

ELISA CALABRESE y LUCIANO MARTÍNEZ. *Miguel Briante. Genealogía de un olvido*. Rosario: Beatriz Viterbo, 2001.

Kincón es un entenado. Hace acto de presencia contando su vida. *Una carta confidencial a un amigo que comete la indiscreción de publicarla*. Kincón viene de Brasil. Como Guido y Spano, que primero escribe, en portugués, autobiografías ajenas y luego acaba por cartearse confidencias con los otros.

“Me llamo Kincón. O no me llamo Kincón. Bentos Márquez Sesmeao. Marcos Bentos Sesmeao” (130). Es decir, no me llamo Kincón. Me llaman Kincón. El primer nombre Kincón —me llamo—es objeto de mímesis: King Kong, el rey del Congo. El segundo nombre Kincón—me dicen, soy mentado—muestra lo que el negro ha sido antes o en otro lugar. Ese negro (ese nombre) ya ha vivido otras vidas.

Benjamin decía que el nombre conserva los hábitos de una vida vivida y a partir de ellos se hace un modelo. Es decir que es fácil deslizarse, a partir del nombre, hacia la esfera de la semejanza y, como la semejanza es el órgano de la experiencia, eso implica que sólo se puede conocer el nombre en contextos de experiencia. Son exclusivamente tales contextos (tales textos) los que demuestran que la esencia del nombre—la esencia de la literatura—es el lenguaje.

Elisa Calabrese y Luciano Martínez quieren creer que *Kincón* es reescritura de Borges, así como éste es reescritor de la gauchesca. No es mala la idea. Sobre todo si recordamos que a Borges le gustaba subrayar lo exótico de la gauchesca, brasileña por origen, rasgo que Borges deducía de un acento, un tono en su misma novela familiar—el modo en que Álvaro Melián Lafinur, su tío, pronunciaba una rima de Hidalgo.

Un tono extranjero en el centro del linaje. Algo oscuro. La operación canónica del modernismo retorna en Briante que esta vez elige a un negro, “Marcos Bentos Sesmeao, mejor llamado, en estos pueblos, Kincón, o Carneiro, o el Cabo Negro, o Lechuza” (223), lo cual revela un pluralismo lingüístico que no tiene nada que envidiarle a las estrategias ladinas de Cide Hamete.

Así como su antecedente cervantino, o como la misma novela moderna en fin, Marcos Bentos Sesmeao es un híbrido. Si fuera brasileño (en la vida) sería Bento y no *Bentos*. Es Bentos en la literatura. Pero ese soplo extraño susurra un sentido en portugués: *benditos marcos*. Marcos de qué? De una *sesmaria*. Una sesmaria es un terreno inculto pero es también una medida (un canon) de tierra que el rey concedía a quien quisiera ocupar territorios vacantes. O sea, en pocas palabras, que el negro Marcos Bentos Sesmeao es el bendito marco de la colonización y de la nación, que no sólo por la proliferación onomástica (Kincón, Carneiro, el Cabo Negro, Mono, Lechuza), como si dijéramos, Hernández, Borges, Bioy, sino por una efectiva ocupación, una intervención, un acto de presencia, muestra que lo bajo es extremadamente fértil para los nuevos cruces. Como, por lo demás, ya sostenía André Gide en su ensayo sobre nacionalismo y literatura.

No hay, por tanto, en *Kincón* la ingenuidad de postular un objeto original de mímesis. Al contrario, como alguien muy vivido, que sabe que todo ya ha existido antes o lejos de él, Kincón sabe que ha tenido otras vidas. Y lo sabe por imágenes. Leemos en Briante: “No puedo precisar el año, el día; pero veo también un afiche preciso cruzado por la franja de

letras negras donde se lee HOY: KING-KONG, y un grotesco gorila enorme, trepado a un edificio infinito, apresa entre sus garras a una diminuta mujer. Frente al cartel veo a un hombre; veo a Marcos Bentos Sesmeao” (157-8).

En el modelo de angustia textual y duelo verbal de Calabrese y Martínez se podría pensar que el “edificio infinito” es la biblioteca total borgiana pero esa hipótesis parece privilegiar, a mi juicio exageradamente, los procedimientos librescos. En Briante lo visual no es menor. *King Kong* (la película) también nos narra cómo se hace una película. Nos cuenta la construcción de un marco bendito, la torre imperial. Pero si seguimos las hipótesis de Susan Buck-Morss no es descabellado asociar esa construcción a la de otro “edificio infinito”, el Palacio de los Soviets, con lo cual el bendito marco no es otro que el del realismo. O mejor dicho, el de la incuestionable realidad de lo real. La conclusión de Buck-Morss es clara. La modernidad industrial, tanto en la vertiente capitalista como en la socialista, creó marcos, entornos hostiles para el hombre, justamente lo contrario a las promesas de la alta modernidad. Frente a esa paradoja, entre el soñador y el sueño, se infiltró el poder de manera ambigua, desarrollando las potencias del primero y postergándole las promesas a éste último (*Dreamworld...* 174-180). En todo caso, King-Kong (el afiche) apunta en dirección a un ensueño de masas que no es el recuerdo de una presencia sino la diseminación de un olvido. Las letras (negras) le señalan a Kincón (el negro) simplemente HOY, es decir, el vacío. El nombre (el modelo) ya no remite a cualquier tipo de plenitud sino a su agotamiento. Es ésa la historia que cuenta *Kincón* (la novela). Es ése, en última instancia, el núcleo de la ficción de Briante.

