

BOLETIM DE PESQUISA NELIC

Vº 10 - Nº 15

2010.2

Artigos

**A LITERATURA É UM ARQUIVO**  
(*Os Fantasmas de Link*)

Raul Antelo

Numa entrevista concedida a Isabel Stratta, em 2003, Daniel Link, dizia que uma

diferencia notable entre la literatura y otras artes como el cine, es que el cine envejece más. La literatura, como una especie de vieja dama digna, envejece mejor. A mí me gusta mucho ver películas viejas, pero es cierto que las películas viejas son aburridas. No se pueden ver del mismo modo, uno está acostumbrado a otro montaje, a otro estilo de actuación. Hay que hacer un esfuerzo de teoría para poder ver una película, aunque sea de Hitchcock o de Eisenstein: se necesitan los códigos de época. Por ejemplo: ¿por qué a alguien se le plantea en algún momento colorear las películas en blanco y negro? Eso con la literatura a nadie se la hubiera ocurrido. Corregir, agregar. A nadie se le ocurrió corregirle la sintaxis a Sarmiento. Me parece que la literatura en ese punto sigue siendo una de las artes más inmunes a los cambios de la tecnología.

Admitamos que, se a literatura é imune, é porque ela é igualmente autoimune. A literatura é não-literária. Ela é extremamente voraz<sup>1</sup> ou, como diria Link, “la literatura tiene

---

<sup>1</sup> Georges Didi Huberman nos relembra, apoiado em sir James Frazer, arquivo infinito para um texto como *Macunaíma*, que a voracidade não cessa de nos sacudir, motivando sentimentos contrapostos, entre a angústia e o acesso de riso, como sacode, em todos os sentidos, a

cierta capacidad de incorporarlo todo”. Mas aí se coloca um problema interessante, ao menos para os estudiosos de cinema, aos quais me dirijo, que é a relação entre crítica e montagem. Dizia Link, na mesma entrevista, que

Hay momentos de la literatura argentina que están ligados con la incorporación del montaje, de diferente manera en *Rayuela* o en *Viñas* (que además es uno de los grandes guionistas del cine argentino). Siempre la literatura está experimentando con nuevos lenguajes, nuevas tecnologías. La literatura devora todo, los lenguajes, las ideas, la época: la literatura es un archivo.

Mas esse caráter de arquivo confere à literatura uma condição paradoxal: ela até devora as consciências, porque os escritores já estão todos mortos, e não apenas os

---

palavra "omnívoro", que atribuímos a um grande número de pássaros, aos porcos, aos ratos e, evidentemente, aos próprios homens, "omnívoros até o delírio (isto é, até o sistema), omnívoros até a homovoracidade". Cf. DIDI HUBERMAN, Georges – "Disparates sobre a voracidade", trad. C. Frederico da Silva Ramos, in *XXIV Bienal de São Paulo : Roteiros. Roteiros. Roteiros. Roteiros. Roteiros. Roteiros*, V-2. São Paulo, Fundação Bienal, 1998, p. 190-196.

falecidos, porque ser escritor é colocar-se no lugar do morto; mas, mesmo assim, algo deles nos chega através da própria literatura: sua pervivência na forma de fantasmas.

Ora, em seu último livro, *Fantasmas: imaginación y sociedad* (Buenos Aires, Eterna Cadencia, 2009), alentada experiência de arquivo literário, Link ensaia essa montagem de tempos dissímeis, basicamente, em três passos: "Método" traça um mapa de imaginários ou formas da imaginação, ativados a partir de umas poucas variáveis, definindo as peculiares unidades de uma fantasmagoria "como entidades al mismo tiempo desclasificadas y calificadas, tal y como se deduce de la figura de las sirenas"; "Figuras", a segunda parte, "examina algunas unidades fantasmáticas — el adentro (la familia) y el exterior (la ciudad como intemperie), hombres, mujeres, infancia, niños y niñas — y las coloca en relación con las fuerzas definidas previamente"; e, por último, "Nuevo mundo" sistematiza algumas hipóteses de política cultural. Detenhamo-nos no conceito central que agrupa estes ensaios.

Link chama de fantasma “una figura difícil de asir” e, baseando-se na definição de Alberto Moreiras, explica que o fantasma é

Una figura que permanece sin interpelar, incluso más allá de la interpelación, no solo porque la interpelación nunca la alcanza, sino porque esta marca el propio límite de la interpelación. En la primera imagen, es la figura que debe vivir, dentro del lugar, en temor y temblor—en temor y temblor de la interpelación, porque sabe que la interpelación dice su muerte: el instante de la interpelación es también el instante donde esta cesa de existir—. La segunda imagen es la figura que llega absolutamente, sin considerar las expectativas, un visitante más que un invitado, un acontecimiento que podría o no podría producir temor y temblor, que podría o no podría producir interpelación, pero cuya condición de posibilidad, cuya inmanencia, es precisamente un desplazamiento desde la interpelación, un acceso a ella. Estas dos imágenes son los dos lados, o más bien dos de los lados, de una figura que es muchas figuras, una figura que, precisamente, no será contada como una: la figura que yo llamaría el no-sujeto de lo político: no un extraño, ni un enemigo, ni siquiera un amigo; antes bien un no-amigo absoluto, una forma misteriosa e inquietante de presencia política, hasta el punto que esta mantiene, en y a través de su llegada, un resto duro, un resto de lo que siempre ha estado ahí, más allá de la sujeción, más allá de la comprensión, más allá de la compensación; forma ni siquiera obscena, ni siquiera abyecta, simplemente, una facticidad tenue más allá de la

facticidad, un invisible *punctum* de materialidad ineluctable, intratable, siempre en el otro lado de la pertenencia, de cualquier pertenencia.

