

Os delírios testemunhantes de si, as conversões performáticas a propósito de *Los sorias*, de Alberto Laiseca

The testimonial delirium of the self, the performatic conversions about Los Sorias, by Alberto Laiseca

Graciela Ravetti

Universidade Federal de Minas Gerais/CNPq – Belo Horizonte – Minas Gerais – Brasil



Resumo: A propósito da leitura do romance *Los sorias*, 1998, do escritor argentino Alberto Laiseca, proponho algumas hipóteses teóricas que relevam duas figurações recolhidas por imagens narrativas e por procedimentos ao longo do romance e que sugiro que se oferecem como elementos de *medida* das contradições básicas do mundo no qual o romance se ergue e, como é natural, do mundo criado nessa narrativa. Por um lado, a ideia imagem da delirância testemunhal, uma espécie de convergência de autobiografismo e de autorreflexão potencializadas em face à proporção das experiências traumáticas vividas no século XX, que denomino aqui *delírios testemunhantes*. Por outro, a imagem, encarnada em algumas personagens principais do romance, especialmente em Monitor, o ditador que sofre uma mutação ao longo do romance, uma mudança do *mal* para o *bem*, que coincide com a derrota na guerra, um rastro de sentimento de redenção, que conotaria as possibilidades de um renascer. À destruição, com furor e obstinação, provocada pela guerra, as ideologias, o humanismo e a própria noção de humanidade e de civilização sucedem novas recomposições, a conquista de formas e movimentos inéditos. Em outras palavras, vê-se a emergência de uma sensibilidade que pode deslocar o horizonte dos imaginários. Quando não é mais possível repensar as relações do homem com o mundo é necessário para o ser humano produzir em si mesmo um deslocamento radical, absolutamente dilacerante, que abra lugar para os efeitos ocasionados pelos sofrimentos de seus semelhantes, e a isso estou denominando aqui *conversões performáticas*.

Palavras-chave: Literatura performática; Escrita de si; Literatura hispano-americana

Abstract: From reading the novel *Los sorias*, 1998, of the Argentine writer Alberto Laiseca, I propose some hypotheses showing two figurations collected by narratives and procedures throughout the novel and suggest that they offer themselves as evidence of the extent of the basic contradictions world in which the novel stands and, of course, the world created in this narrative. On the one hand, the idea of testimonial delirium, a kind of convergence of self-reflection and autobiographical impulse potentiated in proportion to the face of traumatic experiences lived in the twentieth century, which I call here testimonies delusional. On the other, the image, embodied in some main characters of the novel, especially in Monitor, the dictator who mutates throughout the novel, a change from evil to good, which coincides with the defeat in the war, a trace of feeling redemption, which connote the possibility of a rebirth. The destruction, in fury and stubbornness caused by war, ideology, humanism and the very notion of humanity and civilization follow new rearrangements, gaining unprecedented forms and movements. In other words, we see the emergence of a sensibility that can displace the imaginary horizon. When it is no longer possible to rethink the relationship between man and the world is required to produce the human being itself a radical shift, absolutely heartbreaking, that place open to the effects caused by the sufferings of his fellow men, and so I'm calling here performing conversions.

Keywords: Performatic literature; Self-writing; Hispano-American Literature

A atividade de leitura é uma *performance* decisiva para o exercício de se conectar com a experiência da dor, do trauma e da derrota da vítima. Experiência que se impõe tanto como compromisso quanto como desafio das possibilidades epistemológicas da época em que nos toca viver. Tal *performance* tem, então, a forma de um “colocar-se em situação de” mediante uma prática que estabelece uma ponte que aciona a imaginação como operadora e o reconhecimento – *anagnorisis* – do que está de alguma forma depositado no arquivo de experiências próprias. Poderia, no entanto, falar-se de *anagnorisis* plenas quando – ou pela imaginação ou pelo reconhecimento do próprio arquivo (pessoal ou comunitário) – a conexão com a dor alheia produz-se efetivamente. Há também o tipo de *anagnorisis* imperfeita, aquela que, no ato da leitura, vai ao encontro, por exemplo, das memórias da guerra, ao remeter a algo em última análise devastadoramente amargo, que pode tomar a forma de uma fisionomia hermética e impenetrável, que se configura como trauma. Claudio Magris comenta que foi certo o diagnóstico de Fichte, retomado por Lukács, sobre o romance como gênero literário da época moderna, época “da culpa, da ‘completa pecaminosidade’ ou da liberdade vazia, do feroz conflito que desagrega toda ordem, da luta egocêntrica e cruel de todos contra todos, da anarquia dos particulares desenraizados de qualquer totalidade” (MAGRIS, Claudio, 2009, p. 1019). De acordo com Fichte, Magris lista uma série de condições que são da época e são da arte dessa época, especialmente no que diz respeito ao romance moderno. Do momento histórico, destaca a condição geral da impossibilidade de acreditar e de sustentar valores e de encontrar um sentido da vida, o caos e a angústia generalizada, a melancolia da vítima vivida como culpa e, especialmente, o traço de violência produzido pelo progresso e as transformações que o realizam e, ainda, o indivíduo ameaçado por um anonimato completo. O romance, afirma Magris, nasce da desconexão produzida pela falta de um código ético e estético e de valores fundantes e reproduz esse estado de coisas. Porém, acredito que o romance ganha forças quando vira os olhos do que era o historicismo – que, como dizia Benjamin, é quase literalmente uma filosofia da história como vitória, com o qual fica comprometida a relação entre verdade e poder – para pousá-los na história como uma arena de contradições, de reconstituições entre verdade e poder, de escrita de si como si fosse do outro a quem posso, como leitor ou como escritor, alcança-lo. A heterogeneidade e o espírito proteico do romance recolhem as marcas do sensível para inventar modos de ver e de falar, de *dizer*, com o qual, pragmaticamente, é possível criar formas correlativas de visões por sobre as cegueiras constitutivas do olhar conformado pelas forças hegemônicas ditatoriais de qualquer signo.

