


POÉTICAS DEL DESENCANTO EN *STELLA MANHATTAN* DE SILVIANO SANTIAGO Y *BANDOLEIROS* DE JOÃO GILBERTO NOLL



Poetics of Disenchantment in *Stella Manhattan* by Silviano Santiago and *Bandoleiros* by João Gilberto Noll

Laise, Arantxa

 Arantxa Laise *
arantxa.laise@filo.unt.edu.ar
Universidad Nacional de Tucumán/INVELEC-
CONICET, Argentina

Cuadernos de Literatura. Revista de Estudios
Lingüísticos y Literarios

Universidad Nacional del Nordeste, Argentina
ISSN: 0326-5102
ISSN-e: 2684-0499
Periodicidad: Semestral
núm. 22, e2211, 2023
cuadernosdeliteraturaunne@gmail.com

Recepción: 30/06/23
Aprobación: 07/11/23

URL: <http://portal.amelica.org/ameli/journal/785/7854634009/>

DOI: <https://doi.org/10.30972/ct.227307>



Esta obra está bajo una Licencia Creative Commons Atribución-
NoComercial 4.0 Internacional.

Resumen: A partir de la apertura democrática brasileña de 1980 surgen obras que constituyen un cambio respecto a la narrativa realista precedente. Leo estos relatos desde la categoría de “poéticas del desencanto” en tanto evidencian un rechazo a la modernización. Propongo una lectura crítica de las novelas *Stella Manhattan* (1985) de Silviano Santiago y *Bandoleiros* (1985) de João Gilberto Noll que se concentre en las representaciones del cuerpo y las identidades móviles como manifestaciones de la poética del desencanto. La violencia y la lógica paranoica con la que se desenvuelven los personajes de la novela de Santiago, situada en épocas de la dictadura militar brasileña, producen un efecto rizomático en las identidades que se multiplican y disgregan. En tanto, en la novela de Noll la violencia sobre los cuerpos se retrata con las dinámicas del espectáculo, banalizando los y las anécdotas se reescriben una y otra vez exponiendo el artificio.

Palabras clave: poética del desencanto, cuerpo, identidades móviles, literatura brasileña.

Abstract: Since the Brazilian democratic opening of 1980 arises a series of works that constitute a change concerning the preceding realistic narrative. I read these narratives from the category of “poetics of disenchantment” as they show a rejection of modernization. In this work, I analyze the novels *Stella Manhattan* (1985) by Silviano Santiago and *Bandoleiros* (1985) by João Gilberto Noll, and propose a critical reading that focuses on representations of the body and mobile identities as manifestations of the poetics of disenchantment. The violence and the paranoid logic with which the characters operate in Santiago’s novel (which sets in times of the Brazilian military dictatorship) produce a rhizomatic effect on the identities that multiply and disintegrate. Meanwhile, in Noll’s novel, the violence on the bodies is portrayed with the dynamics of the show, banalizing them, and the anecdotes are rewritten again and again, exposing the artifice.

Keywords: poetics of disenchantment, body, mobile identities, Brazilian literature.

*Então, quando tudo se esboroa [...]
o que há de melhor do que escrever um poema,
fazer uma canção, dançar num palco iluminado?*
João Gilberto Noll

Con la apertura democrática de 1980 y el cese de la censura en el periodismo, la literatura brasileña abandona la necesidad de asumir sus discursos informativos. Aparecen, entonces, obras que leo desde la categoría de “poéticas del desencanto” y que evidencian un rechazo a la modernización y, con ello, al proyecto del régimen dictatorial, contraponiéndose al modernismo del 20.

Florencia Garramuño (2009) propone que, desde los 70 y 80, ciertas experimentaciones formales modifican el estatuto de lo literario problematizando la relación entre obra y exterioridad. Esa escritura, en constante devenir, deja de lado la pretensión de representación de realidades completas –que sólo pueden ingresar como resto– y se concentra en la exploración emocional de las subjetividades, destacando sobre todo al cuerpo. Esta narrativa, entonces, se postula ella misma como productora de experiencias mediante nuevas manifestaciones que ponen el acento en la configuración del sujeto.

En este trabajo propongo analizar algunas de las modulaciones que adquieren las representaciones del desencantamiento como manifestación estética de esta ruptura, concentrándome en torno al cuerpo y sus metáforas en las novelas *Stella Manhattan* (1985) de Silviano Santiago y *Bandoleiros* (1985) de João Gilberto Noll. Santiago desarrolla en la obra la represión paranoica donde todos los personajes observan y son observados y la violencia se ejerce sobre los cuerpos, lo que deriva en personajes contruidos como bisagras donde las identidades escapan a cualquier forma fija. El travestismo y su guardarropía a la manera de vestuario funcionan como instancia liberadora. Por su parte, *Bandoleiros* cuenta las peripecias de un protagonista innominado que atraviesa una serie de anécdotas narradas con el código estético de los medios masivos de comunicación y la cultura del espectáculo, lo que deviene en un texto que se reescribe y diversifica constantemente. En esta aglutinación de anécdotas e historias, muchas veces desopilantes, los cuerpos son sometidos una y otra vez a diversas formas de violencia.

1. DICTADURA MILITAR Y RECONFIGURACIÓN DEL SISTEMA LITERARIO

En su artículo “Medio siglo de narrativa latinoamericana (1922-1972)”, Ángel Rama (1985) destaca que los cincuenta años que transcurren en el periodo que se menciona en el título están signados por el desarrollo de las vanguardias, que consolidan su ingreso a América Latina con la Semana de Arte Moderno de São Paulo en 1922, y que ponen en evidencia en el plano literario el cambio que se estaba gestando a nivel social. El crítico plantea que las modificaciones de las ciudades latinoamericanas con la conjunción de los diferentes sectores sociales, las nuevas estructuras urbanas y la aproximación de tradiciones diferentes –entre otros motivos–, imponen la necesidad de una mutación en el plano literario. El simbolismo y el realismo, que puso en boga la novela regional, no obedecen a los patrones que impone la nueva realidad, la ciudad moderna. Los vanguardistas parten de un desajuste entre las formas literarias recibidas y la realidad social latinoamericana.

Entre 1920 y 1930 se constituye la narrativa regionalista y, paralelamente, el vanguardismo que rechaza sus presupuestos estéticos, pero sin cuestionar su temática ni su intento por dar cuenta de la realidad

NOTAS DE AUTOR

* Arantxa Laise es Licenciada en Letras por la Universidad Nacional de Tucumán (UNT). Actualmente se encuentra en la etapa final de la Carrera de Doctorado en Letras de la UNT. Es Becaria doctoral del Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas (CONICET) y docente de Literatura Brasileña y de Literatura Anglosajona en la Carrera de Letras de la UNT. Se desempeña, además, como editora en la Editorial de la Universidad Nacional de Tucumán (EDUNT).

latinoamericana, aunque la entiende superficial. Por su parte, los regionalistas como Gilberto Freyre o José Lins do Rego empiezan a alertar que los preceptos que propone la vanguardia pueden desembocar en un cosmopolitismo alejado de los intereses nacionales.