A citação foi retirada de “Children of Light. Neo-Paulinism and the Cathexis of Difference”, manuscrito de Alberto Moreiras, colega de quem conservo cálidas lembranças de nosso convívio em Duke — e cuja presença hoje é apenas um fantasma, bem longe de Durham, porque eu continuo aqui, enquanto Moreiras é professor de Modern Thought e Hispanic Studies, University of Aberdeen, na Escócia. Mas essa citação me permite também amarrar a lógica do *fantasma* a certa releitura de dois autores que Daniel desdenha mais ou menos ostensivamente, Borges e Derrida, junto a outros três bastante próximos, entretanto, a Link: Enrique Pezzoni, Josefina Ludmer e, *excusez du peu*, Raul Antelo.

Antes de passarmos a esses espectros, permitam-me dizer algo a respeito da citação inspiradora de Link. Nela, Moreiras afirma que a figura, conceito teoricamente carregado, que tanto pode ser o *tropos*, no sentido de figura

discursiva, realismo figural cristão, ato retórico, ato de linguagem, quanto uma exceção espantosa em sua concretude, como quando exclamamos, em português coloquial, que alguém é uma *figura*. Mas é também, em diminutivo, uma abstração parcial, como equivalente disseminado, como moeda de troca, tal como as *figurinhas* com que brincávamos na infância, ou mesmo a abstração total, o número, ideia que sobrevive em inglês, *figures*. O fato é, segundo Moreiras, que a figura deve viver, no lugar, “en temor y temblor” da interpelação, temendo e tremendo qualquer chamado a testemunhar, a depor acerca da verdade. *Frygt og Bæven*, em dinamarquês, ou *Temor e Tremor*, em português, é um claro índice que nos remete à indagação de Kierkegaard com relação ao dever ético e o temor ao infinito. Jacques Derrida desconstruiu o clássico de 1843 em *Donner la mort*, assinalando que a interioridade ou verdade subjetiva carece, na maneira hegeliana de pensarmos a história, de uma correspondência com o exterior, e é, portanto, no interior, através da paixão, que o indivíduo singular pode estabelecer uma relação absoluta

com o absoluto, o que é a interpretação clássica do cristianismo a respeito da luz interior, que tendo produzido o não-pensar da experiência interior bataillana, gera, em Derrida, uma reflexão sobre o segredo e o poder como algo construído graças ao segredo, de tal sorte que a economia divina / cristã não pode mais ser identificada com a economia do exterior, que passa a controlar o mundo, como Maria-José Mondzain, através de uma reflexão sobre ícones e imagens<sup>2</sup>, ou Giorgio Agamben, analisando dispositivos biopolíticos<sup>3</sup>, destacariam como cerne do contemporâneo: a tensão entre *oikonomia* / economia.

Nessa relação com o absoluto, o absolvido, o liquefeito, que é o fantasma, Moreiras detecta o não-sujeito do político, alguém que não é nem um estranho, nem um inimigo, nem mesmo um amigo. Antes um não-amigo absoluto, uma forma misteriosa e inquietante de presença política. E essa ideia me obriga a retornar a um ensaio seminal deste crítico

---

<sup>2</sup> MONDZAIN, Maria-José – *Image, icône, économie*. Les sources byzantines de l’imaginaire contemporain. Paris, Seuil, 1996.

<sup>3</sup> AGAMBEN, Giorgio - *Il regno e la gloria. Per una genealogia teologica dell’economia e del governo*. Homo sacer. Vol 2/2. Vicenza, Neri Pozza, 2007.

porque Moreiras, com efeito, é autor de um brilhante ensaio, “El villano en el centro”, que circulou tanto em inglês quanto em espanhol<sup>4</sup>, onde ele examina uma série de leituras contemporâneas de Borges e que vou me permitir resumir *pro domo mea*. Parte Moreiras de um ensaio não menos estimulante, o de Ludmer sobre a necessidade de sairmos do modernismo com o modernismo, e a ele opõe uma leitura de “Tema do traidor e o herói”, proposta por Enrique Pezzoni, mestre de Link. Moreiras considera, porém, que Pezzoni, “maestro mítico y mentor de tantos”, poderia ter produzido uma leitura bem mais acurada, menos niilista e, portanto, menos culturalizante de Borges e do modernismo, uma leitura que não destituísse o nada e que não se jogasse, afobadamente, contra o real para negá-lo. E a essa leitura opõe-lhe o “malvado e sucinto” ensaio que eu mesmo li, junto a Ludmer, numa comemoração da obra de Borges em Londres. Das ideias aí expostas Moreira destaca basicamente

---

<sup>4</sup> Para a versão em inglês, cf. MOREIRAS, Alberto - “The Villain at the Center: Infrapolitical Borges.” CLCWeb: Comparative Literature and Culture (web publication); Comparative Cultural Studies and Latin America. Sophia McClennen and Earl E. Fitz. West Lafayette: Purdue UP, 2004. 131-148.

duas, uma que eu vinha trabalhando por aqueles anos, que foi assunto de um curso, aqui oferecido em 1999, e de mais dois seminários, em Leiden e Duke, em 2000. Refiro-me ao conceito duchampiano de *infraveve* (*inframince*), que sobrevive no subtítulo deste ensaio de Moreiras, acerca de um *infrapolitical Borges*, além de em vários outros ensaios dele<sup>5</sup>.

