presente de la producción textual: un presente lleno de fantasmas que divide cada uno de los lugares del mapa - nacional y de las ciudades - en un ahora (posdictatorial) y el entonces (dictatorial), desdoblándolos, y obligándolos a ser suplementarios (Ruisánchez Serra, 2006: 44).

Através da proposta de ler nos dois romances *heterotopias*, o autor estabelece a ligação entre *La ciudad ausente* e *La villa*, e ainda sugere que se pode ler o título de *La villa* como uma parodia da seriedade dramática de *La ciudad ausente* (Ruisánchez Serra, 2006: 52):

A semejanza de *La ciudad ausente*, parece tratarse de una novela de penetración progresiva en el espacio misterioso donde se ubica un (el) núcleo narrativo de la contrahistoria, o la Historia². En este caso, en lugar de la máquina en el museo, se trata del centro oscuro, desconocido, de una villa incorporada al tejido urbano tradicional en forma de inevitable suplemento (cuya peligrosidad es parte de la actividad narrativa a la que invita) (Ruisánchez Serra, 2006: 54).

A aproximação dos romances dos dois escritores tão frequentemente contrapostos é, contudo, relativizada: “El éxito de esta penetración, empero, difiere en las dos novelas marcando su primera diferencia” (Ruisánchez Serra, 2006: 54).

A semelhança entre ilhas urbanas e heterotopias pode ser produtiva para análises do tipo que propõe Ruisánchez Serra. No entanto, haveria que estudar melhor a *ilha urbana* de Ludmer para não incorrer em generalizações.

2.3 Possíveis *ilhas urbanas* nos romances de Ricardo Piglia e Mario Levrero

Para um melhor entendimento da figura conceptual sugerida por Josefina Ludmer, como indicador do novo regime de sentido das narrativas latino-americanas, pode ser verificada a sua aplicação também nos romances de Piglia e Levrero. No primeiro capítulo propôs-se a hipótese de que *La ciudad ausente*, de Ricardo Piglia, aproximar-se-ia à categoria de *literatura autónoma* porque o seu autor é referido como escritor-intelectual e as suas obras são pensadas como importantes ou centrais no cânone literário argentino e, além do mais, porque a nível temático os romances tratam questões nacionais. Saítta assinala que *Respiración artificial*, de 1980, é “considerada por muchos críticos como la novela más representativa de la literatura argentina escrita durante la dictadura” e “convirtió a Piglia en una suerte de referente generacional, rápidamente consagrado por la crítica y sus pares literarios” (Saítta, 2013: 134).

Para *París* de Mario Levrero, não havia indícios que permitissem uma classificação preliminar. Ao perguntar se há *ilhas urbanas* nos romances de Levrero e Piglia, ou se um leitor poderia ler, se quisesse, *ilhas urbanas* neles, estabelece-se a possibilidade de enquadrá-los na literatura pós-autónoma. Por um lado, põe-se à prova a coerência e aplicabilidade da teoria de Ludmer. Por outro lado, lembrando que Ludmer põe a responsabilidade de “ver ou não” o novo estado da literatura nos olhos do leitor, há certa margem de interpretação que a autora deixou aberta com o propósito de agitar e estimular o pensamento dentro da cultura literária argentina.

Começamos por perguntar: encontra-se a figura da *ilha urbana* no romance de Ricardo Piglia? Em *La ciudad ausente*, a natureza e os relatos do campo estão representados no Museu, expõe-se também o relato de Macedonio em que se imagina uma cidade-campo futura: “La ciudad-campo, de un millón de chacras y diez mil fábricas” (Piglia, [1992] 2013: 55). Ainda assim, ao invés da sugestão de Ludmer duma incorporação do campo na cidade, no romance estabelece-se uma grande distância cultural e política entre a vida na cidade e a vida no campo.

O campo

Apesar de o romance de Piglia ser classificado geralmente, graças ao seu título, como “de cidade”, também inclui representações do campo. Os espaços rurais são descritos como lugares oprimidos e distópicos, tanto quanto os citadinos. Estes espaços, em *La ciudad ausente*, existem claramente, separados da cidade, não foram absorvidas por ela, como especula Ludmer. Também Lucía De Leone realça esta observação:

Según Ludmer, la imaginaria urbano/rural promovería, antes que oposiciones, la superposición y la desdiferenciación (los dos regímenes centrales de la imaginación pública del presente). Más que en el agotamiento total de la tradicional dicotomía, o incluso en la idea de una ciudad absorbiendo al campo, o de una fórmula niveladora del tipo ciudadcampo, creo que lo rural se presenta hoy todavía diferente de su par conceptual dicotómico tradicional (la ciudad y en especial Buenos Aires), pero también como un polo menos dependiente de ella, que comparte visibilidad con otros espacios y materiales ficcionalizables (por ejemplo, las mismas “islas urbanas” de Ludmer). El campo es menos un sitio homogéneo que un espacio expandido y expansivo, una renovada cantera de imaginarios, materiales, representaciones, temporalidades y usos múltiples que conviven en la escena cultural contemporánea (De Leone, 2016: 195).

No romance, o campo aparece sobretudo em forma de fantasias, memórias, esperanças, e notícias que as personagens trazem do campo, mas é também visitado nas viagens do protagonista que investiga a origem da máquina. Não obstante, as histórias do campo, ou da máquina de narrar em *La ciudad ausente* não remetem de forma romântica para o gaúcho, o homem livre, ou para um campo com agricultura e comércio, mas sim para uma terra desolada, cheia de poços e covas que

são túmulos de pessoas mortas na última ditadura ou noutros massacres. Na maioria das vezes que se menciona o campo evoca-se uma imagem negativa, quase apocalíptica. Por exemplo, quando Lucía diz a Junior: “Son todos drogadicctos, en el campo. Alucinados.” e “En el campo no duermo. Para donde uno mira hay droga y basura” (Piglia, [1992] 2013: 22). Também faz-se alusão ao campo, quando Junior vai visitar a sua amiga Ana, que quer defender a máquina e impedir o encerramento do Museu. Ela conta:

Muchos se están escapando al campo. Ya no al sur, el valle, sino la Pampa misma. Levantan una tapera y siembran y se conectan por radio. Se mueven de un lado a otro. Andan con esos autos destartalados, tienen receptores de onda corta. Difícil encontrar un tipo que se esconde en la llanura pelada. Los viejos crotos hacían eso. Anarquistas, filósofos, místicos, cuando vino la mano dura, se largaron a la vía, linyeras – dijo después. Macedonio anduvo también por esos campos. Llevaba una libretita y escribía sus cosas (Piglia, [1992] 2013: 95).

Num dos relatos da máquina, intitulado “Los nudos blancos”, parte do capítulo “II. El Museu”, Elena infiltra-se numa Clínica psiquiátrica. O relato de Elena é, como todas as outras partes do romance, produzido pela máquina de narrar, mas como a máquina incorpora sucessos reais nos seus relatos, não é apenas ficção ou imaginação. Não é claro se é internada na instituição à força pelas autoridades ou se investiga a Clínica por recomendação de um juiz. Conhece Tano que afirma ser da ERP³² e estar a fugir da violência no campo. Ele conta-lhe: “En la provincia de Santa Fe hicieron un desastre, mataron chicos, mujeres, los hombre tenían que mostrar la palma de las manos, si se veía que eran trabajadores los fusilaban ahí mismo. Sólo quedaron el desierto y el río.” (Piglia, [1992] 2013: 63). Mais adiante fica claro que Elena desconfia de Tano “.. se lo imaginó entrando y saliendo de las clínicas de desintoxicación, perdido en una realidad virtual, refugiado en las pensiones clandestinas y volviendo a caer, eludiendo los controles, viviendo en los subtes³³” (Piglia, [1992] 2013: 64-65). Não obstante, Elena resolve fugir para o campo:

32 As siglas ERP referem-se ao *Ejército Revolucionario del Pueblo*, um grupo guerrilheiro.

33 Em castelhano de Argentina “subte”, corto para subterráneo refere ao metro: transporte subterráneo metropolitano.

Tenían que vivir de noche, mientras en Tokio salía el sol. Era mejor, los beneficiaba esa oscuridad interminable, tenía casi quince horas para cruzar el campo abierto: Imaginó la pampa quieta, las últimas poblaciones como lomas en la lejanía. Ya habían decidido que se irían vivir con los irlandeses, el Tano sabía como entrar en el Delta y encontrarse con los ghettos rebeldes. Le habían hablado de la isla de Finnegans, bien adentro del Paraná, del otro lado del río Liffey, quizás alcanzarán a llegar. Estaba poblada de anarquistas, hijos y nietos de los colonos británicos de Santa Cruz y Chubut (Piglia, [1992] 2013: 65-66).

Outras referências ao campo incluem localidades da província de Buenos Aires: Azul, Bolívar e Olavarría. No capítulo “La isla”, que introduz uma teoria de linguagem estabelecendo relações com *Finnegans Wake* (Piglia, [1992] 2013: 118). Na quarta parte, Júnior finalmente chega à ilha Santa Marta no Paraná, referida por Elena, onde, a máquina estaria, talvez, a salvo da influência do estado (Piglia, [1992] 2013: 123).

Em *La ciudad ausente* os espaços têm limitações, estão fechados mas não impenetráveis. O museu, os hotéis e o subte são, em princípio, lugares públicos e reúnem pessoas que perderam o direito de incorporar as suas histórias na memória cultural. Também há personagens que perderam a família, ou a confiança na lei. Porém, nem todas as instituições penitenciárias ou psiquiátricas ou hotéis podem ser *ilhas urbanas* – é normal que este tipo de lugares alberguem pessoas em posição exterior-interior da cidade (da sociedade, da nação, do trabalho, etc.). Podem então os hotéis onde Junior é convocado pelas chamadas telefônicas ser compreendidos como *ilhas urbanas*? E como se pode interpretar o caso da galeria subterrânea por baixo da Avenida “9 de Julio” que, conectada com o metro, o lugar em que se estabeleceu o centro de informação e resistência clandestina e onde alguém pendurou uma fotografia de Macedonio Fernández na parede? (Piglia, [1992] 2013: 93). Pode pensar-se na fotografia como o altar que funciona como nível espiritual na *ilha urbana* junto à estação de metro. Talvez os espaços mencionados sejam *heterotópicos*, mas não *ilha urbanas*, se entendemos que uma ilha urbana como a pensou Ludmer dá nome a narração e se sustêm como espaço central do argumento do romance. Seguindo este raciocínio, apenas o museu em que se

expõe a máquina de narrar será uma *ilha urbana*, pois é central na narração e é enclausurado pelo governo ou abandonado pelos protagonistas no final do livro.

Segundo Ludmer, “[l]a isla - un tipo específico de régimen de significación, un instrumento conceptual en imagen para ver los años 2000 - es una forma transversal a la sociedad porque mezcla por lo menos dos clases (..), la mezcla social es el centro de la narración y el “procedimiento universal”” (Ludmer, 2010: 132). Pode-se reparar que no romance de Piglia, o sítio em que se misturam vozes de gaúchos e de operários, literatura de Borges, de Ricardo Güiraldes e de Roberto Arlt, é o texto da máquina. A *ilha urbana* encontrar-se-ia então no território da língua escrita como também a *exposição universal* pode ser encontrado na forma dos relatos que circulam na cidade.

Também no romance de Levrero se encontra este tipo de lugar *fechado-aberto, exterior-interior* ou *afueradentro* que alude à *ilha urbana*, mas que me parece que não é: o lugar central onde se desenvolve o argumento de *París* é um asilo que se assemelha a uma prisão, a um lar de caridade, a um bordel ou manicômio. Em *La ciudad* e *El lugar*, os espaços revelam-se mais amplos no seu interior do que parecem por fora, os prédios crescem por dentro, abrindo-se para habitações e corredores infinitos. Em *París*, o protagonista é levado para o asilo imediatamente após a sua chegada, porque não dispõe de dinheiro para pagar o táxi. Na recepção da instituição cuja função é ambígua, um homem vestido de padre distribui os quartos e entrega ao protagonista um catálogo com imagens de mulheres nuas, do qual ele um pouco envergonhado acaba por escolher uma. Os espaços e as personagens são contraditórios, traçados com cinismo ou ironia. Por exemplo, há vezes que o protagonista consegue sair pela porta do asilo e voltar a entrar sem problemas, sendo que outras vezes não. Parece que é mais fácil entrar do que sair, como nas *heterotopias* que descreve Foucault. O padre na recepção ameaça confiscar a mala do recém chegado e adverte-o: apesar de a porta estar sempre aberta, não é possível sair, e, além disso, a porta está guardada por soldados armados: “Miré hacia enfrente y vi, recostado a una pared gris rojiza, un par de carabineros que

miraban hacia este lugar y empuñaban antiguos mosquetes, con el dedo en el gatillo” (Levrero, [1980] 2016: 326).

A comunidade do asilo assemelha-se àquela descrita por Ludmer como ”un grupo genérico de enfermos, locos, prostitutas, okupas, villeros, inmigrantes, rubios, mano de obra, monstruos o freaks” (Ludmer, 2010: 131). No entanto, não se encontram diferentes classes sociais. O narrador em primeira pessoa, que dá mostras de ser o mesmo em toda a *Trilogia Involuntária*, por vezes parece ter perdido a razão, também carece de trabalho e família. Chegado a Paris, o protagonista reencontra-se por acaso com um fotógrafo com quem costumava trabalhar, e comenta que está sem dinheiro. Este responde-lhe de forma vaga dizendo que no momento não havia trabalho, mas que na semana seguinte, haveria (Levrero, [1980] 2016: 318). O Senhor Juan Abal, um velho que afirma estar preso neste lugar desde há três anos, ocupa o mesmo quarto e busca a proteção do protagonista. Diz-lhe que o lugar é, na realidade, um mosteiro e todos eles são monges presos (Levrero, [1980] 2016: 336-337). O velho Abal, por exemplo, esconde-se no quarto do protagonista com medo de ser perseguido. Refere-se que o homem “trabalhava” na garrafa, mas não fica claro em que consistia a sua actividade. Ele conta que tem passado anos escondido numa garrafa de cartão prensada, uma propaganda de Seven-Up, junto ao rio Sena. Foi encontrado e levado para o Asilo. “Pero me encontraron... Me trajeron aquí. Ellos no matan, si pueden evitarlo” (Levrero, [1980] 2016: 341). Abal explica que Angelina vivia com eles debaixo das pontes. “Ella era una de los nuestros – me explicó luego Abal” (ibid.). O protagonista, furioso, manda-o embora. O velho adverte: “Es inútil. ¿Cree que no se me ha ocurrido hacerlo en todos estos años? Pero dependo de ellos, ellos me dan alimentan y me cuidan no podría sobrevivir sin ellos” (Levrero, [1980] 2016: 344). Angelina, a suposta prostituta, interage com o protagonista, mas recusa-se a “prestar serviço”. Mais adiante, o protagonista apercebe-se de que as mulheres que pareciam prostitutas formam parte da Resistência e estão disfarçadas dessa maneira para ter acesso livre aos quartos. Na cidade

ameaçada pelas tropas de Hitler, estas mulheres atraem o protagonista, que afirma não estar interessado em política, mas não o deixam aproximar-se (Levrero, [1980] 2016: 344). O protagonista é estrangeiro e irrompe neste círculo de Resistência, também por isso, de certa maneira, o asilo de Levrero poderia ser uma *ilha urbana*.

De hecho, el territorio se constituye en las ficciones cuando se rompe la homogeneidad social y se produce esa contaminación. Se constituye desde afuera, cuando la subjetividad central (..) impulsada por una necesidad o fuerza ciega (accidente-enfermedad-pestehambre-sueño-sexo), cruza la frontera que es el limite de la isla (...) (Ludmer, 2010: 132).

O Asilo não tem regras claras que o diferencie do resto da cidade, em vez disso salienta a ausência de regras lógicas e físicas sociais em todos os ambientes do romance. Também o espaço social em *París*, tanto no privado como no público, mostra-se com características inconstantes e frágeis.

A outra possibilidade de ler *París* seria pensar numa *ilha (urbana)* interior ou psicológica. O romance de Levrero desenvolve-se em torno dum procura do espaço pessoal ou do território do “eu” que se identifica com a cidade, como Ludmer sugere como possibilidade. Em *París*, a construção narrativa é feita em primeira pessoa e não em terceira pessoa, a partir de um narrador que vê o protagonista entrar na *ilha urbana*, como descreve Ludmer. Contudo, a autora não deixa explicações sobre como se caracterizaria um “eu” como ilha urbana. E não se pode perder de vista que na Trilogia de Levrero esta situação ou este espaço com leis próprias não é temporário, não é uma ilha, é constante. Claramente, a forte ligação entre “o eu” e a cidade apresenta um problema em *París* de Levrero:

La tarde era gris como la estación, como la ciudad, como yo mismo. Me siento gris por dentro y por fuera y siento vehementemente un cambio, pero desde hace tiempo me obsesiona la idea de estar demasiado ligado al mundo exterior, de que, en realidad, todo mi ser forma parte, no puedo precisar los límites: hasta ahí, el mundo exterior, aquí empiezo yo, de que no puedo cambiar mientras todo permanece inmutable alrededor, o cambia lentamente y en una dirección desgraciada (Levrero, [1980] 2016: 315).

O espaço do Asilo constituído não se abandona nem se destrói ao final da narração como seria típico para uma *ilha urbana*. Pelo contrário, a personagem parece estar condenada a ficar aí, eternamente.

Na última página tenta voar, como já aprendeu anteriormente na história, com os anjos da Resistência, mas desta vez não consegue e cai de joelhos, o livro acaba com esta derrota.

O final de *París* também pode ser interpretado como uma dissolução da constelação social do espaço constituído - como ocorre segundo Ludmer com as *ilhas urbanas* chegando ao final dos romances - já que o protagonista fica sozinho. Ou pode ser interpretado como uma desintegração do eu no espaço da cidade:

Pero no necesito puntos de referencia – me dije, tratando de fortalecerme - . Necesito volar. Irme de aquí. Volar (Levrero, [1980] 2016: 440).

Sabía, sin embargo, que no podía hacerlo aún; sutiles lazos invisibles me mantenían atado a la ciudad, y quizá me llevara todavía cierto tiempo, aunque más no fuese algunos minutos, romperlos; el problema consistía en que no conocía la naturaleza de esos lazos (Levrero, [1980] 2016: 440).

¿Qué es lo que me ata a este lugar? - me pregunté en voz baja, que me sonó muy extraña en los oídos (Levrero, [1980] 2016: 442).

Trata-se de um eu que no final gira sobre si mesmo e, visto dessa maneira, é semelhante ao modo como outras *ilhas urbanas* giram e se desintegram, nomeadamente *La villa*, e que Ludmer descreve no texto acima citado.

Em síntese, pode dizer-se que, decerto, há nas cidades dos romances de Piglia e Levrero espaços fragmentados e cartografias de ruínas, e espaços *heterotópicos*, mas não se configuram *ilhas* do mesmo tipo que em *La villa*, ou desde logo, não há informação suficiente para poder identificar claramente as configurações espaciais dos romances de Piglia e Levrero, visto que Ludmer não entra em detalhe sobre as diferentes formas que pode assumir uma *ilha urbana*, como, por exemplo, a forma interiorizada.

3. As temporalidades da literatura do presente

Hay un desajuste en el tiempo que me está desesperando
(Levrero, [1980] 2016: 333)

Na leitura dos romances *La villa*, *La ciudad ausente* e *París*, realizada no segundo capítulo, verificaram-se as representações de configurações do espaço urbano latino-americano que permitem reconhecer as tendências que, para Josefina Ludmer são características do estado de pós-autonomia da literatura. No terceiro capítulo, contudo, para estudar os tempos nestes romances, não se dispõe dum modelo prático de análise análogo àquele que Ludmer, ofereceu em *Aquí América Latina* com o exemplo dos espaços de *La villa* lidos como *ilhas urbanas*. Não é possível procurar características que possibilitem distinguir, nos textos que conformam o *corpus*, um uso de temporalidades que seria a manifestação estética típica quer da literatura autónoma quer da pós-autónoma. Quando Ludmer estuda o tempo na literatura, dispõem-se a ordenar as diferentes temporalidades das ficções vinculadas com outros discursos históricos e políticos que partilham essas mesmas temporalidades. Na parte “Temporalidades” em *Aquí América Latina*, Ludmer propõe “imaginar el mundo como tempo (..) para poder pensar las políticas del tiempo”, porque assim se pode “diferenciar sociedades, culturas, historias, poderes, sujetos” (Ludmer, 2010: 18). A autora sugere ver o sistema de relação entre as diferentes temporalidades como um “campo literário”, como se pudesse ser lido com o modelo teórico-metodológico de Pierre Bourdieu. Em seguida, Ludmer faz notar que este modo de pensamento em sistema já não serve, e que a sua proposta surge em jeito de paródia.

3.1 As ordens temporais em *Aquí América Latina*

No ano 2000, o professor argentino Miguel Dalmaroni estudava com um grupo de estudantes de doutoramento o livro *El cuerpo del Delito* (1999) de Josefina Ludmer e decidiu convidar a autora para apresentá-lo e debater alguns aspetos relativo aos processos da escrita da monografia. Nesse encontro, transcrito por Dalmaroni, discutiram-se em diálogo com os estudantes questões em torno do texto de Ludmer e das relações entre literatura, cultura, o estado e o delito, categoria que serve de fio condutor na obra. Naquela conversa, Ludmer explicou como foi o seu processo inicial da escrita de *Aquí América Latina* que no ano 2000 ainda tinha um título provisório e também carecia da parte “Territórios”:

Les cuento que el libro que estoy escribiendo ahora - *Diario de un sabático*, se llama - es una investigación sobre las temporalidades de esta cultura. La cantidad de tiempos que están presentes en el presente. Cómo están presentes los 70, cómo el pasado inmediato, cómo está presente el siglo XIX. Esa es mi investigación actual. La realidad lleva a preguntarnos eso. Entonces, volviendo a la historia, la historia es la idea de múltiples historias, de una densidad histórica, pero también la idea de que la cultura tiene su propia historia, que es una historia de diferentes duraciones que la historia política (Dalmaroni, 2000: 17).

O diário do seu período de ano sabático de trabalho em universidades norte-americanas é o ponto de partida de Ludmer para dar conta do presente. A autora ensaia distintos pontos de vista aos que se refere como teorias do tempo, ideias e conexões tão diversas que incluem desde noções concretas como o *tempo zero* ou *time-lag* (Homi Bhaba, 1994) até hipóteses para compreender contextos mais complexos como as temporalidades do mercado e as estatais. Também inclui anotações sobre encontros com os seus amigos e escritas sobre os regimes temporais encontradas nas *ficções noturnas do 2000*, chamadas assim por Ludmer, simplesmente, porque são os romances publicadas no ano 2000 que a autora lia de noite (Ludmer, 2010: 43). A primeira parte de *Aquí América Latina* problematiza as “Temporalidades na nação”; o capítulo divide-se na seguinte ordem: “A historia. Uma ordem possível 1”, “A memoria. Uma ordem possível 2” e “O golpe militar. Uma ordem

possível 3”. A segunda parte, “Temporalidades globais”, contém uma ordem só: “O fim do mundo. Uma ordem possível 4”.

Para compreender *Aquí América Latina* como projeto que se propõe investigar as temporalidades da cultura argentina e latino-americana sob forma de um texto ensaístico e especulativo, é preciso ter em conta que a análise de Ludmer não abarca somente o presente, e o passado através da memória e da história, mas dirige-se também a pensar o futuro da literatura latino-americana, e que o vê como “global”. O registo da sua experiência fez-se no ano 2000, considerado pela autora um ano importante para o género especulativo já que em torno do debate dos problemas Y2K, dos quais se temia que iam causar múltiplas dificuldades nos sistemas informáticos, agruparam-se também conspirações sobre o fim do mundo, e os meios de comunicação produziram avisos face a imaginados cenários apocalípticos. Na sua recensão de *Aquí América Latina*, Thiago Guilherme Pinheiro assinala que, ao escrever “em modo de especulação”, Josefina Ludmer opta por uma abordagem, hoje, pouco praticada, quando não vituperada, pela maior parte da crítica e da teoria literária e vista com desconfiança nas áreas das ciências humanas (Pinheiro, 2013: 154).

