

## UN SINIESTRO HUMANITARISMO COMO *PATHOS* CONTEMPORÁNEO EN *OS ANÕES* DE VERONICA STIGGER

Carolina Kelly

Universidad de Buenos Aires  
Universidad Nacional de Tres de Febrero

**Resumen:** A partir de una serie de lecturas críticas que postulan una contemporánea sintomatología de la modernidad literaria como desilusión, desengaño y desconfianza de toda utopía (Garramuño 2009), este trabajo intenta pensar de qué manera el libro *Os anões* (2010) de Verónica Stigger es ejemplar, como respuesta artística a este panorama de problemas críticos, culturales y epistemológicos, para reflexionar sobre los alcances, los sentidos y las tensiones que emergen de este viejo-nuevo debate. En última instancia, desde la experiencia de lectura de un objeto contemporáneo, este trabajo busca dar cuenta de lo siniestro de un “humanitarismo ilustrado” que nos interpela como *pathéticos* protagonistas de la serie discontinua de espectáculos enanos, pobres y éxtimos que se escenifican.

**Palabras clave:** Moderno, contemporáneo, siniestro, humanitarismo, *pathos*.

**Abstract:** Since a series of critical readings that ask for a contemporary symptomatology of literary modernity as disappointment, disillusion and distrust of al utopia, this scholarly work attempts to reflects on how Verónica Stigger's book *Os anões* (2010) is exemplary, as an artistic response to this overview of critical, cultural and epistemological problems, in order to examine the scopes, meanings and tensions that emerge from this old-new debate. Ultimately, the aim of this work is to analyze, from the reading experience of a contemporary book, the sinister side of an “illustrated humanitarianism” that calls upon us as *pathetic* main players of the discontinuous series of dwarf, poor and extimate spectacles which are staged.

**Keywords:** Modernity, contemporary, sinister, humanitarianism, *pathos*.

En su libro *La experiencia opaca* (2009), Florencia Garramuño, a partir del diálogo explícito con algunas reflexiones críticas contemporáneas<sup>1</sup> y, en general, en constelación con muchas otras<sup>2</sup>, realiza el discutible diagnóstico que sigue: según la autora, entre los años 60 y los 70 del siglo pasado, en Argentina y Brasil en principio, aunque extensible a otros países y/o regiones latinoamericanas, habría “una serie de signos de agotamiento de lo moderno que proponen otras salidas de la autonomía” (p. 55). Lo que entonces Garramuño postula es una contemporánea<sup>3</sup> sintomatología de *lo literario moderno* que descansaría, como común denominador de un conjunto más o menos heterogéneo de textos, en la desilusión, el desengaño y la desconfianza de toda utopía y, en rigor, de cualquier posibilidad efectiva de desciframiento de una única

---

<sup>1</sup> Ver la primera nota al pie del libro referido donde la autora destaca, entre muchos otros, la importancia de Jean Franco (2000), Josefina Ludmer (2002), Raúl Antelo (2007) y Tamara Kamenszain (2007), como interesantes y anteriores aportes a la reflexión crítica contemporánea.

<sup>2</sup> Entre otros y de forma voluntariamente heteróclita: Daniel Link, Suely Rolnik, Reinaldo Laddaga, Leonor Arfuch y Paula Sibilia vienen trabajando, crítica y teóricamente (salvando sus obvias diferencias), a partir de una constelación de problemas más o menos similar.

<sup>3</sup> En el libro de Garramuño y, en general, en todo este trabajo, “contemporáneo” es usado con sentido normativo, como “perteneciente o relativo al tiempo o época en que se vive” (DRAE). De todos modos, sería muy interesante pensar de qué manera, de inscribirse este planteo en ese marco teórico, lo “contemporáneo”, en términos de Agamben (2011), no sólo anularía la diferencia historiográfica de “moderno” y “contemporáneo” aceptada, sin mayores reparos, aquí, sino que, en última instancia, con no poca sorpresa, se podría problematizar hasta qué punto tal sintomatología obedece a una “cuestión temporal” o si, en otro orden, tal “cuestión literaria” es más bien una “cuestión de la crítica”, confundida y deseosa de definir(se) un objeto que, posiblemente en los últimos tiempos, se revela como más elusivo y elíptico.

verdad.<sup>4</sup> Desde diversas perspectivas teóricas del materialismo dialéctico (específicamente, del frankfurtiano y benjaminiano, citados por Garramuño), este sentido último está presupuesto (escamoteado) en la lógica objetivista de la razón instrumental y, por eso, también en la propia dinámica mediatizada, dialéctica y negativa (crítica), de la autonomía artística que le es propia. Ahora bien, frente a un nuevo panorama contemporáneo<sup>5</sup>, y como reacción y sobrevivencia a él, para Garramuño “la autocrítica formal del arte modernista pasa ahora por la reflexión sobre el afuera y sobre cómo ingresa en la obra” (p. 80) y, en definitiva, vuelve a cuestionar (retomando, diferencialmente, otros momentos desestabilizadores) el estatuto que traza los límites entre “lo literario” y “lo no literario”, y plantea otras preguntas y relaciones entre literatura, escritura, vida, experiencia, muerte, cuerpo, margen y tradición.

---

<sup>4</sup>Aunque Garramuño, siguiendo mayormente las lecturas marxistas-frankfurtianas y benjaminianas (como quedará referido en breve), aclara que el desencantamiento es inherente al arte moderno (en términos de fragmentación, pérdida y/o alienación), la diferencia que encuentra, especialmente a partir de los 80, es que en esos momentos habría una “suspensión de lo moderno” en tanto tal y “la cultura” estaría “en éxodo”. Si bien varios aspectos de estas afirmaciones resultan cuestionables, en este trabajo el objetivo no es tanto discutir estos categóricos planteos como aceptar, inicialmente, la sintomatología postulada (ya en la literatura, ya en la crítica) y partir del supuesto de que, efectivamente, determinados objetos contemporáneos exigen otros modos de lectura.

<sup>5</sup> Como queda referido, el umbral de transformación de la así llamada “modernidad literaria” se definiría, *grosso modo*, por los acontecimientos históricos y culturales de los 60/70 y, especialmente, de los 80 en Argentina y Brasil, esto es, la presencia de gobiernos dictatoriales y de experimentaciones artístico-políticas radicales (la llamada “vanguardia de los 60/70”) y, con énfasis, de ciertas manifestaciones artístico-literarias novedosas de los 80 que, con la restauración democrática y de manera rotunda, vendrían a exhibir, una vez más, los límites y el rechazo del “esteticismo moderno”.

Es desde este marco de problemas que el tercer libro de la escritora, crítica de arte y profesora universitaria Verônica Stigger<sup>6</sup>, *Os anões* [*Los enanos*]<sup>7</sup>, se presenta como ejemplar para volver a reflexionar, a partir de un objeto artístico contemporáneo concreto, sobre los alcances, los sentidos y las tensiones que emergen de este viejo-nuevo debate.