Durante la etapa previa a la dictadura militar del 64, la narrativa realista brasileña se encuentra marcada por un regionalismo de denuncia social ligado a la situación del nordeste (Graciliano Ramos), otro que incorpora elementos de raigambre folklórica (Jorge Amado), y otro que, mediante una operación transculturada, genera una renovación (Guimarães Rosa).

Flora Süssekind (2003) analiza el periodo dictatorial y lo clasifica en tres momentos marcados por las estrategias en las políticas culturales: en el primero (1964-1968) continúa cierta libertad incluso para las producciones más comprometidas y de izquierda ya que el hiperdesarrollo de los *mass media* permite la consolidación de la estética del espectáculo como mecanismo de control social. Destaco la publicación de la novela *Quarup* (1967) de Antonio Calado que retrata la lucha política en términos heroicos. En el segundo periodo (1968-1975) se produce un cambio en la estrategia cultural donde predomina la censura: el régimen secuestra y prohíbe libros, películas, revistas, discos y persigue y encarcela a la oposición. La última etapa (1975-1980) transcurre con el control del proceso cultural. El gobierno dictatorial establece, en un momento de crisis, la Política Nacional de Cultura que plantea la centralidad del Estado en la vida cultural, artística y científica. Generan programas, incentivos y agencias culturales controladas por el gobierno.

Durante las dos décadas que duró la dictadura militar, la literatura se hace cargo de los discursos que un periodismo mucho más controlado por la censura no puede asumir. Para ello, realiza un giro de las configuraciones más metafóricas a lo literal. Prevalcen, entonces, dos perspectivas estéticas en el campo literario brasileño de la época: la “literatura verdad”, “el naturalismo evidente en las novelas-reportaje o disfrazado de las parábolas y narrativas fantásticas” (Süssekind, 2003, p. 63) como es el caso de Érico Veríssimo o Roberto Drummond, y “la literatura del yo” en los testimonios, memorias y poesías biográficas como la de Antonio Carlos de Brito, conocido también como Cacaso.

Las narraciones se componen de un realismo crudo, con descripciones de un ritmo lento y emocional; se subrayan las escenas de tortura y violencia y la ausencia de cortes, lagunas y humor. La imagen del narrador se hiperboliza en un yo que le dificulta al lector diferenciarlo del autor y que desdibuja a los demás personajes reduciéndolos a un estatuto fantasmal. En cuanto a las representaciones del cuerpo, los excesos de descripciones en la tematización del dolor y la tortura física convierten al cuerpo en espectáculo. Estas figuraciones de lo corporal dialogan con una tradición dentro de la literatura brasileña que, como señala Mario Cámara, lo dotan de una potencia transgresora:

A partir de finales de los cincuenta y hasta comienzos de los ochenta en Brasil se puede verificar la emergencia, en un conjunto de discursos, objetos artísticos, textos ficcionales, poéticos y ensayísticos, de una serie de figuraciones corporales a las que se invistió de un poder transgresor. Esa potencia acudió a representaciones diversas: cuerpos ‘intensos’, ‘sensoriales’, ‘sensuales’, ‘sexuales’, ‘en movimiento’, ‘vampíricos’ o ‘abyectos’ que se enfrentaron a los ‘cuerpos mártires’, ‘revolucionarios’, ‘máquina’.
(Cámara, 2011, p. 237)

Un texto que posteriormente se apropia de esas convenciones para resignificarlas en un juego múltiple de entrecruzamientos de realidad, ficción y alegoría es *Em liberdade* (1981) de Silviano Santiago, novela que se presenta como la continuación de *Memórias do cárcere* (1953) de Graciliano Ramos. *Em liberdade* deconstruye la operatoria mediante la cual la literatura toma como modelo al periodismo y sus procedimientos además de su interés informativo.

2. NARRATIVAS DE LA POSDICTADURA

Leo los cambios en la representación del cuerpo como parte de una poética del desencanto que emerge en el periodo de la posdictadura militar. La ruptura con las certezas de las narraciones que se pretenden miméticas se expresa en un quiebre respecto a la construcción de identidades fijas.

A lo largo del siglo XX el proceso de modernización en Brasil trae aparejado un conjunto de sucesos históricos que contribuyen a minar la base de los proyectos utópicos de los intelectuales brasileños. El Estado Novo (1937-1945), la Segunda Guerra Mundial (1939-1945) y, sobre todo, la dictadura militar (1964-1985) posicionaron a algunos escritores en caminos diferentes de los que guiaron a los modernistas del 20 (movimiento que implicó la expresión local de las vanguardias históricas) que guardan expectativas positivas sobre la modernidad articuladas en la noción de antropofagia.

Con el golpe de Estado de 1964 y su “proyecto modernizador” Brasil consolida su ingreso al capitalismo monopólico y fortalece una industria moderna. El afianzamiento de la industria cultural es una consecuencia de ese proyecto. Sin embargo, el progresivo crecimiento económico –que no beneficia al conjunto de la población– y que se conoce como “el milagro brasileño” coincide con los “Anos de chumbo”, el periodo más represivo de la dictadura (Napolitano, 2014; Netto, 2014).

A partir de la década del 80, momento de la apertura democrática, emergen obras que asocio a la “poética del desencanto” en tanto evidencian un rechazo a la modernización. Leo el desencanto, siguiendo a Florencia Garramuño (2009), en un doble movimiento: como desesperanza, en tanto los textos se muestran escépticos ante una modernización autoritaria, injusta y violenta, pero también como desencantamiento ya que buscan quebrar, cada uno desde la particularidad de sus procedimientos, el deslumbramiento modernizador.

Coincido con diferentes críticas (Süssekind, 2003; Garramuño, 2009) que destacan al periodo de la apertura democrática brasileña (de 1980 a 1985) como una instancia de ruptura respecto a la narrativa memorialista y realista precedente. Entiendo este cambio en la narrativa realista brasileña de posdictadura como una transformación de la “estructura de sentimiento” (Williams, 1973) que impulsa la creación de variaciones formales. Para Williams el concepto, que articula el contexto sociohistórico con la experiencia individual, es útil para el abordaje de modificaciones aún latentes y no cristalizadas del imaginario social.