Tanto Moreiras quanto eu estávamos, e creio que ainda continuamos sendo, céticos quanto às possibilidades de uma aliança política comunionista, daí que a Moreiras interessasse, particularmente, a noção de *apatia* que eu propunha na ocasião, porque a série “apática”, apontada então na obra borgiana, definia a possibilidade mesma de uma diferença com relação às produções de sentido que tomam por base a vida. Meu ponto, naquela ocasião, era definir, a partir de Borges, o “patetismo” como o discurso

---

<sup>5</sup> Dentre eles, “Infrapolitical Thrillers”, Pittsburgh University Conference on The Ethics of Reading, out. 2005; “Borges’ Mark: Towards a New Comparative Literature”, Columbia University Conference on Comparative Literature and Society, mar 2006; “Infrapolitics and the Thriller. A Prolegomenon to Every Possible Form of Anti-Moralist Literary Criticism.”, University at Buffalo, fev. 2007 ou “War and Haunting in Infrapolitical Narratives”, workshop na New York University, abril 2007.

obcecado pela representação do popular como totalidade sem divisão e Moreiras, ciente do fato, associava essa posição à de Paul De Man,

según la cual el mundo de los cuentos de Borges no representa “an actual experience, but... an intellectual proposition.” También la noción del Walter Benjamin temprano, en “Programa de la filosofía futura,” sobre la necesidad absoluta de reformar la filosofía kantiana a favor de una formulación más amplia y menos pedestre de experiencia, en la que se juega una crítica de todo el empirismo ilustrado, debe al menos traerse aquí a colación. La fractura biopolítica fundamental de la modernidad, entre lo popular y su resto, entre *bíos* y *zoé*, puede representarse también como la división entre realidad y cultura. Tanto en De Man como en Benjamin (tanto en Benjamin como en De Man) en la revisión de la noción kantiana de experiencia se juega una crítica de lo cultural como el lugar por excelencia de la maquinación de la modernidad: en la escisión de lo real entre realidad y cultura la experiencia está siempre del lado de la cultura, hipostatizada en “vida”, y metonímicamente en “vida comunitaria o nacional”, y dicta una apropiación de la realidad a partir de categoremas cuya genealogía histórica está radicalmente contaminada por la modalidad ontoteológica del pensar. “Vida” es, para la modernidad, la suma de maquinación técnico-económica y cultura, donde “cultura” recoge el espacio de experiencia supuestamente autónoma que arroja como resto la

maquinación misma. Esta es también la versión heideggeriana en *Contribuciones a la filosofía*. Si la serie apática define en Antelo algo otro que “las producciones de sentido dominantes que toman como base la vida”, entonces la serie apática es radicalmente a-culturalista y a-constructivista, contracomunitaria y contra-axiológica, mientras que la serie patética, en la versión de Martínez Estrada pero también en la versión de Nolan, ambas movidas por la teleología ilusa de “la emancipación de la patria”, como tantas versiones críticas de la obra de Borges, busca establecer un principio de experiencia radicalmente disciplinado o domado hacia la producción de sentidos siempre de antemano contenidos por la escisión realidad/cultura, y así lo cultural comunitario. En otras palabras, la serie patética marca el principio absoluto de una sentimentalización de la vida a partir del régimen estatal de dominación nacional-popular y de todos sus derivados, incluido por cierto el régimen neo-liberal de control social a partir de la propuesta multicultural.

A série patética (de Martinez Estrada mas, digamos, também de Pezzoni) era, portanto, o lugar do niilismo e do anarquismo, que nada mais são do que a inversão da soberania ontoteológica, embora permaneçam ambos radicalmente marcados por ela, já que são “soberanía en disfraz de villano, en disfraz de traidor”. Moreiras explica:

Una vez aceptada la lógica ontoteológica, una vez constatado el principio patético de lo real como división entre divinidad no-contingente y serie contingente de acontecimientos, entre realidad y cultura, la mera negación de lo primero es necesariamente también negación de lo segundo. Y ambas negaciones formulan, no en contraposición sino en régimen de suplementariedad ostensible, el anarco-nihilismo cuya terribilidad es difícilmente dissociable de la benevolencia conservadora y bienpensante que entendemos como violencia metafísica.

Ou seja, Moreiras ficou persuadido da vantagem do apático “como concepto capaz de resolver la práctica literaria de Borges en teoría de lectura: una teoría de lectura negada al patetismo nacional-popular; y así a toda formulación identitaria, subjetivante, emotiva, sentimental, y estatal del aparato poético”. E, nesse ponto, Moreiras reconhece e resgata dois atributos que venho dando à apatia desde o momento, em meados da década de 90, em que passei a estudar mais em profundidade a obra de Georges Bataille: a apatia, um exercício de *não-pensamento*, de *dé-pense* ou

dispêndio da razão, é “acefálica” e “minotáurica”<sup>6</sup>. Acontece, porém, que boa parte do diálogo intelectual que mantenho com Daniel Link gira em torno, precisamente, desses dois predicados da apatia, os de ela ser acefálica e minotáurica. Acefálica e minotáurica, sintomaticamente, é a experiência de Daniel no blog *linkillo*. Acefálica e minotáurica é também sua novela *Montserrat*. Acefálica e minotáurica é, enfim, a experiência de *Fantasmas*. Mas não se veja nisto cobrança de uma dívida contraída sem o saber, nem vanglória de uma precedência involuntária, porque o mais interessante dessa sintonia toda é uma busca compartilhada que, parafraseando