A especulação ou o género especulativo é para Ludmer o seu instrumento crítico, porque inventa um mundo diferente do conhecido: “un universo sin afueras, real virtual”. Dessa maneira, a *imaginación pública* propõe outro modo de conhecimento que não pretende ser verdadeiro nem falso; é o modo do “como se”, do “imaginemos” e do “supongamos”, na conceção duma pura possibilidade (Ludmer 2010: 10-13).

Para Pinheiro, muitos dos escritos que aborda Ludmer contêm um futuro “que está presente como falta, como decepção”. Descreve-os como:

..textos que conservam a marca do futuro como mero índice, sem de fato se atreverem a descrevê-lo, deixando-o como uma sombra incalculável sobre o presente – pensemos em 2666 (2005) de Roberto Bolaño, *Perros héroes* (2003) de Mario Bellatin, *Mantra* (2001) de Rodrigo Fresán – todos livros que jogam com a ideia de futuro e de certo modo com o apocalipse (Pinheiro, 2013: 154-155).

Também em *Angosta* (2003) retrata-se uma cidade colombiana imaginária, em *futuro presente* (Ludmer, 2010: 129). Pode pensar-se que *La villa* não está situada no futuro, mas, através dos personagens e em jeito humorístico, mostra a ideia dum futuro escuro. Assim é mencionado pelo narrador que: “El “pastor” que la hermana de Maxi había tomado por un jerarca del narcotráfico se dedicaba ese año a predicar la inminencia del Fin del Mundo” (Aira, 2001: 56). O polícia é descrito como “un estegosaurio sanguinario asomando el cuello pedregoso de un lago de petróleo, la noche del fin del mundo” (Aira, 2001: 125). Noutros romances publicados ao redor do ano 2000, não mencionados por Ludmer, mas que podem ser pensados como pós-autónomos, os autores atrevem-se a descrever o futuro, por exemplo em *Un futuro radiante* de Pablo Plotkin (2016), como uma especulação feita sob o mapa duma Buenos Aires no Apocalipse. Neste romance, o futuro também representa uma decepção. *La ciudad ausente* pode listar-se entre os romances que descrevem um futuro, porque a narração é ambientada quinze anos após a queda do muro de Berlim e o romance de Piglia foi publicado em 1992. Em *París*, embora se encontrem referências a acontecimentos históricos de meados do século XX, explica-se no início do romance que o protagonista viajou 300 séculos no tempo para chegar à cidade. Estas ficções brincam com a ideia de futuro, destemporalizam o presente, mas, ao mesmo tempo, são ou fazem o presente. Segundo a autora: “El orden temporal 4 es un orden global, apocalíptico, típico del 2000. Es el tiempo de los fines: el fin del futuro, de la historia, de la utopía, del significante, de la literatura y de la clase obrera.” (Ludmer, 2010: 91).

Neste contexto pode pensar-se nos grupos literários que surgiram em 1996: o Manifesto *Crack*³⁴ no México e a Antologia *McOndo*³⁵ no Chile. O *Crack* é mencionado apenas brevemente por Ludmer (p.93), *McOndo* não é mencionado. Considera-se pertinente ter em conta os referidos grupos

34 O grupo de autores mexicanos inclui: Jorge Volpi, Ignacio Padilla, Eloy Urroz, Pedro Ángel Palou y Ricardo Chávez Castañeda.

35 A antologia de contos *McOndo* foi prologada e dirigida por Alberto Fuguet e Sergio Gómez no Chile. “A antología consta de relatos de 17 autores de 11 países hispánicos, nacidos en una franja cronológica común en torno a la década de los 60” (Fuentes Trigal, 2009: 401).

quando se estuda, como a autora em *Aquí América Latina*, a literatura latino-americana surgida desde os anos 1990, num contexto de ruptura, globalização, alusões apocalípticas e com a ênfase nas cidades. Ambas propostas de renovação, defendidas por jovens escritores, representam dissidências frente às respectivas literaturas nacionais com os seus temas e estéticas que segundo eles seguem um paradigma macondiano, isto é, a literatura à sombra do *boom*. *Crack* e *McOndo* partilhavam nos seus romances temáticas urbanas e apocalípticas e uma recusa do realismo mágico, que nos últimos anos era imediatamente associado com a literatura latino-americana e que também se considerava ser o secreto para o sucesso global dessas literaturas (Fuentes Trigo, 2009: 398-400).

A especulação está relacionada com o género da utopia, que Ludmer entende como primeiro género global e como um instrumento presentista que levando os leitores a outro lugar, consegue desordenar e desorientar o presente: “La utopía es un genero global como el mercado, el capitalismo, el neoliberalismo, Internet y la comunicación. Consiste en el ordenamiento topológico de un espacio sin territorio y sirve para hacer presente y para criticar el presente” (Ludmer, 2010: 94). Os tempos globais não são cronológicos e estão, para a autora, cheios de paradoxos. De acordo com isso, e como parte da experimentação que Josefina Ludmer adapta na sua última obra enquanto estilo e método, suspende-se a linearidade temporal e para experimentar outras maneiras de pensar passado, presente e futuro, “em sincro e fusión”. A autora explica que no território da língua: “se puede especular en fusión (todas las esferas se superponen), en sincro (todo el pasado esta en el presente), y en ambivalencia (se puede usar en una u otra dirección)”. (Ludmer, 2010: 188). A obra, pelo menos a primeira parte dela, tem sido escrita como diário íntimo do ano 2000, mas não se insere de forma simples no *continuum* da história. O presente aparece não apenas como modalidade de sensações temporais heterogêneas que diferem de pessoa em pessoa, mas também é vivido de diferentes maneiras na sociedade. As entradas cujas datas não seguem a linha cronológica começam

em Maio 2000 e vão até o 31 de Dezembro; o livro é publicado só em 2010. Ludmer observa e anota no seu diário várias possibilidades diferentes de estabelecer sequências temporais, incluindo diferentes densidades, variando segundo a quantidade que se publica e se fala sobre o tempo em questão, sobreposições, *déjà vu's* e duplicações. Nestas observações, a passagem do tempo é inconstante: por vezes abranda, outras vezes acelera. Analogamente, também o presente pode estender-se ou ficar mais curto.

A autora está convencida de que a América Latina conta com um tipo de temporalidade que não se sustêm em processo “natural” que se pensaria em forma de contínuo fluido ou de etapas sucessivas, mas que o tempo apresenta cortes e saltos. O *tiempo zero* que impactou na região, na década dos 90, com as novas experiências de comunicação globais, como a Internet, reorganiza o mundo e a sociedade e produz todo tipo de fusões e divisões, apaga a diferença entre "longe" e "aqui" para instalar a simultaneidade global, chave para os mercados financeiros. Esta aceleração acaba por produzir novos tipo de desigualdade porque divide as sociedades de acordo com a capacidade de acesso à instantaneidade. As experiências instantâneas são as que cortam o tempo e formam espaços sem tempo, e incluem atentados, acidentes, conflitos sociais (Ludmer, 2010: 18-19).

Ludmer rejeita pensar as temporalidades de América Latina em termos de progresso ou desenvolvimento e sugere, em vez disso, “utilizar” o tempo sem produzir atrasados e adiantados, de forma “local e nomádica” (que talvez refere a obra de Rosi Braidotti), que é para a autora uma maneira política de pensar a literatura:

Los agitadores pueden usar el tiempo como marco y materia de una pluralidad de políticas posibles: usar el tiempo como concepto estratégico. (...). La agitadora del tiempo es local, coyuntural y nomádica. Puede deslocalizarse y moverse entre puntos temporales diferentes (y a velocidades y ritmos diferentes) y desplazarse entre muchos presentes (Ludmer, 2010: 117-118).

A escolha duma abordagem que abstrai a precisão e linearidade cronológica e procura agitar a cultura literária através de novas maneiras de organizar o tempo acaba tornando o trabalho de

Ludmer alvo de mal-entendidos e críticas. Se bem que talvez não seja possível produzir datas exatas de início e fim dos processos de transformação na sociedade e arte tão abrangentes, pode-se achar a periodização da ensaísta imprecisa. Em várias ocasiões, a autora menciona acontecimentos literários ou culturais dos anos 80 ou 90 como se estes tivessem ocorridos próximos da sua datação de ruptura, no ano 2000 e estivessem portanto imediatamente relacionados. Este é o caso, por exemplo, quando menciona a música popular do grupo *Redondos*³⁶. Miguel Dalmaroni observa que as primeiras cem páginas de *Aquí América Latina* são uma espécie de diário pessoal em que as entradas correspondem com datas de calendário precisas. Para o crítico argentino, o leitor espera então que a introdução chegue a seu fim e que a segunda parte do livro esteja mais próxima de um ensaio crítico; neste ponto, porém, o leitor atento adverte que “El futuro llegó hace rato” é uma frase da canção “Todo un palo”, da banda *Patricio Rey y sus Redonditos de Ricota* cujo lançamento data do ano 1988, ou seja bastante tempo antes da viragem de milénio. Ainda assim, admite Dalmaroni, o livro tem um alibi: é “realidadficción” e é, em grande parte, um “diário íntimo”. Isto faz com que o leitor ou a leitora imagine que a voz que escreve esteve a ouvir uma repetição daquela canção na rádio e a interpretou como um slogan do presente. “O, en cambio, todo lo contrario. U otra cosa. Todo depende de cómo se lea”, cita ironicamente o comentarista (Dalmaroni, 2010).

O presente quotidiano e a narrativa etnográfica

No seu diário, Ludmer começa a refletir sobre a cultura a partir da realidade quotidiana que encontra nos programas de televisão:

En la televisión, en *Okupas*, en la realidadficción, encontré la temporalidad de lo cotidiano. Una organización de las horas del día (Max Weber la remonta a los monasterios y las reglas de ciertas órdenes religiosas que cultivaban la tierra); una organización del tiempo que no solo depende de la tecnología y los medias (reloj, radio, TV, diarios, blogs, e-mail, Internet) sino de una política de la representación y del sentido. La temporalidad cotidiana

36 Na entrada do sábado, 10 de junho encontra-se esta frase: “Buenos Aires año 2000: fin del futuro y del tiempo mesiánico; los Redondos cantan ‘El futuro llegó hace rato’ y el chico de Esperando al Mesías dice que no espera más” (Ludmer, 2010: 68).

es una categoría tecnológica, capitalista, de la mercancía y de los valores (Ludmer, 2010: 39).

Quando Ludmer introduz as literaturas pós-autónomas, define-as não só na sua dimensão territorial, baseadas as narrações no espaço imediato do bairro e da cidade, mas também como localizadas na realidade quotidiana e simultaneamente produtores desta. A quotidianidade ou *fábrica de realidade* pode ser, portanto, a noção que liga o estudo das temporalidades com a análise espacial feita no capítulo precedente. Do mesmo modo que a utopia, a temporalidade quotidiana para Ludmer não é nenhuma banalidade mas sim uma “categoría tecnológica, capitalista, da mercadoria e dos valores”.

A intervenção que Ludmer iniciou com os artigos em que falou de pós-autonomia é entendida, por muitos, como resposta direta aos artigos de Beatriz Sarlo apresentadas no primeiro capítulo. Na comparação dos textos das duas autoras pode ver-se que, em diferentes abordagens, ambas observam o forte peso do presente na literatura contemporânea e que ambas concordam em alguns pontos, por exemplo no que concerne a influência dos meios de comunicação de massas, enquanto defendem posturas distintas em outros. Rafael Arce resume:

La intervención de [Sandra] Contreras permite, creo, entrever dos posiciones en cierta medida extremas en su radicalidad: por un lado, Sarlo insiste con protocolos de lectura en los que la autonomía y el valor literarios siguen siendo postulados inamovibles y no sometidos a interrogación, y de ese modo textos como los de Cucurto, Link o López le resultan ilegibles; por otro lado, Ludmer afirma festivamente el fin de la autonomía y lleva a uno a preguntarse qué hacer con los restos de la hecatombe del proyecto moderno (Arce, 2010: 18).

No artigo “Sujetos y tecnologías” publicado na revista *Punto de Vista* em 2006, Sarlo identifica uma série de características que encontra na nova narrativa, elementos que separariam o romance dos anos oitenta tipicamente “interpretativo” do atual, em muitos casos “etnográfico”, associado a um conjunto de procedimentos que inclui o abandono da trama, o registo plano, o narrador submergido e o aparecimento de novas tecnologias (Sarlo, 2006: 6). A autora, contudo, não fala dum fim da

literatura. Excluindo desta afirmação o chamado “romance histórico”, e relativizando o seu caráter dicotômico, Sarlo postula uma disjunção conceptual:

Si el pasado reciente obsesionó a los ochenta, el presente es el tiempo de la literatura que se está escribiendo hoy. [...] Lo que quiero decir, más bien, es que leyendo la literatura hoy, lo que impacta es el peso del presente no como enigma a resolver sino como escenario a representar (Sarlo, 2006: 1-2).

O debate que coloca em confronto o “etnográfico” ou documental e o imaginário ou interpretativo já é mais antigo e, também, mais abrangente do que pode sugerir a data de publicação dos referidos artigos. No contexto dos debates da literatura de pós-ditadura na Argentina, discutia-se o lugar de textos testemunhais, de relatos que contaram o horror sofrido desde a perspectiva autobiográfica, e de textos do tipo crônica e não-ficção na cultura literária. Também se discutiram as possibilidades e perigos desta escrita no Uruguai. Não será relevante apresentar um panorama mais detalhado do discurso produzido em torno deste tema. Para dar apenas um exemplo, basta lembrar as observações de Hugo Verani em *Narrativa uruguaya contemporánea: periodización y cambio literario* (1992). O autor nota, por um lado, um caráter catártico na escrita dos textos de testemunho e, por outro lado, aponta para a importância da revelação de informação sobre o vivido na ditadura, na prisão, na marginalidade ou no exílio, contida nesses relatos.

Na Argentina, a reflexão crítica de Beatriz Sarlo teve um papel importante nesta discussão. No seu livro *Tiempo pasado* (2005^a), a ensaísta assume o recurso ao testemunho na literatura como necessário, e, contudo, declara-o insuficiente. A autora argumenta que a proliferação deste tipo de relatos saturou a cultura e, associando o relato subjetivo com a cultura de memória duma sociedade pouco autocrítica, debruça-se sobre uma frase de Susan Sontag: “Quizá se le asigne demasiado valor a la memoria y un valor insuficiente al pensamiento” (Sarlo, 2005a: 26). Embora reconheça que para entender seja, também, preciso, recordar, em *Tiempo pasado*, Sarlo pergunta: “¿Cuánto garantiza la primera persona para captar un sentido de la experiencia?” (Sarlo, 2005a: 28). A autora postula que valeria mais uma reflexão regulada pelo ofício e método (literários) do que buscar um

sentido nas reconstruções baseadas em fontes testemunhais, porque isto ocorre com frequência em função de necessidades presentes, intelectuais, afetivas, morais ou políticas (Sarlo, 2005a: 16). Referindo situações em que o “excesso” de memória levou a conflitos (menciona-se o caso da Irlanda), a autora reivindica uma arte que faça algo com a memória: “Existen otras maneras de trabajar la experiencia” afirma, e reivindica o valor da teoria e a reflexão na continuidade da cultura porque as ficções em primeira pessoa não substituiriam o julgamento colectivo (Sarlo, 2005a: 95).

No debate atual, o problema com os textos compostos a partir do registo de experiências subjetivas é diferente: mais do que na sua função e capacidade crítica para a cultura da memória, as escritas do presente são criticadas por Ludmer por se inscreverem na equação da pós-modernidade segundo a qual tudo o que é económico é cultural e vice versa, e por carecer de especificidade literária. Ainda assim, os relatos “etnográficos” ou escritas da experiência pessoal da atualidade são questionados, tal como os testemunhais, na dimensão do seu valor literário, e acusados de substituir a imaginação com a realidade imediata ou *realidadficción* e, desta maneira, recusar o poder de que a ficção dispunha, quando a literatura funcionava como mundo à parte. Embora os relatos de visão subjetiva entrem na realidade da *imaginación pública* ou *fábrica de realidad*, para usar os termos de Ludmer, isso não acontece no sentido de testemunho ou de denúncia política, como aconteceu nos textos que documentaram o horror que o estado da Junta Militar ou da época de redemocratização tentava silenciar. As literaturas do presente também não estão envolvidas num discurso ou processo de encontrar a verdade histórica, como advertia Sarlo face a fetichização da verdade testemunhal.

Aprofundando na sua observação sobre a prevalência da escrita “etnográfica” nos textos contemporâneos, Sarlo refere como exemplos, entre outros, os romances-crónica de Aira em que se percorrem espaços sociais com uma “levedad graciosa” e os romances de Rodolfo Enrique Fogwill. Os dois escritores argentinos “escriben en el escenario de la actualidad, de lo que está sucediendo en el momento. Aira y Fogwill conocen la lengua del presente y cada uno escribe con ella,

deformándola o registrándola a partir de un saber preciso” (Sarlo, 2006: 2). Surpreendentemente, depois de usá-los como exemplo, dizendo, por exemplo, que “Aira es un maestro en el abandono de la trama” (Sarlo, 2006: 3), Sarlo isenta Aira e também Fogwill da escrita etnográfica banal.

Aira tiene la perfecta distancia del dandy literario, que encuentra chistosa o amena toda variación del presente, sencillamente porque, primero, es una variación y, segundo, se trata del presente. Ambas novelas se socavan a sí mismas en los tercios finales desmintiendo su *etnografía*: allí, como es habitual en Aira, la trama se deshace, porque pega un giro, cambia de registro y va hacia otra parte como si fuera abandonada a un movimiento imprevisible (Sarlo, 2006: 2-3).

Escrita durante a guerra das Malvinas (ou Falkland Islands), Fogwill imaginou no romance *Los pichiciegos* outro cenário da cultura dos soldados. Para Sarlo o romance aplica uma “etnografía hipotética” (Sarlo, 2006: 3). Para esta autora, há, então, várias maneiras de abandonar a trama: o disparatado é inconclusivo e por isso, em outras dimensões, também pode ser entendido como “etnográfico”. E ironiza: “salgamos a pasear por el mundo donde no hay argumento sino suma de episodios divertidos” (Sarlo, 2006: 4).

Sandra Contreras questiona a ideia de que a pulsão da obra de Aira seja a de sair a passear, a registrar, a contar, ou uma soma de episódios divertidos (Contreras, S., 2010a: 141). Para Contreras é evidente que Sarlo utiliza o termo “etnográfico” no sentido pejorativo, de “olhar turístico”. Com o intuito de relativizar a simplificação implícita do olhar etnográfico, Contreras faz notar que na disciplina da antropologia não se concebem os procedimentos metodológicos apenas como registros descritivos ou como o ato de ter um gravador na mão (Contreras, S., 2010a: 136-140). A crítica reconhece também que nem tudo é depreciativo em relação à “etnografía” no artigo de Sarlo. Na leitura de Contreras, Sarlo põe em confronto duas maneiras de escrever: de um lado, está o registro plano, submergido e tecnológico de Paula, Cucurto e Link, isto é “la etnografía mala” e, do outro lado, os romances de Fogwill e Aira como “la etnografía buena”. Em Aira e Fogwill também “hay miradas documentales del presente coyuntural, sólo que las torsiones desrealizadoras reorientan en cada caso ese potencial documental hacia otra dimensión” (Contreras, S., 2010a: 141). Pode surgir a

pergunta de porque Sarlo, no seu artigo do 2006, menciona *Los pichiciegos* que foi escrita em 1983, afastado dos outros textos do seu *corpus* todos assentes nos primeiros anos da década do 2000. Podia ter-se considerado o romance *Vivir afuera* de Fogwill escrito em 1998 e em que se descrevem personagens em espaços marginais numa noite em Buenos Aires, que possivelmente fosse mais adequado para estudar as questões da etnografia, do narrador submergido e do registo plano. Utilizando a *Los pichiciegos*, Sarlo traça uma referência ao debate sobre os textos testemunhais na literatura na época pós-ditatorial.

Resumindo a questão do tempo, reparamos que Ludmer faz uma principal distinção entre tempos nacionais e tempos globais na literatura, sendo os nacionais expressos em questões como a memória e a história, e os globais os que lhe interessam para estudar a atualidade e o futuro das literaturas pós-autónomas. Tanto Ludmer como Sarlo dirigem o foco para a temporalidade do presente representada nos textos. Para Ludmer, o presente na escrita funciona como *fábrica de realidade* e é capaz de absorver e incorporar as outras temporalidades, enquanto para Sarlo a chamada escrita “etnográfica” que regista o presente é de má qualidade literária. Ambas as ensaístas concordam que na narrativa atual tendencialmente importa menos o passado desligado do presente.

3.2 O tempo do mercado em *La villa* de César Aira

Numa perspectiva centrada no contexto em torno da crise de 2001, Sylvia Saítta cita Daniel Link, que identifica uma dupla violência a que a cultura argentina estaria submetida: a de um passado ditatorial traumático e a dos resquícios das fantasias neoliberais, que pretenderam construir uma cultura 'nova', e 'moderna' (Link, 2003: 16 in Saítta, 2013: 132).

Também Beatriz Sarlo repara na situação histórica desse momento, quando diferencia a representação específica desta nos romances de Aira, e descarta a leitura deles como romances sobre

a miséria ou cultura juvenil: “En *La villa y Las noches de Flores* de Aira, la imaginación etnográfica reconstruye el presente más coyuntural, es decir: no la miseria o la cultura juvenil, sino los cartoneros y el *delivery*, las formas que el presente trae como novedad, las tácticas de *moda* de la supervivencia penos” (Sarlo, 2006: 3). O romance *La villa* foi escrito em 1998 e publicado em 2001. Podemos dizer que é do 2000³⁷ - do mesmo ano 2000 que foi ponto de partida dos estudos em *Aquí América Latina* - e se envolve tematicamente com as formas culturais e sociais deste tempo. Na Argentina da década de 90, a implementação da nova ordem cultural “globalizada” precipitou-se com as políticas de corte neoliberal da presidência de Carlos Saúl Menem na qual, como atesta Ludmer, se estimularam saltos modernizadores. Prometia-se o bem-estar económico através da equivalência das moedas peso - dólar e negociava-se uma modernização acelerada com de privatizações massivas de serviços públicos. Em *Aquí América Latina*, a autora descreve o ano 2000 como uma:

Sensación constante de que el presente es memoria y *déjà vu*: una duplicación del pasado. duplicación del pasado.
Sensación de corte histórico, temporal, con la "modernización" neoliberal en la Argentina. En Buenos Aires año 2000 hay como un tiempo que se vino de golpe.
Sensación de vivir en la utopía realizada de la comunicación universal y de la circulación universal de bienes (Ludmer, 2010: 25).

No neoliberalismo, a velocidade dos fluxos de trocas económicas é muito mais alta que a velocidade das funções executivas e legislativas do estado e, por isso, os projetos políticos traduzem-se numa eterna corrida, e um eterno presente, modificando, além do mais, a relação entre nação e estado:

En el siglo XIX y sobre todo en el XX se instituyó una temporalidad estatal, poderosa y autónoma, que dominó sobre el tiempo del mercado actuando como lentificador social. Esta temporalidad culmina en la mitad del siglo XX y hoy esta fracturada. (...) La velocidad de los mercados subordina y pone a su servicio (y usa) la temporalidad política estatal, mucho mas lenta (...). El tiempo neoliberal transforma el estado en América latina: el presente eterno y a la vez la máxima aceleración hacen estallar la temporalidad estatal e impiden proyectos políticos (Ludmer, 2010: 29).