*Os anões* presenta un mundo discontinuo, seriado e inacabado, hecho de pequeños horrorosos espectáculos y de escenas, narrativas y/o casos de violencia y de muerte, siniestramente naturalizadas como lo dado y lo normal. A su vez, Reinaldo Laddaga, en su libro *Espectáculos de realidad. Ensayo sobre la narrativa latinoamericana de las últimas dos décadas* (2007), a partir de un corpus canónico de escritores latinoamericanos (César Aira, João Gilberto Noll, Mario Bellatin, entre otros), propone una lectura crítica que, por los objetivos de este trabajo, resulta pertinente actualizar. Allí, Laddaga sostiene que esos autores se imaginan como figuras de artistas; específicamente, como productores de espectáculos de la realidad y, también, imaginan a sus textos como “dispositivos de exhibición de fragmentos (rotos) de mundo (...) menos objetos concluidos que perspectivas, ópticas, marcos que permitan observar un proceso que se encuentra en curso (...) mosaicos que no hacen puzle”. Desde este marco y en principio, Verónica Stigger (en tanto figura de artista)

---

<sup>6</sup> Otros libros publicados de la autora son: *O trágico e outras comédias* (2003, Coimbra: Angelus Novus; 2004 y 2007, Rio de Janeiro: 7Letras), *Gran Cabaret Demenzial* (2007, São Paulo: Cosac Naify), *Massamorda* (2011, São Paulo: Dobra) y *Delírio de Damasco* (2012, Florianópolis: Cultura e Barbárie); *Dora e o sol* (2010, São Paulo: 34) y *Onde a onça bebe água* (2012, São Carlos: SESC), en co-autoría con Eduardo Viveiros de Castro.

<sup>7</sup> Todas las traducciones y las cursivas me pertenecen.

también podría ser pensada como “productora de espectáculos” que, como queda referido, se presentan rotos, violentados y sin fin. Todo *Os anões* pide ser leído como una instalación artística no solo por su particular disposición de materiales, géneros y voces con los que trabaja como proyecto gráfico sino por constituir un conjunto de breves instantáneas, efímeros esbozos narrativos, improvisaciones exhibidas que “no hacen puzzle” y que, en la línea abierta por Ladagga, se destinan a un “lector de paso”.

Como sostiene Didi-Huberman (1998), el objeto-arte contemporáneo también nos mira; es un “objeto gritante” como refiere, con increíble lucidez moderna, Clarice Lispector; es un objeto, finalmente, que “no da una interpretación del mundo, pero produce efectos sobre los sujetos” (en Biff Cera, 2011). Efectivamente, el texto de Veronica Stigger nos interpela, fundamentalmente, en nuestra “extimidad”<sup>8</sup>, en la espantosa extrañeza que produce esa singular despersonalización (¡esa angustia!) de leer lo más propio en el

---

<sup>8</sup> Miller (1994) recuerda que fue Freud quien “mostró cómo lo inquietante es un retorno de lo que fue reprimido y que no es algo externo al sujeto sino algo que le es familiar. Lacan, por su parte, creará un neologismo para dar cuenta de ese íntimo extraño, la extimidad, que estará siempre vinculada a una relación con el otro: ‘Digamos que, si esa palabra [*unheimlich*] tiene algún sentido en la experiencia humana, es el de la casa del hombre. Den a la palabra ‘casa’ todas las resonancias que quieran, inclusive astrológicas. El hombre encuentra su casa en un punto situado en el Otro más allá de la imagen que tenemos de nosotros’. (Lacan, 2005, p. 58). Lacan (2005) habla extensamente sobre *unheimlich* en su Seminario 10, *La angustia*. La angustia es lo extraño. La angustia, el abismo, la inminencia de la muerte, el espejamiento con lo extraño se encuentra en una relación entre yo y otro en que un doble demoníaco nos espanta para decir que allá también está el yo. O sea, el extrañamiento es una alteridad radical. El sujeto se pierde, diría Freud y Lacan, se despersonaliza en ese encuentro” (en Garramuño 2009).

otro o, mejor, de leer en la alteridad, que objetivamos horrorosa y demoníaca, la refracción de *lo más propio*. Y, en este punto, los efectos que este texto, potencialmente, puede producir sobre los lectores-espectadores-consumidores son los de un siniestro humanitarismo ilustrado<sup>9</sup>, *pathos* de lo monstruoso inscripto en la materialidad textual, cuyos límites no son definidos (¿cuántos fragmentos pueden incluirse en las series abiertas?) ni del todo legibles (¿cuál es el límite o la ley de lo monstruoso?). Estos textos se ven interrumpidos por intempestivos cuadrados negros que evocan el famoso “cuadrado negro sobre fondo blanco” de Kazemir Malevich

---

<sup>9</sup> En *El hombre operable; Notas sobre el estado ético de la tecnología génica* (2000), una conferencia dictada en el Centro de Estudios Europeos (CES) de la Universidad de Harvard (EEUU), Sloterdijk comienza retomando la “Carta sobre el humanismo” de Heidegger para rescatar, de su ontología existencialista y contra cualquier presupuesto y criticado “antihumanismo”, la idea de que la *humanitas* (la verdad) del *homo humanus* es, contra cualquier trascendentalismo, un noble y digno descenso, una vulnerable y poética pobreza, y una pasión de lo monstruoso. Con sus palabras: “Es el punto de partida para una aproximación a la existencia humana entendida como una noble debilidad y una fuerza poética local. Ser ahí [*Dasein*] es una pasión de lo monstruoso. La pobreza de la existencia no es ya la pobreza mundana del animal, sino la simple exposición en lo monstruoso”. A los fines de nuestro trabajo, “humanitarismo ilustrado” se vincularía, entonces, no tanto con concebir una nueva etapa “posthumanista” (“neohumanismo” en Sloterdijk (2000, 2006); “humanitarismo” en J. M. Bermudo (2008); M. Giusti (2012), entre otros), sino con vincular ese objeto a la idea de “domesticación” (presente, según Sloterdijk (2000), en el llamado “humanismo clásico”, “cristiano” e “ilustrado”) como “contención” del poder (con énfasis en el modo moderno, letrado y pedagógico del “humanismo nacional burgués”) y no como “promoción del bienestar frente al sufrimiento” (una poco menos que ambigua doxa bienintencionada). En este sentido, “lo monstruoso” es, en Sloterdijk, necesaria exhibición de la “barbarie humanista” (lo que en otros autores se lee como “ruina” humanista: ver Lluís Pla Vargas citado en J. M. Bermudo (2006), “Dialéctica del humanismo y del humanitarismo”, citado en M. Giusti (2012)), como desengaño verdadero para una nueva y posible ética ontológica. Desde la perspectiva de este trabajo, ese humanitarismo monstruoso, inscripto como *pathos*, es del orden de lo siniestro (Freud, 1919) y no de lo “noble” o “digno” como en Sloterdijk.

(1908), titulado “Autoretrato”, forma “sencilla” y “de la pura subjetividad” con la que, entonces, el pintor vanguardista buscaba romper con toda idea de referente y, por extensión, de representación<sup>10</sup>. Esta evidente intertextualidad armará una constelación con otros mojones de la “serie vanguardia histórica” muy presente en todo *Os anões* y, en general, en muchas prácticas artísticas contemporáneas.

Los textos fragmentarios que integran *Os anões* son, como declara programáticamente la propia autora, “cortocircuitos”: curiosa imagen de lo lumínico interrumpido, cortado, violentado. Pero, también, desde la perspectiva lúdica y provocadora de su título, se trata de *enanos* monstruosos (siniestros) y pobres<sup>11</sup> que presuponen siempre desvíos de

---

<sup>10</sup> La discusión que supone esa distancia de la “representación” es muy interesante pero, por razones de extensión y de foco, no es posible realizar aquí. De todos modos, un buen punto de partida podría ser Jean Luc Nancy (1993), *The Birth to Presence*, Stanford: Stanford University Press (citado en Garramuño 2009).