Hacia principios de los 80, con el fin de la censura en las redacciones periodísticas, la literatura se aleja del autocentramiento memorialista y del naturalismo de la novela-reportaje. Frente al intento en los 70 de construir una imagen heroica y sin fisuras de Brasil ya en los 80 se cuestiona la figura del narrador y su subjetividad. Alfredo Bosi (1999) postula la inclinación de la literatura brasileña contemporánea a nuclearse en dos extremos: el “hipermimetismo”, una literatura de entretenimiento, con códigos televisivos y de un realismo sensacionalista, y la “hipermediación”, obras con un alto nivel de hermetismo que se apropian de procedimientos de diferentes estéticas. Süssekind utiliza la metáfora de la vidriera para dar cuenta de nuevas lógicas que se desprenden de la consolidación de la industria cultural. La prosa teatraliza el lenguaje del espectáculo y expone personajes sin privacidad “casi imágenes de video en un texto espejado en donde se cruzan, fragmentarias, veloces, otras imágenes, otros pedazos de prosa igualmente anónimos, igualmente fragmentarios” (2003, p. 150). Los autores se valen de los “restos de lo real” (Garramuño, 2009) para la construcción de sus ficciones, apropiándose de residuos de la vida social y la cultura de masas construyen sus artefactos narrativos como “espectáculos de realidad” (Laddaga, 2007), es decir, instancias donde se tensan y se vuelven borrosos los límites de la ficción.

3. EL BAILE DE MÁSCARAS. UNA ESTÉTICA TRANS

Stella Manhattan (1985) se construye a partir de la imaginación paranoica: todos observan y son observados. Como correlato de esta realidad represiva, las identidades acentúan su condición de máscara, de rol para pasar desapercibido. Los personajes cambian de vestuario y se travisten cuando traspasan la frontera de lo

público a lo privado, del día a la noche. Silviano Santiago configura esta poética a partir de personajes con identidades móviles que escapan a cualquier esencialismo pautado por la guardarropía de la modernidad (Rama, 1985; Nofal, 2014, 2015) y el relato de la disgregación de la ciudad –como mito moderno– surcada por la violencia. Como señala Rossana Nofal: “Los personajes en la novela cosmopolita de Silviano Santiago iluminan un nuevo punto de conflicto en la disputa por la lengua, la escritura y el territorio. Son divergentes e incómodos frente a la tradición modernista de la representación de la alteridad” (2021, p. 7). En el texto prima el ambiente paranoico y de sospecha del régimen militar instalado en todos los personajes que se desenvuelven por complots, desconfianza y traición entre unos y otros.

La novela cuenta la historia del exilio de Eduardo da Costa e Silva que debe abandonar Brasil en plena dictadura militar obligado por sus padres luego de que se da a conocer su orientación sexual. Eduardo se instala en Manhattan y consigue trabajo en el consulado brasileño gracias a la ayuda del coronel Valdevinos Vianna –el agregado militar–, un viejo amigo de su padre. Ambos mantienen una relación cercana por lo que el coronel le confiesa que él también, aunque es un hombre casado, es homosexual y le pide su ayuda para conseguir un departamento en una zona marginal que le permita actuar libremente sin ser descubierto. Tiempo después aparece Marcelo, un ex compañero del colegio de Eduardo, que llega a Estados Unidos como profesor residente y que además forma parte de un grupo guerrillero que se organiza en Nueva York e intenta desenmascarar a los colaboradores del régimen dictatorial brasileño radicados en Manhattan. El grupo de Marcelo realiza un atentado en el departamento de Vianna y el FBI comienza a investigar a Eduardo, que es el titular del contrato. La obra termina con la desaparición de Eduardo y la incertidumbre de los demás personajes sobre su destino.

Daniel Link, en su lectura sobre la obra de Copi, plantea la idea de una “ética trans”: “hombre y mujer no son identidades, sino soportes de utilería para identidades imposibles” (2009, p. 383). En la novela de Santiago, las identidades se presentan siempre en constante tensión, en pugna por aparecer. Lo que une a los tres personajes principales –Vianna, Eduardo y Marcelo– es que llevan una doble vida. Sus identidades se desdobl原因 cuando transponen los límites de las cartografías del control: el coronel Valdevinos Vianna es una sadomasoquista conocida como La Viuda Negra, Marcelo Carneiro da Rocha es La Marquesa de Santos y Eduardo da Costa e Silva es Stella Manhattan o Bastiana, la criada que limpia rincones que Stella jamás tocaría. Eduardo es la máscara que trabaja en el consulado brasileño de día y reprime las emociones, mientras que Stella, escandalosa, se desenvuelve en el interior del hogar y en las noches de fiesta. Sin embargo, Stella siempre lucha por sobreponerse a Eduardo y enfrentar a las tres chismosas del consulado, a Vianna, a Marcelo e incluso a sus padres, con la provocación de volar a Brasil con Rickie. El conflicto entre las identidades es consecuencia de la represión social que se ejerce sobre ellos. Es necesario recurrir al disimulo –al ocultamiento de su condición homosexual– para evitar el rechazo. Incluso los personajes que ejercen funciones represoras, como Vianna, deben autorreprimirse.

La lectura de Link permite desmontar el rol de la guardarropía como mecanismo ideológico que intenta estabilizar identidades imposibles. La guardarropía en la novela es expuesta en su condición de armado/montaje y es desbordada mediante la práctica del travestismo. La ropa acompaña las múltiples configuraciones identitarias de los personajes a la manera de vestuarios en una obra. Entre el traje y corbata de Vianna para el consulado y el traje negro de cuero del disfraz de sadomasoquista; entre el pelo afro de Eduardo al arribar de Brasil, su cuidada composición ya trabajando en el consulado y el pañuelo colorido, los guantes y el vestido de lienzo sin mangas para enfrentar la tarea de limpieza; entre los jeans y la camisa hindú estampada de verano carioca de Marcelo y el traje burgués del Profesor Aníbal o el sobretodo de piel de Leila, la guardarropía manifiesta las identidades fluctuantes y acentúa, mediante el arquetipo, la crisis identitaria de los personajes. Es la guardarropía la que instala construcciones ideológicas en la manera de percepción de los otros. Vianna necesita de la parafernalia masoquista para seducir, pero para los que quedan afuera de esa lógica “era una mariconona de película” (2017, p. 225).

Gabriel Giorgi destaca lo *queer* como “intervención no-normativa sobre los cuerpos” (2004, p. 25). El crítico enfatiza el espacio ambivalente del cuerpo homosexual que, al haber permanecido asociado a lo contranatura, oscila entre lo humano e inhumano, lo que lo configura como instancia de transgresión política. Es en ese lugar en el que Giorgi propone leer el orden biopolítico en sus tensiones y contradicciones. Frente al orden biopolítico que intenta instalar el régimen dictatorial, el travestismo como *performance* liberadora y el placer carnal desvinculado de la reproducción de la especie son tan trasgresores como la guerrilla misma.

