

O Corpo e O Monstro

Tener un proyecto puede ayudar a hacer visible la vida, y no importa que sea un proyecto loco e irrealizable, al contrario, porque entonces su acción será más abarcadora y prolongada.... Gracias al proyecto, cada uno de sus estudios y lecturas se sumaban y ninguno se desperdiciaba. (Cesar Aira, El pequeño monje budista:9)

Em *A Condição Humana* (1958), Hannah Arendt pontua que a mesma está compreendida por algo mais que as condições nas quais a vida foi dada ao homem. Nós somos seres condicionados, e tudo aquilo com o qual entramos em contato torna-se imediatamente uma condição de nossa existência. Temos muitos mecanismos para observar, mas muitas vezes as coisas acontecem por vibração. Podemos fazer a escolha do que nos influencia, e esse é precisamente o poder da nossa livre escolha. A influência e o magnetismo são o que trazem a transformação ao redor. Trata-se de um mergulho consciente, de forma lúcida. Não obstante, uma experiência não determina o comportamento, mas a repetição da mesma atividade, sim, o determina. É nessa repetição que se forma o corpo destes sistemas de escritas, como organismos vivos que sempre estão dando nascimento, em cada uma das novas entregas destes narradores, à obra e à arte. Também esta parece ser a premissa por trás da construção do cabeleireiro de *Salón de Belleza*, de Mario Bellatin, ao mostrar a sua vulnerabilidade sem necessidade de ser visceral, mantendo-se constantemente na superfície. O cabeleireiro é um comandante empenhado numa luta perdida de antemão e, como em toda luta, não há tempo nem espaço para a sensibilidade, para as crenças ou para uma interrogação pelo além. Há uma rotina de tarefas que o cabeleireiro segue quase mecanicamente, uma dieta alimentar muito frugal, a troca de lenços, a peregrinação ao banheiro na companhia dos doentes, a limpeza cada vez mais esporádica da água dos aquários, etc. Uma máquina com engrenagens que procura estabelecer o padrão emocional e de conduta dos doentes. Assim como o cabeleireiro classifica, um estado ideal para trabalhar:

Casi todos están desesperados, pero algunos muestran algunos signos de luz a pesar de esa condición. Otros están derrotados por completo, y a duras penas pueden incluso mantenerse en pie. Una vez que son reclusos, yo me encargo de llevar a todos a un mismo punto respecto a sus estados de ánimo. Después de unas cuantas jornadas de convivencia, logro establecer la atmósfera apropiada. Se trata de un estado que no sabría como describir con propiedad. Logran el aletargamiento total, donde no cabe ni siquiera la posibilidad de preguntarse a sí mismo. Ese es el estado ideal para trabajar. Así no logra involucrarse con ninguno en especial. Haciéndose de ese modo más expeditiva las labores. De esa forma se cumple con el trabajo sin ninguna clase de impedimento. (45)

Desde o momento de nosso nascimento até a nossa morte, estamos sujeitos a um fluxo constante de transformações. Do subjetivo ao imaterial, transitamos a partir de um processo de busca e de desenho da nossa identidade. Desde o orgânico, nosso corpo enfrenta uma constante mudança, uma marcha deliciosa - ainda que implacável - de mutação, que nos acompanha até o fim dos nossos dias com a culminação da decomposição da matéria. Essa sucessão de fluxo e refluxo se encontra dentro da trilha do “normal”, como parte do processo natural da vida. Mas o que sucede quando enfrentamos o reverso, o anômalo, o deformado ou o monstruoso como uma oposição binária ao normal? Podemos considerar o corpo, assim como fazia Foucault em *Microfísica do poder* (1999), como uma superfície em que se inscrevem eventos e, inclusive, textos para serem decifrados e lidos. Uma forma performática de perceber os traços que o tempo deixa no rosto, nas mãos, as marcas na pele e até mesmo a falta de alguns membros ou órgãos. Visto desde esta perspectiva, o corpo não seria simplesmente uma realidade discursiva, ainda que isto lhe seja inerente, mas também um lugar de produção, talvez um lugar de significação contestatária (como o caso da artista plástica Orlan), algo fluido e instável que nunca está dado ou permanentemente fixo.