<sup>11</sup> No solo desde Sloterdijk (2000) sino también, en otra dirección humanista, es posible leer “pobres” en un sentido benjaminiano (“Experiencia y pobreza”, 1933) como “nuevos bárbaros” (positivos) que “añoran librarse de las experiencias, añoran un mundo entorno en el que puedan hacer que su pobreza, la externa y por último también la interna, cobre vigencia tan clara, tan limpiamente que salga de ella algo decoroso. No siempre son ignorantes o inexpertos. Con frecuencia es posible decir todo lo contrario: lo han «devorado» todo, «la cultura» y «el hombre», y están sobresaturados y cansados. Nos hemos hecho pobres”. Y esto resulta pertinente en un texto que, precisamente, trabaja a partir de la economía mínima (en algunos casos, próxima a la telegráfica oswaldiana), referida antes con los cuadrados negros, y, particularmente, en contra de la opulencia grandilocuente y solemne del adorno. De ahí, la posibilidad de leer una clara voluntad de defender políticamente un “arte pobre”. Drummond de Andrade (1959), otro intertexto de *Os anões*, sentenciaba: “Y la poesía más rica es una señal de menos”. (Ver, para esto último, Haroldo de Campos (1982), “Lixo/Luxo Arte pobre Tempo de pobreza, poesia menos”. Toda la serie de “poetas pobres” referida allí, Oswald –

algún tipo de norma. Algunos tienen la estructura reconocible del cuento pero otros son, como Stigger refiere en una entrevista (Dorigatti, 2010), “ficciones embrionarias y potenciales”, como *nonatos* que, en última instancia, exhiben siempre la artificialidad del “cuadrado negro sobre fondo blanco”, como si los textos contemporáneos, capitalizando políticamente la labilidad de límites, literalizaran *ad extremis* su como-sí<sup>12</sup>. Entonces, se presentan como si fueran cuentos cortos, secos y prístinos diálogos, asépticas y elípticas noticias periodísticas, límpidos casos de muertes, extraños artículos comerciales, extraños avisos clasificados, enigmáticos mails, y hasta como un fragmento escaneado de un libro de registros de nacimientos en el que aparece el de Veronica Stigger: un pedazo de texto roto, que viene siendo y que continúa, como potencialmente todo *Os anões*. En términos modernos, el texto de Stigger no se presenta como novedoso ni original. Estos no son valores que defienda ni legitime, puesto que *Os anões* explicita, como otrora lo hicieran las vanguardias, que “todo es

---

Drummond - Joao Cabral - Augusto de Campos, funciona como serie intertextual privilegiada en el texto de Stigger.)

<sup>12</sup> Para profundizar este tema, ver Josefina Ludmer (2010), *Aquí América Latina. Una especulación*, donde la crítica reflexiona, entre otros aspectos, sobre el como-sí de las “realidadesficciones contemporáneas” en las que lo “no literario” ingresa como “literario” y en las que, mediante una afirmación no poco polémica, “todo puede ser realidadficción”. Como sostenían los formalistas (aun con la contradicción presupuesta en el primer formalismo) y, un poco más tarde, Bajtín, el problema de la “literaturidad” depende de la perspectiva. La percepción histórica, entonces, no solo comportará cambios en las series (literarias y no literarias) sino en el estatuto histórico del hecho literario, incluso cuando este, capciosamente, se presenta desde un empáticamente apático y amorfo “todo puede ser hecho literario”. En todo caso, antes que cerrar el debate con conservadoras resoluciones categóricas, convendría seguir preguntándose, críticamente, cuál es el estatuto de lo literario hoy y/o si es posible o deseable continuar hablando en términos de estatuto.



robado”<sup>13</sup> y así celebra el pastiche coprofágico que el “entre-lugar” latinoamericano contemporáneo (Santiago, 1978) habilita como posibilidad artística y política.

La primera página de *Os anões* está invertida. Forzados a dar vuelta el libro, leemos la inscripción “Imagen verdadera” que, simbólicamente, señala un fragmento interrumpido de un documento, supuestamente, legal (referido arriba), como si fuera parte de un registro o archivo de nacimientos, en el que se certifica el nacimiento de ¿la autora?, “pedido pela parte interessada”. Entonces sabemos (¿pero qué sabemos?) que Veronica Antonine Stigger nació el 22 de enero de 1973 “nesta

---

<sup>13</sup>Algunos “robos” ejemplares: el libro *Delírio de Damasco* de Veronica Stigger es una recopilación de frases, voces e historias escuchadas, pacientemente recolectadas y, finalmente, editadas. Luego, el texto “Tatuagem” [“Tatuaje”], que forma parte de la sección “Histórias” [“Historias”] de *Os anões*, declara, sin mayores pruritos, que esa pequeña narrativa o caso es “Para Tarso e Kleber, de quem roubei a ideia” [“Para Tarso e Kleber, de quienes robé la idea”]. Como coda, es interesante mencionar que el caso de *Delírio de Damasco* es, particularmente, interesante por otra razón: el libro es una recopilación, a su vez, de una instalación, hecha con esas frases, voces e historias, en la vía pública, algunas de las cuales fueron censuradas por “indecentes”. Ver SOPRO (2010), N° 42, Florianópolis (<http://www.culturaebarbarie.org/sopro/outros/prehistorias.html>), donde además de explicar el porqué de la censura, Stigger incorpora los textos que quedaron afuera de la instalación, agrega dos que ironizan sobre la prohibición, y otros más, y adelanta lo que luego será *Delírio de Damasco*: “Como se tratava de um espaço institucional em área pública, alguns textos não puderam ser exibidos, especialmente aqueles de temática explicitamente sexual ou que usavam palavrões. Cheguei a incorporar à instalação dois comentários irônicos a esta censura. “Não imagina / o que ficou / de fora”, dizia o primeiro. “Não pode. / Por que não pode? / Porque não pode”, brincava o segundo. Publicam-se aqui os fragmentos censurados, ao lado de outros que foram escritos depois de montado o trabalho. Futuramente, o conjunto dos textos deve ser publicado em livro sob o título *Delírio de Damasco*”. [Como se tratava de un espacio institucional en un área pública, alguno de los textos no pudieron ser exhibidos, especialmente aquellos de temática explícitamente sexual o que usaban palabrotas. Llegué a incorporar a la instalación dos comentarios irónicos a esta censura: “No imagina / lo que quedó / afuera”, decía el primero. “No puede / ¿Por qué no puede? / Porque no puede”, bromeaba el segundo. Se publican acá los fragmentos censurados, al lado de otros que fueron escritos después de montado el trabajo. En el futuro, el conjunto de textos debe ser publicado en libro bajo el título *Delírio de Damasco*.]

capital” (¿lo que reenviaría al “afuera” de Porto Alegre?), que es de “cor branca”, de “sexo masculino”, “filha legítima de Ivo Egon Stigger, natural do Estado de Santa Catarina” y de “dona Ida Antonine Stigger, natural deste Estado” también y, finalmente, que es “neta paterna de Rodolfo Stigger e/ Maria Amalia Stigger, e materna de Octacilio de Antonine e Helena Wayne Antonine”. También que “foi declarante o pai” y que “serviram de testemunhas...”. Allí, el documento escaneado se interrumpe.<sup>14</sup> Más allá del ruidoso dato del sexo que no puede pasar desapercibido, surgen otras sospechas: ¿este documento, titulado no sin sorna “imagen verdadera”, dota al conjunto de mayor realismo en términos testimoniales?, ¿cuál es la política