La mirada del otro funciona como un elemento violento y represivo. En un movimiento circular, la novela abre y cierra con la voz de la vecina de Eduardo/Stella que, desde la ventana de enfrente, lo/a observa tras las cortinas. *Stella Manhattan* termina con las miradas y opiniones de todos los personajes sobre la desaparición de Eduardo/Stella. La disgregación en múltiples miradas y puntos de vista y la operación de contar el día y medio en la vida de Eduardo/Stella a través de desvíos hacia otras anécdotas relativiza la historia y su certidumbre. Los puntos de vista de los demás personajes en lugar de suavizar lo inenarrable lo acentúan mediante la morbosidad. Eduardo es un desaparecido y no sabemos qué sucede con él.

Además, es el peso de la mirada del otro lo que lleva a sus padres primero a encerrarlo y luego a “desaparecerlo” de Brasil y lo que lo saca de escena nuevamente en Manhattan. La familia reproduce el orden represor del Estado autoritario. La política represiva sobre los cuerpos es ejercida directamente por su núcleo familiar. Incluso el momento del quiebre en la subjetividad de Eduardo/Stella sucede cuando Vianna le grita por teléfono que sus padres lo rechazan. El efecto que produce la explicitación del accionar familiar en Eduardo/Stella es mucho mayor que el temor que le tenía a las consecuencias que podían caer sobre él una vez que el FBI descubriera sus mentiras.

Pero la otredad no viene dada únicamente por la sexualidad, sino que su extranjería brasileña también los coloca en un doble lugar subalterno. Sexualidad, nacionalidad, etnicidad y política aparecen entrelazadas y en tránsito. Atraviesan a los personajes múltiples subalternidades en una identidad inestable. Eduardo es homosexual, brasileño, tiene “rasgos negroides” y es un exiliado: “o que comentavam era o cabelo afro dele e os traços negroides, mais salientes é claro com a vasta cabeleira encaracolada, ‘parece até Pantera Negra’”¹ (2017, p. 33). Frente al planteo poscolonial de que el subalterno no puede hablar (Spivak, 2011) en la novela de Santiago, por el contrario, los subalternos se expresan no sólo como una diferencia inaprensible, sino como una sexualidad desbordante, como un cuerpo que se asume políticamente.

Por lo tanto, el exterminio más radical en la novela es la desaparición de Eduardo desencadenada por las traiciones que derivan de la sexualidad y la persecución política. La traición de Vianna/La Viuda Negra se desata a partir de la sexualidad cuando involucra a Eduardo, poniéndolo como el titular del contrato del departamento que usa para sus aventuras sadomasoquistas. Luego de que el departamento sufre el “atentado” el FBI interviene y el coronel intenta convencer a Eduardo de asumir la culpa y afrontar las consecuencias que –le asegura– serán menores. Para convencerlo necesita un discurso que le afecte emocionalmente y por eso recurre al desencuentro entre Eduardo y sus padres. Esto produce un quiebre emocional en Eduardo/Stella quien intenta recurrir a Marcelo y a continuación descubre que mantuvo relaciones sexuales con Rickie, el joven neoyorkino que Stella conoce la noche anterior y en quien deposita grandes expectativas. Son estas dos traiciones, sumado a la persecución del FBI, lo que lo lleva a desaparecer. El vaticinio que realiza Eduardo hacia el comienzo de la novela, cuando reflexiona sobre el accionar de sus padres al expulsarlo de su casa, termina cumpliéndose: “Vejo a intolerância, a punição pelo silêncio e pelo distanciamento. Querem me massacrar”² (2017, p. 29). En contraposición a la silueta, a la marca del vacío del cuerpo, en la novela de Santiago la violencia se inscribe directamente sobre los cuerpos. Es sobre el cuerpo y sus marcas el espacio mismo donde se instala la represión.

Stella Manhattan retrata a partir de la ficción, un clima de época que consiste en un ambiente paranoico y de sospecha donde los entramados políticos producen consecuencias que devienen en la aniquilación de víctimas inocentes. Las lógicas de exterminio apuntan al exterminio de la guerrilla y de la homosexualidad

que aparece casi en un mismo nivel. La represión política se encuentra acompañada de la represión social que condena a los personajes no sólo por su orientación política, sino también por su extranjería, su etnicidad y su orientación sexual. Incluso la familia aparece como reproductora del orden represivo. Sin embargo, los personajes encuentran espacios donde desarrollarse escapando de la mirada condenatoria. Esa represión y las estrategias de escape devienen en personajes atravesados por múltiples identidades que refuerzan la idea del montaje mediante la guardarropía. Las políticas sobre los cuerpos que impone la dictadura militar brasileña persiguen a los personajes incluso hasta Manhattan. La ficción de Santiago viene a llenar ese espacio vacío del archivo de la memoria.

4. CONTAR EL CUENTO. CUERPO Y MUERTE COMO ESPECTÁCULO

João Gilberto Noll, por su parte, cuestiona los límites de las figuraciones mediante una poética que tematiza al cuerpo y sus desbordes como protagonista de una trama fragmentaria, no lineal y alejada de las pretensiones de reconstrucción de referencialidad. *Bandoleiros* (1985) narra dos viajes que realiza el protagonista y narrador, “um enrustido escritor gaúcho”³ (1997, p. 304) de mediana edad. En el primero se dirige a Boston para reencontrarse con su pareja, Ada, que permanece en el extranjero estudiando la construcción de “sociedades minimales”, un proyecto de espacio utópico. En el segundo, el personaje central va hacia el interior de Brasil, a Viamão. En una casa destartada del desierto se encuentra con Steve –un norteamericano al que conoció en Boston– y mantienen una tensa situación de persecución que acaba, mediante una multiplicación del relato, en –al menos– dos finales alternativos.

La representación literaria de las problemáticas sociales se aleja de las pretensiones de reconstrucción de la realidad. La idea misma de representación se cuestiona y abandona la búsqueda de sentidos totales o cerrados. Los personajes de Noll se construyen en una zona de indeterminación que juega con lo indefinido y la autofiguración. Sin un nombre que los identifique –sólo tienen algunos rasgos como una nacionalidad o una profesión que a la vez mutan constantemente–, atraviesan las más diversas anécdotas en relatos con un ritmo apresurado, urgente, sin pausas, que progresivamente abandona las delimitaciones de partes o capítulos. En la novela la narración se interrumpe con espacios en blanco y asteriscos, pero este aparente ordenamiento enfatiza tanto la superposición temporal como la fragmentariedad de la obra. Los cortes habilitan los desvíos hacia otros temas o hacia nuevas maneras de contar, lleno de variaciones, el mismo episodio. El entrecruzamiento de las anécdotas, la duplicación de versiones sobre ciertas situaciones y la estructura fragmentaria de la obra –que se articula con los mecanismos de la memoria, donde el relato del presente de la enunciación se interrumpe constantemente para retrotraerse a diferentes puntos del pasado–, ponen en duda la verosimilitud del texto dejando en evidencia el artificio.