Durante as últimas décadas do século XX, a utilização do corpo para todo tipo de experiência limite, relacionada com a dor e com a abjeção, tem sido uma das estratégias performativas mais comuns daqueles artistas que trabalham com o corpo-suporte. Segundo Cruz Sanchez e Hernández-Navarro, em *Cartografía del*

cuero (2004), nesse período trabalhou-se a cotidianidade do corpo³⁰ até convertê-lo num simples médium, sem mais função que a de servir de orientação para a expansão do sistema de valores predominantes. Assim, essa cotidianidade do corpo estaria definida como um estado que se apropria da dor como um mecanismo capaz de lograr um corpo em alerta, “um corpo em contínua tensão e desconforto, que suspende a voraz expansão do sistema ideológico dominante”. (Trad. própria) (2004:19)

Nesse sentido, pode-se entender *Salón de Belleza* como o laboratório de uma anatomia particular do esvaziamento do corpo de toda identidade e de toda “alma”. Uma espécie de anatomia do letargo. Quando o espaço estava destinado a embelezar o corpo, eram as mulheres as únicas a quem não parecia importar ser atendidas por uns estilistas vestidos quase sempre com roupas femininas. No exterior, o uso dessas roupas estava circunscrito a determinadas saídas noturnas, aventuras em que a integridade física corria verdadeiro risco. Assim, o travestismo seria a primeira etapa na transformação orientada ao esvaziamento do corpo masculino. Essa mutação é uma linha de fuga, uma possibilidade de evasão do corpo de homem que, para isso, tem que virar mulher, transmutar-se em outra coisa. E como assinala Roberto Echavarren em *Fuera de Género* (2007), trata-se de:

Una liberación de género, una línea de fuga, traspasa fronteras, traza una cartografía, un mapa, un recorrido, una danza, un devenir. Cualquier cosa menos el bochorno de ser hombre: entonces devenir mujer, devenir animal, devenir planta, según una estrategia de micropolíticas de fuga, según un deseo que mitiga los segmentos solidificados dos roles, los comportamientos predecibles. (Echavarren, 2007:108)

As fugas são constantes em *Salão de Beleza*: de homem a travesti, de travesti ao mundo dos peixes nos aquários e de lá à transformação num hospício-depósito de doentes terminais. Logo, quando o salão começa a metamorfosear-se, essa energia transformadora suga o cabeleireiro a ponto de se inscrever nele um movimento de mutação interna, que se evidencia na confissão: “al momento de

³⁰ Especialmente através de trabalhos de artistas, tais como Vito Aconcci, Chris Burden, Marina Abramovic, Gina Pane, entre outros.

dar atención a los huéspedes me hice algo así como más responsable” (49). A partir desse momento, cria-se dentro do Salão-Moridero um vitalismo peculiar ligado a uma indiferença contraditória e paradoxal, manifesta nos cuidados exclusivos dedicados aos hóspedes. Vitalismo este que funciona como forma de possessão, sem por isso transformar o Moridero num lugar profético ou de piedade.

No Moridero há uma experiência aliada à morte, mas também à vida. E se precisa de um corpo que sustente o discurso dessa vivência. Os corpos escolhidos são os daqueles que estão infectados e que estão sendo devorados pela peste. Um rasgo marcante do relato é que, ao longo da narrativa, o cabeleireiro sempre se refere aos corpos e aos seus sintomas, mas quase nunca à personalidade deles. Trata-se de corpos esvaziados e em decomposição, sem traços já da vida daqueles que os habitaram. Aliás, o único traço ainda visível dos corpos desses sujeitos é a peste. Somente têm direito a ingressar no Moridero aqueles que possuem um corpo irreconhecível, “com los achaques y la enfermedad desarrollada” (52). Quando já não podem mais, quando já não são o que foram um dia, quando a transformação torna-se irremediavelmente visível, eles, finalmente, são aceitos como hóspedes do Moridero. A partir desse ingresso, o corpo do novo membro passa a integrar a performance do cabeleireiro, começando com o processo de eliminação - a última transformação - para, assim, dar continuidade a uma instalação que agora se transmuta em agonia e em horror. Nessa etapa da performance, as transformações são paulatinas, mas permanentes, até que abranjam todo um ciclo que vai desde a beleza até a doença para, finalmente, terminar na eliminação total em forma de lixo.

O Moridero é, então, um lugar para morrer na companhia de outros em condições semelhantes. Um processo de esvaziamento da vida e dos órgãos a partir de corpos que têm cheiros, que estão esqueléticos e que exibem olhos afundados num olhar indefinido. Desses corpos sugados e extintos, que experimentam uma agonia preferencialmente rápida, nasce o regulamento imposto pelo próprio cabeleireiro: o de lhes oferecer uma cama e um prato de sopa uma vez ao dia, dieta austera à qual ele também se submete. À frugalidade a que também são sujeitos os aquários na época do Moridero, soma-se o nojo “profilático” e o lixo como forma de discurso. No lixo vão parar os corpos mortos

dos hóspedes, enquanto que o nojo desenvolve-se ao redor da doença, especialmente quando ela começa pelo estômago.