---

<sup>14</sup> Dice así: “CERTIFICO, por me haver sido verbalmente pedido pela parte interessada que, revendo neste cartório o livro de registros de nascimentos número A-cento e noventa e sete (A-197), nele, as folhas cento e trinta e cinco \*x:x:x:x (135), encontrei o assentamento número cento e oitenta e quatro mil quinhentos e setenta e um (184.571) lavrado no dia seis- x:x:x:x (6) de fevereiro de mil novecentos e setenta e três- x:x:x (1973) referente ao nascimento de: VERÔNICA ANTONINE STIGGER, ocorrido no dia vinte e dois (22) de janeiro de mil novecentos e setenta e três (1973), nesta capital; de cor branca, sexo masculino, filha legítima de Ivo Egon Stigger, natural do Estado de Santa Catarina, e dona Ida Antonine Stigger, natural deste Estado; neta paterna de Rodolfo Stigger e/ Maria Amalia Stigger, e materna de Octacilio de Antonine e Helena Weyne Antonine.- Foi declarante o pai, e serviram de testemunhas José Laumir da/”. [CERTIFICO, por haberme sido verbalmente pedido por la parte interesada, que, reviendo en este archivo el libro de registros de nacimientos número A-ciento noventa y siete (A-197), en él, las hojas ciento treinta y cinco \*x:x:x:x (135), encontré el asentamiento número ciento ochenta y cuatro mil quinientos setenta y uno, labrado el día seis- x:x:x:x (6) de febrero de mil novecientos setenta y tres- x:x:x (1973) referente al nacimiento de: VERÔNICA ANTONINE STIGGER, ocurrido el día veintidós (22) de enero de mil novecientos setenta y tres (1973), en esta capital; de color blanco, sexo masculino, hija legítima de Ivo Egon Stigger, natural del Estado de Santa Catarina, y de doña Ida Antonine Stigger, natural de este Estado; nieta paterna de Rodolfo Stigger e/ María Amalia Stigger, y materna de Octacilio de Antonine e Helena Weyne Antonine.- Fue declarante el padre, y sirvieron de testigos José Laumir da/”.]

de verdad que reuniría bajo un mismo referente identitario la certificación legal, por un lado, y el conjunto de textos reunidos en *Os anões* que son propiedad de una “función autor” (algunos de los cuales tienen a Verônica Stigger como personaje) en términos de Foucault (1969), por otro?, ¿la inscripción “sexo masculino” reclama del lector-espectador-consumidor algún tipo de corrección imaginaria?, ¿dónde radica el desvío de esta “imagen verdadera” de autor, de esa artificiosa y socarrona legalidad, de ese “gesto” o esa “mueca” del autor? Como señala Agamben, “(...) exactamente igual que el infame, el autor está presente en el texto solamente en un gesto, que hace posible la expresión en la medida misma en que instauro en ella un vacío central” (p. 87). Se trataría entonces de una “presencia singular, en la cual una vida se nos aparece solo a través de aquello que la impura y la distorsiona hasta convertirla en una mueca”. En este caso y en otros que se verán más adelante<sup>15</sup>, se nos ocurre que aquello que la “impura” y la “distorsiona” es extremado acá por medio de desvíos, de sinsentidos y “errores” que, en última instancia y mediante ese gesto, la transforman en una “presencia incongruente y extraña”, en otro enano monstruoso y pobre también. Pero además, nuevamente Agamben, ¿la corrección del sexo, el femenino por el masculino, no repite el mismo movimiento y se encuentra con el mismo vacío ético de una

---

<sup>15</sup> Como en la famosa película *Silvia Prieto* del cineasta argentino Martín Rejtman, podríamos preguntar aquí, con el mismo tono apático, siniestro y risible de sus películas: ¿cuántas Verônica Stigger hay?

forma-de-vida siempre posible pero “inexpresable e ilegible”<sup>16</sup>  
En todo caso, frente a nosotros se presenta una subjetividad<sup>17</sup>  
que

se muestra y se resiste con más fuerza en el punto en que los dispositivos la capturan y la ponen en juego. Una subjetividad se produce donde el viviente, encontrando el lenguaje y poniéndose en juego en él sin reservas, exhibe en un gesto su irreductibilidad a él. Todo el resto es psicología, y en ninguna parte en la psicología encontramos algo así como un sujeto ético, una forma de vida (Agamben, p. 90).

Todo el resto es psicología y biopolítica.

Si queremos dar vuelta la página (que no es una página en rigor porque –otro desvío– se trata de un libro de cartón) aparecen los últimos textos, de manera que nos vemos obligados a volver al inicio, que, en realidad, es la contratapa, otra vez más, invertida. Allí, el escritor peruano-mexicano Mario Bellatin escribe:

---

<sup>16</sup> “Donde la lectura de lo poetizado encuentra de alguna manera el lugar vacío de lo vivido, debe detenerse. Ya que tan ilegítimo como intentar construir la personalidad del autor a través de la obra, es el buscar hacer de su gesto la cifra secreta de la lectura” (Agamben, 2005, p. 91).

<sup>17</sup> En clave crítico-historiográfica, también es posible leer esta inscripción de una subjetividad en correspondencia con lo que, como recuerda Garramuño (2009), Flora Süssekind llamó “explosión de la subjetividad” al analizar un corpus de literatura brasileña de los años setenta y ochenta en *Literatura e vida literaria*. Allí, como refiere Garramuño, la crítica brasileña distinguía “entre la literatura del yo que cree en la expresión de una subjetividad y otra que, también enunciada en primera persona, juega con esa literatura del yo como una forma de exponer el vacío de la subjetividad y el astillamiento del narrador” (Garramuño, 2009, p. 17, n. 4). Sin embargo, por diversas razones (entre las que la evidencia no despreciable de que la presencia del yo no es dominante y, en cambio, como ya se refirió, aparece, no inocentemente, nivelada con la de los narradores de los otros textos), se prefirió no considerar *Os anões* en el marco de las llamadas “literaturas del yo”.

Estou convencido de que uma das características de um livro contemporâneo é que, antes de ser uma leitura, ele é uma experiência. *Os anões* funciona exatamente assim: é a possibilidade de ingressarmos numa cápsula do tempo e do espaço, comprimida de tal forma que os fragmentos, as histórias diminutas deste volumen, apresentam-se como un telescópio que não serve senão para observarmos nós mesmos. (...) E seguimos observando, como se estivéssemos a milhões de quilômetros, de uma perspectiva que nos permite entender os mínimos detalhes como grandes acontecimentos, e os feitos extraordinários como banalidades necessárias para continuar sendo o que somos: seres insignificantes.<sup>18</sup>

Las palabras programáticas de Bellatin, que hablan del texto de Stigger y de la manera en que él entiende lo contemporáneo, interesan por dos razones. En primer lugar, por su defensa de la experiencia de la lectura de un texto contemporáneo como una experiencia, acá leída como experiencia *pathética*<sup>19</sup>. Pero, en segundo lugar, interesan porque esa perspectiva de telescopio de la que habla Bellatin permite, imaginariamente, volver a

---

<sup>18</sup> [Estoy convencido de que una de las características de un libro contemporáneo es que, antes de ser una lectura, es una experiencia. *Los enanos* funciona exactamente así: es la posibilidad de ingresar en una cápsula de tiempo y de espacio, comprimida de tal forma que los fragmentos, las historias diminutas de este volumen, se presentan como un telescopio que no sirve sino para observarnos a nosotros mismos. (...) Y seguimos observando, como si estuviésemos a millones de kilómetros, desde una perspectiva que nos permite entender los mínimos detalles como grandes acontecimientos y los hechos extraordinarios como banalidades necesarias para continuar siendo lo que somos: seres insignificantes.]