Silviano Santiago propone un nuevo tipo de narrador que avanza sobre las formulaciones de Walter Benjamin (2008). Santiago plantea que, a comienzos de la década del ochenta, conviven dos tipos de narradores en la literatura brasileña, el de memorias y el posmoderno: “o narrador pós-moderno é aquele que quer extrair a si da ação narrada, em atitude semelhante à de um repórter ou de um espectador. Ele narra a ação enquanto espetáculo a que assiste (literalmente ou não) da plateia”; “É o movimento de rechaço e de distanciamento que torna o narrador pós-moderno.”⁴ (Santiago, 2002, p. 45). Del enmudecimiento del narrador benjaminiano pasamos a la consciencia del artificio en escritores como Noll o Santiago, que hacen uso de la distancia para, mediante los procedimientos del montaje, aproximar una narración de lo inefable.

Asimismo, Regina Dalcastagnè postula que la figura del narrador que frecuenta la literatura brasileña contemporánea es la de “un narrador sospechable, sea porque tiene una conciencia confundida [...] o porque posee intereses precisos y va a defenderlos” (2015, p. 109). A lo largo de la narrativa de Noll sus narradores se vuelven sospechosos porque ellos mismos parecen haber sido lanzados a la narración sin comprender muy bien lo que sucede alrededor. Giorgi (2014) nos habla de personajes huérfanos, desamparados, abandonados

que despiertan a la narración en situaciones que no pueden siquiera identificar. Sometida al azar o la casualidad la realidad se torna extraña y grotesca. La incompreensión del narrador sobre el funcionamiento del mundo deviene en omisiones constantes que contribuyen a generar un extrañamiento en el lector. Son personajes inadaptados al medio en que viven, “extranjeros”, cuestionadores del orden desde una no adhesión a su lógica, ya sea por no comprenderla o por considerarla absurda. La trama de *Bandoleiros* se torna confusa y disgregada porque el narrador no puede –y no le interesa– interpretar lo que sucede. La novela no cierra los sentidos, los hechos se presentan en versiones superpuestas, reiteradas.

El rol del cuentero, del que transmite sus historias y se gana la escucha de los demás personajes, es un lugar de disputa en la novela. Escritores guerreros y otros dedicados a la amargura, poetas suicidas y novelistas que fallecen en el acto mismo de escritura, tesis sobre un nuevo tipo de sociedad –las minimales– o un simple norteamericano desmemoriado, todos tienen historias que contar y quieren ser escuchados. Los personajes entablan contiendas implícitas por ocupar el lugar del que cuenta lo que se traduce en un texto atravesado por la imposibilidad de abandonar la narración, un relato febril, incesante, con líneas narrativas que se cruzan, se complementan y se contradicen. El año de publicación de la obra coincide con la clausura del proceso dictatorial (1985). La apertura democrática, que comienza apenas algunos años antes, en 1980, posibilita la desaparición de la censura en el periodismo y libera a la novela de la necesidad de asumir sus discursos informativos o memorialistas para dedicarse a otros modelos literarios. Los personajes del escritor brasileño, para los que todo se vuelve materia narrable y tienen una gran necesidad de ser escuchados o leídos, se inscriben en ese contexto.

Esa verborragia que define a los personajes de *Bandoleiros* se traslada a la narración de la novela. La escritura se hace flujo, necesidad urgente de decir y de contar. Al igual que la escritora irlandesa de “Steps to the horror” que siente que si deja de escribir va a morir, el narrador de Noll parece no poder abandonar el relato aun cuando eso signifique reescribir las anécdotas. El ingreso de la figura autoral a la obra para narrar una experiencia atravesada por lo físico, en este caso la muerte, pone en evidencia el cambio de paradigma del concepto de experiencia en la literatura de los setenta y ochenta. Las experiencias táctiles (Garramuño, 2008) adquieren manifestaciones interesantes. Relato y cuerpo entablan complejas relaciones. Los relatos se viven con el cuerpo y se inscriben en él. La autora irlandesa y Steve mueren al abandonar la narración. Además, el cuerpo se percibe como un contrapunto de la intelectualidad, como puro impulso. En el afán del protagonista por finalizar la novela que está escribiendo, el cuerpo parece descompaginarse e ir a contrapelo de las voluntades:

Olhei para meu sexo e disse que ele não me ajudava em nada. Era até um estorvo. Fui à cozinha e peguei um facão engordurado dentro da pia.

Nesse momento me pintou uma náusea furibunda. Só deu tempo de eu ir até a lata de lixo na área de serviço, e vomitar umas sete-oito horríveis golfadas.

Eu estava ali, inclinado sobre a lata de lixo, pensando que é isso aí, que eu tinha mesmo era que acabar meu romance, que depois se veria o resto.⁵ (Noll, 1997, p. 270)

El libro cuenta dos episodios diferentes entre Steve y el protagonista. Un encuentro transcurre en un bar de Boston, donde conversan, y luego se trasladan a la casa de Steve en el campo. El segundo episodio, en tanto, sucede en Brasil, en Viamão, en una casa avejentada en medio del desierto a la que el personaje principal llega en busca de agua. Ambos encuentros comparten la repetición de elementos recurrentes. En este juego de versiones rizomáticas el cuerpo de Steve es sometido a múltiples formas de violencia. En el encuentro en Boston, luego de que se trasladan a la casa de campo, el norteamericano divaga y pierde paulatinamente el dominio sobre su cuerpo. Se le escapa la saliva de la boca, se defeca encima y queda indefenso sobre su cama pidiéndole al protagonista las pastillas para el corazón. En la novela los personajes sufren procesos de degradación física y pérdidas de memoria y quedan al amparo del protagonista que ejerce sobre ellos una relación de poder. Si entre los relatos se entablan las disputas, entre los cuerpos predominan las asimetrías. Los intercambios no son parejos. Las relaciones de poder se metaforizan sobre los cuerpos: “E eu poderia fazer

qualquer coisa com o corpo de Steve. Antes de voltar para o Brasil eu poderia exterminá-lo ou quem sabe até salvá-lo. Tudo dependia de mim”⁶ (Noll, 1997, p. 299). El narrador ignora el pedido recurrente de Steve por sus pastillas y decide, en cambio, arrastrarlo casi inconsciente hasta la ducha y lavarlo. Esta decisión arbitraria que invierte el orden de prioridades sobre las necesidades del norteamericano da cuenta de otra lógica del cuidado. En ese momento llega Jill, su esposa, y el narrador abandona a Steve que yace en el baño para intentar forzar a Jill a mantener relaciones sexuales. Hacia el final del episodio encuentran, gracias a sus gritos, a Steve inconsciente en el suelo y con una profunda herida en la nuca. El protagonista manipula a Jill para que no lo lleve al hospital y los deja a ambos acostados desnudos en la alfombra mientras él viaja al aeropuerto para retornar a Brasil. La escena es armada por el narrador con el artificio de un retrato hasta en los detalles. Steve sobre la alfombra desnudo, Jill acostada a su lado igualmente desnuda con la mano sobre el tatuaje del ojo en su pecho, el personaje central de pie observándolos.