En estos años he aprendido que una de las formas más fastidiosa de morir aparece cuando la enfermedad empieza por el estómago. Decir esto me causa cierta gracia, pues siempre he oído aquel dicho popular que afirma que al hombre se lo agarra por el estómago. ... Señalo esta característica de la enfermedad, porque no deja de sorprenderme la razón por la cual cuando el mal comienza por el estómago el resto del cuerpo queda algo así como inmune. ... El huésped cae en una diarrea constante... el estómago se afloja cada vez más, y el enfermo está cada vez más decaído. Sin embargo nunca llega a alterarse, de manera significativa, ese continuo deterioro. Sigue su ritmo, sin subidas ni bajadas. Sin grandes sufrimientos súbitos. Sencillamente continúan los cólicos y los calambres constantes. En el moridero he tenido huéspedes que han soportado ese proceso hasta un año seguido... en ningún momento el enfermo deja de saber que no tiene escapatoria. Yo me encargo, además, de que no abriguen falsas esperanzas (Bellatin: 2005.58)

Apesar dessa indiferença pelo corpo, uma vez que este é o centro de suas atenções, persiste na ideia original do cabeleireiro - no seu projeto - a impossibilidade de fazer caso omissivo àquilo que estava acontecendo ao seu redor. A impossibilidade de “*inmutarse*”, como ele mesmo define frente à morte dos corpos desassistidos. O cabeleireiro sabe que não contará com cuidados quando nota os primeiros sintomas da doença em seu próprio rosto, que rapidamente se estendem pelo corpo todo, nos gânglios inflamados e na constante perda de peso. No entanto, o mal lhe dá certa imunidade, pois passa a se sentir como os peixes tomados pelos fungos, dos quais até os seus predadores naturais fogem. Agora está a salvo, ninguém se atreveria a agredi-lo ou a fazê-lo passar por situações de perigo. Não obstante, junto com ele, o projeto do Moridero também se esvaziará.

A maioria dos personagens de Bellatin percebe o corpo, a pele, os membros e os órgãos defeituosos como objeto de culto. Ao mesmo tempo, a deformidade e o monstruoso exigem certa classificação e, sem que seja voluntário, passam a integrar uma coleção. E é precisamente do monstruoso, desta

ficção, que emerge a literatura, uma história que está por trás desse ser anômalo. Trata-se de um emaranhado de figuras que habitam a esfera do extraordinário e que expõem a sua vulnerabilidade no concreto, no palpável e no visível como manifestação do próprio humanismo. Exaustivamente, transparece a necessidade de se transformar e de se exhibir como monstros, para assim comprovar que são humanos. Se combinarmos a monstrosidade, entendida como deformação ou desmembramento do corpo, com a fragmentação do texto, e a isto somarmos o desbaste da própria linguagem proposto a partir de uma sintaxe deformada e minimalista, surgirá o gesto da escrita como uma aposta do autor por uma estética do despedaçado que se repete de forma incessante ao longo de toda a sua obra. As mesmas perguntas parecem perfurar uma e outra vez o texto: o que se procura ao expor a monstrosidade corpórea? e a que se deve essa urgência da exibição?

Talvez encontremos algumas repostas a este interrogatório na fenomenologia da monstrosidade. Segundo comenta José Gil (2006), esta fenomenologia estaria nos revelando através da fascinação que provoca a visão do monstro, “uma sobreabundância de realidade” oferecida pelo olhar que repousa sobre os seres extraordinários. No entanto, para Lucio Agra (2010), o monstruoso representaria a profanação do sagrado, algo que aproximaria o homem da sua estrutura animal, exacerbando os seus instintos primitivos e afastando da espiritualidade. Desta forma, o monstruoso desafiaria a organização social à medida que nos projetaria num estado de natureza caótico, num mundo de sobrevivência sem regras claras, ou seja, sem lei. O monstruoso estaria, então, no limite do humano e, portanto, no limite da cultura. Não obstante, cria-se a partir deste conceito uma cultura das bordas, uma área de trânsito e de impermanência. Trata-se de uma cultura alijada de qualquer zona de prestígio que, justamente por seu caráter marginal, serve à “literatura má”, ainda que esta permaneça vinculada às vanguardas do princípio do século XX. O expressionismo alemão, por exemplo, ancorou-se na ideia de monstruoso em várias das suas manifestações artísticas, como no cinema. O monstruoso dentro dessa cultura das bordas, portanto, passa a funcionar como um código que precisa ser decifrado: após um primeiro estranhamento ou desconforto, gera-se uma empatia pelas bordas até que se desenvolve um culto por essas deformidades extraordinárias. Neste processo, dissipam-se os limites entre o homem, o animal e a divindade.. Cabe ressaltar ainda que, no monstruoso, vislumbram-se camadas interessantes que nutrem de