37 Utiliza-se neste trabalho “o 2000” de maneira ampla que pode incluir vários anos antes e depois da viragem do milénio. Igualmente, o termo “presente” é utilizado em sentido amplo como no livro de Ludmer.

A dissolução da paridade dólar-peso em 2002, depois da época menemista, significou um deslocamento do tempo local face ao global. Desde a crise do 2001, a desigualdade social aumentou e isso transparece no romance de Aira: ao entrar na *villa*, acompanhando os *cartoneros* no retorno às suas casas, o protagonista Maxi não olha muito à volta porque tem medo de parecer um turista social (Aira 2001: 71). Quando Maxi combina um encontro com o jovem *linyerita* que dorme na rua, oferece o seu relógio da marca Rolex para que ele possa chegar à hora marcada, mas o rapaz rejeita a oferta alegando que vai perguntar a alguma pessoa na rua para saber a hora (Aira, 2001: 92).

Também se pode encontrar o “presente eterno” descrito por Ludmer no romance: é obrigação dos *cartoneros* concorrer com os camiões recolectores de lixo da cidade para sustentarem a sua economia de sobrevivência. A sensação de que *La villa* está narrado num presente reforça-se com o facto de o protagonista ser uma pessoa jovem e ignorante, talvez ingénua, que não procura compreender mais do que o aqui e agora em que ele próprio está inserido. A desocupação de Maxi, resultado do abandono dos estudos, deixa-o num destempo: “En la bisagra entre futuro y pasado quedaban esas materias, bien llamadas “previas”, flotando en una indecisión realmente perpleja. De modo que cuando comenzó ese otoño no tenía ocupación alguna” (Aira, 2001: 12).

A conversa entre Maxi e a empregada doméstica Adelita, que vive na “villa” mas trabalha na parte burguesa, denota que não existe um estado de bem-estar nem qualquer projeto político futuro no qual os jovens pudessem depositar esperança:

- Maxi: Qué vergüenza, que entre la gente a la que le falta todo, se arrebaten lo poco que tienen.
- Adelita: «Señor, yo no lo veo tan mal.»
- Como?! ¿Justificás un robo? ¿Vos también robarías?
- Señor, ¿me ve a mi robando? (...) lo que quiero decir es que él que puede robar, roba, Si está hecho para eso, ¿que otra cosa podría hacer? (Aira, 2001: 74).

Tentando salvar a situação, Maxi reclama que não devia haver pobres, ao que a rapariga responde: “¿Qué pobres? Señor, ésa es una palabra antigua”, e explica que antes havia pobres e ricos, agora esse mundo desapareceu e os pobres ficaram sem mundo. Por isso, acha Adelita, as suas patroas dizem que já não há pobres. Agora é questão de viver nada mais, e não interessa de que forma (Aira, 2001: 75-76). Cada um dos dois jovens conhece uma anedota sobre um pobre que assalta um rico. Na versão que contaram a Maxi, o pobre continua pobre e o rico permanece rico, mas na versão de Adelita os dois trocam de papéis e o pobre torna-se rico (Aira, 2001: 76). A conversa entre Maxi e Adelita é citada por Heffes que lê no parágrafo uma teoria sobre o “equilíbrio social”. Segundo a autora, *La villa* propõe uma “radiografia da pobreza”:

Es el mismo fatalismo que aparece en los textos precedentes y donde la posibilidad de una intervención para mejorar la condición de estos sujetos parece lejana, si no imposible. Del mismo modo que los “cartoneros” se habían hecho invisibles, también así se naturaliza la pobreza. Resulta significativo que Maxi no busca crear una conciencia de clase en los pobres que ayuda; por el contrario, su tarea se limita a la caridad (lo que en definitiva no hace nada para mejorar o cambiar la estructura de clase sino que, por el contrario, la preserva). Más allá de las incursiones entre uno y otro territorio, las diferencias de clase se mantienen intactas (Heffes, 2010: 142).

Pinheiro aponta que não é por acaso que Ludmer enuncia a sua teoria especulativa precisamente perante a implantação e permanência do momento neoliberal na Argentina:

E não poderia ser outro o lugar e o momento de enunciação para tal articulação teórica (ou especulativa): o momento de surgimento dessas literaturas pós-autônomas, a situação em que o cultural passa a ser mercado, e o mercado passa a ser cultural, reelaborando e desarticulando as diferenças para torná-las propícias ao comércio – isto é, no momento mesmo de concretização do sonho neoliberal – é também aquele em que se inicia sua derrocada, sua face abertamente desastrosa: o da crise econômica de 2001 na Argentina (Pinheiro, 2013: 157).

Pinheiro destaca que, “[e]sse ápice-apocalipse do neoliberalismo também se apresenta na indústria editorial” quando a introdução das grandes editoriais multinacionais na Argentina agravam a situação para “certas possibilidades textuais” cujo espaço parece diminuir. O autor menciona, neste contexto, a editora artesanal cooperativa “Eloísa Cartonera” como uma resposta à crise e proposta de novos modos de produção e circulação do objeto livro, numa tentativa de entender a literatura, na

dimensão da edição e também da recepção, como uma prática colectiva ou com um valor social agregado ao produto livro (Pinheiro, 2013: 157-158).

Segundo Ludmer, as escritas pós-autónomas podem ou não exibir as suas marcas de pertença à literatura e os tópicos da auto-referencialidade que marcaram a era da literatura autónoma. Podem pôr-se ou não, simbolicamente, dentro da literatura e seguir ostentando os atributos que a definiam antes, quando eram totalmente "literatura", ou podem apresentar-se como "lixo"³⁸. Nas duas posições, a da literatura "autêntica" e a da literatura apresentada como lixo, ou nas suas matizes, as escritas demonstram o problema o valor literário (Ludmer, 2010: 155). Sobre o fundo da intermutabilidade de mercado e cultura pode-se perceber melhor o que Ludmer diz quando sugere que as literaturas pós-autónomas podem alcançar tanto o estatuto de literatura como o de lixo, pois provavelmente a autora refere-se às tentativas dos autores de experimentar novos modos de produção, circulação e, também, de redefinição de literatura.

Na narrativa de César Aira, a produção do valor estético vincula-se de maneira complexa ao emprego de materiais baixos e à articulação em formas lábeis, fracas ou rotas, diz Reinaldo Laddaga (Laddaga, 2001: 37).

A funcionar desde 2003, em resposta aos impactos da crise económica e política do 2001-02, o projeto editorial coletivo Eloísa Cartonera trabalha no bairro La Boca, em Buenos Aires, para transformar o artigo livro numa prática social e colectiva de trabalhadores e leitores. A editorial publica literatura latino-americana em papel reciclado pelos *cartoneros*. Provavelmente, graças à afinidade presente na sua forma de pensar e praticar a literatura, César Aira foi um dos primeiros autores publicados pela iniciativa editorial independente e artesanal (Epplin, 2015: 2). São poucas as grandes cidades latino-americanas que não contam com uma editorial "cartonera". Colaborando com Eloísa Cartonera os *cartoneros* recebem pelo papel um preço cinco vezes maior do que no

38 Neste contexto, Ludmer menciona: Hector Abad Faciolince, *Basura*, I Premio Casa de América de Narrativa Americana Innovadora, Madrid, Lengua de Trapo, 2000) e "Trash" (Daniel Link, *La ansiedad* [novela trash], Buenos Aires, El cuenco de plata, 2004).

mercado de rua (Epplin, 2015: 4). Cecilia Palmeiro, referida por Epplin, caracteriza este modo de produção cultural como as “anti-estéticas de lo *trash*”, que postulam que a literatura deve deixar de ser um objeto de luxo e pode ser algo barato e que o modo de produção é inseparável do texto e que por isso podia ser trabalhada com o conceito “vida literária” (Epplin, 2015: 5). Epplin, seguindo Palmeiro, interpõe que se trata duma contradição: “Nuestro paisaje cultural, sin embargo, está repleto de contra-propuestas que terminan siendo subsumidas en la misma cultura que buscan impugnar” (Epplin, 2015: 5). Esta observação lembra que a Eloísa Cartonera se tornou uma espécie de Meca do turismo progressista. Os livros da editorial são criticados por não serem tão únicos nem artesanais. A materialidade do livro chama a atenção: o material da capa e encadernação é grosso, no entanto o texto é paginado e impresso digitalmente, até os stencéis para a capa são uma técnica que permitem uma reprodução massiva. Em síntese, os livros da editorial não são lixo nem obras artísticas, mas mercadoria, conservando o gesto de algo artesanal, único, original (Epplin, 2015: 8-9).

Pode assumir-se então, que a literatura pós-autónoma se caracterizaria através de diferentes tentativas de lidar com os seus “problemas com o valor”, e que, como uma possibilidade dentro deste marco, ao menos, aos olhos de uma parte do público leitor as construções com materiais de baixa qualidade e as práticas articuladas com a experiência coletiva parecem conferir “algum tipo de valor” à literatura, como se confirma, por exemplo, no que refere Laddaga relativamente aos romances de Aira:

El universo de referencia que se da es precisamente el que se ha mostrado, hasta el momento, como el más refractario a la configuración literaria: el de cierta clase media baja de barrio o de ciudad pequeña – que está desprovista, en los escritos de Aira, de ciertos prestigios que aún poseía en Manuel Puig, pero que en estos libros se expone no sólo sin ironía, sino como el espacio de una singular alegría (Laddaga, 2001: 39).

Isto entra em diálogo com o “retorno de bairro”, postulado por Sylvia Saítta como via temática da narrativa argentina publicada por volta do ano 2000, como ficou referido no segundo capítulo.

Na introdução desta dissertação argumentou-se que as protagonistas ou bases temáticas comuns dos três romances, *La villa*, *La ciudad ausente* e *París*, seriam as cidades e as suas funções vitais, o circular das mercadorias materiais e simbólicas que nelas ocorre. É pertinente, neste sentido, mencionar um grupo de críticos que propõem analisar o tema desde as economias literárias. Com o propósito de estudar a questão do valor literário num sentido mais amplo, Sandra Contreras sugere que “un modo de pensar el problema del valor en algunas escrituras del presente [que], tal vez, pueda partir de una lectura de las relaciones entre trabajo y resultado que en ellas se articulan, esto es, de las economías literarias que las subyacen” (Contreras, S. 2011: 2). Também existem propostas similares de Ricardo Piglia³⁹, ou de Daniel Link⁴⁰. Em “Relatos de mercado. Una definición y dos casos de a literatura latinoamericana”, Cristian Molina sugere analisar um tipo de narrações⁴¹ que no plano ficcional ou no agir do autor representam operações de mercado dentro e fora do “campo literário”. Baseando-se em *Las reglas del arte* de Pierre Bourdieu (1995), Molina refere a existência de certos enunciados normativos ou performativos através dos quais se tornam evidentes as posições estruturais dos artistas no campo de produção simbólica e suas relações conflituosas com os campos social, político ou económico do contexto do século XIX. Podem ser relatos sobre os agentes do mercado simbólico, os seus produtos e/ou consumidores, naqueles que claramente se demonstra a dualidade económica-simbólica constitutiva desde espaço. Segundo Molina, analisar este tipo de relatos, que a seu ver proliferam ao menos desde o século XIX em diferentes contextos nacionais, permitiria entender como os escritores concebem e praticam as relações entre literatura e

39 Molina explica: “Piglia propuso la lectura de una “economía literaria” (1973) o de “ficciones de dinero” (1974, 1993) en las novelas de Roberto Arlt (Molina, 2010: 116). Mientras la primera señalaba “una teoría de la literatura donde un espacio de lectura y ciertas condiciones de producción son exhibidos” (Piglia, 1974: 60), la segunda se concentró en relaciones generales entre ficción y economía -dinero específicamente-.” (Molina, 2010: 116).

40 Thiago Guilherme e Cristian Molina también citam o ensaio de Daniel Link “Literatura y mercado” (2013).

41 Exemplos dos emergentes relatos de mercado do século XIX são: *Les illusions perdues* de H. Balzac e *Azul* de Rubén Darío, 1888. Para o século XX Molina menciona os romances e alguns contos e obras de teatro de Roberto Arlt, *Angustia* de Graciliano Ramos, *La tía Julia y el escribidor* de Mario Vargas Llosa, *Lo imborrable* de Juan José Saer, etc.. No presente, isto é, em plena globalização económica, existe uma proliferação disseminada de relatos na literatura mundial; Molina lista, entre outros: *Hollywood* de Charles Bukowsky, *El congreso de Literatura* (2001), *Varamo* (2002), *Las noches de Flores* (2004), e outros de César Aira; *A caverna* de José Saramago (2000); *Angosta* de Héctor Abad Faciolince (2004); *La posibilidad d’une île* de Michel Houellebecq; *Lorde* de João Gilberto Noll (2006); *La mafia rusa* de Daniel Link (2008) (Molina, 2010: 115).

mercado, nas mais diversas maneiras. O autor confirma que esta possibilidade, embora não explícita, está insinuada na obra de Bourdieu, sendo menos visível em virtude de esta se focar nas estruturas (Molina, 2010: 115).

Molina também refere o texto de Sandra Contreras. Em “Superproducción y devaluación en la literatura argentina reciente” (2007), a autora adverte a existência de uma trilogia panamiana de César Aira, onde este: “fabula, en el filo entre los dos siglos, la intrínseca relación entre literatura y mercado, más concretamente mercado editorial” (67). É uma escrita a partir da imaginação que, em palavras de Contreras, “tiene mucho de verdad o de auténtica intuición” sobre o que implica publicar (Molina, 2010: 118). Dando crédito a Molina, pode-se tentar ler os romances escolhidos de Aira, Piglia e de Levrero como “relatos de mercado simbólico”.

Com o intuito de aproximar-nos do tema deste capítulo, ou seja, as temporalidades do presente, podemos indagar a questão da velocidade do processo de escrita e publicação e, em termos mais gerais, do mercado literário. No referido artigo de Martín Kohan (2005), o crítico vincula a literatura de Aira com a superprodução de narrações, e relaciona, dessa maneira, as características e valores da escrita do autor com operações de mercado editorial: “La escritura en Aira no queda o no debería quedar subvaluada; su impronta no es la de la reproducción, sino la de la sobreproducción” (Kohan, 2005: 10-11).

Também Ludmer repara neste fenómeno: “Cesar Aira puede llegar a sacar dos o tres libros por año y explorar las estrategias del mercado en diferentes géneros literarios.” (Ludmer, 2010: 97). Mas, aqui também tem que se relativizar o grau de novidade e de rutura que Ludmer assinala, pois estas estratégias de mercado não representam uma especificidade dos anos da viragem do milénio. Sandra Contreras chama a atenção que o espaço de luta social, proposto por Bourdieu com o conceito do “campo literário”, tem em conta diferentes estratégias por parte dos autores para com o mercado:

También hacia 1970 Pierre Bourdieu hacía su ya clásica distinción, para el mundo editorial, entre empresas de ciclo de producción largo y empresas de ciclo de producción corto; y sin embargo no hay, prácticamente, mesa de editores independientes latinoamericanos en la que, por lo menos del año 2000 en adelante, no se plantee, *pero como algo propio del presente más inmediato*, como algo relativamente “reciente” (en todo caso no más allá de los años 90), la tensión entre la lógica antieconómica de los catálogos independientes y la lógica económica de renta alta e inmediata de las multinacionales (Contreras, S. 2010b: 5; *itálicos no original*).

Bourdieu expressa a tensão entre produção restrita para um escasso público e o seu oposto, a produção em massa, com sucesso económico, da seguinte maneira:

..mientras más autónomo es el campo literario y artístico, más suspendida se halla en él la eficacia del principio de jerarquización dominante, es decir, el económico y político; pero, por más liberado que esté, sigue estando atravesado por las leyes del campo englobante, las del provecho económico y político. Mientras más grande es la autonomía del campo, más favorable a los productores más autónomos es la correlación de fuerzas simbólicas y más tiende a marcarse el corte entre el campo de producción restringida, en el que los productores sólo tienen por clientes (o mercado) a los otros productores, y el campo de gran producción, que se ve simbólicamente excluido y desacreditado (Bourdieu, 2006: 15-16).

Podemos assumir que, segundo Ludmer, quando se encerra o ciclo de autonomia, cai esse ciclo curto de produção e todas as publicações literárias se rendem à procura do campo englobante e das forças heterónomas.

Sandra Contreras sublinha o carácter performativo da literatura de Aira no meio argentino:

Resulta claro, creo, que hablar de la literatura de César Aira supone, ya, hoy, hablar del “fenómeno” Aira, es decir, de “algo” que está (explota, se disemina) más allá de cada libro, más allá inclusive de la obra en su conjunto, y que tiene que ver con el gesto que la sustenta, con el acto que está en su génesis y también en su periódica consumación, que la literatura de Aira no es sólo proliferación del relato sino también, y ante todo, acción, *performance* y que por eso la publicación misma es parte esencial de la obra como acto artístico, como acción (Contreras, S., 2010a: 144).

Referindo as leituras de S. Contreras, Arce descreve um aparente paradoxo: por um lado, Aira seria na Argentina considerado como “o pai da pós-autonomia”, porque supera a lógica das forças económicas que organizam o campo literário. Aira é adaptado a ambos os ciclos de produção que caracterizavam o campo autónomo, e opera com várias estratégias ao mesmo tempo. Tanto Ludmer,

como Laddaga incluem Aira dentro do movimento emergente que descrevem. Por outro lado, Aira parece, ao mesmo tempo, um “consagrado”: talvez não como Piglia ou Saer, mas é inegável que ocupa um lugar indiscutido no contexto da literatura argentina e latino-americana (Arce, 2010: 21-22). Segundo Arce, Aira pode ser lido como ligação entre a literatura moderna e as novas literaturas experimentais.

Considerando os “relatos de mercado” descritos por Molina, pode-se dizer então que em *La villa*, se encontram muitas observações sobre o mercado na sua dualidade: o mercado é simbólico e económico ao mesmo tempo. Não se fala do mercado de literatura, mas sim de outros mercados: sobre a circulação do papel, sobre a situação económica das pessoas que habitam o bairro de Flores e sobre as suas ocupações económicas:

Para un joven como Maxi que no quería estudiar y tenía un físico impresionante (..), la profesión contada era la de portero o custodio en una discoteca. (..) Lo que le quedaba entonces, según este sistema de categorización general, era el trabajo de instructor de gimnasio. (...) Que un gimnasta se volviera profesor de gimnasia le parecía tan monstruoso como un enfermo haciéndose médico. Tenía un rechazo instintivo y profundo a los sistemas que se auto-absorbieran... (Aira, 2001: 26).

Pode-se discutir se isto permite deduzir para o mercado simbólico ou literário. Enfim, não se pode tirar conclusões apenas partindo das temporalidades de *La villa*, nem lendo o romance em questão como metáfora da situação do mercado editorial. Em todo caso, a consideração de um único texto não é suficiente para encontrar a expressão geral de uma ambivalência de valor, tal como sugerida por Ludmer. Para aprofundar este tipo de observações económicas e de mercado seria preciso um estudo do autor e de um número alargado das suas obras nos seus respetivos contextos de publicação e receção. É difícil distinguir entre assuntos relativos ao espaço e problemas relacionados principalmente com o tempo. Há indícios de que a *fábrica do presente* que sugere Ludmer tenha a ver com os mercados, que, segundo a autora, englobam toda a cultura. A

observação de Ludmer de que a velocidade dos mercados é mais alta que a da política pode ser decisiva.

3.3 A memória e o estado em *La ciudad ausente* de Ricardo Piglia

No ensaio “Pretéritos presentes”, Andreas Huyssen constata que nas últimas décadas ocorreu uma viragem para o passado como fenómeno cultural-político nas sociedades ocidentais. Para o filósofo alemão, as primeiras décadas do século XX foram estimuladas pelo que ele chama “futuros presentes”. No entanto, desde a década dos 1980 ocorreu um deslocamento na experiência e na percepção do tempo que passou o foco dos futuros presentes aos pretéritos presentes. Os discursos da memória na Europa começaram a surgir já depois da década de 1960, como consequência das tentativas de descolonização e dos novos movimentos sociais acompanhadas por múltiplos postulados sobre o fim (o fim da História, o fim do sujeito e o fim dos meta-relatos). Segundo Huyssen, noutras regiões do mundo a preocupação sobre a memória teve uma dimensão mais política: em especial desde 1989 e nos países pós-comunistas de Europa do Leste e na ex-União Soviética e, também, a respeito dos desaparecidos e seus filhos nas sociedades pós-ditatoriais tocando questões de responsabilidade coletiva e de direitos humanos (Huyssen, 2007: 6). O relato atual sobre a memória é visível por exemplo nas cidades onde se restauram os centros históricos, e o novo ênfase que envolve o património, os museus, a moda retro, até o marketing massivo da nostalgia, que Huyssen vincula também com as “selfies” e com o auge da autoficção e cujo objetivo parece ser a *lembança total* (Huyssen, 2007: 2-5). Também Sarlo repara nas dimensões que alcançou, nas últimas décadas, a indústria da memória: a musealização, o pasado-espectáculo e o neohistoricismo e a “auto-arqueologização”, expressos no “heritage”, nos “theme-parks”, no inesperado renascer de romances e filmes históricos (Sarlo, 2005a: 11). Em *Tiempo pasado*, Sarlo

reconhece o passado como problemático, cuja definição se debate entre o direito de recordar da memória e a busca da objetividade da história:

El pasado es siempre conflictivo. A él se refieren, en competencia, la memoria y la historia, porque la historia no siempre puede creerle a la memoria, y la memoria desconfía de una reconstrucción que no ponga en su centro los derechos del recuerdo (derechos de vida, de justicia, de subjetividad) (Sarlo, 2005a: 9).

Enquanto, para Sarlo, nas últimas décadas do século XX as ficções sobre o passado ainda representavam a parte dominante, na primeira década do 2000, a questão da história não desapareceu mas perde importância na ficção argentina: “es imposible afirmar que hoy ella es un eje de la ficción argentina” (Sarlo, 2006: 1-2).

Neste sentido, Miguel Dalmaroni afirma, que:

Desde la publicación en 1980 de novelas como *Respiración Artificial* de Ricardo Piglia y *Nadie Nada Nunca* de Juan José Saer, pero, especialmente desde la reinstauración del régimen constitucional a fines de 1983, la crítica literaria y cultural universitaria comenzó a interrogar los vínculos entre literatura y experiencia histórica, en términos de un debate acerca de los modos de narrar el *horror* de la *historia* reciente (Dalmaroni, 2004: 155).

A diferença entre história e memória está na questão da subjetividade. Beatriz Sarlo vê a “viragem subjetiva” dos estudos de cultura de maneira crítica:

Hace ya décadas, la mirada de muchos historiadores y científicos sociales inspirados por lo etnográfico se desplazó hacia la brujería, la locura, la fiesta, la literatura popular, el campesinado, las estrategias de lo cotidiano, buscando el detalle excepcional, el rastro de aquello que se opone a la normalización y las subjetividades que se distinguen por una anomalía (...), Este reordenamiento ideológico y conceptual del pasado y sus personajes coincide con la renovación temática y metodológica que la sociología de la cultura y los estudios culturales realizaron sobre el presente (Sarlo, 2005a: 17-20).

Já na visão de Ludmer, a memória pública é parte da cultura global; responde a uma mudança na estrutura da temporalidade e produz um abrandamento ou encolhimento do tempo (Ludmer, 2010: 57). Para a autora, o passado é, hoje, não mais do que uma temporalidade do presente.