A guerra e sua emergência específica na América Latina como guerrilha são temas de textos que se caracterizam por

uma sorte de ruptura brusca, como uma emergência que instala situações incontroláveis ou certos procedimentos que convocam um tema. No capítulo 79 de *Los sorias*, “La guerrilla mágica”, conta-se sobre o período de guerrilha na Tecnocracia, um dos territórios ficcionais do romance de Laiseca. Comenta o narrador que em Tecnocracia sobra o dinheiro e todo mundo vive bem, mas, paradoxalmente, sempre existiu a rebelião contra o sistema, rebelião essa que não está originada na fome ou na carência material: sendo o sistema totalitário e inibidor das liberdades do povo, nenhum bem-estar poderia substituir a alegria de viver com autonomia e responsabilidade, verdadeira medida do humano.

Halperin Donghi afirma, fazendo referência à construção do Estado-nação argentino, no período entre 1880 e 1930, que se realizou com base a duas ideias nucleares: a da crise permanente e a da guerra civil disfarçada¹. O que não se pode escrever com um grau aceitável de honestidade, em muitos textos paradigmáticos dos anos 1960 e 1970 na Argentina, são os temas da violência de Estado e da resistência em forma de guerrilha, seja pelo seu caráter clandestino, seja pelas consequências que a violência deixou como herança – 30.000 desaparecidos e uma série de questionamentos éticos que continuam em aberto². O clima geral de “guerra suja” desses anos foi preparado pelos conflitos que se arrastavam de décadas anteriores, com o partido peronista proscrito do jogo político desde 1955, o que significava alijar metade da população dos consensos políticos de governabilidade, todos fadados ao fracasso. Outro fator de importância decisiva foi a revolução cubana de 1959 que, formalizada como guerrilha, teve o conhecido sucesso sobre uma força regular, em pleno macarthismo norte-americano. Esse fato serviu de estopim não só para atividades guerrilheiras ao longo de América Latina como também para reflexões teóricas sobre a tomada do poder pelo povo³ e sobre projetos que propunham a revolução definitiva, estimulados pelo sentimento real de possibilidade de concretização da mudança social.

Como é bem sabido, as escolas militares e os governos ditatoriais debruçaram-se, com alegado espírito tecnocientificista, na tarefa de analisar o que havia acontecido em Cuba e na França (guerra de Argélia) com o objetivo de aperfeiçoamento dos métodos de extermínio. Para isso, os militares estudaram, nesses anos, além de textos

¹ HALPERIN DONGHI. A treinta años de *Argentina en el callejón*. Ver, neste texto, o comentário de Carlos Altamirano.

² Na Argentina, nas eleições de 1946, ascensão legal do peronismo ao poder, os lemas de campanha foram: por uma distribuição mais justa da riqueza e para que a terra deixe de ser um bem de renda para se transformar em um bem de trabalho; ver MYERS. Tulio Halperin Donghi y la historia de la Argentina contemporánea, p. 160.

³ O termo *povo*, como se sabe, nas décadas de 1960 e 1970, serviu para uma série de definições – hoje relativizadas – reivindicadas pelas mais diversas linhas políticas em atividade e conflito na época, tanto na Argentina quanto no resto do mundo ocidental.

marxistas, outros produzidos pelos guerrilheiros de mais sucesso do mundo inteiro, como Mao Tsé Tung, ou as *150 perguntas a um guerrilheiro*, do general Bayo⁴, à procura de conhecimento prático sobre como tinham sido vencidos exércitos regulares com poucas armas. As guerrilhas expandiram-se na América Latina. O recrudescimento do terrorismo com o sequestro e assassinato de vários altos chefes das Forças Armadas na Argentina provocou declarações, no sentido de abrir um debate geral artificial e falso em suas formulações enganosamente binárias que funcionasse à maneira de plebiscito ético e moral: ou se repudiava e se combatia com rigor a onda de violência desatada no país, originada e estimulada por um marxismo adjetivado como macabro e um ainda mais demoníaco comunismo, ou o caos iria se apoderando progressiva e totalmente do país, como era já evidente a olho nu. Com essa justificativa iniciou-se uma operação destinada a neutralizar o incremento da ação subversiva na figura, então alçada ao estatuto de paradigma, da resistência armada. Foram declaradas zonas de emergência na Capital Federal e nas províncias de Buenos Aires, Santa Fe, Córdoba, Mendoza e Tucumán; criaram-se Conselhos de Guerra Especiais com legitimidade legal para aplicar procedimentos sumários com o intuito de liquidar focos perigosos. O clima instalado teve como pontos centrais a explosão de bombas em diversas partes do território e inúmeras mortes por atentados, sequestros e tomadas de unidades militares, dependências oficiais, fábricas e oficinas públicas.

As contradições visíveis no final do século XX e início do XXI tomam no tipo de romances que defino como “extensos” uma dimensionalidade que permite levantar algumas hipóteses teóricas. Para isso destaco duas figurações recolhidas por imagens narrativas e por procedimentos que me parece que se oferecem como elementos de *medida* das contradições básicas do mundo no qual a narrativa de Laiseca se funda e, como é natural, do mundo criado nesse texto. Por um lado, a ideia imagem da delirância testemunhal, uma espécie de convergência de autobiografismo e de autorreflexão potencializadas em face às experiências traumáticas vividas no século XX, que denomino aqui *delírios testemunhantes*. Por outro lado, a imagem, encarnada em algumas personagens principais do romance, especialmente em Monitor, o ditador que sofre uma mutação, uma mudança do *mal* para o *bem*, que coincide com a derrota de seu bando na guerra. Essa duplicidade fundamental está figurada em muitas cenas, discursos, personagens e imagens a partir dos quais é possível seguir um rastro de sentimento de redenção, que conotaria o renascer. À destruição, com furor e obstinação, provocada pela guerra, as ideologias, o humanismo e a própria noção de humanidade e civilização

sucedem novas recomposições, a conquista de formas e movimentos inéditos. Em outras palavras, observa-se a emergência de uma sensibilidade que pode deslocar o horizonte dos imaginários. Quando não é mais possível repensar as relações do homem com o mundo é necessário produzir, em si mesmo, um deslocamento radical, dilacerante, que abra lugar para os efeitos ocasionados pelos sofrimentos de seus semelhantes e a isso estou chamando aqui *conversões performáticas*.