Ada, la novia del protagonista, también queda a su cuidado luego de un violento episodio en Boston en el que su amiga Alicia, al observarla dormir, decide asfixiarla con una bolsa. Logra salvarse, la pateo y la deja inconsciente en un estado de coma. Ada llega a Brasil en una silla de ruedas y sin poder hablar ni recordar nada. Ni siquiera se alimenta por sus propios medios. Es internada en una clínica psiquiátrica y el narrador cuida de ella, la visita y la alimenta. Los espacios de aislamiento, como hospitales, hospicios, asilos, son constantes en la narrativa de Noll. Son estas prácticamente las únicas instituciones a las que los personajes llegan a pertenecer, aunque se trate de espacios alternos. La norma impuesta frente a los “anormales” (Foucault, 2007) se descubre como un mecanismo político de homogeneización de los cuerpos.

La cultura del espectáculo, que fue especialmente impulsada por los gobiernos dictatoriales con el desarrollo de la televisión y el cine como mecanismo de control social, es cuestionada en la novela. Noll relata en cuatro momentos la degradación de Steve que en algunas ocasiones muere y en otras queda moribundo y en varias de ellas acude a elementos que destacan el artificio del espectáculo. En una de las versiones que se relatan en Viamão, Steve, después de un confuso episodio, persigue al narrador por el desierto que se defiende hiriendo al norteamericano con mordiscos y pedrazos y queda tendido en el suelo sin fuerzas y, mientras el personaje central se aleja y lo abandona, observa que un rayo de sol lo ilumina en medio de la noche: “Steve banhado por um spot celeste no negro deserto de pedras”⁷ (1997, p. 283). El rayo de luz apunta directamente al cuerpo de Steve y deja ver el suelo ensangrentado. En otra de las versiones, el personaje central lo encuentra herido y borracho en la bañera (la misma circunstancia que en Boston), se acerca a él, le dispara en el frente y luego vuelve el arma contra sí mismo. Cumple, de esta manera, la fantasía del chorro de sangre en la bañera que ya había explicitado cuando era perseguido en el desierto:

Sacudo Steve pelos ombros e grito se ele não parar vou assassiná-lo tão bem como se faz na terra dele –que tal os fotogramas do chuveiro de Psicose, não é preciso pegar nada menos manjado, vai com isso mesmo que todo mundo conhece, o sanguezinho dele se escoando pelo ralo, pelo buraco onde tudo acaba...⁸ (Noll, 1997, p. 237)

Además, el tratamiento sensacionalista que algunos textos de los ochenta comienzan a darle a la memoria, exponiendo la tortura y la violencia del régimen militar con un regodeo de detalles, se parodian. La poética de Noll se contrapone a este tipo de literatura naturalista de sentidos claros y cerrados. La sangre se hace explícita y recurrente en todas las versiones que involucran a Steve. El camino de sangre que queda cuando el norteamericano es arrastrado, las llagas y heridas abiertas, son elementos que se colocan en primer plano.

La muerte de João, el mejor amigo del protagonista, y el dolor que le genera, también se relatan a partir de la escena de una película norteamericana: “He’s gone –disse a enfermeira ao garoto filho do morto, num velho filme americano [...] Descrevi o jarro com rosas vermelhas ao lado da cabeceira. A enfermeira ruiva. E o garoto apertando o boné para não chorar”⁹ (1997, p. 211). La imagen romantizada intenta sustituir las circunstancias reales de la muerte de João, mucho menos atractivas. El narrador descubre que su amigo ha

muerto a su lado en medio de un embotellamiento mientras intentan llegar al hospital. Un policía le ofrece liberar el camino y el personaje central se niega.

Las relaciones asimétricas devienen, en varias ocasiones, en el ejercicio de la violencia. El exterior ingresa a la obra desde una nueva forma de vivencia que se inscribe sobre los cuerpos y los desestabiliza. Leo esto a la luz de las teorizaciones de Walter Benjamin cuando relaciona experiencia con lenguaje y plantea su crisis por la imposibilidad de transmitirla. Frente a ese enmudecimiento lo que queda a la intemperie es “el ínfimo y quebradizo cuerpo humano” (Benjamin, 2008, p. 61), el cuerpo en su potencialidad representativa como resto de una vivencia imposible de recrear.

En la otra versión del encuentro entre Steve y el narrador en Viamão, el protagonista lo abandona malherido. A la mañana siguiente, un grupo de niños lo encuentran y, al descubrir que aún está vivo, aunque no se puede mover y apenas respira, lo arrastran hasta un morro y lo dejan caer en un basural donde un ave carroñera comienza a alimentarse de él. Luego le arrojan gasolina y le prenden fuego. La violencia y la muerte aparecen como un juego de niños. Las alusiones al contexto de producción y a la violencia estatal ingresan a la obra, aunque apenas con un esbozo, con rapidez. En sus performáticas clases de historia, Ada alude a la creciente modernización en que se encuentra Brasil y subraya la situación del obrero brasileño que “expelido das fábricas lá do País Industrializado dele. Ficou de fora, sobrou”¹⁰ (1997, p. 222). Ada anticipa que en diez años todos se habrán convertido en mano de obra excedente. Las posiciones políticas de Ada y su “moderna desfachatez” concluyen con la intervención del Estado:

Baixou cacete uma manhã na escola. A diretora e Ada e outros professores não só foram exonerados como também entraram em fila no camburão que os levou a um tempo de incomunicáveis. E com mais cacete em cima.

Nunca mais Ada esqueceu essa manhã.¹¹ (1997, p. 223)

La represión se cuela y se disimula. Luego de que los niños asesinan a Steve, el chico mayor se encuentra solo fumando un cigarrillo y “Uma sombra aparece por trás. Hein? A criança maior pergunta em sobressalto. E olha. É um homem que lhe diz para entrar na kombi”¹² (1997, p. 285). Esa es la última referencia sobre el hecho, el espacio en blanco que finaliza la página se articula como un largo silencio.