Y en 1980 se pasa claramente de lo prospectivo a lo retrospectivo; se reintroduce el historiador en la historia y aparece un nuevo tratamiento de lo nacional con la noción de lugar y la trilogía memoria, identidad, patrimonio. Se pasa de la nación histórica a la nación de la memoria, donde el presente se historiza a si mismo (Ludmer, 2010: 57).

Em *Aquí América Latina*, Ludmer lembra que tradicionalmente se define a vida quotidiana de modo negativo, como o outro e como o que não é:

Lo cotidiano sería el concepto filosófico que designa lo no filosófico, el concepto literario que designa lo no literario, el concepto histórico que designa lo no histórico: lo que escapa a la historia, a la literatura, a la filosofía (Ludmer, 2010: 40).

As escritas pós-autónomas reformulam a categoria de realidade, por essa razão não podem ser lidas como mero realismo, nem em relações referenciais ou de verosimilhança. Eles tomam a forma do testemunho, de autobiografia, de reportagem jornalística, da crónica, de diário íntimo, e até de etnografia (Ludmer, 2010: 151). Ludmer, ao invés de Sarlo, não vê a subjetividade ou quotidianeidade na literatura com um problema, e, ao redigir *Aquí América Latina* em forma dum diário, até introduz estes elementos na crítica literária. Não obstante, a autora separa este tipo de escritas dos autónomos ou modernos e adscrive-os à ficção pós-autónoma, à *realidadficción*, ao *íntimopúblico*, que não são “realmente”, literatura:

La realidad cotidiana no es la realidad histórica referencial y verosímil del pensamiento realista y de su historia política y social (la realidad separada de la ficción), sino una realidad producida y construida por los medios, las tecnologías y las ciencias (Ludmer, 2010: 151).

Dando crédito a Ludmer, pode dizer-se que a "realidad cotidiana" das escritas pós-autónomas absorve e funde toda a mimese do passado para constituir a ficção ou as ficções do presente.

La ciudad ausente de Piglia é um romance surgido da época pós-ditatorial argentina que expõe a pergunta de como tomar conta do presente, que papel pode assumir o estado e que papel pode assumir a literatura. A máquina inventada por Macedonio cria um presente e um futuro através da memória. A memória é vista como uma narrativa e ao mesmo tempo como uma informação guardada nos corpos das pessoas, precisamente nos nós brancos.

No romance de Aira o problema era o tempo acelerado, ou seja, a velocidade e a lógica do mercado, ao passo que neste romance o tempo é visto como um problema cultural e político, como também

aponta Ludmer: “El tiempo es también un problema cultural por la cantidad de pasado, de memoria y de historia que hay en el presente. Y un problema político con cuestiones sobre leyes y decretos de necesidad y urgencia” (Ludmer, 2010: 26).

La ciudad ausente é um romance sobre o passado, o presente e o futuro entretecidos - não é um romance “do bairro”, segundo a classificação de Saítta acima referida e, também não é dos que Sarlo chama “etnográficos”, apesar de incluir referências a textos testemunhais. No romance de Piglia, o estado controla e procura monopolizar as temporalidades vividas e lembradas. Com referência a uma leitura feita por Karl Kohut, Macedo Rodríguez classifica o romance de Piglia como literatura de memória. Isso significa que não deve ser circunscrita a uma tendência onde o social resulte mais importante que o projeto poético pessoal, como é o caso na literatura de compromisso (Macedo Rodríguez, 2013: 256). Em *La ciudad ausente* questiona-se a realidade estabelecida pelo poder político, desmascarando as verdadeiras intenções dos governos que se seguiram à Junta Militar⁴²:

proteger a todos los responsables de los asesinatos, torturas y desapariciones y construir una realidad donde los militares no habían cometido ningún delito. El Estado es, de este modo, el gran constructor de una realidad artificial, que emplea cuanto medio tiene a su alcance para difundir su “visión” de los acontecimientos pasados (Macedo Rodríguez, 2013: 256-257).

Isto fica evidente no romance, quando, já no campo, Russo explica a Junior:

La inteligencia del Estado es básicamente un mecanismo técnico destinado a alterar el criterio de la realidad. Hay que resistir. Nosotros tratamos de construir una réplica microscópica, una máquina de defensa femenina, contra las experiencias y los experimentos y las mentiras del Estado. Ve, dijo, y levantó la mano con un gesto que abarcaba los árboles y las islas lejanas, hay micrófonos y cámaras ocultas y policías por todos lados, todo el tiempo nos vigilan y nos graban.. (Piglia, [1992] 2013: 128).

O protagonista Junior investiga enquanto jornalista a máquina e os relatos que esta emite. As vozes dos outros narradores nos relatos metadieéticos – que acabam por misturar-se com o relato principal - sugerem que os temas dos sub-relatos (a terapia psíquica brutal para extrair a memória,

42 Refere as presidências de Raúl Alfonsín [1983-1989] e Carlos Saúl Menem [1989-1999].

uma testemunha de algum massacre, entre outros) derivam de sucessos reais incorporados pela máquina (Macedo Rodríguez, 2013: 256). A determinada altura, um relato é entregue a Junior:

Tenía la grabación que le había dado Renzi. Era el último relato conocido de la máquina. Un testimonio, la voz de un testigo que contaba lo que había visto. Los hechos sucedían en el presente, en el borde del mundo, los signos del horror marcados en la tierra (Piglia, [1992] 2013: 27).

É uma forma de testemunho que o estado tenta reduzir a uma única voz oficial. Mas em vez de uma voz subjetiva, como problematiza Sarlo, há vários testemunhos e múltiplas vozes. Noutro momento Junior abre o envelope e encontra-se com: “Una historia explosiva, las ramificaciones paranoicas de la vida de la ciudad. Por eso hay tanto control, pensó Junior, están tratando de borrar lo que se graba en la calle.” (Piglia, [1992] 2013: 59). Ao mesmo tempo, estes contos explicam a origem da máquina. Macedonio criou, com a máquina, uma obra metafísica, que tem o pretexto de salvar da morte e eternizar a sua amada Elena, tendo, portanto, um desejo de futuro e uma tentativa de superar o correr natural do tempo e mantê-la presente. Pensando em Scheherazade, e em que cada história tem um coração igual a uma mulher, Macedonio desenhou a máquina feminina de narrar e construiu-a com a ajuda dum cientista clandestino, chamado Russo (Piglia, [1992] 2013: 43-44).

No podía soportar que ella, muerta, pudiera recordarlo y estuviera triste al verlo solo. Pensaba en la memoria que persiste cuando el cuerpo se ha ido y en los nudos blancos que siguen vivos mientras la carne se disgrega. Grabadas en los huesos del cráneo, las formas invisibles del lenguaje del amor siguen vivas y quizás es posible reconstruirlas y volver viva la memoria,... (...) Porque la máquina es el *recuerdo* de Elena, es el relato que vuelve eterno como el río (Piglia, [1992] 2013: 137; *itálico* no original).

O mecanismo partiu da ideia duma máquina de traduzir. Procurou-se uma máquina de traduzir e obteve-se uma máquina transformadora de histórias. A máquina tomou o tema do duplo e traduziu-o. Contudo, o mecanismo de tradução não funciona como a ideia igualadora: ao ser traduzido, o texto transforma-se e o núcleo narrativo com que se programou a máquina, o conto *William Wilson* de Edgar Allen Poe (1839), foi traduzido como *Steven Stevenson* (Piglia, [1992] 2013: 19-40). Remetendo ao tópico literário do *doppelgänger*, introduz ambiguidades, pois a tradução e o duplo

são versões, não são cópias exatas ou equivalentes. Com cada tradução que realiza, a máquina ganha experiência e vai criando memória:

Por lo tanto era cuestión de programarla con un conjunto variable de núcleos narrativos y dejarla trabajar. La clave, dijo Macedonio, es que aprende a medida que narra. Aprender quiere decir que recuerda lo que ya ha hecho y tiene cada vez más experiencia. No hará necesariamente historias cada vez más lindas, pero sabrá las historias que ya ha hecho y quizá termine de construirles una trama común (Piglia, [1992] 2013: 40).

Quando a máquina deixa de ser um autómato simples e passa a ser mais complexa, constrói a sua própria memória. Embora nunca antecipe, a realidade e o futuro estão contidos na possibilidade, tudo o que se pode imaginar tende a tornar-se realidade e isso torna difícil de controlar os acontecimentos. Num manuscrito de Macedonio exposto no Museu lê-se, entre outros apontamentos: «Lo posible es lo que tiene a la existencia. Lo que se puede imaginar sucede y pasa a formar parte de la realidad.» (Piglia, [1992] 2013: 55). Esta forma de representação do real no romance é sublinhada também por Saítta:

En el prólogo que Piglia escribe para la versión cómic de *La ciudad ausente*, cuenta la historia de un hombre que en su casa guarda la réplica de una ciudad en la que trabaja desde hace años. Dice Piglia: “No es un mapa, ni una maqueta, es una máquina sinóptica; toda la ciudad está ahí, pero reducida a su esencia, concentrada en sí misma e ilusoria como en un sueño. Lo real no es el objeto de la representación sino el espacio donde un mundo fantástico tiene lugar”⁴³. Esa categoría de “ciudad sinóptica”, donde la ciudad está reducida a su esencia y donde lo real no está representado sino que lo real es aquello que puede ocurrir, describe la representación de lo urbano en la novela (Saítta, 2004: 144).

O princípio da especulação como uma aposta numa possibilidade para assim transformar a possibilidade em realidade, e não partir da verificação/falsificação, é a mesma proposta que Ludmer faz para teorizar de forma crítica. Num engano, assim pensa Junior, a máquina mistura as histórias da sua programação com memórias do imaginário público da história argentina e produz relatos de maneira autónoma (Piglia, [1992] 2013: 89). Os relatos não só esclarecem o passado, mas parecem demonstrar o futuro:

43 Ricardo Piglia. “Prólogo” a Ricardo Piglia y Pablo de Santis, 2000: *La ciudad ausente*; com desenhos de Luis Scafati, Buenos Aires: Océano.

En uno de los últimos relatos aparece una isla, al borde del mundo, una especie de utopía lingüística sobre la vida futura. Un sobreviviente construye una mujer artificial. Es un mito – dijo Ana (Piglia, [1992] 2013: 96).

La ciudad ausente también refiere o infinito: “La primera máquina de jugar al ajedrez se ha producido en la Argentina, dijo Russo, en la Plata⁴⁴”. Después, sigue: “Inventar una máquina es fácil, si usted puede modificar las piezas de un mecanismo anterior. Las posibilidades de convertir en otra lo que ya existe son infinitas” (Piglia, [1992] 2013: 125 -126).

Quando a máquina se torna problemática, as autoridades querem movê-la para outro museu, numa pequena cidade, onde os meios de comunicação e as pessoas já não se interessariam tanto por ela. O arquivo equivale ao esquecimento:

- ¿Sabés lo que están por hacer? Junior se pasó el dedo por la garganta.
- Sip – dijo ella-. La quieren archivar, mandarla al museo de Luján, lo que sea con tal de que la gente se olvide (Piglia: [1992] 2013: 94).

A cidade sob o poder do estado

A vida na cidade de Buenos Aires é vigiada pelas forças do estado. Para os habitantes isto já é de algum modo “normal”, há uma sensação de perigo constante:

Todo era normal y la vez el peligro se percibía en el aire, un leve murmullo de alarma, como si la ciudad estuviera a punto de ser bombardeada. (Piglia, [1992] 2013: 79).

En la calle los autos iban y venían. «Vigilan siempre, aunque sea inútil», pensó Junior. El cielo estaba gris; a las cuatro menos diez el helicóptero de la Presidencia pasó por sobre la Avenida hacia el río (Piglia, [1992] 2013: 17).

Até as personagens se tornam vigilantes: “Los ojos de Junior como pequeñas cámaras clandestinas” (Piglia, [1992] 2013: 13). Todos os espaços citadinos do romance se assemelham a instituições repressoras e totalitárias:

44 Cidade concebida no final do século XIX e conhecida pela sua urbanização de tabuleiro com ruas numeradas. Em La Plata as moradas são como os lugares no xadrez, marcadas pela interseção de perpendiculares e diagonais, as ruas designadas por números.

La Clínica era una gran construcción rectangular, diseñada por zonas y pabellones como una cárcel (Piglia, [1992] 2013: 62).

El ascensor era una jaula y el techo estaba lleno de inscripciones y grafitis. «El lenguaje mata» leyó Junior (Piglia, [1992] 2013: 19).

O protagonista do romance de Piglia é jornalista e também sofre controlos dos conteúdos da informação que põe em circulação: “Las patrullas controlaban la ciudad, (..) los controles eran continuos. La policía tenía siempre la última palabra; podían retirarle el permiso de circulación.” (Piglia, [1992] 2013: 79).

No romance de Piglia, observa-se uma cidade ocupada por um discurso totalitário, talvez militar. Relatam-se as ruturas provocadas pela violência estatal no espaço público e no espaço privado, em particular, no espaço de cultura. Como explica Muíño Barreiro, isto aconteceu na vida política e cultural argentina:

El ciclo de violencia originado por la institución del Proceso de Reorganización Nacional (1976-1983) supone, no obstante, un momento de crisis en las relaciones entre el Estado y la clase letrada, la cual, a la vez que asiste al predominio de la cultura de masas, observa la ciudad como un espacio ajeno, ocupado por el discurso totalitario del régimen militar (Muíño Barreiro, 2006: 726).

Os espaços do tipo prisão ou alas psiquiátrias podem ser consideradas com Foucault (1984) *heterotopias de desvio*. Como primeiro princípio que caracteriza as *heterotopias*, o autor assinala que todas as culturas constituem tais espaços, mas estes podem tomar formas diferentes. As sociedades “primitivas” estabeleciam espaços que o autor chama *heterotopias* de crise: espaços reservados para indivíduos em estado de crise, como por exemplo, adolescentes, mulheres menstruadas ou grávidas, casais em lua de mel, sítios de ritos de passagem, academias militares. Muitos desses locais vieram a ser substituídos, nos tempos modernos, por espaços “de desvio”, ou seja instituições de normalização. Foucault explica, como quarto princípio, que as *heterotopias* se ligam também a compartimentos no tempo. Este género de espaços pode ser chamado *heterocronia*. Foucault distingue aquelas que acumulam o tempo (museus e bibliotecas; espaços que seguem a

ideia do arquivo geral que são próprios da cultura ocidental do século XIX e pertencem à Modernidade), e os que, em vez de acumular tempo, se estabelecem em tempos transitórios, como por exemplo mercados, feiras, aldeias construídos para passar férias.

O crítico Muíño Barreiro assinala, também, que a crise entre letrados e o estado, como acima citada, não é a única interpretação do título do romance de Piglia. O título *La cidade ausente* refere-se a uma cidade que existe por omissão, que devia estar, mas é oprimida. O protagonista sente falta duma presença nas cidades, talvez pertinente à vida cultural, como um elemento fundamental, que já não está, e que é representado pela máquina de narrar violentamente censurada.

En medio del horror, la vida cotidiana siempre prosigue y eso ha salvado la cordura de muchos (...). Se perciben los signos de la muerte y del terror, pero no hay visiones claras de una alteración de los costumbres (Piglia, [1992] 2013: 79).

Se ha invertido el sueño de Heráclito, pensó Junior. Tenía la sensación de que todos coincidían en el mismo sueño y cada uno vivía encerrado en una realidad distinta. Ciertos comentarios y cierta versión de los hechos le hicieron recordar los días de la guerra de las Malvinas. Los militares argentinos habían perdido la guerra y nadie lo sabía (Piglia, [1992] 2013: 80).

Neste contexto, segundo Muíño Barreiro, desenvolve-se em *La ciudad ausente* uma narrativa baseada na reinterpretação tanto das características do letrado como o descreveu Rama como de seu papel na sociedade, uma reformulação que encontra na desvinculação do estado (e em certa medida, da cidade) não só um modo de politização e compromisso, mas também uma nova possibilidade de acesso ao poder (Muíño Barreiro, 2006: 726). Para Muíño Barreiro, o território urbano representado no romance perde a sua condição real para se converter no significante da opressão levada a cabo pelo regime militar, isto é, a cidade desvanece, está ausente, tal como o sentido que organizavam os seus signos e experiências e ocupado pela violência do estado (Muíño Barreiro, 2006: 727). O intelectual assume o papel de estabelecer a conexão entre o mundo real e o mundo simbólico: “Sólo las luces de la ciudad siempre encendidas mostraban que había una amenaza. Todos parecían vivir en mundos paralelos, sin conexión. «La única conexión soy yo», pensó Junior” (Piglia, [1992] 2013: 13).

Para Ruisánchez Serra, *La ciudad ausente* contém dois espaços de tempo, duas versões da história que se excluem e entram em competição. O espaço do Museu que exhibe a máquina, ou mesmo a cidade inteira onde se produzem e controlam estas narrações, podem, portanto, ser consideradas *heterotopias* ou *heterocronías*:

Así, se nos revela el espacio de la ciudad como una heterotopía: como el espacio (textual) donde dos versiones de la Historia compiten por la hegemonía. Una esconde y trata de uniformar, la otra es proliferante y excava en busca de mostrar, de enfrentarse, a los horrores múltiples de la verdad (Ruisánchez Serra, 2006: 46- 47).

Ángel Rama, por exemplo, sugere que o desenvolvimento de “campos” especializados ocorreu quando os letrados não conseguiam já dominar todo o âmbito das letras. Pode pensar-se que este processo seria a autonomização do campo literário:

Ya el letrado no pudo aspirar a dominar el orbe entero de las letras (ni siquiera la reciente profesión de los periodistas) de modo que se delimitaron con mayor precisión viejas y nuevas disciplinas, y tuvimos historiadores y sociólogos y economistas y literatos” (Rama [1984] 1998: 84).

Em consequência, segundo Ludmer, com o fim do ciclo da autonomia, deixa de haver letrados. Dado que o trabalho de Rama se detém na década de 1960, pode-se pensar hipoteticamente que a proposta de Ludmer em *Aquí América Latina* seria um sétimo capítulo na história dos modelos sociais de Rama, a perfilar-se como a “ciudad globalizada” ou a “ciudad fragmentada” ou como sugere Remedi (ainda sem, no entanto, referir o trabalho de Ludmer para a continuação), a “ciudad pós-urbana”, “post-moderna”, ou “neoliberal”. Remedi sublinha que Rama não chegou a esboçar um modelo da cidade letrada durante as ditaduras ou durante as transições, nem tratou do modo como o exílio reconfigurou aspetos da cidade letrada, e como a cultura se produz e se administra dentro do modelo cultural neoliberal global (Remedi, 2006). As temporalidades do presente, incluindo a memória nacional, estão a ser produzidas e debatidas, pelos letrados, pelas massas que divulgam e repetem histórias e pelo estado que tenta manter o controlo.

A exposição universal no romance de Piglia

Alfonso Macedo Rodríguez propõe analisar o romance de Piglia dentro do contexto de literatura fantástica rioplatense e examinar, nessa relação, a função da metaficção e intertextualidade; ou seja, ler *La ciudad ausente* como narração reflexiva sobre o narrar composta por interligações com outros textos mediante o recurso da intertextualidade expresso por citações, alusões e formas de plágio. Segundo Macedo Rodríguez, também é importante estudar as práticas transtextuais como as dedicatórias, epígrafes, notas de rodapé e as figuras do paródico e do pastiche no texto de Piglia (Macedo Rodríguez, 2010: 58-59). A intertextualidade pode ser pensada como recurso relacionado com o conceito de *exposição universal*. A máquina de Macedonio, que tece redes até unir toda a produção literária e aproximar-se a um texto infinito, é uma metáfora para a literatura. Como foi exposto no segundo capítulo, Ludmer sugere o conceito como modelo de síntese temporal e espacial com a qual se poderia perceber a literatura atual. O Museu como lugar central do romance de Piglia já é um elemento que sugere uma exposição, isto é, um conjunto de elementos tomados a partir de diferentes espaços e tempos, demonstrando diversidade e acumulando o tempo. Será que *La ciudad ausente* contém a figura teórica de Ludmer de *exposição universal*, e por isso pode ser lido como próximo da literatura pós-autónoma? Penso que isso é uma tentativa válida, mas acredito que será indicado procurar definir melhor a figura de *exposição universal*, para distingui-la de figuras semelhantes que são usuais na literatura autónoma. Nesse caso, também haverá que perguntar, se, para Ludmer, esta figura ou forma se encontraria nos romances a nível textual, ou se operaria dentro do que se refere como “o campo literário”. Na conferência na Cátedra Alfonso Reyes, Ludmer refere a Internet como exemplo paradigmático da *exposição universal*, como um território virtual desterritorializado. Também pode dizer-se que a Internet seria outra *heterotopia*, ou seja um espaço de ilusão e de compensação dentro da *imaginação pública*. Na *exposição universal*, explicou Ludmer na referida conferência, a reorganização de fronteiras seria o trabalho de um setor,

encarregado da desdiferenciação de algo que antes se opunha. Os estilos que antes se opunham passam a exibir-se em sincronia e em formas híbridas. Ludmer imagina esta exposição como um painel, em que as escritas desta noutra consciência histórica, por exemplo, imitam as escritas de distintas etapas históricas medievais ou do século XIX. Todas as escritas se encontram no presente e tornam-se regime de significação e um devir presente (Ludmer, 2014).

Na entrevista com Macedo Rodríguez gravada em 2010, Piglia refere que *La ciudad ausente* foi escrita no momento certo, porque pareceu antecipar ou se relacionar, de alguma maneira, com as máquinas e dispositivos que existem hoje, como a Internet, para traduzir e para produzir textos, e que no momento da escrita do livro, durante os anos noventa, não existiam, mas começavam a desenvolver-se. Nessa entrevista, Ricardo Piglia diz:

Entonces, no solamente tiene, me parece, conexión con el cine sino también tiene conexión con los modos en que circulan textos y circulan imágenes en esa ciudad y, posteriormente, en el mundo actual, en esas máquinas múltiples que tenemos donde todo se entrecruza. (Macedo Rodríguez, 2013: 268).

O modelo *exposición universal* seria algo próprio da época de informação, também da memória que, como na Internet ou na cidade, cria exposições imensas e acumula muita informação que permanece guardada.

Necesitamos nociones abstractas y concretas al mismo tiempo para leer el misterio del presente. Podrían ser categorías imaginarias, territoriales y visibles, como "la Exposición", que quiere igualar lo global y lo universal y para eso expone de otro modo la historia, en sincro y en fusión. Y "la ciudad" donde, en su régimen de divisiones, se ven lo nacional y lo social de lo global (Ludmer, 2010: 137-138).

Em *La ciudad ausente*, expõem-se referências literárias de distintos tempos e espaços: nomeadamente a anglo-saxónica (Edgar Allen Poe, James Joyce) e a argentina (Macedonio Fernández, Julio Cortázar, José Hernández, Ricardo Güiraldes, Roberto Arlt, Jorge Luis Borges). O

romance traça pontes entre literatura realista e fantástica, entre a gauchesca e a literatura do século XX e também se referindo ao cinema.

Como muchos de los cuentos de Borges y Cortázar, los procedimientos para lograr un efecto de lo fantástico son metaliterarios o pertenecen al campo de la metaficción. En ese sentido, el empleo de ciertas estrategias metaficcionales forma parte de toda una serie de alusiones a la literatura fantástica rioplatense, en la medida que la narrativa de Piglia puede ser ubicada en la órbita de las obras de Borges y del resto de los escritores mencionados (Macedo Rodríguez, 2010: 60).