---

<sup>6</sup> A apatia acefálica, como resgata Moreiras em meu ensaio, “reconstruye retrospectivamente la consistencia ontológica, tanto del *bíos* individual como de la *zoé* de masas, pero nos obliga, en cambio, a recorrer y rearmar un mundo laberíntico donde la simultaneidad de presentes absolutamente incompatibles y la diseminación de pasados no necesariamente verdaderos coexisten lado a lado, dando a la verdad consistencia estriada. No se trata, por lo tanto, de evaluar la reconstrucción como restauración de lo vivido sino como desafío a la creación de nuevos vínculos éticos por medio de la potencialización de lo falso. En esa serie, cuya virtud es resultado de fuerzas actuantes, la verdad, siempre diferida y virtual, reside, sin embargo, en lo inactual de toda experiencia, en su vacío irrepresentable”. De sorte que a apatia é a abertura a “la verdad presente en su ocultación, de la verdad de un relato que no ostenta verdad pero es regido por ella, a tal punto que su visibilidad duplica la misma opacidad ficcional que trata de aprehenderla”.



as palavras de Ludmer, diríamos que responde à pergunta: como sair de Pezzoni com Pezzoni?. Como abolir o princípio da saudade e da dívida infinita? É Moreiras, portanto, quem, a maneira conclusiva, em seu ensaio, afirma:

Si la nostalgia, medida por su prohibición misma, era en Pezzoni el principio ordenador anarco-nihilista del texto borgiano, y así su invitado siniestro y el eje de destrucción de la consistencia ontológica de la propuesta crítica de Pezzoni (si el anarco-nihilismo es voluntarismo autorrepresor y por lo tanto es cualquier cosa excepto anarco-nihilismo: de ahí que la contraposición de Pezzoni del sujeto textual Borges y del sujeto empírico Borges sea inconsistente), la práctica crítica de la apatía (...) permite establecer consistencia ontológica a partir de un desmarque radical de la perspectiva ontoteológica. La aleteología apática busca “la verdad presente en su ocultación”, es decir, busca la duplicidad infame y villana de una verdad nunca agotable en la representación, nunca agotable en la producción o maquinación de sentido. Esa verdad, la verdad o no-verdad del misterio de lo real, da cuenta de realidad/cultura al mismo tiempo que desplaza el horizonte de interpretación más allá de esa polaridad bio-política, hacia un encuentro con el rostro de lo divino o fin de lo poético, y más allá de una “emancipación de la patria”, que es por otra parte siempre también la entrada en dominación de la patria, del padre, y del nombre del padre, en la exclusión perpetua de aquello de lo cual lo popular, que es el nombre patético de la

totalidad del conocimiento, no puede dar cuenta. Eso es lo que “Tema del traidor y del héroe” entrega: el exceso de lo popular, un movimiento hacia la verdad histórica coincidente con la tensión poética hacia su límite, la verdad de lo social en su sobrecogedora inmanencia, que es la inmanencia o infrainmanencia de todo lo que la ontoteología, incluyendo la ontoteología patriótica, subalterniza. La literatura de Borges, en su práctica apática, es literatura de lo infrapolítico contra el raptio biopolítico de lo político.<sup>7</sup>

Moreiras provavelmente não suspeitava que a “emancipación de la patria” (Silvina Ocampo diría: *enumeración de la patria*, i.e. figuras & figures), ou seu complemento, “la entrada en dominación de la patria, del padre, y del nombre del padre”, na exclusão perpétua do resto, no interior da revista *Sur*, secretariada aliás por Pezzoni, podia se traduzir, não só como Pezzoni, senão como Viñas, o fundador da crítica sociológica argentina, um homem de *Contorno*, ou seja, da primazia da forma, ainda que dialética. Viñas é um Antonio Candido que nunca usou paletó de tweed e que, como disse Link em sua reportagem de 2003,

---

<sup>7</sup> MOREIRAS, Alberto – “El villano en el centro” in PRADO, Ignacio M. Sánchez (coord.) – *América Latina: giro óptico*. Puebla, Universidad de las Américas Puebla / Secretaria de Cultura de Puebla, 2006, p.260-4.

“es uno de los grandes guionistas del cine argentino”, a tal ponto que poderíamos aventar a hipótese de *Literatura argentina e realidade política* (1964) ser um roteiro, uma leitura apática do tema patético da viagem numa cultura periférica, a hipótese de Viñas, algo que, por sinal, Daniel Link reativa, com brilho, em sua análise de um *resto* da cultura letrada, como é *O Pequeno Príncipe* de Saint-Exupéry, esse “libro absoluto porque es el libro de quienes han leído un solo libro (el libro absoluto)”<sup>8</sup>.

Link, com efeito, marcado pelo poema de Arturo Carrera, dedicado ao pequeno príncipe, delirantemente tomado como o Livro mallarmaico, considera que “expulsado de la literatura, llevado y traído como juguete para niños, hay que restituirle, para sacar al texto absoluto de la metafísica de la infancia en la que se juega su destino, la dimensión de una experiencia. Solo si se comprende el texto como predicado de una vida (no la vida como predicado de un texto), se percibirá

---

<sup>8</sup> LINK, Daniel - *Fantasmas: imaginación y sociedad*. Buenos Aires, Eterna Cadencia, 2009, p.154.

su lugar en una fantasmagoría”<sup>9</sup>. Então, creio que a chave de leitura que, aos poucos, vai se desenhando para *Fantasmas* é a de uma imagem, uma detenção, uma parada no tempo evolutivo, acelerada, porém, pelo encadeamento temporal e anacrônico de um roteiro extremamente apurado.