Bandoleiros tiene como personaje central a un hombre desencantado del mundo que, al igual que otros protagonistas nollianos, sólo desea aislarse. Todo lo vive con tedio e indiferencia. El deseo de “salirse del juego” lo lleva a vagar por la ciudad. Se trata de un existencialismo donde la pérdida de las utopías revolucionarias mina toda la base de creencias sociales y donde se cultiva el desencanto social. Los personajes se desenvuelven en una realidad de eventos cotidianos incoherentes e incompletos (Rocha, 2011) donde todo es puro presente, puro instante. El futuro ya no tiene ninguna importancia, con las expectativas rotas, lo que importa es solo el presente. Garramuño destaca, en varias ocasiones, el hallazgo del brasileño en la errancia y el nomadismo como “una de las formas más efectivas para narrar experiencias de sentidos confusos e inconmensurables, en los umbrales del yo” (Garramuño, 2014, párr. 3). La búsqueda de tranquilidad deviene en diferentes teatralidades, en el uso de distintas máscaras: en dos ocasiones aparenta ser ciego y luego loco. El concepto de guardarropía propuesto por Rama (1985) resalta el componente ideológico de estas teatralidades. La poética de Noll cuestiona la estabilidad del realismo mediante la saturación de estas máscaras que construyen identidades móviles. Un auténtico “baile de máscaras” (Rama, 1985, p. 89). La vestimenta acentúa los estereotipos, las marcas ideológicas en este juego de representaciones que escenifican los personajes. El protagonista simula, en la clase de Ada, al obrero brasileño con un disfraz que consiste en enormes botines sin cordones, *jeans* y otros accesorios dando vida a una nueva figura a la que nombran Carlitos. Mary, la compañera keniana de Ada en el proyecto de las sociedades minimales, aparece en los periódicos vestida de princesa africana. La violencia se inscribe sobre los cuerpos y su guardarropía: la ropa rota y sucia de Steve; el traje rosa de Jackie Kennedy manchado de sangre en el atentado se vuelve objeto de deseo y culto: “gostaria de ver a roupa rosa ensangüentada de Jackie. Quem sabe a roupa não estaria num museu de Washington. Jamais será lavada, disse a mulher a Steve. Poucas nações tinham conseguido perpetuar

seu sangue. Sim, a roupa rosa ensangüentada de Jackie –disse a mulher olhando excitada para Steve”¹³ (1997, p. 232). La espectacularización de la violencia metaforizada en la sangre del marido manchando la ropa de Jackie despierta la excitación y el deseo de la sociedad y es, a su vez, la marca distintiva de la nación. Es esa marca de la violencia sobre el cuerpo la que se exhibe y se admira.

Por último, la tercera versión del encuentro entre Steve y el personaje central transcurre en el interior de la casa en el desierto de Viamão. El protagonista innominado encuentra a Steve herido y borracho en la bañera (la misma circunstancia en la que lo abandonó en Boston), se acerca a él, le dispara en el frente y luego vuelve el arma contra sí mismo. El narrador no escapa a la violencia.

La novela da cuenta de una poética de autor donde los personajes son arrojados al mundo y deben sobrevivir en un intento siempre fallido por adaptarse. Recurriendo a un dinamismo de viajes y movimientos deriva la aglutinación de anécdotas e historias, muchas veces desopilantes. Noll trabaja con las posibilidades del lenguaje que deviene en posibilidades de la trama. Es el lenguaje el que, permitiendo el salto de tiempos verbales o el uso de pronombres de primera y tercera persona, posibilita los desdoblamientos de personajes y los vaivenes temporales que desestabilizan el relato. Entiendo estas operaciones como las exploraciones del autor para configurar una poética en el marco de un particular contexto de producción, la apertura de la dictadura militar brasileña y el retorno democrático, en momentos donde se destaca la hegemonía de la industria cultural.

5. CONCLUSIONES. IDENTIDADES MÓVILES Y EXPLICITACIÓN DEL ARTIFICIO. POÉTICAS DEL DESENCANTO EN LAS NARRATIVAS DE POSDICTADURA

Estos proyectos escriturarios, que inscribo bajo el concepto de poéticas del desencanto, implican la emergencia de una nueva narrativa que surge en Brasil luego de la apertura democrática de 1980. *Stella Manhattan* y *Bandoleiros* introducen una renovación respecto a la narrativa realista precedente. Entiendo estas modificaciones en las convenciones literarias como manifestación de un cambio en la estructura de sentimiento luego de la dictadura militar.

Tanto en Santiago como en Noll, la representación del cuerpo, a partir de identidades móviles que se configuran performativamente por una guardarropía en devenir, da cuenta de una nueva modulación del realismo. La inestabilidad constitutiva de personajes que se travisten y mutan rompe con los relatos heroicos, totalizantes y arquetípicos. La centralidad del cuerpo desplaza las pretensiones miméticas que buscan la figuración de un universo objetivo hacia una escritura que transgrede lo políticamente representable, práctica que Giorgi (2014) asocia a su noción de animalidad. Frente a los intentos de presentarse como literatura verdad de parte de la narrativa anterior, Santiago y Noll reivindican el artificio ficcional y desmontan sus procedimientos constructivos, en especial en el armado de los personajes.

Stella Manhattan se construye a partir de la poetización del imaginario paranoico donde la política represiva impuesta durante la dictadura se manifiesta en la mirada acusativa y persecutoria que sienten y sufren los personajes. La novela de Santiago desarrolla como respuesta a esta realidad opresiva una estética y ética trans (Link, 2009) que se manifiesta en personajes cuyas identidades se construyen como bisagras al traspasar la frontera de lo público a lo privado: Eduardo es Stella, el coronel Vianna es La Viuda Negra, Marcelo es La Marquesa de Santos. Sin embargo, este gesto liberador es despojado de cualquier heroísmo ya que la novela termina con Eduardo desaparecido luego de una sucesión de traiciones.

Escapando de una escritura lineal o de sentidos totalizantes, lo que propone Noll es un texto fragmentario que se apropia de restos de lo real –*Psicosis*, la historia de Peg– donde se narran varias anécdotas que se contradicen unas a otras. Las muertes que el norteamericano sufre en Viamão dan cuenta de la poética del escritor brasileño que se resiste a encasillamientos. Se trata de impugnar la idea de obra cerrada, acabada. La