tridimensionalidade a construção de personagens dentro destes peculiares sistemas de escrita. A figura em si choca e os sistemas se aproveitam dela para impactar o leitor e cativá-lo ainda mais através de uma experiência que brinca com as fronteiras. Pois, fica claro que aquilo que denominamos monstro se caracteriza pelo excesso da presença que dele emana. Um excesso que pode ser entendido como um corpo redundante, como no caso dos testículos e das unhas sobredimensionados do menino de *La Escuela*, que se encontra no fragmento intitulado “Uñas y testículos ajustados”. Todo o seu corpo é uma performance:

Más de uno puede creer que las marcas en mi piel o mis uñas un tanto calcinadas son otro de los recursos utilizados en estas tierras para alargar hasta extremos innombrables las sensaciones de placer. Pueden pensar que soy uno más de los que transforman sus cuerpos a semejanza de las mujeres que sin pudor se entregan a los caminantes que aducen no soportar los destinos. Pero miren bien estas uñas. Obsérvenlas con detenimiento. Ningún manicurista se atrevería a desgajarlas del modo como las tengo desgajadas, nadie a triturar las medias lunas que tanto brillo adquieren cuando mi cuerpo se encuentra bien alimentado. Por más que ruegue que me las chamusquen completamente, las machaquen, las arranquen de cuajo de mis dedos. Ni siquiera me harían caso si implorase que necesito tener las uñas de ese modo para superar a las mujeres que sin duda gozan hasta lo indecible los apareamientos clandestino. (Bellatin, 2005:17)

Esse corpo performático também se manifesta na falta de membros e de órgãos, como no caso do menino de braço ortopédico de *La Escuela*, e que também se repete em *Flores*, como se de uma continuação se tratasse. Esse desmantelamento do corpo provoca que membros e órgãos cubram-se de protagonismo. Iluminam-se, assim, as partes do corpo de tal forma a criar uma sensação de serem vistos por meio de uma lente de aumento. Este excesso de realidade suscita a certeza de uma existência. A monstruosidade surge como prova irrefutável da existência do monstro como ente ou indivíduo (Gil:2006:77). É um corpo decomposto que agride a nossa retina, mas que se coloca como algo que não é para ser visto, mas apenas pensado. Afinal, não é a imagem do monstro em si o que nos provoca espanto. É a sua vulnerabilidade exposta o que nos aterroriza, talvez, por detectarmos nela o reflexo dos nossos próprios defeitos.

A monstruosidade deixa a descoberto a essência do ser. Uma vulnerabilidade, como diria Emmanuel Levinas (1994), que funciona como uma abertura que deixa exposta a ferida na pele. Uma ferida que se faz presente na ofensa como algo que está além de tudo o que se pode mostrar. Deflagra uma sensibilidade, uma pele e uns órgãos que sofrem e que nos provocam emoções ao expor o padecimento do outro. Inclusive, quando a sensação predominante é a indiferença pelo outro, só fato de identificarmos em nós esse sentimento já é motivo para desconforto. Da mão de Bellatin, a monstruosidade parece trazer consigo não somente uma estética, mas também uma pedagogia. Uma forma de nos ensinar a sentir, em nossa própria pele, a subjetividade do outro e, assim, como num jogo de espelhos, fazer irromper a nossa própria subjetividade. Algo que nos é inerente, como se se tratasse de uma segunda pele, que nos faz vulneráveis e que está suscetível a ser pisoteada, marginalizada, ofendida ainda na nossa suposta normalidade. Uma vulnerabilidade do corpo e da alma, que é comparável ao que, desde a perspectiva do adulto, sentimos durante a infância.