Pode ser que se confirme aí a presença da figura da *exposição universal* descrita por Ludmer em *Aquí América Latina*. Mas em *La ciudad ausente*, a maioria das referências não são universais, nem globais; são referências de autores argentinos e, também, para alguns de autores anglo-saxões. Pode dizer-se que iguala porque une autores ou tradições que antes se pensavam como antónimos ou incomparáveis:

Su obra [a de Piglia] se ha colocado dentro de la gran tradición literaria argentina de manera explícita, a partir de las polémicas desatadas por sus personajes o por él mismo: *Nombre falso*, *Respiración artificial*, obras que produjeron e binomio Borges-Arlt para leer al primero como subversivo y al segundo como un escritor cosmopolita y sueño de todos sus recursos, son los ejemplos más demostrativos (Macedo Rodríguez, 2013: 247).

Não obstante a concentração quase exclusiva na experiência argentina, o crítico Macedo Rodríguez encontra referências de caráter universal:

La máquina Elena narra acciones y describe escenas de la literatura universal: las referencias a fuentes, crónicas medievales, escritores estadounidenses e ingleses, escenas de la Argentina decimonónica, y otras, permiten entender la novela como un *Aleph*, (...). Es una red que en cada renglón, en cada frase, ya sugiere o anuncia otro texto (Macedo Rodríguez, 2010: 61).

A máquina de Macedonio, que pode ser uma metáfora para a própria literatura, possibilita a memória; e contribui para a história de “versiones de la guerra” que graças ao trabalho da máquina não se esquecem. Ao quererem desligar a máquina quando ela começa a falar de si mesma, parece que as autoridades também pretendem controlar ou evitar os relatos e versões sobre o futuro e passado. Conversa entre Ana e Junior:

Y la gente se olvida.

- No creas. He visto xerox de relatos de los años cincuenta, versiones de la guerra, historias de ciencia ficción. Realismo puro (Piglia, [1992] 2013: 94).

- Ha empezado a hablar de sí misma. Por eso la quieren parar. No se trata de una máquina, sino de un organismo más complejo (Piglia, [1992] 2013: 96).

A máquina feminina também guarda os relatos orais dos gaúchos do campo (os relatos são distribuídos em cassetes, ou seja não em escrito, mas num meio audio). Para Macedo Rodríguez, a ideia da máquina como substituto dos velhos narradores remete a “El narrador” de Walter Benjamin, onde se postula a importância dos mitos e outros relatos antigos para criar um tecido narrativo e social que permita manter a memória colectiva e funções como um sítio de resistência, ante as mudanças introduzidas pela modernidade, com a ajuda dos meios de comunicação (Macedo Rodríguez, 2013: 254-255). A metáfora da máquina de Macedonio deixa-se pensar em relação com o marco teórico proposto por Ludmer e a sua conceção da literatura em oscilação entre a versão autónoma e a pós-autónoma, e *imaginación pública*: quando os jornalistas investigam os relatos, “saem” e “entram” nos textos da máquina, como Ludmer sugere que façam certas narrativas do presente. No entanto, também Junior está dentro da realidade criada pela máquina, pois embora trabalhe num jornal que publica notícias sobre a máquina, é um produto dela. Ana diz-lhe: “Vos te creés lo que escribís” (Piglia, [1992] 2013: 94). Noutro momento Junior diz: “Hace dos meses que estoy en esta historia..” (íbid.). Refere-se logo no início do romance, que na redação de *El Mundo*, os jornalistas são “presos” e quando Junior começa a trabalhar aí, Renzi apresenta-o ao outros “prisioneiros” (Piglia, [1992] 2013: 10).

Para Ludmer, as ficções pós-autónomas são construídas pelos meios de comunicação de massas: “La realidad cotidiana no es la realidad histórica referencial y verosímil del pensamiento realista y de su historia política y social (la realidad separada de la ficción), sino una realidad producida y construida por los medios, las tecnologías y las ciencias” (Ludmer, 2010: 151).

Em *La ciudad ausente*, há uma tentativa de controlar e selecionar as histórias pela televisão: “La televisión transmitía un programa sobre el Museo. Basura política” (Piglia, [1992] 2013: 80). Aqui novamente a descrição de uma divisão entre uma realidade real e outra oficial lembra a figura da *heterotopia* de Foucault: como o espelho, que é o exemplo de Foucault para a *heterotopia*, a televisão contém muitos espaços, mas contradizendo também os espaços reais:

- Ahora – dijo el cajero –, la verdad que un espejo es una televisión.
- Exacto – dijo el otro –. Un espejo que se guarda las caras.
- Las tiene todas adentro y cuando uno se mira ve la cara de otro (Piglia, [1992] 2013: 81).

Retornando à questão de saber se o romance de Piglia pertenceria à literatura autónoma ou pós-autónoma, por um lado, podemos conjecturar que se demonstrou que *La ciudad ausente* é um romance típico do momento histórico dos anos 80 na Argentina. A preocupação com o problema da administração da memória nacional por parte do estado e por grupos culturais é vista como típica da literatura desse momento. Segundo Ludmer, isto é característico das ficções autónomas que tratam de assuntos nacionais. Visto que, no romance, o tratamento dos espaços rurais como opostos aos espaços da cidade dista muito do processo de dissolução da binaridade das duas entidades ou da incorporação do campo na cidade tal como descrito por Ludmer, pode dizer-se que, nos termos da ensaísta, *La ciudad ausente* seria um romance autónomo. Por outro lado, temos razões para pensar que o romance entra na definição da literatura pós-autónoma, uma vez que o regime temporal funciona como um presente estendido ou uma *exposición universal* e, também constrói um universo auto-referente, imerso na história própria da literatura, que é o ponto de *Aquí América Latina* que sublinha Diana Klinger, apoiando-se em Ludmer, como central para a nova época literária. A figura teórica da *exposición universal* não existe, ao menos nessa forma, nem em *París* de Levrero, nem em *La villa* de Aira.

Pode assumir-se que *La ciudad ausente* é um romance que tematiza a autonomia. Na obra de Piglia o “campo de poder envolvente”, para pensar nos termos de Bourdieu, é identificado com o estado.

O estado exerce a influência que ameaça a autonomia da ficção ou *imaginación pública*, exemplificado no romance como tudo o que publica a máquina de Macedonio. A interpretação de *La ciudad ausente* como um romance sobre a autonomia é corroborada pelo facto de que, para Ricardo Piglia, a autonomia é representada pelo autor Macedonio Fernández, sendo este a figura central no livro. Numa entrevista publicada no livro *Crítica y ficción* (2006), o autor justifica:

Creo que es evidente para cualquiera que lo haya leído, que Macedonio es quien renueva la novela argentina y marca el momento de máxima autonomía de la ficción. [...] diría que en ese sentido Macedonio es la antítesis de Sarmiento. Por un lado une política y ficción, los ve como dos estrategias discursivas complementarias. Por otro lado, subraya el carácter ficcional de la política, pone en primer plano la intriga, la conspiración, el complot, los espejismos de la verdad (Piglia, 2006: 93-94).

Resumindo esta da análise de *La ciudad ausente* de Ricardo Piglia, comprovamos que se trata de um romance sobre a memória, mas não no sentido de defender uma visão ou interpretação de memória colectiva, mas sim um romance que problematiza a dificuldade de criar uma memória cultural entre diferentes entidades participativas. Enquanto uma primeira hipótese localizava o romance do lado da literatura autónoma, entre outros aspetos devido às temporalidades vinculadas à historia nacional, a possibilidade da desvinculação de letrados do estado que se tematiza na narrativa e o emprego das figuras *exposición universal* e *realidadficção* e talvez também da *ilha urbana*, como vimos no segundo capítulo, apontam para a pertença à pós-autonomia. A outra hipótese que surgiu é a de considerar o romance de Piglia como um meta-relato sobre o debate da autonomia.

3.4 O tempo interior em *París* de Mario Levrero

Mario Levrero nasceu, como César Aira e Ricardo Piglia, na década dos 1940. Mas ao invés dos romances de Aira e Piglia em estudo, que foram criados numa fase já estabelecida das respetivas carreiras literárias dos dois autores, os três romances que compõem a *Trilogia Involuntaria*

pertencem às primeiras obras publicadas por Levrero: *La ciudad* foi escrita em 1966, quando o autor tinha 26 anos, *El lugar* e *París* foram escritas em 1969/1970 e publicados alguns anos mais tarde (Bértolo, 2016: 426). Os tópicos principais que outorgam certa unidade de sentido à *Trilogía*, cujas três partes estão escritas em primeira pessoa, são a cidade, a viagem, e a vida interior do personagem principal.

Nos três romances da *Trilogia Involuntária* é questionada a ordem da cidade latino-americana, pensada segundo a proposta de Rama em *La ciudad letrada*, e podem, por isso, ser considerados estes textos numa série com os romances de Piglia e de Aira, nos quais se observou o mesmo procedimento. Rivadeneira verifica esta disrupção da ordem de cidade letrada nos romances *El lugar* e *La ciudad*, cuja continuação é *París*. Para *La ciudad* postula:

Nada tiene que ver este escenario con los sueños de orden sobre los que se erige *la ciudad ordenada* de la que habla Rama en *La Ciudad Letrada*: “El sueño de un orden servía para perpetuar el poder y para conservar la estructura socio-económica y cultural que ese poder garantizaba” (1984: 11); el orden es el fundamento de la espacialidad urbana -y de su imaginario- sin embargo cuando aparece cuestionado -el reglamento en *La Ciudad* y los horarios de Bermúdez- aparece entonces el poder de policía y la represión. La violencia y el sadismo son testimonios de la decrepitud de ese sueño burgués (Rivadeneira, 2014b: 67-68).

Pode considerar-se que o protagonista é, nas cidades (des-)ordenadas dos três romances, um estrangeiro, um exilado, ou uma pessoa muito alienada, de forma que vive numa espécie de “insilio”, como se explicará de seguida. O protagonista é alguém fora de lugar ou de tempo para quem a cidade não é legível. Como nos dois romances relacionados, em *El lugar* e em *La ciudad*, todas as personagens de *París* parecem existir exclusivamente para rir-se do protagonista, perturbar as suas ações, ou apenas provocar-lhe irritação. Até mesmo os membros da Resistência se querem aproveitar do protagonista para o induzir a colaborar nas suas causas quando, por exemplo, o enviam como mensageiro.

Jesús Montoya (2013) refere a caracterização da ficção uruguaia mais recente, representada pela publicação do crítico Gabriel Lagos. Em 2009, Lagos sugeriu uma divisão dos novos narradores de

inícios dos anos de 2000 em três grupos: o *pop*, os *intimistas*, e os sérios. Seguindo a terminologia de Lagos, Levrero entra no segundo grupo que é formado pelos «egotistas» ou «intimistas». O grupo caracterizar-se-ia por sugerir textos híbridos na sua maioria entre a auto-ficção e autobiografia, uma exploração da interioridade ou dos lembranças infantis, tecendo um realismo oblíquo que se aproxima do género fantástico. Muitos escritores deste grupo integraram as oficinas de escrita dadas por Levrero, como por exemplo Fernanda Trías, autora de *La azotea* (2001), também mencionada por Ludmer no contexto das ilhas urbanas. Um terceiro grupo compõe-se por escritores que procuram um diálogo com diferentes estratos de la cultura letrada nacional (Montoya Juárez, 2013a: 3-4).

Na *Trilogia Involuntaria*, o motivo da viagem não é utilizado no sentido de passeio, nem de uma realização pessoal, tão pouco é a viagem uma forma de descoberta ou exposição duma cultura ou subcultura num determinado espaço ou tempo; antes parece uma procura prolongada ou uma fuga que culmina em *París*:

Mientras que en *La Ciudad* se narra un viaje interior a través de la búsqueda siempre insatisfecha del deseo, en *El lugar* asistimos al relato del movimiento de un personaje colocado, esta vez, en tres escenarios distintos. En el primer escenario el protagonista recorre distintas habitaciones sin poder retroceder sino sólo continuar avanzando. En el segundo se encuentra con toda una serie de personajes que de alguna manera terminaron en ese mismo lugar y lo seducen para que se integre a una forma de convivencia social con ellos. Y por último, el tercero, la llegada a la ciudad que anticipa el ambiente de París y donde se hacen explícitas las imágenes de represión y tortura (Rivadeneira, 2014b: 58).

O protagonista viaja no tempo para voltar a Paris mas sem saber bem se já lá esteve ou não. Não tem nenhuma lembrança verdadeira, apenas uma memória vaga de imagens vistas em meios publicitários: “Trato de imaginar el París nocturno que seguramente he conocido alguna vez, pero sólo aparecen en mi mente las descripciones o las chillonas y burdas fotografías en colores de los folletos de las agencias de viajes; ningún recuerdo verdadero, nada mío” (Levrero, [1980] 2016: 347). Mais tarde, aparece na memória do protagonista, difusamente, uma cidade que não é Paris,

poderia bem ser uma cidade latino-americana, ou se assemelhando a uma cidade real e desordenada que absorveu e leva no interior os traços característicos da cidade ordenada ou letrada de Rama:

...surgió también el recuerdo de otra ciudad; uno de los vuelos, al menos, había tenido lugar en otra parte; y aunque el dibujo fuese el mismo, había un decorado distinto: una ciudad extensa, interminable, heterogénea - y ahora recordaba uno de los suburbios, perfectamente cuadrículado y con farolitos dispuestos en forma simétrica, como un jardín bien cuidado-, con grandes rascacielos junto a construcciones pequeñas y amontonadas como el azar (Levrero [1980] 2016: 355).

A longa viagem de trezentos séculos cansou o protagonista de tal forma que, quando chega à mesma cidade cinzenta de onde partiu e vê que nada mudou, nem na estação de comboios de Paris, nem no interior do protagonista, já perdeu o impulso inicial e começa a sentir-se desesperado. Ainda na estação, ouve uma voz que lhe diz:

Sin embargo no me parece insensato emprender un viaje para darse cuenta de su inutilidad. Si usted cambia esta naciente desesperación por una calmada desesperanza, habrá obtenido algo que muchos humanos anhelan (Levrero, [1980] 2016: 314).

O motivo externo da viagem está em simultânea negação; a viagem é “inútil”, e ao mesmo tempo nega-se-lhe a possibilidade de retornar. O protagonista não pode viajar, está preso na realidade quotidiana: “Y siento, también, la necesidad urgente de hacer un viaje en el ferrocarril. No sé hacia donde. Pero es evidente que me he equivocado al venir a París.” (Levrero, [1980] 2016: 372).

Existe uma hesitação ou um vacilar entre aceitar que a viagem foi um erro ou não, pois é só quando está a voar, ao invés da viajar em comboio, que o protagonista se sente. O motivo ou a “utilidade” da viagem parece ser de ordem interior, como por exemplo, a aspiração de sentir a “acalmada desesperança”. As mulheres voadoras representam um desejo sempre fora de alcance.

Aunque mi memoria no arroja ninguna luz que la confirme o que la niegue, me ocupo en desarrollar esta teoría que algo, en mi interior, me impulsa a tomar como cierta: la razón de mi viaje, de trescientos siglos en el ferrocarril había sido encontrarme en París esta noche, en el momento en que los seres voladores surcaran el cielo, para unirme a ellos; y no lo había hecho, inmovilizado por el deseo que me producía Angeline y por el miedo, un miedo oscuro que no podía precisar; y que quizá los seres voladores eran accesibles para mí solamente en ese punto del espacio y del tiempo, o que, tal vez, su viaje tuviera un

ciclo, una órbita, y ahora sólo pudiera reencontrarlos mediante otro viaje de trescientos siglos, que ya no me sentía capaz de emprender... (Levrero, [1980] 2016: 412).

Inseparavelmente vinculado ao motivo da viagem para esse país estrangeiro, ou nesse exílio interior, está o estatuto de estrangeiro do protagonista. O estrangeiro caracteriza-se por não estar familiarizado com pessoas, regras e costumes, estranhado, desconcertado, está alheio aos acontecimentos, excluído ou estigmatizado, desenraizado, tem menos influência ou segurança.

Em *La ciudad*, Montevideo é o único lugar do romance com um nome próprio. Considerando também as referências indiretas a lugares, encontram-se neste romance indícios de que a cidade poderia situar-se tanto no Uruguai como na Argentina, pois os personagens bebem mate (Levrero, [1970] 2016: 109). Quando o protagonista é convidado para a casa de Giménez, o empregado da estação de serviço encontra mapas e planos fixados na parede, mas que não servem de muito, uma vez que as casas parecem maiores do lado de dentro do que de fora e, inclusivamente, mudam de tamanho, e são os nomes do mapa que evocam na memória do protagonista cidades argentinas:

El segundo plano grande, del mismo tamaño del primero (los demás eran sensiblemente más pequeños) era, según pude advertir tras un pequeño estudio, el de una ciudad; luego descubrí, en letra menuda, con tinta y manuscrita, una leyenda: «Ciudad de San Pedro y San Juan». Asocié este nombre con ciudades argentinas, pero de inmediato mi atención se centró en las palabras impresas que figuraban en el plano; estaban en otro idioma, que no entendía (Levrero [1970] 2016: 75).

Ainda assim, na cidade, ironicamente, não se encontra nada escrito em espanhol, com exceção duma Bíblia. “Había (..); también un gran cartel que decía BIENVENIDOS en varios idiomas (entre los que no figuraba el español)” (Levrero [1970] 2016: 54). Na biblioteca da estação é impossível para o protagonista decifrar uma palavra ou letra e os livros não tem quaisquer ilustrações. Unicamente consegue encontrar a Bíblia em duas versões: em inglês e em espanhol (Levrero [1970] 2016: 93).

No romance *La ciudad*, a primeira parte da *Trilogia involuntária* de Mario Levrero, encontramos anteposto como epígrafe uma citação de Kafka que introduz o modo de perceber a cidade como construto abstrato ou vago:

- Veo allá lejos una ciudad, ¿es a la que te refieres?
- Es posible, pero no entiendo como puedes avistar allá una ciudad, pues yo solo veo algo desde que me lo indicaste, y nada más que algunos contornos imprecisos en la niebla.

Para Verani, esta frase de Kafka sintetiza a atmosfera dos três romances da *Trilogia Involuntaria*. O crítico uruguaio observa que o estranhamento e o estilo que se aproxima ao fantástico, sublinham a alienação do personagem na sociedade:

La frase de Kafka que Levrero usa de epígrafe en *La ciudad*, "veo algo [...] nada más que algunos contornos imprecisos de la niebla", sintetiza la atmósfera onírica y fantasmagórica de sus tres primeras novelas (las otras son *El lugar* y *París*), relatos que plantean situaciones azarosas que mantienen desconcertado al lector. Seres desubicados, en incesante búsqueda de un "lugar" o refugio y en perpetua huida a/de lo desconocido, devienen imagen del extrañamiento y de la acción enajenante de la sociedad contemporánea (Verani, 1992: 803).

No entanto, na terceira parte da Trilogia, o autor transfere toda a narração para outro continente e parece, deste modo, evitar a referencialidade direta com as cidades latino-americanas. Para Verani, vários autores uruguaiois evitam referências reais:

A lo largo de los setenta se acumulan escritores que incursionan en zonas inseguras o indeterminadas de la realidad, acentuándose hacia 1980 la fabulación lúdica, fantástica o mítica, dentro y fuera de fronteras (Verani, 1992: 802).

Também a sensação do protagonista de ser estrangeiro cresce ao longo da narração. Não é óbvio porque o autor uruguaio situa o terceiro romance em Paris que serve como metáfora ou figura arque-típica da cidade moderna. Bértolo diz que a representação da capital francesa é mais simbólica do que realista, e inevitavelmente evoca a sua consideração tradicional como a cidade-madre das cegonhas que trazem as crianças (Bértolo, 2016: 464-465).

Ludmer observa que as cidades latino-americanas podem tornar-se em lugares que já não contam com as marcas de referência que tradicionalmente lhe conferiam unidade de sentido e identidade:

Las ciudades latinoamericanas de la literatura son territorios de extrañeza y vértigo con cartografías y trayectos que marcan zonas, líneas y límites, entre fragmentos y minas. El nombre de la ciudad puede llegar a vaciarse (como pueden vaciarse la narración o los sujetos de las ficciones) y desaparecer, y entonces el trayecto, el cruce de las fronteras y el vértigo son los de cualquier ciudad o los de "una ciudad" (Ludmer, 2010: 130).

Esta definição de Ludmer das cidades latino-americanas pode aplicar-se também à cidade Paris de Levrero. Na dedicatória que precede o romance *París*, o autor dirige-se à cidade como se fosse uma pessoa e pede-lhe perdão: "A París, con las disculpas pertinentes". Nestas desculpas pode-se detetar um tema importante na ficção de Levrero – pois elas aludem ao tema da cidade e da emoção. Também transparece a importância da subjetividade. O protagonista é movido pelos impulsos espontâneos, e retido por insegurança e um sentimento indefinido de culpa, e talvez, até, de subordinação. Para Rivadeneira, a poética da narrativa de Levrero tem como problema central que a vida interior não se rege pelas regras da lógica (Rivadeneira, 2014a: 114). Quando o protagonista está a sobrevoar Paris, consegue escapar das autoridades, dos membros da Resistência e das massas de pessoas que lhe inspiram medo, e refugia-se na segurança dada pelo anonimato de não ser visto. Também encontra mais atrativa a periferia da cidade do que o centro, com todos os seus monumentos e luzes:

Los impulsos me llevaron preferentemente hacia zonas oscuras y periféricas, incluso los bosques lejanos; por algún motivo evitaba ser visto - tenía la seguridad de que no debía dejarme ver por nadie - , y apenas pasé alguna vez, fugazmente, por el resplandor de la zona céntrica; y, la verdad, que mirando hacia abajo no encontraba ningún atractivo – como imaginaba que lo encontraría al mirar el resplandor desde la ventana del Asilo, o desde la azotea – en aquellos luminosos parpadeantes ni en el minúsculo ir y venir humano por las calles principales (Levrero [1980] 2016: 352-353).

Há na *Trilogia Involuntaria* várias instituições, desde a Empresa em *La ciudad* ou a Organização em *París*, que regem a vida dos personagens com regulamentos que são para o protagonista, enquanto estrangeiro, incompreensíveis, ou não têm nenhuma lógica. O protagonista dos três romances não quer saber de política. Para Rivadeneira, o discurso do dono da estação de Serviço, Gímenez, em *La ciudad*, quando justifica a forma de agir das grandes Empresas e da sua

importância para o bem-estar e progresso da cidade, recorda ao romance *El astillero* do escritor uruguaio Juan Carlos Onetti, em que o fracasso e decadência da empresa do estaleiro é evidente mas que, apesar disso, se trata de dissimular perante os empregados (Rivadeneira, 2014a: 116). Noutro artigo Rivadeneira assinala que o uso do recurso da repetição nos romances de Levrero, como as sucessivas tentativas de atravessar portas e quartos, ou a repetição dos nomes das mulheres, remete para certos precursores literários:

El uso de este recurso lo emparenta al Onetti de *Para una tumba sin nombre* o *El astillero*, también a Kafka. Aquí la repetición infinita funciona como una cárcel. El protagonista pasa de una habitación a otra y descubre que sólo puede seguir una dirección, no puede volver atrás. Atraviesa puertas que luego no puede volver a abrir. Se siente despojado: ha perdido su reloj y, por ende, la noción del tiempo (Rivadeneira, 2014b: 60).

Um estrangeiro no tempo

Em *La ciudad*, o protagonista troca o seu relógio por uma bicicleta (Levrero [1970] 2016: 107-109). É um relógio, que além de indicar a hora, indica a data, e portanto, o protagonista perde não só a noção das horas do dia, mas também dos dias, meses e anos. Em *París*, quando perguntam ao protagonista se quer fazer parte da Resistência, rejeita: “No puedo. Estoy muy cansado. Muy confundido. Es la.. - Me sobresalté. Iba a decir «es la cuarta guerra que soporto», aunque no podía recordar con precisión haber participado en ninguna” (Levrero, [1980] 2016: 378). Também neste aspeto político ou histórico, o personagem principal carece de memória. Quando o protagonista transmite uma mensagem para Anatole, que é membro da Resistência, explica: “No sé de que se trata – dije -. En realidad yo soy extranjero.. creo.. Sonia no me explicó nada y no tengo nada que ver con asuntos políticos” (Levrero, [1980] 2016: 397).