narrativa de Noll se preocupa por rodear el agujero de sentido, por manifestar su potencia desestabilizadora antes que por cerrarlo. Los textos y sus lecturas se vuelven mecanismos complejos de sentidos en fuga.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Benjamin, Walter. (2008). *El narrador*. Santiago de Chile, Metales Pesados.
- Bosi, Alfredo. (1999). Os estudos literários na era dos extremos. En Aguiar, Flávio (org.), *Antonio Candido: Pensamento e Militância* (pp. 248-256). São Paulo, Fundação Perseu Abramo.
- Cámara, Mario. (2011). *Cuerpos paganos: usos y efectos en la cultura brasileña (1960-1980)*. Buenos Aires, Santiago Arcos editor.
- Dalcastagnè, Regina. (2015). *Representación y resistencia en la literatura brasileña contemporánea*. Buenos Aires, Biblos.
- Foucault, Michel. (2007). *Los anormales*. Buenos Aires, FCE.
- Garramuño, Florencia. (2008). Los restos de lo real. *Revista Z Cultural*, 4, 3, 1-11. <https://bitly.ws/36HVt>
- Garramuño, Florencia. (2009). *La experiencia opaca. Literatura y desencanto*. Buenos Aires, FCE.
- Garramuño, Florencia. (2014). Virtudes de un fluir errante e imprevisible. *Revista Ñ*. <https://bitly.ws/36HUZ>
- Giorgi, Gabriel. (2004). *Sueños de exterminio: homosexualidad y representación de la literatura argentina contemporánea*. Rosario, Beatriz Viterbo.
- Giorgi, Gabriel. (2014). *Formas comunes. Animalidad, cultura, biopolítica*. Buenos Aires, Eterna Cadencia.
- Laddaga, Reinaldo. (2007). *Espectáculos de realidad. Ensayo sobre la narrativa latinoamericana de las últimas dos décadas*. Rosario, Beatriz Viterbo.
- Link, Daniel. (2009). *Fantasmas: Imaginación y sociedad*. Buenos Aires, Eterna Cadencia.
- Napolitano, Marcos. (2014). *1964: História do regime militar brasileiro*. São Paulo, Contexto.
- Netto, José Paulo. (2014). *Pequena história da ditadura brasileira (1964-1985)*. São Paulo, Cortez.
- Nofal, Rossana. (2014). La guardarropía revolucionaria en la escritura de Laura Alcoba. *El taco en la brea*, 1(1), 277-287. <https://doi.org/10.14409/tb.v1i1.4217>
- Nofal, Rossana. (2015). Configuraciones metafóricas en la narrativa argentina sobre memorias de dictadura. *Kamchatka*, 6, 835-851. <https://doi.org/10.7203/KAM.6.7603>
- Nofal, Rossana. (2021). La divergencia del entrelugar en los personajes de *Stella Manhattan* de Silviano Santiago. *Revista Heterotopías*, 4 (7), 1-11. <https://bitly.ws/34R7k>
- Noll, João Gilberto. (1997). Bandoleiros. En *Romances e contos reunidos* (pp. 207-320). São Paulo, Companhia das Letras.
- Noll, João Gilberto. (2007). *Bandoleros*. Buenos Aires, Adriana Hidalgo.
- Rama, Ángel. (1985). *Las máscaras democráticas del modernismo*. Montevideo, Arca.
- Rocha, Rejane Cristina. (2011). Rastros e restos: a realidade possível em J. G. Noll. *Itinerários*, 32, 45-59. <https://bitly.ws/34Rdm>
- Santiago, Silviano. (2002). O narrador pós-moderno. *Nas malhas da letra* (pp. 44-60). Rio de Janeiro, Rocco.
- Santiago, Silviano. (2004). *Stella Manhattan*. Buenos Aires, Corregidor.
- Santiago, Silviano. (2017). *Stella Manhattan*. São Paulo, Companhia das Letras.
- Spivak, Gayatri C. (2011). *¿Puede hablar el subalterno?* Buenos Aires, El cuenco de Plata.
- Süssekind, Flora. (2003). *Vidrieras astilladas. Ensayos críticos sobre la cultura brasileña de los sesenta a los ochenta*. Buenos Aires, Corregidor.
- Williams, Raymond. (1973). *Drama from Ibsen to Brecht*. Harmondsworth, Penguin.

NOTAS

- 1 “el comentario era el pelo afro y los rasgos negroides, más visibles claro con la gran cabellera enrulada, ‘hasta parece Pantera Negra’” (2004, p. 42).
- 2 “Veo la intolerancia, el castigo por el silencio y el distanciamiento. Quieren aniquilarme” (2004, p. 37).
- 3 “un retraído escritor gaúcho” (2007, p. 157).
- 4 “el narrador posmoderno es aquel que quiere extraerse de la acción narrada, en una actitud similar a la de un reportero o un espectador. Narra la acción como un espectáculo que observa (literalmente o no) desde la platea”; Es el movimiento de rechazo y de distanciamiento lo que hace al narrador posmoderno” (la traducción me pertenece).
- 5 “Miré mi sexo y le dije que él no me ayudaba en nada. Hasta era un estorbo. Fui a la cocina y tomé de la piletta una cuchilla engrasada. En ese momento me asaltó una náusea furibunda. Sólo me dio tiempo para ir hasta el tacho de la basura y vomitar unas siete, ocho veces. Estaba allí, inclinado sobre el tacho de la basura, pensando qué es esto, que yo tenía que terminar mi novela, después se vería el resto” (Noll, 2007, p. 106).
- 6 “y yo podría hacer cualquier cosa con el cuerpo de Steve. Antes de volver al Brasil yo podría exterminarlo o quién sabe hasta salvarlo. Todo dependía de mí” (Noll, 2007, p. 150).
- 7 “Steve bañado por un spot celeste en el negro desierto de piedras” (2007, p. 125).
- 8 “Sacudo a Steve por los hombros y grito que si el no para voy a asesinarlo tan bien como se hace en su tierra –qué tal los fotogramas de la ducha de Psicosis, no es necesario tomar nada menos conocido, va con eso mismo que todo el mundo conoce, su sangrecita escurriéndose por el desagote, por el agujero donde todo acaba...” (Noll, 2007, p. 54).
- 9 “He’s gone –le dijo la enfermera al chico, hijo del muerto, en un viejo filme americano. [...] Describí el jarrón con rosas rojas al lado de la cabecera. La enfermera pelirroja. Y el chico apretando el gorro para no llorar” (2007, p. 13).
- 10 “quedó expulsado de las fábricas de allá, su País Industrializado. Quedó afuera, sobró” (2007, p. 30).
- 11 “Una mañana entraron a los palos en la escuela. La directora y Ada y otros profesores no sólo fueron exonerados sino que también entraron en fila al coche celular que los llevó a un tiempo de incomunicación. Y con más palos encima. Ada nunca más olvidó esa mañana” (2007, p. 31-32).
- 12 “por detrás aparece una sombra. ¿Eh? Pregunta sobresaltado el chico mayor. Y mira. Es un hombre que le dice que entre en la combi” (2007, p. 127).
- 13 “le gustaría ver la ropa rosa ensangrentada de Jackie. Quién sabe si la ropa no estaría en un museo de Washington. Jamás será lavada, le dijo la mujer a Steve. Pocas naciones habían logrado perpetuar su sangre. Sí, la ropa rosa ensangrentada de Jackie –dijo la mujer mirando excitada a Steve” (2007, p. 46-47).