Flores (2001), de Mario Bellatin, apresenta outro exemplo no qual se trabalha o corpo desde uma estética da deformação, do despedaçado e do desequilíbrio corpóreo. O romance, que conferiu a Bellatin o prêmio Xavier Villaurrutia em 2001, propõe uma intensidade narrativa construída através de uma linguagem seca, com o mínimo de recursos narrativos, Cruzam-se, em *Flores*, diversas histórias contadas de forma fragmentária. Uma delas é a do próprio narrador, que utiliza uma prótese numa das suas pernas e que se dedica a investigar distintas variantes da sexualidade. Para ele, o corpo é a sua referência de trabalho. Em paralelo, acompanhamos o caso de um medicamento para grávidas, desenvolvido por laboratórios alemães, recolhido do mercado por provocar malformações genéticas nos fetos. Trata-se de uma clara referência à talidomida, uma substância que, nos anos 60, foi usada como sedativo e anti-inflamatório, recomendada para mulheres grávidas para aplacar os enjoos matinais. À trama, incorporam-se um médico e uma peculiar enfermeira, ambos dedicados a avaliar as vítimas deste medicamento (aproximadamente 10 mil a nível mundial), na procura de uma indenização do laboratório que o produziu. Para isso, devem discernir os de fato afetados dos mutantes que se fazem passar por autênticas vítimas, ou seja, identificar quem é e quem não é um autêntico *freak* devido ao efeito do medicamento. É, por isso, que há sempre uma fila

enorme de sujeitos deformados na entrada do consultório, localizado dentro de uma universidade. Somam-se a estes, outros personagens, como os gêmeos, aos que faltam os quatro membros, assim como um pai que contagia com o vírus da AIDS o seu próprio filho.

Assim como boa parte dos romances de Bellatin, *Flores* nasceu como um livro fantasmagórico, tal como o próprio autor gosta de denominar o seu método de escrita. Isso se explica pelo fato de conter experiências que não foram diretamente idealizadas em virtude da narrativa, mas que, sim, fizeram parte do processo. O romance constitui-se por 35 breves capítulos fragmentados, que parecem unir-se através do que se relata, inclusive a partir dos silêncios que se propagam ao longo da história. Grande parte dos textos foi escrita com precedência, de forma desconectada, e que logo foi tomando a forma de *Flores* através do trabalho de edição que Bellatin realizou quando foi convidado para uma residência de escritores. Ele levou diversos textos escritos por diferentes motivos, em diferentes circunstâncias e momentos, como se de partes de um corpo inorgânico e protéico se tratasse. Numa entrevista, conta Bellatin que “aprovechó el lugar, ese espacio, para construir – a partir de esos textos tan disímiles, que habían sido escritos en diferentes situaciones, por diferentes motivos, para buscar cuál era la escrita que podría unirlos...”. *Flores* resulta de um trabalho de construção estrutural, cuja proposta consistiu em buscar um fio condutor que entremeasse diversos relatos, de modo a formar um corpo fechado.

O livro começa com a voz de um narrador que, como em *La Escuela*, justifica a estrutura narrativa escolhida para contar o que virá:

Existe una antigua técnica sumeria, que para muchos es el antecedente de las naturalezas muertas, que permite la construcción de complicadas estructuras narrativas basándose sólo en la suma de determinados objetos que juntos conforman un todo. Es de este modo como he tratado de conformar el relato, de alguna forma como se encuentra estructurado el poema Gilgamesh. La intención inicial es que cada capítulo pueda leerse por separado, como si de la contemplación de una flor se tratara. (Bellatin,2001:9)

Verifica-se, portanto, a preferência por estranhas técnicas de relatar como instrumento para construir esses corpos narrativos incomuns. Assim, é um sistema

de escrita que se evidencia nessa grafia sobre o material do corpo, sem deixar de lado o subjetivo e o imaterial permanentemente presentes, ainda que de forma tácita.

A doença também integra a performance corpórea e narrativa de Bellatin. Assim como realizado em *Salón de Belleza* ou em *Flores*, Bellatin volta a incorporar a doença na trama de *El Jardín de la señora Murakani*. Trata-se da história de uma filha que gosta de escrever e que tem um pai doente que deve ser movimentado de determinada maneira durante o dia. As doenças e deformações são um tema recorrente em Bellatin, talvez porque gerem fantasias, jogos de poder e diversos imaginários. Em virtude da doença e da forma com que ela nos atravessa, desenvolvem-se medos, terrores, paranoias, fobias e ansiedades. No ensaio “Doença como metáfora” (1984), Susan Sontag nos chama a atenção para as metáforas militaristas presentes no jargão relativo à doença. Geralmente, esta é vista como uma invasão que responde a operações militares próprias, mobilizando as defesas orgânicas do corpo que, em certas ocasiões, precisa de tratamentos médicos agressivos. O doente, para as diferentes sociedades, segundo Sontag, é uma espécie de portador do mal, do indesejável, e assim a enfermidade se transforma numa metáfora do castigo e da desgraça. A doença envolve o corpo e seus excessos, sendo as mais aterradoras aquelas que desumanizam e mexem diretamente com a dignidade da condição do homem. Elas se relacionam com o monstruoso pela transformação que provocam no corpo. Há dois tipos de transmissão da doença que podem ser invocados: a herança e o contágio. A doença contagiosa é sempre uma invasão, pois nas suas origens estão as ameaças, que podem estar relacionadas a questões raciais ou sociais, expressas pelo horror ao desconhecido. Por outro lado, a capacidade de contagiar transforma a doença num fenômeno coletivo, pois há nela uma promessa de expansão que conserva o medo de devir outro, de se transformar num corpo alheio, de virar irreconhecível para si mesmo e para a sociedade. Nessa marca que vem do outro, confirma-se a vulnerabilidade do corpo, ao mesmo tempo em que se expõe o seu poder de vulnerar, de exterminar o outro ou, no mínimo, de marcá-lo. Trata-se, portanto, de um mal latente. A doença e as fabulações criadas ao seu redor evocam outros desejos, corpos e sexualidades, e isso tem a ver com a exibição e com o monstruoso.