Há duas cenas em *París* e em *La ciudad ausente* que se parecem muito entre si. Nos dois casos, o protagonista está acompanhado por uma suposta prostituta que na verdade trabalha na Resistência e

é retido pela polícia. E em ambos os casos, a primeira pergunta da autoridade visa o estatuto de estrangeiro do protagonista. No romance de Piglia, Junior é visto como inglês e esclarece que é filho de ingleses. A seguir, perguntam-lhe – por pura rotina, como asseguram – quem ganhou a guerra das Malvinas (Piglia, [1992] 2013: 84). No romance de Levrero, o protagonista explica aos agentes das autoridades que não sabe se é estrangeiro ou não, e a situação só se dissolve quando chega junto deles a multidão de uma manifestação (Levrero, [1980] 2016: 464).

No entanto é incerto se a iminente invasão dos alemães é uma ameaça verdadeira ou não, porque na *Trilogía Involuntaria* toda a política se assemelha a um espetáculo ou uma encenação: a manifestação na rua contra a suposta invasão dos alemães parece-se a uma festa (Levrero, [1980] 2006: 434-435). A transmissão televisiva do desfile das tropas de guerra parece-se a uma reunião para ver futebol (Levrero, [1980] 2006: 382). Quando o protagonista sai do Odeón, suspeita de que as notícias de guerra são um pretexto para reprimir a Resistência:

Cautelosamente llegué hasta la esquina y asomé la cabeza; los auto-bombas cubrían la cuadra, y en la vereda del teatro habían instalado varias ametralladoras de pie, que esperaban al público, me pregunté si ya habrían llegado los alemanes a París, o si se trataría de un intento local por contener a Resistencia; pero realmente no entendía nada de lo que pasaba (Levrero [1980] 2016: 403-404).

Além disso, o sítio do espetáculo e da instituição confundem-se:

..el taxi aminoró la marcha y pude ver a los carabineros frente al Asilo. Luego dio vuelta la esquina, lentamente, y paró ante la entrada del Odeón. Pagué y descendí, preguntándome con inquietud si el Odeón formaría parte del mismo edificio del Asilo; la entrada está casi exactamente en el extremo opuesto a la puerta del lugar de la misa (Levrero, [1980] 2016: 399).

Ao invés de *La ciudad ausente* e, também, *La villa, París* não pertence à época pós-ditatorial, nem à da ditadura no Uruguai, porque foi escrita antes, no ano de 1970, embora publicado só aproximadamente uma década depois. A falta de referências concretas na *Trilogía Involuntaria* provavelmente não se deve à ameaça de censura, mas sim pode estar relacionada com a insegurança social ou comoção política da época: “Más allá de las fechas de publicación, nos interesa rescatar

que las tres fueron escritas en un período histórico de gran convulsión política en América Latina (1966–1970)” (Rivadeneira 2014a: 109).

Sobre a geração de escritores a que pertence Levero, Hugo Verani afirma:

El libre juego de la imaginación se manifiesta desde la fase de formación de estos escritores - que es la decisiva – y llega a su madurez en 1969, época de inseguridad social pero de plena libertad expresiva. Es falso, por lo tanto, explicar el predominio de la narrativa imaginativa en el Uruguay actual como resultado de la represión dictatorial (Verani, 1992: 802).

Para Bértolo os três romances da *Trilogia Involuntária* partilham as mesmas características: uma sensação de estar preso, o ar de intemporalidade e a atmosfera da espera desesperada (Bértolo, 2016: 464). Concretamente sobre *París*, comenta:

París es la historia de alguien que regresa a una ciudad en que quizá no haya estado nunca (...) El protagonista siente difusamente que ha vuelto a París en espera de algún acontecimiento que no acaba de adivinar pero que terminará asociando de modo instintivo a la acción de volar en tanto posibilidad de renacer y liberarse de un tiempo extraviado y de una existencia absurda e inútil (Bértolo, 2016: 465).

A atmosfera da espera desesperada ou de estar preso num presente indesejado é evocada pela orientação do protagonista: concentrar-se, satisfazer os seus desejos imediatos e avançar no seu caminho. Isto fica claro quando o personagem principal diz a uma mulher que acaba de conhecer e da qual assume que trabalha como prostituta: “no me interesa divertirme. Quiero poner en orden mis ideas, quiero acostarme contigo, quiero sacar el pasaporte y viajar” (Levrero, [1980] 2008: 345). Pode pensar-se a viagem a París como uma *ilha urbana* temporal. A intemporalidade que refere Bértolo, ou o estar “fora do tempo” do protagonista é reforçada pela presença de ruínas, ou seja, algo que perdeu valor com o tempo. Viu-se no segundo capítulo que Ludmer aponta, com referência a Jean Franco, para as ruínas e os fragmentos como ponto de partida para o estudo das cidades. Em *París*, assim que o personagem principal chega à cidade, encontra tudo coberto de pó e percebe que o seu taxista já está morto: “El hombre no me escuchaba. Noté entonces las telarañas.

Lo sacudí, con un poco de asco. Estaba muerto, momificado” (Levrero [1980] 2016: 316). Quando está a voar, o protagonista olha para a Torre Eiffel como para uma ruína: “La torre, vista de cerca, era un feo y antiguo masacote, carente de todo atractivo” (Levrero [1980] 2016: 352-353).

Em “El lugar de Levrero”, o crítico espanhol Jesús Montoya Juárez adapta de Aínsa (2002) e de Moraña a figura de um “insilio” ou “exílio interior”:

La respuesta estética entonces reproduce las formas de lo que, con Hegel, Aínsa describe como “exilio (...) interior” impuesto “a las conciencias desdichadas” (Aínsa, 2002: 132), y que Moraña ha dado en llamar, circunscribiéndolo a los años del proceso militar y al escenario de violencia previa, “insilio” o autoexilio de la sensibilidad estética en el interior del Uruguay, por parte de una generación de escritores a la que aplica el adjetivo “fantasma”. (Montoya Juárez, 2013b: s.p.).

Aínsa postula que este fenómeno não se reduz aos anos da ditadura, mas que a antecede e segue depois, configurando uma corrente viva da literatura uruguaia. Montoya Juárez encontra o mesmo procedimento de desdobramento sobre a vida interior dos personagens, entre outros exemplos, em Fernanda Trías com *La azotea* (2001) e Daniel Mella com *Derretimiento* (2000) – também assinalados por Ludmer no contexto das *ilhas urbanas* - entre finais da década dos anos noventa e o novo século (Montoya Juarez, 2013b: s. p).

A literatura de cariz onírico ou imaginativo foi defendida pela geração dos jovens dos anos sessenta e setenta, que Ángel Rama designou “los raros”, em gesto de rutura com a literatura realista predominante na geração literária precedente:

...son los jóvenes, como Levrero, Porzekanski y Peri Rossi quienes, como coincide en señalar la crítica (...), con mayor nitidez ejemplifican la ruptura radical con las formas y la filosofía inspiradora de la literatura previa, donde cualquier mirada utópica sobre la realidad nacional desaparece, siendo ahora signados con mayor énfasis “el estancamiento, vejez, temor (...) hasta escamotear, en la pintura de la sociedad (...) la expresión de cualquier otra virtud que la signara” (Rama, 1972: 238 in: Montoya Juárez, 2013b: s.p.).

Resumindo o estudo de *París* de Levrero à luz da proposta de Ludmer, permitem-se três hipóteses. Em primeiro lugar, o romance não entra nas teorias de Ludmer por não ter sido escrito próximo do ano 2000, ou seja, por ter sido escrito e publicado antes das mudanças que Ludmer vincula com processos de globalização, o romance não conta com as condições socioculturais e históricas de produção “pós-autónoma”, e, neste caso, guiando-nos meramente pela data, seria um exemplar de literatura autónoma.

A segunda possibilidade é que o romance não se deixa ler facilmente com a teoria de Ludmer porque é um texto de cariz fantástico, onírico, imaginativo ou surrealista, como aponta Bértolo:

La especial poética de Levrero hace bastante difícil cualquier acercamiento que trate de dar cuenta de qué es lo que esta novela cuenta. (...) Difícil porque su escritura trabaja, como el mismo autor declara con insistencia, con imágenes no siempre abordables desde el punto de vista conceptual al que se debe el crítico, glosador o comentarista de su obra. “La literatura propiamente dicha” - dice el autor, “es imagen..” (Bértolo, 2010: 466).

Contudo, os romances de Piglia e de Aira também evidenciam elementos fantásticos. Por outro lado, existe uma terceira hipótese: recordando que para Ludmer as literaturas pós-autónomas se vêm mais em imagem⁴⁵ e que o estilo realista ou referencial não é um critério prévio, antes pelo contrário, pois a autora vê a literatura actual como um universo real-virtual com imagens e palavras, em constante movimento (Ludmer, 2010: 11), a abundante presença de imagens na literatura de Levrero pode ser entendida como indício para a sua proximidade com a literatura pós-autónoma. Na “Entrevista imaginaria con M. Levrero”, o próprio autor reconhece as imagens como o seu meio:

E: Es que, en esencia, no sos un literato.

ML: No, no cultivo las letras, sino las imágenes; y las imágenes están muy próximas a la materia prima, que son las vivencias. Pero hemos vuelto al "monólogo narcisista", aunque para mi gusto no es tal, sino mas bien un "monologo introvertido", que no es lo mismo. Cuando me meto dentro de mi mismo, lo que encuentro allí es también el mundo exterior, sólo que transmutado en un "lenguaje" que me permite percibirlo mejor (Levrero, 1992: 1173-1174).

45 “En el proceso de desnacionalización los escritores empiezan a verse mas en imagen y se van transformando en personajes mediáticos.” (Ludmer, 2010: 88).

Apesar de ser um romance sobre uma viagem, num exame mais detalhado *París* revela-se um romance que se centra no presente, ou na vida interior do protagonista. O tempo parece estar parado ou a voltar em ciclos, outorgando a sensação de opressão ou densidade à história. Permite-se pensar que o presente em *París* (1980) absorveu o passado e o futuro, tal como Ludmer determina para a literatura da viragem do milénio.

III. Reflexão final: Entre autonomia e pós-autonomia

O se ve el cambio en el estatuto de la literatura en el interior de la industria de la lengua, y entonces aparecen otros modos de leer. O no se lo ve o se lo niega (no se imagina que estamos en otro mundo), y entonces seguiría habiendo literatura y no literatura, o mala y buena literatura (Ludmer, 2010: 155).

Esta mesma citação já foi mencionada na introdução para ilustrar a ambivalência, agitação e especulação da tese de Ludmer. Após a análise efetuada, a questão implícita pode ser respondida de forma negativa: não vejo outro mundo, mas simplesmente outras formas de ler. Com o intuito de avaliar as propostas reunidas em *Aquí, América Latina*, apresenta-se agora uma reflexão final sobre os argumentos de Ludmer, incluindo os pontos de crítica encontrados na análise conjunta com os textos narrativos de César Aira, Ricardo Piglia e Mario Levrero. A partir da interpretação crítica do ensaio de Ludmer, podemos concluir que se trata de um texto que se ramifica e abrange muitos temas, mas aprofunda poucos dos aspectos concretos que propõe, e os novos modos de leitura que sugere são ideias que permanecem vagas e gerais. A utilidade da leitura desta proposta consiste, ainda assim, numa abertura de novos caminhos de abordagem comparativa da narrativa contemporânea, que contemplam novas formas de representação dos espaços e temporalidades e podem contribuir para a renovação de práticas de parte dos Estudos Literários, alentando a experimentação e criação de ferramentas novas e a reconsideração dos conceitos de autonomia e de valor literário.

A que se refere a literatura pós-autónoma?

O primeiro aspecto de crítica que apareceu na leitura de *Aquí América Latina* é que não fica de todo delineado sobre que publicações se está a debater. Os textos em questão são vistos por Ludmer como afastados ou a afastar-se cada vez mais, tanto na sua forma como na função, de uma noção

“clássica” de literatura, arrastando a dificuldade de serem compreendidos a partir de parâmetros usuais ou “tradicionais”. Segundo a autora, o fenômeno não se restringe só a textos narrativos e ficcionais mas engloba todos os produtos culturais ou da *imaginação pública* contemporânea e inclui, por exemplo, publicações na Internet que proliferam na primeira década do segundo milênio e contam com distintos modos de produção e circulação. Segundo Ludmer, as ficções pós-autónomas abundam na atualidade mas, apesar disso, nem tudo o que se publica pertence a esse estado pós- da literatura. As ficções pós-autónomas podem ser reconhecidas como tais pela renovada relação que estabelecem entre cultura e política, fazendo uso de uma (aparente) superficialidade, focando em temas quotidianas ou uma atitude etnográfica, como assinalam as propostas de Cortés-Rocca e Beatriz Sarlo; ou, ainda, pela relação que estas ficções estabelecem entre literatura e vida, como sugerem Laddaga e Giordano. Também podemos pensar nos textos que falam de um futuro apocalítico, como aponta Pinheiro, ou por serem mediáticos, como sugere a própria Ludmer, como características de literatura pós-autónoma?

O título *Aquí América Latina* sugere um estudo da questão da pós-autonomia, e o novo modo de escrever a ela relacionada, nas literaturas de todo o continente; no entanto, o *corpus* que Ludmer trabalha para fundamentar as suas hipóteses é reduzido. Entre aquelas que Ludmer chama as “ficções noturnas” (porque a autora escreve o seu diário durante o dia e lê romances contemporâneos à noite), contam-se, sobretudo, romances argentinos. Numa revisão de *Aquí América Latina*, Leonardo Valencia critica: “El problema surge con la promesa de hablar de América Latina, donde el recorrido no solo tiene fisuras sino grandes vacíos” (Valencia, 2010). O autor nota que Ludmer recorre a um sistema de representação literário de três ou quatro textos por país, mas alguns (Colômbia, Cuba, Uruguai e Chile) têm mais peso e de outros, (por exemplo, do Peru apenas são listados um autor e um romance, descontando o caso misto de Mario Bellatin entre Peru e México). A desproporção, perante o número de romances argentinos considerados, gera

desequilíbrio. O problema do método do ensaio, ou seja, o trabalho com quotas nacionais e generalizações, vê-se amparado no título geral de *Aquí América Latina*. Valencia aponta que: “bien podría haberse titulado *Aquí Argentina* e subintitulado *Una especulación parcial sobre América Latina*” (Valencia, 2010).

Para especificar melhor a que textos Ludmer se refere, podem consultar-se publicações relacionadas. Seriam os mesmos textos que refere César Aira quando descreve o fenómeno no seu ensaio intitulado “La nueva escritura”, como: “el torrente inacabable de novelas pasatistas, de entretenimiento o ideológicas, la commercial fiction” afirmando que o romance autónomo, de uma literatura profissionalizada já se esgotou no início do século XX? Aira opina:

En efecto, y restringiéndonos al arte de la novela, una vez que ya existe la novela “profesional”, en una perfección que no puede ser superada dentro de sus premisas, la novela de Balzac, de Dickens, de Tolstoi, de Manzoni, la situación corre peligro de congelarse. Alguien dirá que si todo el peligro es que los novelistas sigan escribiendo como Balzac, estamos dispuestos a correrlo, y con gusto, pero sucede que es optimista hablar de un mero “peligro”, pues de hecho la situación se congeló, y miles de novelistas han seguido escribiendo la novela balzaciana durante el siglo XX: es el torrente inacabable de novelas pasatistas, de entretenimiento o ideológicas, la *commercial fiction* (Aira, 1988).

Perante isso, segundo Aira, resta apenas repetir o mesmo modo de escrita, ou empreender o caminho da vanguarda e experimentar novas formas (íbid.). Também Ludmer menciona que os escritores pós-autónomos pareceriam mais vanguardistas e experimentais, precisamente porque os autores carecem já de identidade política-intelectual (Ludmer, 2010: 89). Podemos imaginar, como menciona García Canclini em tom exagerado, que numa literatura indiferenciada e sem valor, tudo se dissolveria num fluxo generalizado de imagens e escritas. Embora García Canclini partilhe a convicção do fim da adequação do modelo dos campos artísticos de Bourdieu e das mudanças nas condições de produção, circulação e receção da arte, acha que Ludmer está a seguir um caminho demasiado fácil:

Quizá todo sería más sencillo si hubiéramos transitado de la autonomía del arte y la literatura a un período en el que ambos se disuelven en el flujo generalizado de las imágenes y las escrituras (García Canclini, 2010a: 51-52).

Realmente Ludmer propõe imaginar um universo sem fronteiras em constante movimento:

La especulación inventa un mundo diferente del conocido: un universo sin afueras, real virtual (la virtualidad es el elemento tecnológico), de imágenes y palabras, discursos y narraciones, que fluye en un movimiento perpetuo y efímero (Ludmer, 2010: 11).

Também pode pensar-se que, ao falar de literatura pós-autónoma, estamos a referir aqueles tipos de textos e escritores que observa Ladagga num romance de Aira:

En el universo que *Las noches de Flores* describe los escritores han mutado en especies que el individuo familiarizado con las reglas que rigen (o regían) en el universo de la literatura moderna apenas podrían reconocer bajo ese nombre: realizadores de guiones de espectáculos de realidad, inventores de artistas plásticos inexistentes, diseñadores de sistemas de identificación de textos.. (Ladagga, 2007: 8).

Segundo Ramiro Zó, é preciso refletir sobre quais seriam os exemplos de textos pós-autónomos.

Neste sentido, Cortés-Rocca sugere um corpus de romances da “villa” ou um corpus de um “tom cínico”. O primeiro incluiria, por exemplo os romances *La villa* de César Aira, *La aventura de los bustos de Eva de Carlos* e *Dame pelota* de Dalia Rosetti. “Hay en ellas una serie de constantes que interrogan el vínculo contemporáneo entre cultura y política.” (Cortés-Rocca, 2014: 7-8). A autora deteta neles também o que Josefina Ludmer chamou um “tom cínico” da literatura e que aproxima estes relatos a outros como *La virgen de los sicarios* de Fernando Vallejo, *El asco* de Castellano

Moya, sugeridos em *Aquí América Latina*:

Son novelas que actúan una aceptación perversa del estado de cosas y sí lo ahondan eyectándolo hacia el futuro, acentuándolo en su aceleración. Con una construida superficialidad, se esmeran por producir utopías incluso si socarronamente postulan el movimiento irremediamente expansivo de la periferia (Cortés-Rocca, 2014: 7-8).

É preciso esclarecer a que textos Ludmer se refere como significativamente diferentes ou não “legíveis”⁴⁶. É *La villa* de Aira, por exemplo, um tal texto não literário? Com referência a Ludmer, Sandra Contreras nota: “La otra pregunta podría plantearse así: ¿hasta qué punto puede hablarse de

46 “Aparecen como literatura pero no se las puede leer con criterios o categorías literarias como autor, obra, estilo, escritura, texto y sentido. No se las puede leer como literatura porque aplican a la literatura una drástica operación de vaciamiento: el sentido (o el autor, o la escritura) queda sin densidad, sin paradoja, sin indecidibilidad (o, como dice Tamara Kamenszain, “sin metáfora”), y es ocupado totalmente por la ambivalencia: son y no son literatura, son ficción y realidad” (Ludmer, 2010: 150).

posición diaspórica referida solamente a textos literarios, es decir, sin cruzar explícitamente las fronteras del libro hacia el despliegue de las prácticas, según la fórmula de Laddaga?” (Contreras, S., 2010a: 147).

Como foi referido na introdução, Reinaldo Laddaga propõe pensar o estado da literatura do presente de um modo que parece próximo ao de Ludmer, no sentido em que ambos vêem uma profunda transformação da instituição literatura, mas nos procedimentos discursivos que adaptam as escritas para superar o sistema autónomo, as ideias de Laddaga e Ludmer diferem: Laddaga sugere como hipótese que *toda literatura*, liderado por César Aira, João Gilberto Noll e Mario Bellatin, *aspira à condição de arte contemporânea*⁴⁷ (Laddaga, 2007: 14). Isto inclui conceber a literatura já não como objeto fixo ou concluído, mas como dispositivo, instantâneo ou perspectiva ótica de exibição de fragmentos do mundo que tenta tomar em conta a posição do sujeito e pretende, numa cena que transforma o papel tradicional do produtor e recetor, observar um processo que se encontre em curso. Para Laddaga é natural que o livro já não é o melhor meio para fazer esta classe de coisas e por isso há uma pressão em que os escritores “escriben sus libros un poco contra esta forma material” que é este veículo da palavra escrita. “Se trata de los libros del final del libro, libros de la época en que lo impreso es un medio entre otros de transporte de la palabra escrita” (Laddaga, 2007: 14-15).

Esta observação relativa ao corpus narrativo de Ludmer, em princípio, é também válida para o *corpus* da presente dissertação. Não há certezas sobre as características da literatura pós-autónoma: serão os textos mal valorados, ignorados, os etnográficos, testemunhais, os de temática de “villas miserias”, anti-nacionais, etc.? A resposta dependerá de como se entende ou entendia até agora o conceito de não-literatura ou de cânone, onde se coloca o limite, que se considera valor literário, e da capacidade de suspender esse juízo como desafia Ludmer.

47 Destacado em itálico no original.

Abertura do espaço nacional

Como foi desenvolvido no primeiro capítulo, este tom cínico, identificado por Ludmer, aponta para o tema da globalização e das perspectivas que transformam a relação entre estado nacional e identidade cultural, e a desterritorialização da concepção de literatura como manifestação de identidade nacional. Segundo a ensaísta, os personagens anti-patriotas dos anos 90 seriam o reverso exato de certos sujeitos nacionais como o herói e o fundador. Neste ponto, as ideias de Ludmer apontam para o território da língua que vem a ser a nova "pátria" na literatura e, ao mesmo tempo, a autora vê a língua espanhola como um território explorado economicamente pela indústria da língua, os meios de comunicação e as editoriais multinacionais, e politicamente pela *Real Academia Espanhola* (Ludmer, 2010: 180ss). Esta parte de *Aquí América Latina* merece atenção e pode ser útil para futuras análises à luz das teorias de Ludmer.

Marcelo Topuzian resume o vínculo entre o abandono da escala nacional e a autonomia literária em Ludmer:

Respecto del presente, concretamente, el mercado editorial tiende sobre todo a abandonar la escala de las literaturas nacionales para sostenerse como tal. Es decir que la cultura nacional ya es cada vez menos el campo o sistema en el que se define de manera dominante el valor de lo literario, para que este funcione más bien en un esquema cada vez más transnacional. Ludmer se refiere a la solidaridad que habría habido entre la literatura de la autonomía y el proceso de constitución de las literaturas nacionales, sobre todo en relación con una política de la lengua (Ludmer, 2010: 166-167), dado que en el marco de la literatura de la autonomía uno de los elementos cruciales es la concentración sobre el medio, que para la literatura no puede ser sino la lengua nacional, aunque sea para luego cuestionarla o hibridarla (Topuzian, 2013: 322).