Delírios testemunhantes

O discurso do eu, a escrita de si, o impulso autobiográfico são marcas das profundas contradições que produz a luta entre o Ser e o Anti-ser, entre o bem e o mal, nas consciências e nas subjetividades em jogo no romance. A figura do grande ditador é emblemática nesse sentido já que ele é figurado ora com o discurso do homem político com poder total, ora com o silêncio e o mutismo próprio das vítimas, ou de quem passou pelas experiências de hecatombes e tragédias. O muito dizer, a fala interminável que é este romance, *Los sorias*, parece se candidatar a ser lida como uma contrafigura do silêncio traumático das vítimas. O compromisso que o romance parece expressar é que, se a história deve ser contada *apesar* do direito ao silêncio de quem sofreu as atrocidades perpetradas pelo poder, e esse é um imperativo ético da máxima importância –, a ficção do eu acaba se convertendo em um procedimento performático eficaz para *representar* e elaborar *esteticamente*, o campo de batalha não visível que se trava na consciência. A partir dessa perspectiva, diversos fragmentos de *Los sorias* poderiam ser lidos como alegorias de suas possíveis leituras. A própria noção de poder político como uma autorrepresentação no espaço público implica que os agentes políticos *performem* a si mesmos como sujeitos integrais, prontos para serem expostos à opinião pública por vários e decisivos motivos. Em primeiro lugar, para a manutenção do poder político; em segundo, para que a violenta separação entre o eu individual e o público do governante permita a preservação daquilo que lhe permitirá sobreviver como *pessoa*; em terceiro, porque esse *self* exposto servirá não só de modelo como também para identificações coletivas e é por isso mesmo que o ditador tem que se imolar, tem que se oferecer em sacrifício, que é um dos vetores nos quais seu carisma se assenta.

Esse discurso de si que proponho denominar *delírios testemunhais* assume uma feição interessante em *Los sorias*: apesar da gigantesca extensão da obra, há a proliferação de um estilo críptico e minimalista nas assertivas sobre certos temas que lhe são caros. No mar de palavras e de discursos que é esta obra pode se resgatar uma dicção do mínimo intercalado. E de que fala, sobre que discorre essa dicção que é confessional e testemunhal em seus interstícios, que

⁴ Ver declarações do general Omar Torrijos à revista *Crisis* (n. 56, 1987).

é filosófico em suas observações e pensamentos agudos e geralmente polêmicos e ambíguos, longe de se acomodar a um pensamento politicamente correto, esse *delirio testimonial*? Fala das vidas e das emoções das personagens e das relações entre a história particular, das ações públicas e privadas e da projeção que tudo isso tem no conjunto das comunidades; das guerras, das revoluções, dos movimentos de força na procura pelo poder e da violência para manter o domínio dessas posições de dominância; dos modos da técnica, da ciência e da magia, das religiões, de literatura e da arte, de música e cinema, de pintura. Como testemunha de alguns dos movimentos mais violentos do século XX, os discursos mais consistentes e duros que encenaram as guerras ideológicas do século são trazidos à tona no romance, uns contra os outros, até chegar a uma dissolução completa. A instância autobiográfica, diluída entre várias personagens, mas bastante concentrada em Personagem Iseka e no Monitor, incorpora também o que seria uma autobiografia performática porque dá conta, como uma prosopopeia inumana, da autobiografia do século mesmo. De Man afirma que a figura dominante do discurso do epítáfio e da autobiografia é a prosopopeia, “the fiction of an apostrophe to an absent, deceased or voiceless entity, which posits the possibility of the latter’s reply and confers upon it the power of speech”⁵.

O leitor de *Los sorias*, eu mesma, tem de saída que se confrontar com o problema criado pela instância autobiográfica nesse romance como em outras narrativas do autor. A questão dos sobrenomes de todos os habitantes de Tecnocracia – Iseka que ecoa Laiseca – assim como inúmeras circunstâncias da vida do autor acabam por tornar-se quase como uma ascense ficcionalizadora, dotada de forte persuasividade e hiperbólica exposição. Esse impulso que ressoa como um detonante de autobiografia funciona nesse romance quase como uma linha de espelhamento e autorreflexibilidade da própria narrativa, para além dos protocolos objetivantes, e introduz nichos teóricos que podem ser lidos como pistas de leitura ou como quase imposições do autor para determinar a percepção por parte do leitor. Isso acontece quando se fala de determinadas personagens sobre as quais, ao mesmo tempo em que se conta brevemente a biografia, propõem-se certas hipóteses.

Veja-se o exemplo de Enrique Kratel, *Kratos de las Lenguas*, no capítulo 150, para cuja introspecção é utilizado o procedimento em duplicata da autobiografia/biografia, mediante uma das peças teóricas minimalistas que o narrador enceta:

Todos nosotros, cuando nos esforzamos por imaginar situaciones que leemos, diálogos entre personajes o lo que fuera, a menos que exista una descripción muy

precisa por parte del autor, tendemos – sin poderlo evitar – a introducir a quienes efectúan el coloquio dentro de un ambiente construido con materiales de nuestros recuerdos infantiles: la casa donde nacimos, por ejemplo (*Los sorias*, p. 1133).

[...]

Así, cuando el Kratos fabulaba un posible diálogo entre Monitor y él mismo, u otro Kratos, o con los generales, su fantasía era empobrecida por los materiales del inconsciente. De esta manera, sumamente fastidiado, veía al Monitor en un cuarto con paredes de madera, goteras en el techo de chapa, sillas incompletas y despintadas, piso de tierra e iluminado con velas, hablando sobre la producción de lingotes de acero, barras plásticas en miles de toneladas, y qué harían el año próximo si se perdía el wolframio de Chanchelia. “Como las cosas sigan así, esta puta imagen va a coincidir con la realidad”, pensó amargado (*Los sorias*, p. 1133).