Vamos dizê-lo de uma forma malvada e lacônica, já que são esses os predicados que Moreiras me atribuiu e que aceito lisonjeado. Pezzoni e Viñas são os fantasmas de Daniel Link, na medida em que sua escrita busca essa neutralidade apática, situada para além da dívida infinita<sup>10</sup>,

---

<sup>9</sup> IDEM – *ibidem*, p.155. E mais adiante: “En *El Principito* leemos el encuentro entre dos variedades de viaje (viajeros): el viaje ordinario y el viaje extraordinario; encuentro entre el noble aviador y el *enfant* inhumano (extraterrestre). Sería legítimo leer en esa situación de desperfecto (*panne*) y de desasosiego el canto de cisne de la imaginación humanista en el dueto cantado entre Sartre y Camus” (*ibidem*, p. 161).

<sup>10</sup> Link propõe ler *O Pequeno Príncipe* como parábola cristã. Mas não é essa, por acaso, a aposta de Auerbach em *Mimesis*? Ler a literatura como conservação de um discurso médio, nivelado e figural. De modo que a figuralidade cristã e comunitária do realismo afirmaria que “la muerte no es la muerte sino la superación de un estadio por otro, Cristo y el Principito no mueren sino que vuelven al cielo, al más allá al que pertenecían desde el comienzo. ¿Se puede leer así el texto? ¿Vale la pena? ¿Qué implica? Naturalmente, como ha sido ya demostrado (por Deleuze), una política del juicio y del terror, una religión del Poder, una forma terrible de juzgar: en vez del don de Cristo, una deuda infinita”. Cf. LINK, Daniel – *op. cit.*, p. 165.

que tanto marcara, previamente, a Roland Barthes e, nesse sentido, redobrando a aposta, eu diria que nem mesmo Beatriz Sarlo, igualmente visitada por Pezzoni e Viñas, apesar de seu fascínio barthesiano, expresso, entre outras ocasiões, no livro *El mundo de Roland Barthes* ou, mais recentemente, no prefácio a *A preparação do romance*<sup>11</sup>, consegue transcender o voluntarismo autorrepresor de que falava Moreiras. Mais ainda, eu diria que Link fundamenta seus fantasmas como autênticos anjos destrutivos, aliás, da mais pura estirpe benjaminiana, e filtrados, de quebra, por outra categoria (aristotélica, averroista, spinozista) imposta por Agamben: a potência.

Los fantasmas tienen su potencia y esa potencia es una fuerza de desintegración. Si hay una potencia de ser en los fantasmas es porque estos se mueven en el desierto (o páramo) como a través de un espacio agujereado:

---

<sup>11</sup> Cf. SARLO, Beatriz – “Introducción” in BARTHES, Roland. *El mundo de Roland Barthes*. Buenos Aires, Centro Editor de América Latina, 1981; BARTHES, Roland - *La preparación de la novela. Notas de cursos y seminarios en el Collage de France, 1978-1979 y 1979-1980*. Ed. Nathalie Léger. Prólogo e edição em espanhol Beatriz Sarlo. Buenos Aires, Siglo XXI, 2005. Para a edição brasileira, ver *A Preparação do romance I: da vida á obra*. Trad. Leyla Perrone-Moises. São Paulo, Martins Fontes, 2005.

son la pura potencia del ser (o del no ser), nunca un límite, siempre un umbral<sup>12</sup>.

O conceito que, portanto, Link nos propõe em *Fantasmas*, abertamente apático, acefálico e minotáurico, me permite dizer que o fantasma não é o relato mas é a preparação do relato, ele não é vida, vivência, mas passagem da vida à obra que, ao ser in-operante, torna-se *texto* e assim nos permite associar o fantasma em questão daquilo que Alain Badiou chama de *preparação figural*. Não é, portanto, a preparação para o romance entendido como fábula moralizante mas a preparação para a figura entendida como ficção, como máscara, como *persona*. Não é Link mas um *linkillo*. Com efeito, em *Pequeno manual de inestética*, ao analisar a escritura de Beckett, Badiou se detém em *Worstward Ho* (1983), relato traduzido ao francês como *Cap au pire*, um relato de *l'autre cap*, acéfalo.

Dans *Cap au pire*, nous avons une tombe, qui est la vieille femme elle-même devenue tombe, l'un-tombe,

---

<sup>12</sup> LINK, Daniel – *Fantasmas*, op.cit., p.13.

comme dans le poème de Mallarmé nous avons l'écume qui devient navire et qui, devenant navire, suscite le capitaine du navire, etc. Nous avons une transmigration de l'identité de l'ombre dans la figure de la tombe, et quand vous avez la tombe, vous avez aussi transmigration du lieu: ce qui était pénombre, vide, ou lieu innommable, devient un cimetière. J'appellerais cela une préparation figurale<sup>13</sup>.