A questão da concepção do "campo literário" de Bourdieu como um espaço configurado como nacional coloca um problema para analisar a literatura do presente, porque, como explica Martínez (2007) ao ter sido concebido a partir do modelo da literatura francesa, não tem em conta a especificidade latino-americana nem considera que o mercado internacional de consagração e reconhecimento opera com grandes desigualdades:

..los estudios de diversos campos que Bourdieu realizó son implícitamente nacionales, tanto en el caso de la economía, como de la literatura, de la edición, o el campo religioso. (...) Pero en los países latinoamericanos, donde aún se puede rastrear la aparición de un campo de producción cultural local desde comienzos del siglo XX, las “metrópolis” culturales han ejercido y ejercen un poder de definición de reglas de validación y consagración que no es recíproco: como hacen notar nuestros autores, la consagración de un escritor argentino en Europa es definitoria para el campo local, no así la de un europeo en la Argentina o Perú. Esta situación de asimetría nos invita a estudiarla para saber cómo ha operado y qué modalidades de campo intelectual ha contribuido a producir según las áreas culturales del subcontinente (Martínez, 2007: 25).

Relatos de autonomía

Ao perceber sobre que textos se está a debater, poderia acrescentar-se a lista de textos narrativos citados em *Aquí, América Latina*. Leda Magri (2013), por exemplo, sugere considerar, nesta linha, o romance *Os detectives selvagens* de Roberto Bolaño porque tematiza o mercado literário.

Como Aira e os outros escritores lidos por Ludmer, Bolaño representa esse último avatar da autonomia e, embora visualize com bastante nitidez esse futuro da literatura como negócio, produto, se empenha em jogar o jogo da luta pela autonomia, da insistência no valor da literatura que ainda não se dobrou às exigências exteriores. Seu trabalho de sobreposição de um mapa da literatura ao mapa do mercado tem o poder de trazer à tona os autores mais secretos, minoritários e experimentais dessa geração condenada ao desaparecimento (Magri, 2013: 25).

Tomando como referência a convicção de Ludmer de que o processo de perda de autonomia está “nitidamente visível” em algumas escritas do presente, pode procurar-se nos textos do corpus narrativo ideias sobre a autonomia artística ou literária. Similarmente aos relatos que apresentam no seu interior reflexões sobre o mercado, estudados por Magri e Cristian Molina, podem recolher-se indícios sobre o encerramento do ciclo autónomo da literatura nos romances de Aira, Levrero e Piglia. Evidencia-se que nas histórias dos três romances não há artistas no sentido tradicional. Neste sentido, pode ser significativo que, ao nível do texto, a (autonomia da) arte e os artistas estão a ser reprimidas ou negadas. Em *La villa* representam-se duas realidades diferentes: por um lado, Maxi, o

jovem que não acabou os seus estudos e não sabe a que profissão dedicar-se, toma por ofício ajudar os *cartoneros* a reciclar o papel para venda e como material para a construção das suas habitações precárias. Por outro lado, a mãe é professora de arte, mais especificamente de artes manuais, e exige dos alunos que construam complexos artefactos de papel para passar o curso. No romance de César Aira, as aulas de arte da escola secundária são orientadas pela exigência de copiar o modelo da professora, mais do que pela criatividade ou imaginação. Na conversa entre Maxi e a sua mãe, o rapaz não consegue identificar os objetos em que ela trabalha, e portanto põe-se a adivinhar:

- ... un plumero.. un ramillete de abanicos..
- ¿Esto le hacés fabricar a tus alumnas? - dijo Maxi examinando el artefacto.
- Es manualidad avanzada. Pero sí, tienen que “sacarlo”, si no, las bocho.
- Se les debe de hacer difícil - dijo Maxi, y agregó con ironía: - Pero hacés bien, así tienen algo para defenderse en la vida.
- ... acordeón de papirola.
- .. debatían a menudo la utilidad de la materia..
- (...)
- ¡Cuántos papeles habrás doblado en tu vida, mamá! Milagro que no se te hayan hecho callos en los dedos (Aira, 2001: 111).

Em *La ciudad*, o romance de Levrero que precede *París*, oferecem trabalho ao protagonista como pintor de paredes. O personagem objeta e tenta explicar que é artista, mas o seu anfitrião não o leva em sério.

- Soy pintor.
- ¡Magnífico! - Giménez se levantó, presa de un entusiasmo que yo no veía de ninguna manera justificado.
- ¡Magnífico! - repitió, y comenzó a pasearse por la pieza, frente a la estufa - . Justamente lo que la Empresa necesita con mayor urgencia; sin duda obtendrá un buen sueldo.
- (...)
- ..pinto cuadros, no sé pintar objetos ni paredes..
- ¡Pero qué tiene que ver, qué tiene que ver! - exclamó...
- (Levrero, [1980] 2016: 86-87).

De maneira diferente, Rivadeneira deteta no romance *París* de Levrero, na situação do protagonista uma resignação à falta de autonomia:

En la escena final de París el personaje protagonista elige no saltar al vacío y desplegar sus alas sino que lo hace al interior de la azotea. Frente al sueño imposible de la autonomía, el autor asume un compromiso (Rivadeneira, 2015: 146).

No romance de Piglia, a máquina de narrar, a obra de Macedonio que pode ser entendida como metáfora da literatura, é encerrada no Museu porque é considerada perigosa. Nos primeiros dois romances, a autonomia da arte é ameaçada pela lógica económica que parece estar a sobrepor-se à lógica cultural, em *La ciudad ausente*, pela política.

Apreciação de *Aquí América Latina* a partir da aplicação na leitura literária

No decorrer da análise textual e contextual do debate sobre a pós-autonomia e da “aplicação prática” das ferramentas de leitura sugeridas na obra de Ludmer, ou seja, na tentativa de ler outros textos fora do *corpus* de *Aquí América Latina*, como são os romances de Piglia e de Levrero, abriram-se duas principais linhas de argumentação para avaliar a proposta de Ludmer e as várias propostas parciais que a compõem. Resumidamente, pode dizer-se que a postura sugerida pela autora possibilita ou facilita a leitura das narrativas recentes - mas ao mesmo tempo, o modo de ler, que Ludmer sugere, pode não ser útil para compreendê-los ou até pode dificultar a receção.

Por um lado, o problema da legibilidade, da classificação, ou do lugar destes textos, é esclarecido por mérito de Ludmer, simplesmente porque os coloca à parte, empreende a criação dos próprios instrumentos teóricos (conceitos, termos, modos de compreensão e classificação) necessários para esse propósito, promovendo a discussão no âmbito dos Estudos Literários. Alberto Giordano conclui, na sua revisão, que a intervenção de Ludmer se define a partir do desejo ensaístico de responder com audácia teórica, com experimentação conceptual à existência de práticas ou performances de escrita (Giordano, 2010: 10). Para Giordano é possível derivar das propostas de Ludmer uma afirmação segundo a qual, para evitar servir o fortalecimento de uma ordem caducada e clausurada, que seria a ordem da literatura como instituição moderna, tal como a inaugurou a

imaginação humanista burguesa (ou seja para evitar ser anacrónico), é preciso dar fé a esta nova posição diaspórica da literatura, com as suas novas práticas e formas (Giordano, 2010: 9). Num semelhante otimismo, diz Ramiro Zó que a tese de Ludmer é, principalmente, uma oportunidade de reconfigurar o cânone (incluindo, por exemplo, a novela sentimental, ou policial) ou para reler os canónicos em relação com os seus para-textos. Se se pensasse desde as margens, “desmarginar-se-iam” as escritas (Zó, 2013: 364-366).

Outros efeitos da divulgação do conceito de literaturas pós-autónomas que Zó considera irreversíveis foram a valorização da para-literatura e dos géneros menores, ou o repensar do valor literário, e um reposicionamento da figura do crítico literário, “a partir do *território*, da *imaginación pública* ou da *fábrica do presente*”, e situada num aqui e agora provisórios, precários, dinâmicos, contraditórios e mutáveis (Zó, 2013: 355 – 356). Isto leva a ponderar a possibilidade de que, talvez, só o nome “pós-autonomia” é infeliz, porque o “pós-” sugere um corte de época. Pode concluir-se a revisão com a certeza de que a ambição de *Aquí América Latina* de cobrir toda a literatura do continente latino-americano e de querer falar em nome de toda a literatura contemporânea é demasiado vasta, e que a proclamação de que “estamos a entrar numa nova era que se constitui em evidente ruptura com o tempo anterior” parece exagerada. Mas além disso, as observações e propostas de *Aquí América Latina* são pertinentes, e podem contribuir para a renovação de práticas de análise no âmbito da crítica literária.

Por outro lado, tomando em conta as diferentes avaliações referidas, pode criticar-se o trabalho de Ludmer. É compreensível a argumentação de que as propostas apresentadas em *Aquí América Latina* não adiantam para compreender a literatura latino-americana do presente. Na análise ficou evidente que, ao conceber as ferramentas teóricas, Ludmer não tem em conta a grande variedade de expressão da literatura e que, por isso, as ferramentas não conseguem apreender todo o tipo de texto de um mesmo modo e com igual peso. Os conceitos estão talhados segundo o modelo do romance

de Aira, que é o seu exemplo tratado de forma mais exaustiva e não se sustém de maneira independente, de forma que se torna difícil ler textos que distam muito do romance *La villa* Aira com as mesmas ferramentas.

Devido a distintos fatores, nem em todos os aspetos foi possível estudar os três romances cada um em igual extensão como pretendido. Também, não foi possível separar estritamente as questões de espaço e de tempo, como sugerido pela estrutura dos capítulos do trabalho. A abertura do âmbito argentino para incluir uma narrativa uruguaia resultou difícil, porque de alguma maneira obrigou a desviar-nos do centro, que para Ludmer, no seu diário *Aquí América Latina*, é Buenos Aires, Argentina. Apesar do título mais universal, a análise de Ludmer centra-se quase exclusivamente na Argentina. Também, uma grande parte da recepção crítica de *Aquí América Latina* que foi considerada em presente trabalho baseia-se neste contexto e envolve exemplos de literatura argentina.

Se assumirmos que os processos de perda de autonomia são, como afirma Ludmer, “nitidamente” visíveis em algumas escritas do presente (Ludmer, 2010: 153), então devem-se encontrar indícios nos romances em estudo. Contudo, na efetuada análise, encontramos que, cada um dos três romances contém tanto elementos próprios da literatura autónoma (segundo a entende Ludmer), como da pós-autónoma e podem ser lidos a partir de qualquer das duas formas. Com isso Ludmer só demonstra que existem muitas maneiras de ler. No entanto, na análise apareceram algumas dúvidas sobre como diferenciar o que, para Ludmer, é característico da literatura autónoma, e o que pertenceria à pós-autonomia. *Aquí América Latina* pode ser questionada, também, a partir da sua base em Bourdieu e da convicção de Ludmer que o fim da autonomia seria, conseqüentemente, o fim das dicotomias sujeito/objeto, esquerda/direita, campo/cidade, dentro/fora e íntimo/público.. Não se sabe, também, como ler, com Ludmer, os textos, publicados desde o ano 2000, que situam a sua narração fora da cidade.

Além do mais, pode criticar-se também o conceito das *ilhas urbanas*. Ludmer pensa no fim da oposição binária campo/cidade; como se demonstrou com De Leone, campo e cidade, no romance de Piglia, continuam espaços claramente separados, pensados em oposição. O postulado de Ludmer de que os sujeitos dos romances pós-autónomos perderam família, sociedade, ou a razão e, também, a ideia de que as cidades retratadas se caracterizem por uma excessiva marginalidade e violência, é muito geral e em si não constitui uma novidade da viragem do milénio. Demonstrou-se que Cortés-Rocca e Saítta, ao invés que Ludmer, encontram na literatura recente retratos de comunidades com laços comunitárias fortes e solidariedade. Na minha opinião, Ludmer começa a desenvolver o tema quando fala, por exemplo, da transformação da vida laboral e os efeitos dessa mudança para os projetos de identidade pessoal e coletiva, mas infelizmente esses pensamentos não são levados até nenhuma conclusão a propósito da literatura.

Desde a perspectiva mais crítica das várias revisões de *Aquí América Latina*, a obra foi questionada no que concerne a precisão do trabalho de Ludmer a nível metodológico. Não só a noção sobre a convivência de autonomia e pós-autonomia é vaga, mas também as outras “ferramentas” são pouco definidas em *Aquí América Latina*. Ramiro Zó formula uma pergunta próxima da feita por Arce: Se Ludmer declara que praticamente toda a literatura atual é pós-autónoma, podem existir géneros mais pós-autónomos que outros? (Zó, 2013: 363). Giordano também assinala que a noção de “presente” de Ludmer é inconsistente (Giordano, 2010: 10-11). Assim, é igualmente possível argumentar que a defesa apresentada pela autora das categorias de autonomia e pós-autonomia como ferramentas de entender as ruturas do presente não facilita e, antes, complica as leituras da narrativa nova. Ao serem colocadas radicalmente aparte, ao ver nelas uma rutura, Ludmer realiza, no fim de contas, valorizações genéricas e de políticas literárias de separação entre aquelas literaturas que “merecem” ser chamados literatura e as que não merecem. Como exemplo mencionado no primeiro capítulo, Rafael Arce pergunta se publicação de um romance “anacrónico”,

que pretende dialogar com Balzac, no terceiro milénio, seria, então uma provocação (Arce, 2010: 17). Esta pergunta é válida para todos os textos, que, como o de Saer pertenceriam ao lado daquelas literaturas autónomas, que conviveriam com as pós-autónomas. Para Arce, esta divisão, que Ludmer sugere, não é compreensível como uma convivência pacífica de modos de escrita, mas sim como uma coexistência conflituosa de modos de ler (íbid.). Também para Giordano, o “panfleto” de Ludmer tem um lado “prescriptivo” (Giordano, 2010: 10-11).

Quando tudo depende de como se lê (como interpreta Arce e como Ludmer mesma chega a afirmar (Ludmer, 2010: 155) e o conflito está na leitura, e não na escrita, estamos perante um problema epistemológico. No que diz respeito à análise, tem de se perguntar, conseqüentemente, se a leitura realizada nos capítulos antecedentes abriu conflitos ou não. Assumindo que é possível entender a autonomia e pós-autonomia não como sucessão temporal, mas como possíveis estados paralelos, faz sentido termos encontrado esta ambivalência nos romances de Piglia e de Levrero, pertencentes, segundo Ludmer, ao último avatar da autonomia e portanto legíveis como pós-autónomos e autónomos consoante o enfoque escolhido pela leitura. Mas, daí temos de perguntar também qual é a consequência dessas leituras autónomas ou pós-autónomas. Por outras palavras: será que os romances de Piglia, Aira e Levrero podem ser lidos como autónomos sem entendê-los como anacrónicos ou textos sem valor literário?

Contudo, o problema não está só na leitura, mas na própria escrita contemporânea. Arce refere a postulação ludmeriana de que a literatura que se escreve hoje se diferencia de outra que, ao insistir na autonomia, persiste em ser algo que já não devia ser, pois é como a literatura que se estava escrevendo ontem. Ladagga diz: “Estos [los postautónomos] son libros que ensayan responder a la cuestión de qué literatura debiera hoy escribirse” (Ladagga, 2007 in: Arce, 2010: 18). Também Bogado repara que é difícil não entender esta ambigüidade, entre textos autónomos e pós-autónomos, que se proclama como uma contradição, e aponta para o facto que, fascinada por estes

novos usos, [Ludmer] chega inclusivamente a organizar oposições num trabalho que, paradoxalmente, se propõe desconstruir as oposições binárias (Bogado, 2015). Por exemplo, dividindo em temas e temporalidades nacionais e globais, em literatura com função e força política e aquela que só serve ao mercado da indústria da língua, e naturalmente, propondo a autónoma versus a pós-autónoma. Não é fácil perceber, como, para Ludmer, a nova literatura se colocaria “voluntariamente” e sem conflito do lado pós- da autonomia, negando o romance como forma institucionalizada da arte verbal, sendo descrito dessa maneira:

Al perder voluntariamente especificidad y atributos literarios, al perder "el valor literario" (y al perder "la ficción") la literatura postautónoma perdería el poder crítico, emancipador y hasta subversivo que le asigno la autonomía a la literatura como política propia, específica. La literatura pierde poder o ya no puede ejercer ese poder (Ludmer, 2010: 154).

A questão da autonomia

Não existe um consenso sobre a definição de autónoma literária. Como vimos na análise, o texto de Josefina Ludmer é impreciso no que diz respeito à noção específica de autonomia a que se refere, ou em que sentido a entende. Como ponto adicional de crítica, pode dizer-se o mesmo sobre a periodização da época autónoma na literatura. Apenas se referem exemplos da noção de autonomia: os escritores argentinos do fim do século XIX à volta da fundação poética da nação, e também as obras mais proeminentes do *boom*. Ludmer assume que os leitores conheçam, e assumam como válido, o modelo teórico-empírico de Bourdieu: o “campo literário” relativamente autónomo. Quando Ludmer decide, em *Aquí, América Latina*, abandonar a noção do “campo literário”, outorga-lhe, com o próprio gesto, um indiscutido valor retrospectivo, deixando entender que, para o tempo que durou, era capaz de estudar e de explicar empírica-, metodológica- e teoricamente a literatura.

Verifica-se, que os defensores do estado pós-autónomo da literatura citados pouco dizem sobre as características da configuração moderna da literatura. Para Klinger, designa-se através da autonomia, da densidade de linguagem e da re-elaboração da história. Para Sarlo, na literatura moderna, havia uma ideia de uma ordem dos acontecimentos ficcionais e a trama não era abandonada e isso tornava a história “interpretável”. Além disso, refere como critério as personagens que se mantinham de principio até ao fim, mudando só dentro das possibilidades que ficam marcadas no começo (Sarlo, 2006: 4). Ludmer menciona as duplicações internas e os paralelismos como os recursos que marcam a típica literatura moderna. Nos romances de Aira, de Piglia e de Levrero encontram-se muitas duplas. Em *La Villa*, está Jessica, a amiga da irmã de Vanessa que é também companheira do ginásio que frequenta Maxi; para este trata-se de duas Jessicas diferentes, não as identifica como a mesma pessoa, ou quando conhece Adelita, a empregada doméstica dos vizinhos, também descobre que ela é a figura negra que vê todos os dias refletida no espelho que têm sobre la cama, pelas manhãs quando ela limpa a casa no prédio em frente. Também é duplo o Inspetor Cabezas, que se faz passar como pai de Cynthia Cabezas. E a rapariga Adelita parece-se a Cynthia. Em *La ciudad ausente*, como também nos outros romances de Piglia, há muitos duplas, tocaios, e nomes parecidos. Por exemplo, Emiliano Renzi é o alter ego de Piglia, mas o nome parece-se com o de Emil Russo, que também se pode confundir com o engenheiro Richter; há um Mac e um Macedonio, Junior chama-se Mac Kensey, mas há também um McKinley. Está a Elena internada na psiquiatria e Elena mulher de Macedonio. Estão, também, Ana e Lucía, as mulheres da Resistência. Em *París* estão Juan Abal e o irmão, e as mulheres Sonia e Angeline que o próprio protagonista confunde às vezes. Não obstante, as referências que Ludmer enumera não permitem determinar se estes romances seriam literatura autónoma ou se já não o seriam, pois as literaturas podem expressar, simbolicamente, que são literatura, num gesto nostálgico ou para poder valer como tal, exibindo ditas marcas de pertença. Diz Ludmer, que a

inclusão das duplicações internas, paralelismos, paradoxo, citações e referências a autores e leituras pode ocorrer em tom burlesco (Ludmer, 2010: 155).

Em reação ao texto de Ludmer, vários ensaístas objetaram que a autonomia se defina de maneira unânime, quando não se realizou nem se pensou de forma absoluta, nem fixa. Ao invés, a autonomia têm sido sempre um conceito relativo, aberto e flexível, ou seja, sem critérios fixos; e também como um conceito que não é livre de conflitos. Eis as palavras de Dalmaroni e de Topuzian:

En este punto, el libro de Ludmer da por hecho lo que cierto sentido común académico parece haber instalado: que durante la era de su vigencia como tal, “la literatura” fue “autónoma” (Dalmaroni, 2010).

Sin embargo, hay que reconocer que la autonomía no se haya constituido sin conflictos ni ambivalencias, que no se haya realizado de manera total o absoluta o que no haya estado ligada a un criterio o conjunto de criterios prefijado para reconocerla como tal en todos los casos (Topuzian, 2013: 231).

García Canclini aponta que desde inícios do século XX a sociologia se mostra preocupada pela persistente orientação “externa” das artes, que se desenvolveram através de gestos de transgressão, com os que se procurava perceber a conexão entre a arte e os processos sociais, até a uma orientação pós-autónoma (García Canclini, 2010a: 9-10). Para o autor, os artistas lutam desde o século XIX pela sua autonomia, e quase nunca se deram bem com as fronteiras. Contudo, a maneira de definir e entender fronteiras mudou. De Marcel Duchamp até o fim do século passado, a transgressão foi uma constante da prática artística. García Canclini explica que estes gestos evoluíram na sua transgressão e conseguiram um deslocamento desde a orientação no objeto para centrar-se em práticas baseadas em contextos (García Canclini, 2010a: 15-17):

Ni llevando el mundo al museo, ni saliendo del museo, ni vaciando el museo y la obra, ni desmaterializándola, ni omitiendo el nombre del autor, ni blasfemando y provocando la censura puede superarse el malestar que provoca esta oscilación entre querer la autonomía y no poder trascenderla Tal vez las respuestas a este interrogante no surjan del campo artístico, sino de lo que le está ocurriendo al intersectarse con otros y volverse *postautónomo* (García Canclini, 2010a: 17).

De maneira semelhante, também Miguel Dalmaroni identifica como problema que, ao invés do que Ludmer apresenta, não é nada novo que as instituições literárias se preocupem com a sua autonomia e debatam o estado relativo ou ameaçado desta. Na sua recensão de *Aquí América Latina* lê-se:

Es sabido que desde Kant hasta Bourdieu, pasando por Schiller, Adorno, Habermas, para apenas recordar firmas de algunas tradiciones, bajo el nombre de “autonomía” (y de algunos otros nombres menos exitosos), la cultura universitaria construyó una objetivación acerca de la ubicación y el estatuto del arte en la vida social. Cuando en 1992 Bourdieu publicó *Las reglas del arte*, la autonomía ya era casi una antigualla. El libro mismo de Bourdieu podría tomarse incluso como testificación del paso de la “autonomía” a los archivos de la historia intelectual (Dalmaroni, 2010).

De maneira diferente, Galende sublinha a mesma questão:

El interés por situar las prácticas del arte o de la literatura más allá de su autonomía es parte de una conocida aventura que se ha desplegado desde mediados del siglo XIX hasta nuestros días. Es la aventura de la vanguardia, del fin del arte o del volcamento hacia el mundo de la vida (Galende, 2016: 271).

Pode pensar-se que, segundo Ludmer, na era pós-autónoma, no regime de *realidadficción* ou na *exposição universal* já não haveria a descrita distância, isto é, autonomia, da ficção face à política, e talvez nem haveria direita e esquerda no sentido político. A análise de Martínez considera que em nenhum caso se ignorou o carácter dependente do “campo literário” quando aponta para outro trabalho analítico de Beatriz Sarlo em que esta última se serviu das teorias de Bourdieu para estudar a literatura argentina do século XIX:

Nuevamente, el trabajo de Beatriz Sarlo ha sacado provecho del artículo de Bourdieu, abriéndose el camino para organizar de una manera comprensiva una etapa clave de la historia de la literatura en nuestro país, permitiendo ver, gracias al juego de relaciones de relativa autonomía, algunas razones de la originalidad de un espacio social que, de otro modo, podríamos entender como mero espacio mimético de las tendencias literarias europeas, o, por el contrario, bien el “reflejo” de conflictos sociales locales, bien un agregado de productores culturales autoproducidos (Martínez, 2007: 21-22).

Experimentação

Ramiro Zó sublinha o fato que os projetos de Ludmer foram cada vez mais ambiciosos e sempre vanguardistas, transversais e controversos: dedicou-se a analisar obras, autores, e um género literário com *El género gauchesco. Un tratado sobre la Patria* (1988), e depois passou a estudar a literatura nacional em *El cuerpo de Delito* (1999), até abordar a literatura do continente latino-americano (Zó, 2013: 350-351).