O tropo da autobiografia está inextricavelmente vinculado aos outros domínios da organização textual, como a descrição de objetos, personagens, ações, tramas e cenários sem o anteparo de nenhuma possibilidade de *mimese* convencional, no sentido de tomar os modelos do real. No entanto, é possível pensar que há pelos menos três realidades que dão suporte à imaginação confessional nesse texto: as histórias de vida, em forma de autobiografia enunciadas pelas personagens ou de biografia esboçada pelo narrador; a recopilação de fontes textuais variadas na forma, na temporalidade de origem, no tipo de discurso, na arte na qual se inscrevem esses materiais; os estímulos, especialmente visuais e auditivos, provindos das imagens sociais e públicas disponíveis ao longo dos anos que levou escrever o romance.

Estendido a outras personagens, o testemunho delirante como princípio heurístico alterna peças de escrita de si minimalistas com as longas e intermináveis falas que constroem o ciclopismo romanesco que caracteriza *Los sorias*. Nesse sentido, o primeiro capítulo do romance – que narra a partida de Personagem Iseka do território de Soria em direção a Tecnocracia – muito lembra o início de *Adán Buenosayres*, o de *Ulisses*, de Joyce e, por que não, poderia ser aproximado à estrutura em “saídas” de *Don Quijote*. Às atividades de rememoração de Personagem Iseka se segue um momento de fixação do eu para logo após tomar a decisão de partir. Personagem pensa, em típico delírio performático:

Yo, en mis Orígenes, era una persona eminentemente agricolganadera. Sembraba extensiones inmensas de trigo y maíz. Un día aparecieron las langostas. No quedó ni una brizna. Me dediqué entonces a comerme a los insectos responsables: hacerlos papilla en un mortero y, ya en forma de tortas secadas al sol, mitigar mi escasez de alimentos. Luego de perder sucesivamente varias cosechas de la misma guisa, surgió en mi mente

⁵ DE MAN, Paul, 1984, p. 81. Ver também FELMAN, Shoshana, 1999, p. 217.

la idea de industrializarlas. Vale decir: no luchar ya infructuosamente contra los *ortópteros locustas* sino, como en el judo, aprovechar el impulso del enemigo y volcarlo a favor mío. De esta manera sembré más trigo y maíz que nunca para que los animalitos se los comiesen. Llegué a establecer cadenas de industrias. De los bichos sólo obtenía pan y aceite al principio. Luego, por progresión, toda la industria pesada (*Los sorias*, p. 28).

Durante esse extenso momento de interiorização reflexiva de Personagem Iseka, o longo monólogo interior, de fôlego totalizante e paródico, que revela os seus pensamentos, traz uma espécie de alegoria debochada de uma época marcada pelas carências insuperáveis, ao mesmo tempo em que se evidencia também um tipo de especulação do tipo “estratégia do pobre” radicalizada, no bojo do qual também grande parte dos fundamentos temáticos e formais da obra são explicitados. Voltando à citação anterior, é evidente o correlato ficcional e paródico ou imagético das motivações para a escrita da personagem que vive “por uma pureza mal entendida”, na fronteira entre Soria e Tecnocracia. A república onde fixou sua residência – um quarto compartilhado com dois detestáveis sorias – e o seu ofício no momento – peão de limpeza – estão no “limite entre o ser e o anti-ser, expulso como foi para o Este de Mozart” e “colocado na fronteira entre o sexo e o nada”. Anjos wagnerianos o impedem de sair de sua jaula. “Aprender um pouco de astúcia é o que me faz falta”, pensa, “e humor”. Durante o passeio primeiro pelo quarto de pensão, depois pelas adjacências do edifício e mais tarde entre a multidão que percorre a cidade, carregando folhas para rascunho e uma caneta – como qualquer escritor às voltas com uma obra potencialmente grande e materialmente extensa e pesada – decide partir para Tecnocracia. “Fez um pacote com suas obras e escassos pertences e se internou nos domínios de Monitor, Tecnocracia” (*Los sorias*, p. 29).

Personagem Iseka não conta fragmentos de sua vida como um simples relato em tempo passado, e sim como rememoração presente de coisas passadas. Descobre, assim, que de formas e de sensações “não se libera em cinco minutos de tudo isso” (*Los sorias*, p. 31), e evoca a pessoa passada que ele foi que coexiste com a pessoa presente, alterada em múltiplas consciências – procedimento e vivência performática –, concebidas como um proliferar e mistura de interioridade / exterioridade em tantos outros sujeitos / personagens quantos sejam possíveis.

Le pareció descubrir, en un momento dado cuando su vida se desplazaba entre los extremos de un sistema de luces de neón, que los Soria no eran sólo dos ex compañeros de cuarto, sino la expresión de una propiedad teológica de desgaste. Como si en algún lugar del Cosmos estuviera un Dios del Mal dedicado sin descanso, día y noche, a la tarea de producir sorias y cagarle la vida a la gente. ¿No habrá un Dios que trabaja infatigablemente – en horas

extras, sábados y domingos incluidos – en sus enormes laboratorios y fábricas celestiales, para conseguir mil sorias por cada ser humano y así sobreesaturarnos? Posible. Y a medida que lo pensaba, más le parecía que así era. Porque si no todo ese desgaste y sufrimiento al pedo carecía de explicación (*Los sorias*, p. 31).