Dentro da necessidade de exibição, Bellatin vai além ao esvaziar o próprio corpo do escritor para preenchê-lo com o outro, totalmente alheio, por meio da experiência do simulacro. Estamos falando do projeto “Doubles escritores” ou “Narradores mexicanos em Paris”, que consistiu numa *mise-en-scène* gerada a partir de um encontro de escritores. Estes, que não eram de fato os enunciadores originais dos relatos, mas representantes de seus autores, foram treinados, durante meses, para responder a qualquer tema, como se do próprio escritor se tratasse. A performance constava de quatro pequenas salas com mesas, duas cadeiras, um microfone e um cardápio de temas criados pelos escritores. Os textos eram distribuídos para o público durante a reprodução das vozes dos representantes. Bellatin diz que, com o projeto, perseguia a representação da objetividade, pois a opinião sobre o tema era enunciada por alguém que, a princípio, não seria o emissor originário da ideia. Não obstante, a experiência esburaca o corpo do escritor, que agora é representado por outro, mas mantém a ideia como conteúdo. O interessante desta vivência é que se torce a forma até o inverossímil, e isto se consegue além da palavra, pois Bellatin brinca aqui com corpos de carne e osso, e deixa a nu o conteúdo que agora funciona como suporte para a forma. Pois, sem essas opiniões que caracterizam cada um dos escritores, a experiência não teria sentido. São, agora, as ideias - e não somente os corpos - que dão vida à performance. Não obstante, prescinde-se do corpóreo, pois bem poderia ter sido utilizada uma gravação com as vozes dos autores, sem a necessidade de treinar os seus representantes por tanto tempo. Sergio Pitol, um dos autores escolhidos por Bellatin para formar parte deste evento, elucida a questão, no texto intitulado “Breve tratado do erotismo”:

En una ocasión Juan Manuel Torres me hizo leer un texto de Jan Kott: *Breve tratado de erotismo*. Lo busco en mi estantería de literatura polaca y encuentro en la edición inglesa la cita en que pensaba al día siguiente de un recorrido nocturno por Bujara cuando nos preparábamos a volar a Samarcanda. Recordaba con Kyrim y Dolores las ceremonias de la boda. Intento traducir: “En la oscuridad el cuerpo estalla en fragmentos que se convierten en objetos separados. Existen *por sí mismos*. Sólo el tacto logra que existan para mí. El tacto es limitado. A diferencia de la vista, no abarca la persona completa. El tacto es invariablemente

fragmentario: divide las cosas. Un cuerpo conocido a través del tacto no es nunca una entidad: es, si acaso, una suma de fragmentos. (Bellatin, 2003:110)

Pitol defende que o tato (ou seja, o corpóreo) é limitado e, portanto, precisa do conteúdo que se expressa através da palavra. Até agora, o sistema de escrita de Bellatin parecia centrado na experimentação da forma, mas, segundo Pitol, podemos pensá-lo como algo que a extrapola de maneira mais profunda e intensa. Há, portanto, um conteúdo em tudo isto que se desenvolve ao longo da obra: a palavra precipita-se como possibilidade de dizer aquilo que outros não ousam dizer, o lado oculto, ou mesmo sombrio das coisas, do mundo e do homem. No fragmento “El lenguaje es todo”, Pitol insinua:

Para un escritor el lenguaje es todo. Aún la forma, la estructura, todos los componentes de un relato, trama, personajes, tonos, gestualidad, revelación o prefería, son producto del lenguaje. Será siempre el lenguaje quien anuncie los cambios a seguir. Robert Graves decía que la obligación primordial del escritor consiste en trabajar, sin concederse tregua, en, desde, con y sobre la palabra. (Bellatin, 2003:124)