Na apresentação da transcrição do encontro com Ludmer e os seus estudantes, Dalmaroni explica a maneira experimental de trabalhar de Ludmer, que ao escrever exige para o seu pensamento um marco de limitações, para encontrar novas formas de abordagem:

..entre las hipótesis de trabajo que propuse al grupo para iniciar esa lectura, estaba la que suponía que el trabajo de Ludmer se organizaba a partir de un abandono de ciertas categorías teóricas y metodológicas clásicas de la teoría crítica moderna, como son las de mediación y autonomía y que ese abandono era correlativo a las teorías del Estado como delincuente que el libro construía o retomaba (y a la concepción de la crítica que supone) (Dalmaroni, 2000: 1).

Enfim, tomando em conta a trajetória de Ludmer como crítica literária e professora torna-se mais fácil entender *Aquí América Latina*, sobretudo no que diz respeito a seu carácter inovador, e também a sua relação polémica com os trabalhos de Beatriz Sarlo. E, de facto, na entrevista com Ludmer, encontra-se uma frase da autora que ilumina a interpretação da obra aqui estudada:

Y experimento ([*Aquí América Latina*] es un libro totalmente experimental) con la idea de ciclos, que tienen su momento y se cierran; después se puede volver a abrir el ciclo; nada se cierra para siempre (Dalmaroni, 2000: 17).

Referências bibliográficas

Corpus narrativo e ensaístico

- Aira, César, 2001: *La villa*, Buenos Aires: Emecé.
- Levrero, Mario, [1970/1980/1982] 2016: *Trilogía involuntaria. La ciudad. El lugar. París*. Barcelona: Editorial Debolsillo.
- Ludmer, Josefina, 2010: *Aquí América Latina*. Buenos Aires: Eterna Cadencia.
- Piglia, Ricardo, [1992] 2013: *La ciudad ausente*. Barcelona: Editorial Debolsillo.

Referências primarias

- Dalmaroni, Miguel, 2000: “Encuentro con Josefina Ludmer“, *Orbis Tertius*, 2000, 4(7): La Plata: Comité Editorial. Disponível online: <http://www.orbistertius.unlp.edu.ar/article/download/OTv04n07e01/3956/> [consultado: 12.3.18].
- Achugar, Hugo, 1994: *La biblioteca en ruínas. Reflexiones culturales desde la periferia*. Montevideo: Ediciones Trilce.
- Aira, César, 1998: “La nueva escritura”. *Crónicas del postboom*. La Jornada Semanal, 12 de abril de 1998. Disponível online: <http://www.jornada.unam.mx/1998/04/12/sem-aira.html> [consultado: 15.3.17].
- Altamirano e Sarlo, 1980: *Conceptos de sociología literaria*. Buenos Aires: Centro Editor de América Latina.
- Arce, Rafael, 2010: “La genealogía del monstruo” in: Giordiano (ed.) *Los límites de la literatura*. Cuadernos del seminario. Centro de Estudios de Literatura Argentina Universidad Nacional de Rosario.
- Bértolo, Constantino, 2016: Prólogo de *París* in: *Trilogía involuntaria. La ciudad. El lugar. París*. pp.461-468. Barcelona: Editorial Debolsillo.
- Bogado, Fernando, 2015: “El asedio de la realidad: límites de la categoría de “postautonomía” y de “etnografía del presente” en las formulaciones críticas de Josefina Ludmer y Beatriz Sarlo”. IV Congreso Internacional Cuestiones Críticas. Rosario.
- Bourdieu, Pierre, 2006: “El campo literario. Prerrequisitos críticos y principios de método” *Criterios*, La Habana, N.º.25-28, (Jan. 1989 - Dez. 1990), pp.20-42. (2006). Originalmente publicado como: “Le champ littéraire. Préalables critiques et principes de méthode”, em *Lendemains*, N.º.36 (1984), pp. 5-20.

- Caminos, Mauricio: “La foto que le costó la vida a Cabezas” in: *La Nación*, 25.01.2012. Disponible online: <http://www.lanacion.com.ar/1443287-la-foto-que-le-costo-la-vida-a-cabezas> [consultado: 15.3.17].
- Contreras, María de los Ángeles, 2011: “Especulación, temporalidades y territorios : La nueva entrega de Josefina Ludmer: [Reseña sobre] Ludmer, Josefina (2010): Aquí América latina. Una especulación. Buenos Aires, Eterna Cadencia Editora, in: *El toldo de Astier*, Año 2, N°.2, (Abril 2011). Memoria Académica. Disponible online: http://www.memoria.fahce.unlp.edu.ar/art_revistas/pr.4647/pr.4647.pdf [consultado: 10.3.17].
- Contreras, Sandra, 2010a: “En torno de las lecturas del presente” in: Giordano, Alberto (ed.), 2010: *Los límites de la literatura*. Cuadernos del seminario. Centro de Estudios de Literatura Argentina Universidad Nacional de Rosario.
- Contreras, Sandra, 2010b: “Cuestiones de valor, énfasis del debate”. CELA Boletín 15, (Nov. 2010). Disponible online: <http://www.celarg.org/boletines/articulos.php?idb=13> [consultado: 10.3.17].
- Contreras, Sandra, 2011: “Economías literarias en algunas ficciones argentinas del 2000 (Casas, Incardona, Cucurtu y Mariano Llinás)”. *Orbis Tertius*, Año 16, N°.17. Memoria Académica. Disponible online: http://www.memoria.fahce.unlp.edu.ar/art_revistas/pr.4925/pr.4925.pdf [consultado: 1.3.17].
- Cortes Rocca, Paola, 2014: “La villa: política contemporánea y estética”. *Revista de Estudios Hispánicos* N°.48.1 (2014), pp.183-99.
- Dalmaroni, Miguel, 2004: *La palabra justa. Literatura, crítica y memoria en Argentina (1960-2002)*. Santiago de Chile/Mar del Plata: Melusina / RIL editores.
- Dalmaroni, Miguel, 2010: “La literatura y sus restos (teoría, crítica, filosofía). A propósito de un libro de Ludmer (y de otros tres).” (Oct-Nov. 2010). *Bazar Americano*. Disponible online: <http://www.bazaramericano.com/columnas.php?cod=19&pdf=si> [consultado: 25.4.17].
- De Leone, Lucía, 2016: “Imaginaciones rurales argentinas: el campo como zona de cruce en expresiones artísticas contemporáneas”, *Cuadernos de Literatura* Vol. XX, N°.40, (2006) pp.181-203. Disponible online: <http://dx.doi.org/10.11144/Javeriana.cl20-40.irac> [consultado: 25.1.18].
- Epplin, Craig, [2014] 2015: “Cartón y cumbia”. Traducción: Florencia Justo. *Cuadernos Lírico* N°.13 (2015). [Publicado originalmente em: *The Late Book Culture in Argentina*, New York: Bloombury, 2014].
- Fernández, Nancy, 2008: “Argentina siglo XXI. Los “nuevos” modos de producción cultural” *Revista Grumo*, N°.7 (2008). Buenos Aires/ Río de Janeiro.

- Fornaro, Ana, s.d.: “*Ludmer, una máquina de lectura*”, en *Revista Anfibia*, UNSAM Campus Miguelete. Disponible online: <http://www.revistaanfibia.com/cronica/ludmer-una-maquina-de-lectura/#sthash.SYJY0Rih.dpuf> [consultado: 2.2.17].
- Foucault, Michel (1984) "Of Other Spaces, Heterotopias." *Architecture, Mouvement, Continuité* 5 (1984): pp.46-49. Publicação Original: Conférence au Cercle d'études architecturales, 14 mars 1967. Disponible online: <https://foucault.info/doc/documents/heterotopia/foucault-heterotopia-en-html> [consultado: 25.10.17].
- Fuentes Trigo, 2009: “La antología McOndo y el Manifiesto del Crack: tendencias disidentes con el realismo mágico”. Actas del VI Congreso Internacional de ALEPH - Asociación de Jóvenes Investigadores de la Literatura Hispánica, Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa, 27.- 30.04.2009, pp.98-410. editado por ALEPH e CEC, Lisboa, 2010.
- García Canclini, Néstor, 2010a : *Sociedad sin relato. Antropología y estética de la inminencia*. Buenos Aires/Madrid: Katz Editores.
- Giordano, Alberto (ed.), 2010: *Los límites de la literatura*. Cuadernos del seminario. Centro de Estudios de Literatura Argentina Universidad Nacional de Rosario.
- Gorelik, Adrián, 2005: “A produção da "cidade latino-americana". *Tempo Social*, Vol.17, Nº.1 (2005), pp.111-133. Disponible online: <https://www.revistas.usp.br/ts/article/view/12456/14233> [consultado: 2.2.17].
- Heffes, Gisela, 2012: “Muerte y transfiguración de la ciudad: territorios urbanos y marginalidad”. Cuadernos de Literatura, Nº.99 (Jan.- Jun. 2012), pp.125-152.
- Huyssen, Andreas, 2007: “Preteritos presentes: medios, política, amnesia” in: Huyssen, Andreas, 2007: *En busca del futuro perdido. Cultura y memoria en tiempos de globalización*, Capítulo I, Fondo de Cultura Económica, Goethe Institut, México (2002), pp. 13-40. Disponible online: <https://www.scribd.com/document/45689517/Andreas-Huyssen-Preteritos-presentes#logout> [consultado: 2.2.18].
- Klinger, Diana, 2008: “A arte murmurada ao redor do fogo. (Um mapa possível da narrativa latino-americana do presente).”, *Revista Grumo*, Nº. 7 (2008). Buenos Aires, Rio de Janeiro.
- Kohan, Martín, 2013: “Sobre la Posautonomía”, *Revista Landa* Vol. I, Nº.2 (2013).
- Kohan, Martín, 2005: “Más acá del bien y del mal. La novela hoy”, *Revista Punto de Vista* Nº.83 (Dez. 2005), pp.7-12.
- Laddaga, Reinaldo, 2001: “Una literatura de clase media. Notas sobre César Aira”, *Hispanamérica*, Año 30, Nº.88 (Apr. 2001), pp.37-48.
- Laddaga, Reinaldo, 2006: *Estética de la emergencia. La formación de otra cultura de las artes*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo Editora.
- Laddaga, Reinaldo, 2007: *Espectáculos de realidad. Ensayo sobre la narrativa latinoamericana de las últimas dos décadas*. Buenos Aires: Beatriz Viterbo Editora.

- Levrero, Mario, 1992: “Entrevista imaginaria con Mario Levrero” in: Revista *Iberoamericana*, Vol. LV, N°.160-161 (Jul.-Dez. 1992). Disponible online: <https://doi.org/10.5195/reviberoamer.1992.5100> [consultado: 10.2.18].
- Link, Daniel, 2003: “Literatura y mercado”. Publicado como “Apéndice” en Link, Daniel. *Cómo se lee y otras intervenciones críticas*. Buenos Aires: Norma, 2003 (2006). Disponible online: <http://www.no-retornable.com.ar/dossiers/0048.html>, [consultado 10.2.18].
- Ludmer, Josefina, 2007a, “Elogio de la literatura mala”, Revista *Ñ, Clarín*, Argentina. Disponible online: <http://edant.clarin.com/suplementos/cultura/2007/12/01/u00611.htm>, [consultado: 2.2.17].
- Ludmer, Josefina, 2007b: “Literaturas postautónomas 2”. Revista *Z cultural*. Año IV. Vol.I Disponible online: <http://revistazcultural.pacc.ufrj.br/literaturas-postautonomas-2-0-de-josefina-ludmer/> [consultado: 25.4.17].
- Ludmer, Josefina, 2007c: *Perspectiva humanística: escritura y ciudades en América latina*, Cátedra Alfonso Reyes, Monterrey. Vídeo disponible em: <http://www.cervantesvirtual.com/obra/perspectiva-humanistica-escritura-y-ciudades-en-america-latina/>, [consultado: 25.4.17], publicado por: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, Alicante, 2014.
- Ludmer, 2012: “Literaturas postautónomas: otro estado de la escritura”, *L’objet littérature. L’ecole des hautes études en sciences sociales*. Disponible online: <http://oblit.hypotheses.org/date/2012/12> [consultado: 25.4.17].
- Macedo Rodríguez, Alfonso, 2010: “La metaficción y la intertextualidad: figuras de lo fantástico en *La ciudad ausente*” *Signos Literarios* N°.10 (Jul.-Dez. 2010), pp. 57-75.
- Macedo Rodríguez, Alfonso, 2013: “Literatura fantástica e realismo. Estética y sociedad en la narrativa de Ricardo Piglia.” Revista *Latinoamérica*, N°.56 (2013), pp.245-272. Disponible online: <http://www.revistadeestlat.unam.mx/index.php/latino/article/view/53726/47826> [consultado: 20.5.17].
- Martínez, Ana Teresa, 2007: “Lecturas y lectores de Bourdieu en la Argentina. *Prismas* Revista de historia intelectual”. N°.11 (2007), pp.11-30.
- Magri, Ieda, 2013: “Literatura e autonomia: uma leitura a partir do posicionamento de Roberto Bolaño” Revista *Landa*, Vol. I N°.2 (2013).
- Molina, Cristian: “Relatos de mercado. Una definición y dos casos de la literatura latinoamericana” in: Giordano, Alberto (ed.), 2010: *Los límites de la literatura*. Cuadernos del seminario. Centro de Estudios de Literatura Argentina Universidad Nacional de Rosario.
- Montoya Juárez, Jesús, 2013a: “Multiterritorialidad imaginada en la última narrativa uruguaya: a propósito de *La vista desde el puente* de Ramiro Sanchiz”. *Cuadernos LIRICO*, 8/2013, Disponible online: <https://lirico.revues.org/996>, [consultado: 20.5.17].
- Montoya Juárez, Jesús, 2013b: “El lugar de Mario Levrero: Un recorrido por su narrativa”. *TONOS Revista electrónica de estudios filológicos* N°. 24 (Jan. 2013). Disponible online:

http://www.um.es/tonosdigital/znum24/secciones/estudios-25-mario_levrero.htm
[consultado, 20.5.17].

- Muiño Barreiro, David Antonio, 2006: “De la ciudad letrada a la ciudad ausente: espacio urbano, cultura y estado en una novela de Ricardo Piglia”, En teoría hablamos de literatura, Actas del III Congreso de Aleph (2006): Granada, pp.726-733.
- Pinheiro, Thiago Guilherme, 2013: “O próprio, a propriedade e o apropriado: variações em torno da ideia de “Literaturas pós-autônomas” de Josefina Ludmer”, Revista *Landa*. Vol. I Nº.2 (2013).
- Quiroga, Nicolás, 2004: “El lugar de la barbarie: narrativas sobre villas miserias después de los noventa en Argentina”, V Jornadas del Departamento de Historia. Mar del Plata, (2 e 3 de Set. 2004).
- Rama, Ángel, [1984] 1998: *La ciudad letrada*. Montevideo: Arca.
- Remedi, Gustavo, 2006: “Ciudad letrada: Ángel Rama y la espacialización del análisis cultural”. Disponible online: <http://www.henciclopedia.org.uy/autores/Remedi/ciudadletrada.htm> [acceso, 20.2.17]. Publicado originalmente en *Angel Rama. Estudios críticos*, Mabel Moraña, Editor. pp.97-122, (Pittsburgh: Univ. of Pittsburgh-Instituto Internacional de Literatura Iberoamericana (IILI), Serie «Biblioteca de América»).
- Resende, Beatriz, 2012: “Questões da ficção brasileira no século XXI”. Disponible online: <http://www.beatrizresende.com.br/questoes-da-ficcao-brasileira-no-seculo-xxi/> [consultado: 1.10.2017].
- Rivadeneira, Blas, Gabriel, 2014a: “*La Ciudad* como imposible y farsa. Una lectura crítica de Mario Levrero”. *El taco en la brea*. Papeles de investigación. Año 1, Nº.1, CEDINTEL-FHUC/UNL. Santa Fe.
- Rivadeneira, Blas, Gabriel, 2014b: “*El Lugar* como infierno moderno. Ciudad y escritura en una novela de Mario Levrero”, Revista *Moderna språk*, Vol. CVIII, Nº.1 (2014). Disponible online: <http://ojs.ub.gu.se/ojs/index.php/modernasprak/article/view/2880/2487>, [consultado: 15.02.2018].
- Rivadeneira, Blas, Gabriel, 2015: “Experiencia, representación y poéticas de la memoria en la Trilogía Involuntaria de Mario Levrero”. Revista del Instituto Interdisciplinario de Estudios Latinoamericanos. Vol. 10, Nº.13-14 (2014-2015), pp.134-149.
- Ruisánchez Serra, José Ramón, 2006: “Heterotopías: imaginación política y espacio en Piglia y Aira”. *Signos Literarios* Nº.3 (Jan.- Jun. 2006), pp.43-60.
- Sáitta, Sylvia, 2004: “Ciudades revisitadas”. *Revista de Literaturas Modernas*. Los espacios de la literatura. Nº.34 (2004), pp.135-149.
- Sáitta, Sylvia, 2006: “La narración de la pobreza en la literatura argentina del siglo veinte”, *Revista Nuestra América*. Nº.2 (Ago.- Dez. 2006), pp.89-102.

- Saítta, Sylvia, 2013: "En torno al 2001 en la narrativa argentina". Revista *Literatura y Lingüística*, N°.29, pp.131-148.
- Sarlo, Beatriz, 2005a: *Tiempo pasado. Cultura de la memoria y giro subjetivo*. Una discusión. Siglo XXI Editores: Buenos Aires.
- Sarlo, Beatriz, 2005b: "Pornografía y fashion", *Punto de Vista* N°.83 (Dez. 2005), pp.1-6.
- Sarlo, Beatriz, 2006: "Sujetos y tecnologías. La novela después de la historia.", *Punto de vista* N°.86 (Dez. 2006), pp.1-6.
- Topuzian, Marcelo, 2013: "El fin de la Literatura. Un ejercicio de Teoría Literaria Comparada", Revista *Castilla. Estudios de Literatura*, N°.4 (2013), pp.298-349.
- Valencia, Leonardo, 2010: "Aquí Argentina". Letras Libres XII. N°.144 (Dez. 2010), pp.93-94. Disponible online: <http://www.letraslibres.com/mexico/libros/aqui-america-latina-una-especulacion-josefina-ludmer>. [consultado: 4.8.2017].
- Vecino, Diego, Revista *crisis*, 07.01.2017: "Queríamos tanto a Piglia", disponible online: <http://www.revistacrisis.com.ar/notas/queriamos-tanto-piglia>, [consultado: 30.4.17].
- Verani, Hugo J., 1992: "Narrativa uruguaya contemporánea: periodización y cambio literario." Revista *Iberoamericana*, Vol. LVIII, N°.160-161, (Jul-Dez. 1992). Disponible online: <https://revista-iberoamericana.pitt.edu/ojs/index.php/Iberoamericana/article/view/5074/0> [consultado: 10.2.18].
- Zó, Ramiro Esteban, 2013: "El efecto post-Ludmer. Presupuestos teóricos en torno a la post-autonomía de la literatura", Revista *Landa* Vol. I, N°.2 (2013).

Referências secundárias

- Aínsa, Fernando, 2002: *Del canon a la periferia, Encuentros y transgresiones en la literatura uruguaya*. Montevideo: Trilce.
- Benjamin, Walter, 1991: "El narrador" en *Para una crítica de la violencia y otros ensayos*. Madrid: Taurus.
- Bourdieu, Pierre, 1996: *As regras da arte. Génesis y estructura del campo literario*. Trad. de Maria Lucía Machado. São Paulo: Companhia das Letras.
- Brennan, Timothy, 2004: "From development to globalization: postcolonial studies and globalization theory", Cap.7, pp.120-138 in: Lazarus, Neil [ed.], *The Cambridge Companion to Postcolonial Literary Studies*, Cambridge-Nova Iorque: Cambridge University Press, pp.127-135.

- Contreras, Sandra, 2007: "Superproducción y devaluación en la literatura argentina reciente" in: *El valor de la cultura: arte, literatura y mercado en América Latina* / Luis E. Cárcamo-Huechante et. al., 2007. Compilado por Luis E. Cárcamo-Huechante; Alvaro Fernández Bravo; Alejandra Laera. Rosario: Beatriz Viterbo Editora.
- Davis, Mike, 2004: "Planet of Slums. Urban Involution and the Informal Proletariat", *New Left Review*, N°.26, (Mar.-Abr. 2004), pp.5-34.
- Deleuze, Gilles e Guattari, Félix, 1994: *Mil mesetas. Capitalismo y esquizofrenia*. Trad. De José Vázquez Pérez e Umbelina Larraceleta. Valencia: Editorial Pre-textos.
- Faciolince, Héctor Abad, 2003: *Angosta*. Bogotá: Planeta.
- Fogwill, Rodolfo Enrique, 1998: *Vivir afuera*. Buenos Aires: Editorial Sudamericana.
- Fogwill, Rodolfo Enrique, [1983] 1999: *Los Pichiciegos*. Buenos Aires: Sudamericana.
- García Canclini, Néstor, 2001: *La globalización imaginada*. Buenos Aires: Paidós.
- García Canclini, Néstor, 2010b: *Imaginario urbanos*. Buenos Aires: Eudeba.
- Hardt, Michael e Negri, Antonio, 2002: *Imperio*. Buenos Aires: Paidós. Publicação original: 2002: *Empire*. Cambridge: Harvard University Press.
- Jameson, Frederic, 1994: *The Seeds of Time*. Nova Iorque: Columbia University Press.
- Lagos, Gabriel, 2009: "Nuevas generaciones de narradores uruguayos", *Revista Todavía*, N°. 22 (Dez. 2009). Disponible online: <http://www.revistatodavia.com.ar/> [consultado: 10.5.18].
- Lamborghini, Osvaldo, 1988: *Novelas y cuentos*. Barcelona: Ediciones del Serbal.
- Lash, Scott, 1990: *Sociology of Postmodernism*. Londres e Nova Iorque: Routledge.
- Ludmer, Josefina, 1999: *El cuerpo del delito. Un Manual*. Buenos Aires: Perfil Libros.
- Maingueneau, Dominique, 2006: *Contre Saint Proust ou la fin de la Littérature*, BELIN: Paris.
- Moraña, Mabel, 2004: *Crítica impura*. Madrid: Iberoamericana.
- Piglia, Ricardo, 2006: *Crítica y ficción*. Buenos Aires: Anagrama.
- Plotkin, Pablo, 2016: *Un futuro radiante*. Buenos Aires: Random House Mondadori.
- Rama, Ángel, 1972: *La generación crítica: 1939-1969*. I Panoramas. Montevideo: Editorial Arca.

- Resende, Beatriz, 2006: "A literatura brasileira na era da multiplicidade" in: Buarque de Hollanda (org): *Literatura e desenvolvimento*. (2006) Rio de Janeiro: Aeroplano.
- Sáitta, Sylvia: "Narrar la pobreza", Café literario 22ª jornada, Sociedad Argentina de escritores. (cit. por: Quiroga, 2004: 4).
- Sassen, Sakia, [1998] 2005: "Globalization and its Discontents." Nova Iorque: The New Press, 1998 . in: *Reading the City in a Global Digital Age*. Future City. S. Read, J. Rosemann y J. Van Eldik (eds.), 2005. Londres e Nova Iorque: Spon, pp. 145 – 155.
- Sassen, Sakia, 2006: *Territory-Authority-Rights. From Medieval to Global Assemblages*. Princeton-Oxford: Princeton University Press.
- Verani, Hugo, 1996: "Mario Levrero: Aperturas sobre el extrañamiento. Nuevo texto crítico." Vol. VIII. Nº.16-17. (Jul.1995 – Jun.1996), pp.45-58.