Personagem percebe a quase impossibilidade de desentramar o passado, que lembra como caótico e cruel, e cujas consequências se agudizam no seu presente miserável. Na sua entrada a Tecnocracia, Personagem se depara com a figura do “déspota fanático denominado Monitor. Título supremo este, quase um nome próprio” (*Los sorias*, p. 32). No caso da ditadura como imagem, as noções de “autoridade carismática” em sua relação com a estrutura social, de Max Weber; o conceito de “anomia” de Durkheimer; e a reflexão sobre a dualidade da natureza humana, ao mesmo tempo individual e social, privada e pública, são linhas conhecidas de pensamento que parecem ter algo a acrescentar na apreciação destes desenvolvimentos do romance. As personagens dos ditadores carismáticos, em *Los sorias*, estão elaboradas com bases no pensamento e nas práticas imaginárias da esfera religiosa, na reversão do conteúdo mítico ainda vivo na cultura contemporânea, na magia, na política – especialmente aquela muito vista durante o século XX dos irracionismos totalitários. Com viva emoção, Personagem se pergunta pelo mistério do carisma, e com isso “entra em delírio”, tal a surpresa e a admiração que sente por esse fenômeno que foge a suas habilidades racionais, e assim, em delírio, projeta seu eu a entrar em simbiose com uma suposta interioridade de Monitor. Personagem, enquanto trabalha com ardorosa dedicação, sente e descreve o modo de atuar dos *sorias* ao mesmo tempo em que plasma uma sutil interdifusão de duas consciências, uma perspectiva inusitada: ele mesmo incorpora o Monitor, à maneira de uma alucinação. “No obstante, Personaje Iseka, sin darse cuenta, comenzó a distraerse. No de inmediato, pero sí de manera cada vez más perceptible” (*Los sorias*, p. 33). Reproduz-se a continuação um monólogo interior que só poderia ser de Personagem Iseka, mas que descreve como próprias as perplexidades e problemas técnicos e espirituais de Monitor. Como uma “fantasia descontrolada”, tendo recebido como por encanto os pensamentos e reflexões mais íntimas de Monitor, o narrador, voltando à perspectiva de Personagem Iseka, que começou a ser conformada a partir de sua chegada a Tecnocracia, introduz dois dos temas fundamentais do romance: 1) a guerra, a descrição (invenção, fantasia) do instrumental bélico e do sinistro mundo de aparências no qual se vive, e revela, ainda, o espírito em jogo nessas frenéticas ações; 2) o mundo da magia e dos feitiços, paralelo ao real, ainda que intimamente imbricados um no outro.

Personagem, sumido em seu trabalho de rememoração, procura achar os elementos de continuidade entre suas

duas personalidades – até então – dilaceradas, e para isso sustenta uma exploração admirada e persistente dos novos fatos com os que se depara. Seu propósito, então, é o de disfarçar suas condições de intelectual num emprego como operador telefônico para, “antes de publicar un libro o conseguir trabajo en un diario o en la gigantesca Monitoría de las Lenguas, en la de Campo de Marte o en cualquier otra, quería conocer más” (*Los sorias*, p. 43) – Laiseca procede por elipses desconcertantes, fusões de discursos conflitantes, movimentos insólitos que tomam o humor satírico, o linguajar revulsivo e a fantasia tecnofictícia desmesurada. Como resultado de uma proliferante improvisação poética, o homem em solidão, o sujeito cindido por suas repentinas epifanias temporais, exala um alento profético que o projeta em direção ao passado e ao futuro, como agente de uma missão poética que embala o romance nos seus alicerces profusamente diluídos na fala proliferante e intensamente confusa. A lucidez do narrador, só por momentos encampando a perspectiva de algumas personagens, alterna entre o testemunho reflexivo de Personagem Iseka, a descrição da “Civilização Laiseca” e as turbulências anímicas e espirituais de Monitor. Este último que, entre outras, tem a característica da curiosidade, querer ver tudo, está realizando secretamente um filme e para isso procura “materiais insólitos”. Monitor duvida muito entre ceder a esse seu veemente interesse em ver e participar das mais bizarras realizações humanas, ou se render às tímidas demandas éticas e morais que o preocupam – isso no início do romance, antes de viver sua transformação espiritual – ou privilegiar as exigências draconianas de seu papel como líder / ditador, ao mesmo tempo cruel e carismático.

Se as intervenções oficiais possuem uma contundente performatividade e afetam a sociedade como irrupções declamatórias, as representações artísticas e, o que aqui interessa mais, as literárias, acabam assumindo um caráter de catacrésicas e performáticas (*Los sorias*, p. 43). É por esse caráter que não podem ser lidas simplesmente pelas convenções de um esteticismo a-histórico. As representações da violência e dos estragos produzidos pelas guerras, quando aparecem em textos que passam longe do experimentalismo estéril por ficar só na figuração formal superficial, são confinadas ao canto das produções reiterativas e pouco eficientes, inócuas. As outras formas – seu quase exato reverso – que experimentam crispações discursivas, retóricas e gramaticais, produtos e produtoras das forças coercitivas em conflito e, ainda, marcadas pelo silêncio, o reprimido social e pessoal, acabam também sendo escondidas no porão do que interessa menos ou, pior, do desprovido de referencialidade. Passam, assim, a fazer parte de um inventário do poético, pronto para ficar no fundo do arquivo. Um inventário poético típico do mundo à margem do festim globalizado que teria um privilégio

epistemológico, agora o da vítima, capaz de criar uma textualidade interessante para seu leitor cosmopolita e, ao mesmo tempo, carregar uma ilegibilidade constitutiva que poderia ser aceita com mais facilidade, como um excesso de poeticidade. Com a ambiguidade drasticamente reduzida a efeito poético, a força denunciante paralisada e os sentidos em construção cristalizados, haveria uma não-representação própria dos sujeitos sempre-em-guerra, uma ignorância ou repulsa das situações do real experimentado, criada por textos tão oblíquos.

As conversões performáticas

O caráter altamente agônico de alguns capítulos, sobretudo os finais, pelo menos a partir do capítulo 163, revela a passagem de tom do discurso, mobilizando a poética das intensidades do mecanismo do gigantismo mais ou menos paródico e intensamente grotesco em direção de uma perturbação também incomensurável. Esse movimento delicado requer um tom melancólico e oblíquo para descrever e inscrever a morte, a derrota, o desaparecimento e a esperança que resta, ainda que no meio de confusões maiores de ótica e de perspectiva. Tudo se passa como se o legível ocultasse e ao mesmo tempo assinalasse para outra cena em sombras, uma obscenidade, porém de uma poderosa figuração e força. Especialmente no que se refere a Personagem Iseka, as imagens ideias da morte repetida e do renascer são capazes de alçar alguns dos vários problemas teóricos que o romance explicitamente aborda em outro nível de complexidade e universalidade. Veja-se a seguinte citação:

Personaje Iseka, desde su casita de guardián de campo, participó al lado de su Maestro y del legendario Decamerón de Gaula en la última gran batalla mágica de la guerra. Ahora estos dos últimos estaban muertos, como muchos otros, y él mismo permanecía vivo por gracia providencial. Atrincherado tras sus máquinas – muchas de creación suya –, supo resistir los ataques y actuar como importante centro de apoyo logístico para quienes lo superaban en grado. Sin embargo, esta hazaña le había costado la destrucción de todas sus armas mágicas y dispositivos de defensa. Si ahora lo atacaban estaba frito, pues ya no estaría su Maestro para defenderlo (*Los sorias*, p. 1251).