Calabrese y Martínez buscan en su lectura sanar el olvido del escritor. Le trazan una filiación. Le dan un padre. No me parece que sea ése el sentido mayor de una genealogía. Es verdad que la genealogía exige un poder confiscado, un vocabulario rescatado y por fin lanzado contra los ex-propietarios. Pero no es menos cierto recordar, como lo hace Foucault en su clásico estudio sobre Nietzsche y la genealogía, que con una genealogía no se debe perseguir tanto un origen (*Ursprung*) como una procedencia (*Herkunft*) y más aún, una emergencia (*Entstehung*). En ese sentido, me permitiría apuntar otras líneas de procedencia para Briante, tales como Bernardo Kordon o Antonio Callado, el autor de *Quarup*. Y otras emergencias, ya que junto a los datos realmente existentes (las informaciones antropológicas de Claudio Vilas-Boas, por ejemplo) hay en Briante mucho de *papier maché*, de decorado, de agotamiento de lo moderno. No muy distante, en ese punto, del sueño de masas que es King Kong.

La escritura de Briante posee un evidente poder generador de la emergencia. En un arrabal de México, DF alguien le dice a otro: “Guárdeme este cuchillito”, mientras lo apuñala sin halaraca. El acontecimiento, como Juan Forn recordaba recientemente (“Miguel...” 3), hará que Briante no sólo incorpe esas palabras al final de *Kincón*, sino que confiese en “Al margen”, una nota dispersa de los 80: “He visto hombres como ése, y escuchado frases como ésa, en la provincia de Buenos Aires y en Corrientes, en el Turdera de Borges y el Santa María de Onetti, en el Comala de Rulfo y en los pueblos donde mueren los personajes de Arguedas”. Y remata: “Mientras esa habla de lacónica fatalidad cimienta secretamente las únicas pero hondas zonas donde nos parecemos, los literatos y teóricos levantan un andamiaje verbal para narrar las selvas y los ríos (como si esas selvas pidieran

necesariamente prosas enmarañadas, como si esos ríos pidieran palabra causalosa) para especular sobre la existencia o no de una literatura latinoamericana”.

El olvido ya fue río. Briante, por sí mismo, aún lo es.

*Universidade de Santa Catarina*

RAÚL ANTELO

JOSÉ AMÍCOLA. *Camp y posvanguardia. Manifestaciones culturales de un siglo fenecido*. Buenos Aires: Paidós, 2000.

La particular consistencia que se verifica en *Camp y posvanguardia* no podría explicarse, o no debería explicarse, tan sólo en términos de los recursos habituales con que la crítica literaria suele procurarse un sólido fundamento. Por cierto, las lecturas que propone José Amícola no dejan de apoyarse en una revisión tan extensa como aguda de diversos aportes teóricos y de tantos otros trabajos críticos, en una nutrida lista bibliográfica o en los mecanismos reconocidos para la comprobación de hipótesis. Pero la consistencia de sus argumentaciones y la coherencia con que se integran la introducción y los once capítulos del libro, aun habiendo sido escritos separadamente, se deben sobre todo a otros factores: a la pertinencia de la sensibilidad cultural que los enfoques críticos ponen en juego, tanto como a la relación de necesidad que Amícola establece con sus objetos y con sus análisis. Por eso hay algo más que pericia metodológica en las lecturas de *Camp y posvanguardia*: porque Amícola lee desde un registro y una percepción de la cultura que llegan a ser, no ya correctos, sino los más adecuados, por no decir los indispensables, para el tipo de cuestiones que el libro aborda; y porque, a diferencia de tantos textos de crítica que se ocupan de algún tema pero dejan la impresión de que podrían haberse ocupado igualmente de cualquier otro, Amícola transmite la idea de que ha escrito este libro porque le resultaba *necesario* hacerlo.

Entre los puntos de partida del texto, consta la definición del *gender* como un “principio estructurante” y como “un mecanismo social de regulación”. Esa categoría recorre y articula hasta tal punto los diferentes análisis de *Camp y posvanguardia*, que bien podría decirse que el *gender* es también el “principio estructurante” del libro mismo, y que funciona como un “mecanismo” cultural de “regulación” de las lecturas que el libro contiene. Claro que el *gender*, a la vez, sin dejar de ser un principio estructurante y un mecanismo regulatorio (es decir, sin dejar de ser una constante), es considerado ante todo en términos de su historicidad. En este sentido funciona el arco temporal que traza Amícola entre la década del sesenta y el presente del año 2000 en que el libro se publica: es el trayecto que va de los “movimientos de liberación norteamericanos (encabezados por minorías marginadas)” a la posibilidad actual de capitalizar aquellas experiencias. Entre los sesenta y el presente: entre esos dos momentos se sitúa Amícola, entre esos dos momentos se dispone la definición de “posvanguardia”, entre esos dos momentos se ubican los escritores de los que el libro trata (Manuel Puig, Julio Cortázar, Copi, Severo Sarduy, Juan José Saer, Néstor Perlongher, César Aira, Daniel Guebel, Sergio Bizzio,