Assim, sob outro prisma, as portas do inverossímil nos são abertas, propondo uma leitura diferente da ficção e, portanto, da literatura. Neste sentido, a literatura também pode ser vista como uma doença. Essa seria a linha de Lezama Lima em *Paraíso*, de Diamela Eltit em *El cuarto mundo*, e de Javier Guerrero e Nathalie Bouzaglo em *Excesos del cuerpo* (2009). Estes últimos afirmam que a literatura é uma doença e que ler e escrever seriam os seus sintomas, considerando-se que o corpo autoral exhibe, muitas vezes, as marcas que a doença produz. Essa faceta doentia da literatura, ancorada no exibicionismo e no excesso, faz com que Aira trabalhe a ideia do monstruoso ao classificar como “monstros” os escritores que ele admira. Pois, a doença como condição ou estilo de vida, seria uma constante na autorrepresentação dos escritores e dos artistas. Assim como pontua Sandra Contreras (2008), a literatura de Aira ficcionaliza o nascimento do Monstro. Isso acontece, por exemplo, em *La costurera y el Viento*, em *Como me hice monja* e em *Yo era una chica moderna*, quando nasce o monstro dentro do menor banheiro do mundo, na menor discoteca do mundo

A ideia de monstro ou de monstruoso para Aira está vinculada ao que está fora de gênero, àquilo que é inclassificável por ser extraordinário demais. Nesse sentido, os mestres da literatura são monstros para ele. Pois neles foram instaurados os excessos da doença, e o ato de escrever transformou-se num vício, numa obsessão. Lamborghini é, para Aira, um monstro, assim como também o são Arlt e Copi. Tal como é desenvolvido em várias das suas *novelitas*, Aira vê no nascimento do monstro o nascimento do artista e, junto com ele, o mito. Esse nascimento da criatura monstruosa em circunstâncias inverossímeis parece ser, muitas vezes, uma homenagem constante ao nascimento de um tipo de literatura, de uma forma de narrar e de ser artista, assim como foi para a literatura argentina Lamborghini com a sua *nouvelle* de estreia, *El Fiord*. Tal como menciona Sandra Contreras, trata-se de uma vida que não deixa de nascer no romance do artista. Trata-se, ao mesmo tempo, de um impulso vital e potencial. É por isso que precisa do conceito de mito, pois a partir dele pode-se inventar uma genealogia do artista: o nascimento do artista e da sua vontade e descobrimento da sua essência artística. Algo que já está na origem da obra que ele mesmo cria e que implica a postulação e uma genealogia do romance em dois sentidos: a postulação da origem do romance e a postulação do romanesco da sua origem. (Contreras, 2008:25). Ao propor um projeto artístico logo no início, antes de qualquer explicação, é que o mundo de Arlt se desenvolve através do método expressionista. No ensaio que conta a *Novela de Arlt*, Aira sinaliza:

No es una cuestión existencial, o afectiva, aunque lo parezca. Originalmente es una cuestión formal. En el comienzo de esta peripecia hay un proyecto artístico y no hay otra cosa... En Arlt el mundo expresionista, de contiguidades excesivas y deformaciones por falta de espacio en un ámbito limitado, es una opción formal. Es inútil pensarlo en términos psicológicos o socio-económicos o lo que sea. La opción formal crea un mundo y de un mundo pueden fluir todas las explicaciones que uno quiera. (In: Contreras, 2008: 252)

Nesses monstros de Aira, verifica-se uma ética da invenção, tal como em Copi. Algo que faz desses autores-monstros seres únicos, extraordinários, criadores de algo que extrapola o mito da figura do autor: gera-se uma marca na literatura. Algo que, assim como fizeram Lamborghini e Bellatin, evidentemente

Aira busca para si. Mas a grandeza destes monstros encontra-se, segundo Aira, no fato de que, no processo de construção do mito da figura do escritor, eles renunciam ao próprio mito para fazer arte, sem que mais nada importe. A partir desta perspectiva, Aira finaliza o ensaio sobre Copi dizendo:

Aquí en la cumbre de su arte, que es su magia, Copi renuncia a sus poderes de taumaturgo. ... Pero viendo toda su obra en retrospectiva, vemos que la renuncia estuvo ahí desde el comienzo. Tiene razón Laiseca: la grandeza y la eficacia de un mago se mide por su renuncia al uso de la magia. El mago de verdad, el más grande, es el más pobre y desamparado de los mortales. Porque entre su magia y su persona se interpone el olvido, en la forma del mundo. (Aira: 2003:122)