Uma dobra técnico sentimental surge como uma peça autônoma, literalmente, uma última maquinaria se apresenta como uma máquina avó que o comove com sua abnegação. Produz-se então uma primeira conversão: renovam-se os ímpetus bélicos de Personagem que parte para a batalha final acompanhando velhos e jovens, ainda que saiba que nada poderá mudar o desfecho da guerra: “Fue lo mismo que intentar destruir un elefante con un hacha de goma” (*Los sorias*, p. 1251).

As duas mortes que o leitor aguarda ainda são a de Monitor e a de Personagem Iseka. O final de Personagem Iseka é anunciado no título do capítulo 165. Lá pelas páginas 1273 em diante, embalado pela derrota de Wotan, de *O anel do Nibelungo*, de Wagner, Eusebio Aristarco, Kratos de Campo de Marte, observa a derrota de Tecnocracia, impulsionado pelo único sentimento puro que conserva, diz o narrador: a curiosidade. A princípio, Aristarco só vê o caos, até que certa tarde começa a acreditar que alguma coisa está mudando: “El espectáculo que daba Monitoria en su agonía era increíblemente estético” (*Los sorias*, p. 1277).

Con respecto a la música misma, ahí estaban Wagner, Mendelssohn, Bach (pequeñísimos fragmentos; discontinuidades casi imperceptibles, para apreciar las cuales resultaba indispensable poseer un oído entrenado). Quienes en un primer momento supusieron que presentarían sus partituras completas o poco menos, fueron Béla Bartók, Schönberg, Honegger. Se preparaban para encontrarse a sus anchas. Sin embargo, el original y joven compositor, demostrando su garra, supo resistir las influencias nefastas. Tenía mucho que decir. Realmente ofrecía un nuevo mundo sonoro, capaz de superar el viejo conflicto entre armonía y disonancia. “La vida imita al arte” (como dijo Wilde), pero no tanto (*Los sorias*, p. 1278).

Na visibilidade pictórica, as cenas da catástrofe parecem-lhe um quadro de Van Gogh que em forma paulatina ia se tornando abstrato, com planos cromáticos e diferentes intensidades. Quanto aos sons, a partitura era impossível de escrever, só podia se adivinhar.

Aquello que fue compuesto para ser ejecutado mediante todos los instrumentos que alguna vez existieron, incluyendo los exóticos y antiquísimos, de antiguas civilizaciones, cuya esotérica construcción ya se ha perdido, y también los más modernos: ondas Martenoth, sintetizadores, órganos como los que usaba J.S. Bach (pero gigantescos; o bien muy pequeños, como cajitas de música o cajas de fósforos), electrónicos, etc. Ciertos pasajes orquestales eran interpretados por aparatos que aún no habían sido inventados. Otros pertenecían a civilizaciones extragalácticas (*Los sorias*, p. 1277-1278).

E comparecem Wagner, Mendelsohn, Bach. Tudo regido pelo original e jovem compositor que se vale de uma rigorosa montagem, guiado por sua decisão de oferecer um novo mundo sonoro, capaz de “superar o velho conflito entre harmonia e dissonância” (*Los sorias*, p. 1278). Personagem acaba voltando ao mesmo lugar em que começou o romance, quase um congelamento induzido por uma estrutura que parece estar, nesse momento da narrativa, revelando seu caráter cíclico. E vai se encontrar, para o último combate, para a última luta corpo a corpo,

com seus inimigos mais desprezados, os irmãos Juan Carlos e Luis Soria, seus antigos detestáveis colegas de quarto de pensão, agora alçados a titãs da guerra. Nesse momento, quando Personagem sabe que não tem nenhuma possibilidade de vencer, o medo o abandona por completo e um novo renascer o arrebatava. O primeiro surgira frente à abnegada última máquina de guerra que lhe brindara aconchego e que lhe jurasse determinação em defendê-lo de todos os perigos. O segundo renascer acontece na iminência da morte.

Y la bayoneta estaba a veinte centímetros de Personagem Iseka. No con palabras ni pensamientos completos tal como yo voy a consignarlos a fin de hacerlos comprensibles, pero sí mediante procesos fragmentarios, discontinuos del sentir, Personaje pensó: “Estoy frito. Me pudo.” Bayoneta a quince centímetros. “Te quiero sin que me importe quién sos, Liliana. Solo me importa el hecho de que sos una mujer real. Te quiero toda entera, pese a tu locura. Con toda tu dulzura y fantasía cuando me acariciás.” Y la bayoneta, que estaba a diez centímetros de la tapa de su corazón, acercándose a velocidad infinita, no obstante, quedó congelada en lo que respecta a cierta dimensión. Y empezó la eternidad de Personaje Iseka. Eternidad en la cual, aparte de otras cosas, había un pensamiento larvario, entre saltos de planos virtuales: “Quizá ahora mismo un proyectil tecnócrata, de la clase que sea, se dirige a este lugar, a fin de interceptar la trayectoria *nibelungen*. Tal vez, gracias a un milagro como nunca se vio, salve mi mundo pese a que todo recomienda abandonar tal esperanza” (*Los sorias*, p. 1306).