<sup>19</sup> Se sigue la definición de *pathos* de la teoría de la argumentación (ver R. Amossy (2000), Michel Meyer (2013), Christian Plantin (2012), entre otros).

“ratificar” esa idea de *Os anões* como objeto-telescopio que *nos mira* e interpela como *pathéticos* protagonistas de la serie discontinua e inacabada de espectáculos enanos, pobres y éxtimos que escenifican (no sin parodia) lo que se llamó un “siniestro humanitarismo ilustrado”. Como si fuera entonces un aleph enano, pobre, siniestro y, sobre todo, burlón.

Al dar vuelta la página de la contratapa, nuevamente tenemos que dar vuelta el libro. Todavía no leímos ni el epígrafe y ya hemos dado vuelta el libro varias veces, y en este punto no hay que soslayar que el proyecto gráfico del libro también emula el libro infantil. O, mejor, para continuar con la serie del como-sí, *Os anões* se presenta también como si fuera un libro infantil (especialmente, por su particular edición que obliga a una experiencia de lectura no solo visual sino también táctil), aunque obviamente no lo es.

El epígrafe del libro, otro guiño a la vanguardia, es una pequeña (enana) cita de Carlos Drummond de Andrade, específicamente de sus *Contos plausíveis*, referencia ineludible a lo que, en términos críticos, se conoce como el “modernismo brasileño”. Allí se cita: “*É um continho bobo, anão, contente da vida. Vai no meu bolso. Não o leio para ninguém*”<sup>20</sup>. El diálogo intertextual resulta obvio: una reivindicación de lo enano como el “hijo bobo”, “antipoético”, opuesto a lo grandilocuente, lo solemne y lo adornado de un arte “esteticista” (simbolista, parnasianista), contra el que discutía ya entonces la vanguardia brasileña, y de una reflexión frente a lo que entonces

---

<sup>20</sup> [Es un cuentito bobo, enano, contento de la vida. Va en mi bolso. No lo leo para nadie.]

Drummond llamó “la máquina del mundo”. La cita funciona como una celebración del hijo que no creció “normalmente”, pero que, personificación mediante, está contento de la vida como pura (utópica) vitalidad que, inútil o improductiva, no se exhibe porque no está destinada para nadie. No deja de ser inquietante esta declaración citada frente a lo que, en nuestra contemporaneidad, nos impresiona como una fatal museificación y mercantilización y frente a lo que, en este caso en concreto, se muestra programáticamente como “obrita de arte de colección”. ¿Otra siniestra mirada, otra burla bufona, otro pobre desencanto? La famosa “linternita en el bolso” de Drummond<sup>21</sup>, frente al fuego sagrado del genio luminoso, deviene aquí enano y pobre “cortocircuito”.

*Os anões* tiene un índice agrupado en tres series nominadas “Pre-histórias”, “Histórias” e “Histórias de arte”, aunque desde luego, y como puede preverse sin sorpresa, las entradas posibles al texto son muchas. A los fines analíticos, se privilegió una lectura que respetara el orden de los grupos y, por ende, el desorden de las páginas.

Con mayor o menor extensión, las “Pre-histórias” son textos escritos, en general, desde la perspectiva de una “impersonal” cámara aséptica, utópicamente objetiva y neutral, que sin valoraciones reproduce la mirada homicida y el tono brutal de la monstruosa racionalidad maquinal que, como grado cero de escritura y siniestro efecto, reduce todo a

---

<sup>21</sup> “El poeta no es el portador del fuego sagrado sino el precavido poseedor de una linterna de bolso, que abre camino entre las tinieblas del diccionario” (Ver Ferraz Mello).

información y a descripción de datos. Sin embargo, en esa positividad objetual sí es posible leer, inscripta y marcada, la axiología valorativa y *pathética* de un siniestro humanitarismo. Especialmente en el “*ready-made*” modificado a partir de Sally Price”, titulado “Des cannibales” (título literal del texto de Montaigne), se trata de la perspectiva de una primera persona que criminaliza y animaliza al otro de manera tan burda que termina imperando el tono grotesco y, obviamente, paródico. Los primeros, “Caça” [“Caza”] y “Colheita” [Colecta], se presentan como brevísimos informes de episodios mortales y/o violentos contados con el mínimo de detalles y con la máxima economía discursiva. En el primero se registra, con naturalidad apática (médica), la muerte de dos cazadores “por engano” (no se dice más) y la sobrevivencia de una campesina que ahora “passa bem” (sin otra aclaración) porque pudieron sacar con éxito la bala perdida que tenía incrustada en su cuerpo (sin más explicación). “Colheita” se exhibe como un informe no médico pero sí mediático. Allí, por medio de una brutal elipsis de la narración, se nos informa el resultado de la colecta de cucumelo: quince personas internadas en el hospital local por sospecha de envenenamiento. Dos antiguas prácticas, la caza y la colecta de hierbas y plantas, experimentadas contemporáneamente, resultan ser, como producto y como capitulación, narraciones/cuerpos violentados y reducidos a datos brutos porque sí. En el mismo grupo pre-histórico, “Caverna” es una puntillosa descripción “desviada” de las normas de puntuación de uso de mayúsculas que, como cámara filmadora, registra ahora los diversos detalles de los movimientos de algunas personas en una sala de cine antes de



que la película, eventualmente, sea proyectada. Lo grotesco y lo paródico de este texto es que lo que se “ve” desde esta lente (que se sobrepone a la nuestra) es, precisamente, movimientos y estados aplanados y mudos, y el efecto es de un radical sinsentido, un absurdo. Además, por la alusión del título, no podemos no pensar en la alegoría de la caverna de Platón, pero, en este caso y nuevamente, el “conocimiento” (en términos platónicos) que puede reportar la máquina filmadora como dispositivo de supuesta des-subjetivación del punto de vista y de registro objetivo del mundo sensible es, por supuesto, un chiste, una humorada, una parodia boba (pobre y enana). Los espectadores de esta filmación no entendemos con claridad el porqué de estos comportamientos humanos (en rigor, no entendemos –en términos lógicos– nada) y la máxima aspiración del “registro fiel” se nos presenta como absurda y sospechosa también, puesto que la cámara, efectivamente, nunca puede mirar una totalidad (entonces tampoco una verdad). El anunciado “Des cannibales” es un diálogo *in medias res*, en el que no importa quién habla (no hay nombres) sino las subjetividades biopolitizadas que hablan. Básicamente, se trata de una voz que exhibe todos los lugares comunes de canibalización/animalización del otro y, desde luego, de idealización bienintencionada del expedicionario ilustrado cuya misión es domesticar lo designado como barbarie. Al estar en primera persona, el efecto *pathético* perseguido es más grotesco y disparatado aún, especialmente cuando la otra voz del diálogo es la de la incrédula ignorancia que exige confirmación y certeza. Cuando hacia el final sabemos que están hablando de África y que, “fuera de los