Badiou parte de uma cena ou situação tipicamente beckettiana, a atração pelo vazio e a ideia de que o artista, mesmo não tendo o que dizer, é compelido a dizer. É a situação, aliás, a partir da qual Didi-Huberman postularia uma semelhança por contato, a daquilo que vemos, bem menos importante, entretanto, do que aquilo que nos vê, a do constitutivo como algo superior ao constituído. Ela guarda

---

<sup>13</sup> E prossegue: "En effet, on peut dire que tout événement admet une préparation figurale, qu'il y a toujours une *figure* pré-événementielle. Dans notre texte, la figure est donnée à partir du moment où les ombres arrivent à être le symbole d'être d'une existence. Quel est le symbole d'être d'une existence, sinon la pierre tombale, sur laquelle il y a le nom effacé et les dates de naissance et de mort, également effacées? Moment où l'existence est apte à se présenter comme le symbole d'être d'elle-même et où à l'être advient son troisième nom: ni vide ni pénombre, mais cimetière. La tombe est le moment où, par une transmutation interne au dire, l'existence accède à une symbolique de l'être telle que ce qui va pouvoir être prononcé sur l'être change de nature. BADIOU, Alain – *Petit manuel d'inesthétique*. Paris, Éditions du Seuil, 1998, p.186

relação com a política da sereia (Rancière) e com a própria matriz espumante, borbulhante, aérea do mundo, segundo Sloterdijk. Mas não nos afastemos de Beckett. Abstraindo ou mesmo abolindo, como ele faz, a patética antítese possessão-pobreza, a história da arte seria, a rigor, a história das tentativas dos artistas por escaparem à sensação de fracasso, através de uma mais autêntica, mais ampla e menos excludente relação entre o representante e o representado, ou seja, por meio de uma outra relação que lhes permita desistir desse *estetizado automatismo* (Beckett *dixit*) em que as vanguardas nos encerraram, graças, precisamente, à noção de autonomia. Incapaz de agir, mas obrigado a agir, incapaz de estar à altura das obrigações, mas pressionado por elas mesmas, o artista faz de sua impossibilidade, uma obrigação<sup>14</sup>. E, assim fazendo, encontra uma saída ao dilema ontoteológico porque, como argumenta Badiou,

---

<sup>14</sup> BECKETT, Samuel - *Proust and Three Dialogues with Georges Duthuit*. London, John Calder, 1965.

Une scène ontologique altérée double l'état dernier, état dernier qui n'était donc pas l'état dernier. Il y a un état surnuméraire à l'état dernier, qui est précisément celui qui est constitué soudainement. Un événement est ce qui, figuralement préparé, fait advenir qu'un état dernier de l'être ne soit pas le dernier.<sup>15</sup>

A *preparação figural* de Badiou é aquilo que Blanchot chamava *desastre*, “lo que no tiene lo último como límite: lo que arrastra lo último en el desastre”<sup>16</sup>. E, assim sendo, o método fantasmagórico de Link, perpassado por uma bolha de sentido, que lhe impede tornar-se dogma, persegue também aquilo que, sem ser visível nem mensurável, é entretanto constitutivo de sua própria condição: o real<sup>17</sup>.

<sup>15</sup> BADIOU, Alain – *Petit manuel d'inesthétique*, op.cit., p.186.

<sup>16</sup> LINK, Daniel, - *Fantasmas*, op. cit., p. 175

<sup>17</sup> “Así como en Sartre el ser no se opone a la nada, la vida no se opone a la muerte en *El Principito*: el hombre está habitado por un *moriturum*, su doble, que lo constituye. Y ese *moriturum* (muerto vivo en suspensión) es el pozo de agua, el tesoro, escondido en el desierto. Es una posición contraria a la teoría de Benjamin, para quien no hay tesoro escondido, el tesoro es la experiencia: no se trata de encontrar (el tesoro es inhallable, es la huella de una ausencia) sino de buscar: la busca es la experiencia. *Como un perro que escarba su agujero*. ¿Qué busca el principito/aviador (admitamos que es un mismo sujeto desdoblado)? Una línea de fuga, una salida de la cápsula (la cabina del piloto, la rosa como madre, las esferas separadas de la sociedad reificada, los autómatas funcionales y la tristeza de la inacción y la melancolía del Narciso). Encapsulado, el sujeto no tiene

Há uma dimensão bizantino-européia, i.e., ambivalentemente oriental-ocidental, na questão do fantasma, enquanto preparação figural, que talvez valha a pena aqui observar mais de perto. A arte bizantina, cujo desembarque em Paris, nos anos 30, afetaria muitas correntes de pensamento, notadamente a dos nietzscheanos acefálicos, que viam, na imagem, a morte da significação e a disseminação da significância<sup>18</sup>, estabelece uma peculiar sintonia com a vanguarda, em particular com o fauvismo. Com efeito, Georges Duthuit, erudito bizantinista, e além do

---

afuera (hace cápsula en el afuera), y esa es su ruina. Entre el autista y el esquizo, se inclina hacia el autista. Pedimos corderos, y nos dibujan cajas. 'Lo esencial es invisible a este mundo' (Carrera)". LINK, Daniel – *Fantasmas*, op. cit., p.176.