A outra conversão é a da personagem de Monitor que, em sua primeira fase no romance, se apresenta como ditador cruel e insensível que se revela, ao mesmo tempo, um artista performático. No seu monologismo autoritário, Monitor manifesta estar confeccionando um enorme mural e explicita sua teoria artística que consiste em pensar que na arte nada é mais importante do que plasmar a luta entre o ser e o anti-ser via os homens (*Los sorias*, p. 120).

Lo que dentro de dos minutos escucharás es algo que por haber compuesto yo, claro, resulta el fragmento de un Juego *Magister*. Mediante estos mosaicos vidriados estoy confeccionando un enorme... “mural”, por así decir, que ayudará a justificar la existencia de la criatura humana sobre la Tierra, hasta un punto. Porque como sabrás y si no sabes te informo, no hay nada más importante en el arte que plasmar la lucha entre el ser y el anti-ser via hombres (*Los sorias*, p. 120).

Nesse trecho, o *grande ditador*, está desenvolvendo uma performance musical, que leva por título “Sinfonia de la víctima conclusa”, na qual se escutam sons gravados de vozes falando em chinês, instrumentos, ruídos típicos de

tortura, gritos, choro, desespero. Para a elaboração desta personagem muito colaboraram, evidentemente, materiais provindos de filmes de orçamento baixo, do tipo daqueles dos anos entre 1931 e 1954, como *Frankenstein*, *Drácula*, *Homem invisível*, *Múmia*, *Fantasma da ópera*, *Monstro da Lagoa Negra*. Filmes nos quais as personagens principais apresentam uma encarnação complexa, não representam só o mal, mas também certa integridade humana os define, vivem pulsões e sentimentos contraditórios, razão pela qual tocam o auditório e o comovem.

Pasaron unos segundos. Súbitamente un alarido. Un ruido imposible de escuchar en la naturaleza, salvo cuando el hombre lo produce artificialmente en una sala de torturas. Como si le hubiera sido arrebatado al Universo un sonido que antes no existía. Era un bramido interminable que sólo cesó durante uno o dos segundos, a causa de agotarse el aire de los pulmones de quien lo exhalaba (*Los sorias*, p. 120).

É esse um trecho mais que adequado, sem dúvida, para evidenciar um dos problemas centrais do romance. Aquele que cobre a trajetória da *Besta* que é também artista e que adquire um conteúdo explosivo e confuso, como a personagem sinistra que se converte em humanista, no final do romance.

Cuando sea el momento hablaremos de una sutil pero profunda transformación que se fue produciendo en el Déspota. Tan grande fue el cambio, en efecto, que se arrepintió de las barbaridades que había cometido. Al efecto puso a trabajar a sus biólogos para que devolvieran a los damnificados las partes arrebatadas (*Los sorias*, p. 136).

Num arranque delirante, como são frequentes nessa personagem, Monitor fala em “razones de supervivencia biológica. Aquí hay demasiados intelectuales que tienen trabado el sentir. Preferiría gobernar un país de gente bruta. Están más cerca de la naturaleza” (*Los sorias*, p. 137). A figura de Monitor lembra muito o Big Brother de 1984, assim como a organização administrativa de Tecnocracia lembra por exemplo o Ministério da Verdade (Miniver, na Novilíngua), ou a Polícia do Pensamento, do mesmo livro. A ambiguidade de Monitor – artista e político, criador e ditador – reforça o caráter performático deste romance. Como já mencionado, “um dos delírios secretos” de Monitor, que não compartilhava com ninguém, era que “uma vez finalizada e ganha a inevitável guerra mundial que era iminente” ele iria abdicar de sua *monitoriatura*. Seu vislumbre é que para seu futuro não planeja continuar com as pompas de máximo dignatário e as grandiosidades das ações teatrais da conservação do poder. Ele prepara a sua retirada completa do mundo da ação, para “transformar-se em um simples particular” e se dedicar ao cinema. Seu

primeiro futuro filme tem até título “Las torturas y los goces” para narrar uma semana na vida de um homem que, por meio de um poderoso aparelho de proteção, assiste e participa de “las lujurias más desaforadas y las torturas más espantosas”. Como explica longamente o narrador, lendo e traduzindo os pensamentos mais íntimos de Monitor, o tal filme está programado em minúcias:

Una especie de *Comedia Humana* de Balzac, pero captada solo en sus puntos más interesantes y altos, cada proceso sin principio ni fin, únicamente tomado en el medio, para luego unir todos los pedazos dispersos mediante un artificio continuo a inventar posteriormente, cuando dejara de ser Monitor y tuviese tiempo. En caso de que no pudiera resolver el aspecto de la continuidad tomaría prestado de una realización ajena: “Hay ciertos plagios que son una necesidad histórica, es como la anexión de los territorios de ultramar, sostenía (*Los sorias*, p. 137).

Semelhante *ars poética* (assim como outras que aparecem ao longo do romance) não fica longe do que qualquer leitor mais ou menos atento nota como alguns dos procedimentos mais evidentes utilizados para a construção de *Los sorias* e, assim, confirma ser um romance voltado sobre si mesmo, que trata aberta, ainda que não explícita ou claramente, de sua própria gênese.

A trajetória-conversão de Monitor convoca a reflexão sobre ética, violência e poder. Como cronista-ficcionista-romancista de uma Civilização que se afasta de sua própria tradição para contemplá-la de fora, Laiseca recria perspectivas variadas e possíveis e as desenvolve, especialmente posições sobre a natureza do poder, o que lhe permite elaborar um contrapeso a essa tradição. Os valores mais ou menos hegemônicos, os desejos enrustidos, encontram no romance suas últimas consequências. Essas cenas e personagens, afetos e emoções monstregos – o realismo delirante – estruturam-se na lógica dos valores e ideais conjugados com os mais sinistros pensamentos e as piores afeições, tudo levado aos extremos, razão pela qual se tornam quase irreconhecíveis. Mais do que isso, inaceitáveis.

Los tecnócratas, en realidad, podrían haber aniquilado todo si se hubiesen empeñado. Tal vez su falta de eficiencia destructiva, su dejar algunos cabos sueltos como pistas conductoras hasta lo que ellos habían sido en realidad, se debió a un esperanzado anhelo, no en todos los casos consciente, de que el rompecabezas volviera a ser armado otra vez por alguien a partir de unas pocas piezas dispersas (*Los sorias*, p. 1205).