puntos turísticos” (su único “valor”), solo hay caníbales-homicidas que asesinan y persisten en su idolatría del vudú, los lectores-espectadores-consumidores, en un total anti-clímax, sonreímos incómoda y pudorosamente. Por otro lado, “Friburgo” se presenta como una nota estadística y banal de color: se nos informa cuál es el porcentaje de mujeres que usa lencería de Friburgo en Brasil. Nuevamente, el dato aséptico y neutral sugiere la frialdad y el vacío formal cuya supuesta objetividad es fetiche cómplice (criminal) que escamotea las condiciones de producción históricas (coloniales). En el mismo grupo de “Pre-histórias”, el texto “Passo Fundo” es, además de un lugar, una metáfora irónica de los sentidos imaginarios cristalizados alrededor del evento-casamiento, dado que, en una especie de poema-mail, la narradora informa a una tal Pati, con tono cariñoso pero sin ninguna solemnidad por el acontecimiento, que este terminó bien y que está yendo para Passo Fundo y otros detalles nimios sobre las maletas de los vinos, sobre Tito que tomó un taxi para llevarla y sobre el pedido de que no se preocupe. Y nada más. El mismo gesto de banalidad cotidiana, pero con un grado mayor de alusión indirecta, puede ser leído en el último texto de este grupo que se llama “Teste” y que es solo una pregunta de una voz: “-Que tal fazer, então, o mesmo teste com mulheres gordhinas, de cabelos crespos?”<sup>22</sup>. Y nada más. No importa quién habla, no importa a quién se habla, salvo al lector-espectador-consumidor que no puede hacer nada con esta pregunta sino, como mucho, re-preguntar: ¿qué test? ¿Qué valoraciones se

---

<sup>22</sup> [-¿Qué tal hacer, entonces, el mismo test con mujeres gorditas, de cabellos crespos?].

sugieren con “mujeres gorditas” y “de cabellos crespos”? En este sentido, este es un buen ejemplo de indecibilidad textual y así, “Passo Fundo” y “Teste”, no solo se comportan como textos enanos, bobos y pobres, por su brevedad, sino como textos *leves*, adelgazados de cualquier expectativa de “literaturidad”, como si un mail leído en algún lado o una pregunta sacada de contexto hubieran sido incrustados en esta serialización prehistórica, aparentemente, porque sí. En todo caso, exhiben una potencia poética de “sugeribilidad” evidente, conseguida por la inesperada inserción en la serie, por la incertidumbre de ser un mail pero no serlo al mismo tiempo, o de ser una pregunta ¿periodística? ¿científica? ¿publicitaria? y no serlo al mismo tiempo, y por la recontextualización artística que imprime al conjunto esta máquina de presente que es la escritura del texto *Os anões*.

El segundo grupo, “Histórias”, comienza con el texto más comentado en reseñas y reflexiones críticas: el cuento homónimo “Os anões”. Sin el efecto de impersonalización objetivadora de una cámara o de un discurso hecho cámara (y hecho homicida), este texto, desde la perspectiva de una primera persona desangelada, brutal, espantosamente racionalizadora y cómplice de una mirada social criminal y despótica, genera un efecto de profunda antipatía con la comunidad presentada y de innegable empatía “no humanitarista” con los enanos, diferentes o desviados (respecto de la norma), asesinados en el marco de un espectáculo siniestro. La historia comienza con una sospechosa tercera persona que se refiere, en un primer momento, a los enanos así:

Os dois até que faziam um conjunto bonitinho. Não eran deformados, nem tinham aquele aspecto doentio característico de alguns anões. Pareciam tão somente ter sido projetados em escala reduzida. Poderíamos sentir compaixão ou mesmo simpatía por eles, se não fossem tão evidentes suas graves falhas de caráter.<sup>23</sup>

En rigor, el efecto *pathético* inscripto en el tono de esta tercera persona, que luego será la primera persona protagonista (y la que inicia la violencia física), no es tan diferente al de la siniestra perspectiva de una cámara. Así, se respetan y se defienden los valores humanitaristas de la compasión y hasta de la simpatía por “lo diferente”. Sin embargo, este paternalismo biempensante y pietista (¡la moral ambigua e hipócrita del humanitarismo!) encuentra sus límites en lo que comienza llamándose “fallas de carácter” y que es, centralmente, una *falla* del comportamiento que se valoriza como buena norma social. Esto es: los enanos, invariablemente, no respetan la fila en los negocios. Y, es más, ante las sucesivas transgresiones de ellos y las consecuentes resignaciones rencorosas del resto, aun así, no realizan ninguna corrección de su comportamiento “amoral”. Hasta que un día, el exabrupto derrapa en intolerancia brutal: los enanos no solo no hacen la fila sino que se dedican a saborear los dulces de la confitería antes de decidirse a comprar alguno. El malhumor general deviene una catarata de insultos a los que, sin embargo,

---

<sup>23</sup> [Los dos hasta hacían un conjunto bonito. No eran deformes, ni tenían aquel aspecto enfermizo característico de algunos enanos. Parecían tan solamente haber sido proyectados en escala reducida. Podríamos sentir compasión o mismo simpatía por ellos, si no fuesen tan evidentes sus graves faltas de carácter.]

los enanos no responden porque parecieran no escuchar. Se comportan como la alteridad literal: representan un código extraño, irreconciliable e incomprensible para los otros. Y, en ese clímax de completa incomprensión, la civilización normalizadora, representada en esa correctísima ciudadanía comunitaria, *lincha* a los enanos y aniquila lo que considera intolerable, mostrando así la historia de su barbarie. La coda del caso es la *limpieza* de los restos “sujos” de los enanos, y este primer texto de “Histórias” y primer texto de *Os anões* (si se lee de corrido y “de derecho”) puede perfectamente leerse como una parábola actualizada y ejemplar de los progresos contemporáneos del humanitarismo occidental ilustrado. Después de esta entrada trágica, en general los textos que integran las “Histórias” tienen un tono más tragi-cómico. A excepción de “Ceia” que es la brevísima escena de un momento previo a una cena que comparten un grupo de amigos medio bobos, cual adolescentes que “no se comportan” y que, por un momento, tensan la situación hasta casi llegar a la pelea, el resto de los enanos de esta parte entonces narra alguna escena de muerte con un tono más o menos grotesco, aplanado de solemnidad y siempre burlón. “Curto-metragem” y “Curto-metragem II” son escenas fílmicas discontinuas (mediadas por algunos textos) que narran y describen lo incomprensible. Hay una pareja que está haciendo cada cual algo y, de repente, porque sí, sin solución de continuidad (al menos, para los lectores-espectadores-consumidores que *leemos la cámara* que nos mira), el hombre cae o se tira al suelo de la ruta sin poder moverse, como si estuviera muerto. Sin embargo, luego sabemos que no está

muerto. De manera incomprensible, su mujer (quien primero reacciona como si estuviera muerto) cae o se tira sobre él, prácticamente en la misma posición, de manera que *se ven* dos cuerpos ensimismados que, ¡sorpresa!, no pueden moverse bajo ninguna circunstancia (porque, incluso, realizar algún movimiento ocasiona dolor) y que, ¡rareza!, no reaccionan de ninguna manera esperable. De lo único que hablan es de los lentes de ella que quedaron debajo de él, para infortuna de los dos porque (detalle enano, pobre y burlón) costaron muy caro. Y nada más. Así termina la escena, sin otra explicación. El texto fuerza la mala conciencia: ¡desearíamos que se hubieran muerto! Como si eso supusiera un alivio lógico y tranquilizador mayor frente a lo que, por el contrario, no tiene, aparentemente, ningún sentido y atenta, literalmente, contra lo legible. Por su parte, “200 m<sup>2</sup>” sigue la misma línea, agrega el juego lúdico e irónico de los nombres de la autora y de su marido como los personajes de esta microhistoria. En el contexto de la celebración del nuevo departamento comprado y estando, supuestamente, “trifelices” como buenos gauchos (también, pequeño chiste idiosincrático), Veronica, sin mayor explicación y durante la fiesta, se dispara con un revólver en la boca: “Seus miolos foram a parar na parede azul”<sup>24</sup>, ¡recién pintada! Sin mayor solemnidad ni tragedia, y con siniestra naturalidad, el texto concluye: “Então, como combinado, Eduardo leu um conto que ela deixou –e que, como sempre, ninguém compreendeu”<sup>25</sup>. La resonancia del cuentito bobo,

---

<sup>24</sup> [Sus sesos fueron a parar a la pared azul.]