<sup>18</sup> A arte bizantina, dizia um periódico da época da descoberta parisiense, “c'est toujours un art à deux dimensions, fondé sur la ligne et la couleur pure. Ses problèmes sont les problèmes rigoureux de la composition et de la répartition équilibrée des éléments constructifs. Pittoresque à ses débuts, cet art tendit vers un idéalisme des formes généralisées surtout dans ses expressions des conceptions religieuses. Il ne garda souvent de la réalité que les traits sans lesquels l'image religieuse se fût réduit à un schéma abstrait impuissant à agir sur l'imagination ou sur le sentiment. Les éléments du monde réel ne furent pour lui que des signes conventionnels. Nous savons maintenant quelle influence considérable a eu l'art byzantin en Europe, en dehors même des écoles orientales, russe, serbe, bulgare, moldave, etc., qui furent toutes complètement dominées et inspirées par ce style.” Cf. “Une exposition de l'art byzantin”. *Le Mois*. Paris, 1 maio a 1 jun., 1931, p.231-2.

mais, integrante do Colégio de Sociologia, esse *colégio socrático* (Bataille) ou *communauté des lucioles* (Didi-Huberman), chegou a afirmar que os ceramistas bizantinos compensavam, em seus mosaicos, com a estrutura, as distorções que a distância, a separar as imagens do espectador, impunha às próprias imagens, tal como, contemporaneamente, era ensaiado também por Matisse. Serguei Eisenstein, por sua vez, grande admirador de El Greco, a quem definia como *um pintor bizantino europeizado*, louvava o procedimento de o artista reproduzir, constante, exaustivamente, e de maneira quase automática, suas imagens nos próprios quadros, o que levava água à sua tese de que a imagem é uma construção. Caso seus interlocutores da área do cinema não se sentissem persuadidos de sua fé construtivista, Eisenstein lhes oferecia, em compensação, o prestigioso aval de um crítico incontestado das vanguardas como Carl Einstein, o co-editor, junto com Bataille, de *Documents*, e responsável, com Jolas, da *transition*, a revista

experimental que divulga, entre outros, a obra de Joyce e de Beckett<sup>19</sup>.

Não é arriscado ver o fantasma de Eisenstein na inestética de Beckett. A esse respeito, um estudioso da obra de Beckett, Jean Antoine-Dunne, aponta o débito que a escritura do irlandês manteve com a teoria bizantino-européia da montagem de Eisenstein:

In a film sense, Beckett sought to create a resonance within each of his works that would allow the meaning of the whole to emerge, as he himself stated, 'among the overtones' (...). But this overtone resonance had little to do with music *per se*, but rather with an organisational system and a system of reverberation that could achieve the tonal variation of music, that is its movement in time, but which could use both visual and sonic elements to do this. What emerges from Beckett's work is an orchestration of visual motifs including light, and the manipulation of line and sounds, as well as a structural organisation that creates an effect of movement. This leads to the creation of a graphic contour—an idea shaped and mediated through sense stimuli and that triggers responses through the body. Thought is thereby channelled through sensuous perception and feeling, perhaps one of the reasons that it is so difficult to

---

<sup>19</sup> Cf. EISENSTEIN, Serguei – “El Greco” in *Cinematismo*. Trad. Luis Sepúlveda. Buenos Aires, Domingo Cortizo, 1982, p. 168-171.

pinpoint a specific meaning, or even to remember details in themselves in Beckett's work. Thought exists moreover at the interstices (...) Between the cracks of time and space a new image of inner and outward reality emerges<sup>20</sup>.

A conclusão é clara. Assim como Greco é cinematográfico, Eisenstein é beckettiano e aquilo que o diretor russo destaca, no pintor espanhol, seu manejo da montagem, sua perícia no recorte, na miniaturização e serialização de imagens, são a rigor formas de colocar a arte à altura de uma época de reprodução disseminada. Ora, outra não é a proposta de Daniel Link. Não me refiro apenas à prosa *omnivora* (Laura Isola) de *Los años 90*, *La ansiedad* ou *La mafia rusa*, suas experiências declaradamente narrativas. Mas destaco, entretanto, o fato de que, até mesmo nos livros mais cerradamente “acadêmicos”, Link, condenado pelo nominalismo a ser montagem, nexos, concomitância, responde à montagem literária por *zapping* e *rewind*, por corta-e-cola. Os seus textos, nem inteiramente aulas, nem completamente

<sup>20</sup>Cf ANTOINE-DUNNE, Jean - “Beckett, Eisenstein and the Image: Making an Inside an Outside” in *Critical Studies. The Montage Principle*. Ed. Jean Antoine-Dunne - Paula Quigley, Amsterdam, Rodopi, 2004, pp. 196-7.

*de blog*, basculam assim nessa ambivalência fantasmática do não-sujeito do político, alguém que já não é tão estranho para muitos, como Pezzoni era, porque agora sabemos, através de *linkillo*, onde foi, o que comeu, ou com quem dançou Daniel Link; alguém que não é um inimigo, porque, a diferença dos intelectuais modernos, como Viñas, Link não faz de uma causa um comício, e alguém, enfim, que nem mesmo quer ser um amigo, mas adora posicionar-se como um não-amigo absoluto, como uma forma misteriosa e inquietante de presença política. Esses são os *Fantasmas* de Link.

Os fantasmas são uma forma de *não-saber*, como as chamou Bataille, ou são *lucíolas*, borboletas mas também prostitutas, como prefere Didi-Huberman, a partir de Pasolini<sup>21</sup>. São, porém, *sereias*, afirma Link. Eles transformam

<sup>21</sup> Em uma conferência proferida em junho de 2009, Didi Huberman estipula que “les images véhiculent bien souvent quelque chose comme un *non-savoir*. Mais le non-savoir n'est pas au savoir ce que l'*obscurité* complète serait à la pleine *lumière*. Le non-savoir s'imagine, se pense et s'écrit. Il devient alors autre chose que le « rien » de la simple méconnaissance ou de la simple obscurité : il devient la nuit qui remue, où de faibles *lueurs* passent et nous émerveillent dans le noir, et nous rendent désirants de les revoir. Comme les lucioles quand elles font danser une nuit d'été, par exemple”. DIDI-HUBERMAN, Georges – “La communauté des lucioles” (mimeo).