É justamente isso que parece apreciar Aira em Lamborghini: o ter deixado a sua magia, o seu gênio de lado, em prol da sua arte e da sua paixão. Lamborghini impressiona por ter se lançado por completo à escrita de um sistema, de um capítulo primeiro contínuo e abrupto e, ao mesmo tempo, ter apostado tudo, até a própria vida numa crença traduzida por uma forma de ver e de viver a literatura. E nesse viver a literatura, despindo-se da magia, também se encontra a renúncia ao relato. A partir desse desapego, dessa forma de deixar em liberdade a palavra, a história e os personagens, é que começamos a compreender a brevidade e os finais abruptos dos nossos três autores. Não se trata de preguiça nem, muito menos, de cansaço, pois o monstro da literatura que os habita é insaciável, e os três o têm mostrado com intensidade. Trata-se dessa renúncia dos amantes que deixa o outro em liberdade. Esse desapego faz com que a palavra volte sempre as suas mãos e a sua imaginação, pois ela não se sente prisioneira nem cativa, ela está livre para brincar de fabular incessantemente.

Em Lamborghini, a ideia de monstro começa pela figura do escritor que constrói um sistema de escrita que faz tremer a própria palavra. Um sistema no qual, assim como relata o narrador de *El fiord*, “las fuerzas de la naturaleza se han desencadenado”. O seu sistema instaura uma literatura por vir, uma literatura futura, por meio de uma orgia verborrágica que repõe, ao mesmo tempo, a opacidade da palavra. Do mesmo modo, os corpos de muitos dos protagonistas dos seus pequenos romances e contos são cortados, estuprados, esquartejados, manuseados no meio de *fiestongas* (orgias) em que o sexual é manifestado como

um excesso. As fronteiras entre o que chamaríamos de normal e de monstruoso são difusas em Lamborghini, a ponto tal que a palavra consegue sobreviver às ambivalências entre cultura e natureza, humano e animal, corpo e linguagem, tal como pontua Gabriel Giorgi no ensaio “El crimen, el experimento, la literatura” (In: Davobe, Brizeula:2008). Inclusive, chegamos a pensar que a voz narrativa destes relatos também tem que ser monstruosa ou perversa para poder narrar esse excesso de natureza por meio de um realismo descarnado. Nos seus textos, a linguagem e o corpo são violentados, transformando o escritor-Lamborghini, aquele que vez ou outra aparece nos textos, também num monstro. E esse excesso está permeado de uma estética grotesca e barroca simultaneamente. Deliciosamente misturados. E, como o monstruoso é acolhido na sua literatura como o normal, como o real, o crime encontra neste cenário a sua legitimidade e pode ser vivenciado como um experimento, como um simulacro de uma Argentina peronista (retratada em todos os seus contos), que ainda que representada como uma alegoria, não está muito longe da realidade da época. Assim, diz Giorgi:

El experimento, por su lado, involucra no solamente la figura del sabio (el médico, el psiquiatra, el criminólogo: esos son los sabios de Lamborghini, que se reflejan en el “Sábio loco del comic” que es el que dota a “Nal” de sus nalgas y su destino...) sino también un cuerpo mutante, una corporalidad alternada y transformada, una anatomía transfigurada por el experimento mismo. Los experimentos aquí son sobre los cuerpos y sobre la posibilidad de su transformación radical, de un “cambio de cuerpo” absoluto. Y son experimentos a cargo de figuras con poder y representantes del Estado... (In: Davobe, Brizuela,2008:240)

Todos esses experimentos são ilegais e, portanto, crimes contra a natureza e contra a condição humana. E essa transgressão transforma em monstros os personagens que exercem essa violência, assim como transforma em monstro o narrador que conta o que acontece e, obviamente, também o leitor que não para de ler o escrito. Trata-se, portanto, de um texto de gozo³¹, como denominaria Roland

³¹ Entendida como a escrita que se evidencia em textos possíveis de serem escritos e ilegíveis, em contraposição à escrita do prazer (que se refere àqueles textos considerados legíveis e que estão prontos para ser “consumidos”).

Barthes, em que o corpo é um mapa a partir do qual se pode permear o seu sistema de escrita. Pois como o próprio Lamborghini diz em *La novia del Gendarme* (1982): “el cuerpo penetrable debe ser un cuerpo continuo” (Lamborghini, 2003:224). E, assim, o experimento não pode parar enquanto o monstro cresce e se agiganta num experimento intraduzível, que inaugura uma literatura pós-Borges.