O público e o oculto, com a secularização do Ocidente inverteram seus papéis e a teologia política é a que procura a proteção do esotérico querendo marcar

uma subjetivação do sagrado na figura do déspota. O desfecho inesperado do romance parece reunir os cabos soltos do texto, levando a narrativa a dar uma espécie de prova da lógica da imagem como lógica da história e da escrita, no contraste que cria, com sua reviravolta inesperada – mas, o que pode ser considerado “inesperado” na tessitura grotesca e paródica que é o todo narrativo que o antecede? Não é por acaso que ao longo do gigantesco romance há uma persistente discussão sobre a obra de Wagner e suas óperas como contraponto formal e de conteúdo. Tal como ficaremos sabendo no final, tudo não passou de uma grandiosa imagem encarregada de restituir a verdade dos fatos, talvez tomada por algum daqueles magos que *don Quijote* achava que caminhavam ao seu lado, invisíveis mas atentos, anotando seus feitos para depois passá-los, num ato performático que coordenava magia e literatura, a um romance emblemático que contaria ao mundo e à posteridade a vida e os feitos do cavaleiro da Mancha. No desfecho de *Los sorias*, de repente

Pero entonces, justo en ese momento, toda la escena se volvió roja, como si para filmar se hubiese utilizado únicamente ese color. Duró unos pocos segundos. Fue casi un flash. Después de todo azul, verde, negro (no como si se filmara una escena nocturna, sino que *el cromatismo* era negro), blanco, amarillo. En la proyección aparecieron agujeros que se agrandaron y comieron la película con el Monitor y Kundry. En un cine esto habría hecho chillar a los espectadores, convencidos de que algo anda mal en la sala de máquinas. Luego pudo verse que era intencional. Debajo de la película que se destruía apareció otra, exactamente igual, como una segunda capa de piel, y luego una tercera y una cuarta. Cuando ya no quedaron pieles apareció la sangre y la carne viva. Los huesos empezaron a asomar. Fémures, tibias, peronés y el lugar donde los bloques óseos se sueldan unificando los parietales.

Los blindados rusos y el Soriator III pusiéronse rojos como el fuego. Se fundieron. Se transformaron en gas. Es decir, continuaron marchando pero se quemaron las películas que los contenían. Los soldados sorias, chanchinitas, soviéticos, se transformaron en papel carbónico, en copias o en negativos cinematográficos. Las largas cintas se llenaron de agujeros con sangre coagulada, las cenizas se mezclaron con el agua, y escuchóse la música del *Walhalla*, allá a lo lejos. Y *La redención por el Amor*, esta sí, en toda la casa cósmica (*Los sorias*, p. 1306).

O que sobrou, de toda a experiência narrada, é a retirada de tudo em direção a uma desintegração que é transgressão e morte, a perda da experiência, a descorporificação, o esquecimento em seu mais literal e radical sentido. E ainda mais, trata-se aqui de uma imagem ela também em derrisão. Por isso, não haverá, então, nenhuma habilidade que permita ler a imagem, ler a história na imagem porque nem imagem resta.

Percursos da literatura absoluta como textualidade, para demonstrar que o lugar do poder, a partir do qual Laiseca pensa e faz com sua literatura, simplesmente não lhe permite a paródia, nem um humorismo inconsequente. Sua tendência o leva em outra direção: a da procura se não da verdade pelo menos da honestidade, que seria a de confrontar o autoritarismo político, em suas bases ideológicas, imaginárias e formais. Os heróis voltam à existência e sobrevivem, não graças à história, mas, pela literatura e a arte (o cinema).

Entre os desdobramentos mais interessantes de uma construção desse tipo acha-se a possibilidade de fazer evidente o efeito não calculado de uma tarefa a qual se perde o controle ou como um mecanismo cujos componentes enlouquecem. Nesses termos, se fosse o caso então de buscar um tropo capaz de traduzir essa *mise-en-abyme*, pode-se recorrer a uma passagem que pode servir de ponto de articulação para quase tudo o que se segue, seja no vertiginoso final, seja no que respeita às tentativas de representá-lo. E, já na última página do romance, como vimos na citação anterior, em um momento de intensa afetividade, Monitor fica com sua amada Kundry às portas da morte, enquanto Monitoria já caiu nas mãos dos inimigos.

Retomando o tema do sacrifício, quero enunciar uma última ideia: a renúncia à própria onipotência, o grande sacrifício humano para conseguir a organização em sociedade resulta equivalente à renúncia artística de quem, como Laiseca, tira da ficção tudo o que ele pode e depois entrega sua própria obra à demolição ficcional. Os anos intermináveis que consumiu a escrita da obra de Laiseca coincidem quase perfeitamente com os anos da pior ditadura na Argentina (*Los sorias*, ao final, leva inscrita sua data escriturária: 27/02/1982 como assinatura de término dos trabalhos de escrita). Assim, ainda que dada à publicação nos anos finais da década de 1990, o livro foi todo escrito como que acompanhando os anos da ditadura. Pelos caminhos sinuosos e complexos da criação artística, um mural testemunhal e teórico sobre os limiares da existência se desenha nessas páginas.

Referências

- FELMAN, Shoshana. Benjamin's Silence. "Angelus Novus": perspectives on Walter Benjamin. *Critical Inquiry*, Chicago, v. 25, n. 2, p. 201-234, Winter 1999.
- HALPERIN DONGHI, Tulio. A treinta años de Argentina en el callejón. *Punto de Vista*, Buenos Aires, n. 46, ago. 1993.
- LAISECA, Alberto. *Los sorias*. Buenos Aires: Gárgola, 2004.
- MAGRIS, Claudio. In: MORETTI, Franco (Org.). *A cultura do romance*. São Paulo: Cosac&Naify, 2009.

Recebido: 14 de abril de 2013
Aprovado: 08 de maio de 2013
Contato: gravetti.graciela@gmail.com