a realidade, é claro, mas em chave clandestina, ora como diagnóstico *etnográfico*, como quer Sarlo<sup>22</sup>, ora como profecia política, no dizer de Link—não por acaso, editor de Walsh—mas em todo caso, como um saber heterotópico e hiperestésico<sup>23</sup>. Daí que a questão da imagem abra, neste ponto, um importante dissenso no debate cultural contemporâneo, até mesmo entre dois aplicados leitores de Benjamin, Didi-Huberman e Agamben<sup>24</sup>, no tocante a avaliar

<sup>22</sup> SARLO, Beatriz – “Sujetos y tecnología. La novela después de la historia”. *Punto de vista*, nº 86, Buenos Aires, dez 2006, p.3-4, mais tarde recuperado em seu livro *Escritos sobre literatura argentina*. Buenos Aires, Siglo XXI, 2007.

<sup>23</sup> As imagens, nos diz ainda Didi-Huberman, elas “transforment la réalité, certes; mais cette transformation même revêt une valeur de connaissance clandestine, là précisément où une menace, d’être *figurée*, prendra valeur de diagnostic anthropologique, de prophétie politique, comme un savoir hétérotópico — mais également « hyperesthésique » — du temps vécu le jour par les images rêvées la nuit” (*ibidem*).

<sup>24</sup> “Il ne faut donc pas dire que l’expérience, à quelque moment de l’histoire que ce fût, a été « détruite », comme le fait Giorgio Agamben dans *Enfance et histoire*. Il faut, au contraire — et peu importe la puissance du règne et de sa gloire, peu importe l’efficacité universelle de la « société du spectacle » —, affirmer que *l’expérience est indestructible*, quand bien même elle se trouverait réduite aux survivances et aux clandestinités de simples lueurs dans la nuit. L’expérience est indestructible, et les moments de non-savoir en offriraient justement le symptôme. (...). Toutes ces expériences clandestines s’adressent —d’autant plus impérieusement qu’elles en sont d’abord empêchées — aux peuples qui pourront ou voudront bien, à un moment ou à un autre, les entendre. Toutes sont des

se a experiência está destruída e perdida para sempre ou se ela sobrevive nos fantasmas. É uma questão que, para além de nossas opções, mostra-nos até que ponto a comunidade das luciolas, circulando pela zona, é não só uma comunidade atravessada por todos os fantasmas, mas *pari passu* replicante deles, numa mímica de lanteroulas que, para voltarmos, conclusivamente, a Moreiras, diríamos, é “un invisible *punctum* de materialidad ineluctable, intratable, siempre en el otro lado de la pertenencia, de cualquier pertenencia”.

## REFERÊNCIAS

AGAMBEN, Giorgio - *Il regno e la gloria. Per una genealogia teologica dell'economia e del governo*. Homo sacer. Vol 2/2. Vicenza, Neri Pozza, 2007.

actes politiques fondés sur une hypothétique «communauté qui reste », une communauté dont *on ne sait rien* au moment même où l’on s’adresse à elle”. IDEM - *ibidem*.



ANTOINE-DUNNE, Jean - “Beckett, Eisenstein and the Image: Making an Inside an Outside” in *Critical Studies. The Montage Principle*. Ed. Jean Antoine-Dunne - Paula Quigley, Amsterdam, Rodopi, 2004, pp. 196-7.

BADIOU, Alain – *Petit manuel d’inesthétique*. p.186.

BECKETT, Samuel - *Proust and Three Dialogues with Georges Duthuit*. London, John Calder, 1965.

DIDI-HUBERMAN, Georges – “Disparates sobre a voracidade”, trad. C. Frederico da Silva Ramos, in *XXIV Bienal de São Paulo: Roteiros. Roteiros. Roteiros. Roteiros. Roteiros. Roteiros. Roteiros, V-2*. São Paulo, Fundação Bienal, 1998, p. 190-196.

EISENSTEIN, Serguei – “El Greco” in *Cinematismo*. Trad. Luis Sepúlveda. Buenos Aires, Domingo Cortizo, 1982, p. 168-171.

LINK, Daniel. *Fantasmas: imaginación y sociedad* (Buenos Aires, Eterna Cadencia, 2009)

MONDZAIN, Maria-José – *Image, icône, économie*. Les sources byzantines de l’imaginaire contemporain. Paris, Seuil, 1996.

MOREIRAS, Alberto. *Children of Light. Neo-Paulinism and the Cathexis of Difference*. Manuscrito.

\_\_\_\_\_. “The Villain at the Center: Infrapolitical Borges.” CLCWeb: Comparative Literature and Culture (web publication); Comparative Cultural Studies and Latin America. Sophia McClennen and Earl E. Fitz. West Lafayette: Purdue UP, 2004. 131-148.

\_\_\_\_\_. “El villano en el centro” in PRADO, Ignacio M. Sánchez (coord.) – *América Latina: giro óptico*. Puebla, Universidad de las Américas Puebla / Secretaria de Cultura de Puebla, 2006, p.260-4.

SARLO, Beatriz. “Introducción” in BARTHES, Roland. *El mundo de Roland Barthes*. Buenos Aires, Centro Editor de América Latina, 1981

\_\_\_\_\_. “Sujetos y tecnología. La novela después de la historia”. *Punto de vista*, nº 86, Buenos Aires, dez 2006, p.3-4