<sup>25</sup> [Entonces, como algo acordado, Eduardo leyó un cuento que ella dejó –y que, como siempre, nadie comprendió.]

enano, pero contento de la vida del epígrafe es inmediata pero acá los desvíos con respecto a la cita y, en general, a lo esperable son obvios. No solo el cuento se lee y no se comprende (lo que en Drummond era tímida sugerencia) sino que aparecen funcionando horrorosas sustituciones: ¿el cuento que se lee está contento de la vida mientras que la Veronica-personaje, que tan “trifeliz” se presentaba y, precisamente, por estar tan “trifeliz”, es su siniestra contracara? ¿Nadie comprendió el cuento-vivo o nadie comprendió a Veronica-muerta? ¿El autor muere por o para dejar un cuento-vivo que nadie va a comprender? ¿O, en realidad, todo esto es una gran humorada del autor incomprendido y de su tragedia? Otro enano burlón, “Tatuagem” es una parodia a las hipocresías que descansan detrás de “los derechos de autor” y de ¡los derechos de las familias de los autores! Allí, un personaje no solo pierde el juicio que le hacen los deudos de un escritor muerto por tener tatuado una parte de un escrito sino que el tatuaje extirpado es, finalmente, enmarcado como cuadro familiar. En este sentido, la manera de hiperbolizar y de efectivizar, políticamente, el *pathos* siniestro y éxtimo perseguido tiene que ver, en este texto en particular y como se pudo ver hasta acá, con mostrar muertes (suicidios, homicidios, filicidios), despedazamientos corporales y restos humanos como *productos*, que, en general, se descartan pero que pueden capitalizarse también, como parte de las violentas dinámicas sociales y de los espectáculos fatales que irrumpen sin más explicación ni continuidad que porque sí. El último texto de este grupo de historias se titula “Teleférico” y es, tal vez, el que mejor ejemplifica esta violencia espectacular. Allí, ciento cincuenta

“atores ajudantes”, “os melhores do país”, son convocados para realizar un espectáculo celebratorio de fin de año que consiste, básicamente, en un *juego* de dos equipos que, dentro de un teleférico, suben hasta una determinada altura y comienzan a balancearse y a impactar una contra otro. Toda esta jubilosa exhibición es vista por la comunidad y, por supuesto, filmada por todas las cadenas televisivas. Entonces, porque sí, de repente, los teleféricos, como cuerpos, comienzan a perder sus partes “como chuva grossa”. Los azules y los rojos (los colores de los equipos) “se mesclavam na queda”<sup>26</sup> junto con las partes de los teleféricos, en simultáneo y sin distinción, hasta que “As duas carcaças –vazias, esqueléticas, fraturadas- alcançaram seus destinos. A multidão que se aglomerava al pé do primeiro morro vibrou, entusiasmada, como o sucesso do desfecho”<sup>27</sup>. La horrorosa espectacularización de una celebración de fin de año, siniestramente lúdica, consiste entonces en asistir, con expectativa y alegría, a la exhibición de cuerpos en proceso de despedazamiento hasta devenir puro deshecho humano.

El último grupo se llama “Histórias da arte”. El primer texto se titula “L’après-midi de V.S.” y son impresiones, pensamientos y sensaciones de esta primera persona (¿Veronica Stigger?), durante una tarde cualquiera, y son imágenes discontinuas y poéticas por su alusión indirecta y por

---

<sup>26</sup> [se mezclaban en la caída].

<sup>27</sup> [Las dos carcasas –vacías, esqueléticas, fracturadas- alcanzaron sus destinos. La multitud que se aglomeraba al pie del primer morro se conmovió, entusiasmada, con el éxito del deshecho.]



su tenue indecibilidad (nuevamente, no son del todo legibles): “Achei que as igrejas daqui eran mudas / Sabia mas não sei mais qual é o sexo de Wega Nery / Só eu não senti o terremoto”. Las referencias se pierden (¿cuáles iglesias? ¿qué terremoto?) y el nombre propio de Wega Nery, artista plástica brasileña, tampoco esclarece su inscripción referencial ni el conocimiento-desconocimiento del sexo que entra en serie, como eco, con el “error” del fragmento del libro escaneado del registro de nacimiento de Verônica Stigger del principio/final del libro. Además, ¿por qué el uso de francés? ¿Se trata de un uso gratuito y/o lúdico? Como se puede ver, determinadas imágenes rotas, trucas, distorsionadas y fantasmagóricas viajan en el tiempo y en el espacio de *Os anões*: los nombres, los sexos, los cuentos bobos y enanos, las máquinas de la muerte, las muertes, los despedazamientos, las parálisis sin explicación y las celebraciones espectaculares, absurdas y siniestras. Los textos “(Flávio de Carvalho)”, “(João Cabral)” y “(Maria Martins)”, mediados los dos primeros por la ya comentada “Imagen verdadera” (¿de cuál Veronica Stigger?), son inquietantes: los nombres propios refieren a artistas plásticos contemporáneos (el primero y el último) y a un poeta vanguardista-modernista (el segundo), y lo curioso y lo irónico es que, desviados de la referencia esperable asignada a la función autor, los tres aparecen como títulos de descripciones de objetos nobles y/o fáciles de adquirir (nivelados, de igual modo, como objetos con valor mercantil). Así, “(Flávio de Carvalho)” refiere la descripción de una tela que, al contrario de lo que puede suponer la disposición textual y gráfica, no es la tela de una pintura sino de una ropa. La cáscara formal es la

del epígrafe de una pintura (el como-sí) pero el contenido es el de una ropa de muy buena cualidad. Sucede lo mismo con los otros casos: “(João Cabral)” y “(Maria Martins)” son nombres-función autor que están desviados de esa función legal-mercantil y, como hiperbolización grotesca de esta, refieren descripciones de departamentos como si fuesen avisos clasificados. Por último, “Poeta Drummond Flat Service” es indescifrable: debajo del inquietante (¿lúdico y/o gratuito una vez más?) título en inglés, aparece la inscripción: “Consolação”, un número tachado como si fuese un “error” y, luego, el “verdadero”: 3110. ¿Qué leer? ¿Qué pensar? ¿Qué significa eso? En todos los casos referidos, se trata de conocidos artistas que aparecen objetivados no como “artistas” sino como cosas “no artísticas” de la vida cotidiana, como si hubiera, en esa obvia descontextualización hiperbólica, una voluntad política de desviar el referente auratizado para mostrar esos nombres y esas funciones de autor, “marca siniestra y tiránica” como decía Barthes, en toda su hipertrofia mercantil. El último texto de este grupo de “Histórias da arte” y el anteúltimo del libro, previo al registro de nacimiento escaneado (siempre si leemos de corrido), se aparta de esto último y es el más siniestro de todos, en la línea de “*Os anões*”. Se titula “Quand avez-vous le plus souffert?” [“¿Cuándo ha/han sufrido más?”]. En ese texto, una madre en primera persona del singular cuenta cómo, de un momento para otro, mientras jugaba con su hija con una lana, asesina a ésta porque sí, de repente, o, mejor, como ella se explica, porque:

Eu tive vontade de aliviar a pressão, mas, ao mesmo tempo, não consegui suportar a ideia de que ela me

criticasse por ter tido a intenção de machucá-la e continuei apertando durante un tempo que me pareceu uma eternidade. Ela tentou se desvencilhar do fio dourado que cortava sua pele escura. Mas não conseguiu. Eu continuei apertando até que ela parou de se mexer.<sup>28</sup>

El acto no es gratuito entonces, aunque por momentos lo parece. Al igual que en “*Os anões*”, la explicación que las narradoras se dan, en un caso para violentar a los enanos hasta lincharlos y, en otro, para matar a la propia hija, tienen *su lógica*. En los dos casos, se aniquila al otro porque falla en el comportamiento reglado, es decir, porque, básicamente, quien valora la falla es un centro despótico y totalitario que racionaliza, normaliza y oculta su propio comportamiento homicida y encuentra en el significante “falla” la justificación “lógica” y “necesaria” para aniquilar y conservar un orden. Con otras palabras, la corrección de una supuesta transgresión a lo que se define “norma” (civil, maternal, etc.) es, sin solución de continuidad, la eliminación completa de *lo humano*, sin mayores pruritos, y con la despreocupada tranquilidad de hacer “el bien” como modélico comportamiento humanitarista.

Como sostiene Sloterdijk (2006), en la base de todo humanismo (o humanitarismo) hay siempre un fantasma comunitario y, desde su perspectiva más o menos optimista,

---

<sup>28</sup> [Tuve la voluntad de aliviar la presión, pero, al mismo tiempo, no pude soportar la idea de que ella me criticase por haber tenido la intención de lastimarla y continué apretando durante un tiempo que me pareció una eternidad. Ella intentó salirse del hilo dorado que cortaba su piel oscura. Pero no pudo. Yo continué apretando hasta que ella paró de moverse.]

para salvar la posibilidad de *lo humano* habría que pensar en alguna resistencia vitalista que, a su vez, tenga como desafío desviarse del pensamiento bivalente y sintético. Por supuesto no es desde la marginalidad artística desde donde se puede contestar esta problemática filosófica. Sin embargo, si no como respuesta, *Os anões* actualiza viejos problemas modernos (entre ellos, pone en el centro la pregunta por la posibilidad de un ética en términos de la relación con un otro) y enfrenta ese siniestro humanitarismo con virulencia y sorna.

## Bibliografía

- Adorno, Th. (2003). “El artista como lugarteniente”. *Notas sobre literatura*. Madrid: Akal.
- Adorno, Th. (1994). “La industria cultural”. *Dialéctica de la Ilustración*. Madrid: Trotta.
- Amossy, R. (2000). “Cap. 6: El pathos o el rol de las emociones en la argumentación”. *L’argumentation dans le discours*. Traducido por Andrea Cohen para la cátedra Lingüística Interdisciplinaria de la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires.
- Benjamin, W. (1989). “La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica”. *Discursos Interrumpidos I*. Buenos Aires: Taurus.
- Benjamin, W. (1998). “El autor como productor”. *Illuminaciones III. Tentativas sobre Brecht*. Madrid: Taurus.
- Benjamin, W. (1982) [1933]. *Experiencia y pobreza*. Madrid: Taurus.
- Bermudo, J. M. (2008). “Pacifismo ético, pacifismo estético”. *Razón práctica y asuntos públicos. Revista de ética y filosofía política*. N° 12. En línea: [http://racionalidadpractica.blogspot.com.ar/2008\\_11\\_01\\_archive.html](http://racionalidadpractica.blogspot.com.ar/2008_11_01_archive.html). Consultado el 10/05/2015.
- Biff Cera, F. (2011). “O estranho porvir de Verônica Stigger”. *XII Congresso Internacional da ABRALIC: Centro, Centros – Ética, Estética*: 18 a 22 de julho, UFPR – Curitiba. En línea. Consultado el 12/04/2014.
- de Campos, H. (1982). “Lixo/Luxo. Arte pobre, tempo de pobreza, poesía menos”. *Novos Estudos Cebrap*. V. 1, N° 3: São Paulo. Julho, pp. 63-67.

- Dorigatti, B. (2010). “Veronica Stigger e suas estranhas e pequenas histórias”. 14/07/2010. En línea: <http://www.saraivaconteudo.com.br/Entrevistas/Post/10354>
- Ferraz Mello, H. “Drummond, o antibusto”. *Revista CULT*. N° 62. En línea: <http://revistacult.uol.com.br/home/2010/03/drummond-o-antibusto/>. Consultado el 10/05/2015.
- Foucault, M. (1969). “¿Qué es un autor?”. En línea: [www.saber.ula.ve/bitstream/123456789/15927/1/davila-autor.pdf](http://www.saber.ula.ve/bitstream/123456789/15927/1/davila-autor.pdf). Consultado el 12/04/2014.
- Freud, S. (1919). *CIX Lo siniestro*. Versión electrónica: Librodot.com.
- Garramuño, F. (2009). *La experiencia opaca. Literatura y desencanto*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.
- Giusti, M. (2012). “El humanitarismo, ¿un nuevo ideal moral?” *ISEGORÍA. Revista de filosofía moral y política*. N° 46: enero – junio, pp. 151-165. En línea: <http://isegoria.revistas.csic.es/index.php/isegoria/article/viewFile/777/776>. Consultado el 10/05/2015.
- Ladagga, R. (2007). *Espectáculos de realidad. Ensayo sobre la narrativa latinoamericana de las últimas dos décadas*. Rosario: Beatriz Viterbo.
- Ludmer, J. (2007). “Literaturas posautónomas”. *Ciberletras. Revista de crítica literaria y de cultura*. N° 17: Julio.
- Ludmer, J. (2010). *Aquí América Latina. Una especulación*. Buenos Aires: Eterna Cadencia.
- Meyer, M. (2013). *Principia Rhetorica. Una teoría general de la argumentación*. Buenos Aires: Amorrortu.
- Plantin, C. (2012) [2005]. *La argumentación. Historia, Teorías, Perspectivas*. Buenos Aires: Biblos.

Rolnik, S. (1997). "Toxicômanos de identidade. Subjetividade em tempos de globalização". Daniel Lins (Org.). *Cadernos de subjetividade*. Campinas: Papyrus.

Rolnik, S. "A vida na berlinda: Como a mídia aterroriza com o jogo entre subjetividade-lixo e subjetividade-luxo". *Trópico*. En línea: <http://p.php.uol.com.br/tropico/html/textos/1338.1.shl>. Consultado el 12/04/2014.

Santiago, S. (1978). "O Entrelugar do Discurso Latinoamericano". *Uma literatura nos trópicos*. São Paulo: Perspectiva.

Sibilia, P. (2007). *La intimidad como espectáculo*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.

Sibilia, P. (2008). *El hombre postorgánico*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.

Stigger, V. (2010). *Os anões*. São Paulo: Cosac Naify.

Stigger, V. (2010). "Pré-histórias, 2 (censuradas & extemporâneas)". *SOPRO*. N° 42: Florianópolis. Dezembro. En línea: <http://www.culturaebarbarie.org/sopro/outros/prehistorias.html>. Consultado el 12/04/2014.

Sloterdijk, P. (2000). "El hombre operable. Notas sobre el estado ético de la tecnología génica". *Revista Observaciones filosóficas*. En línea: <http://www.observacionesfilosoficas.net/>. Consultado el 10/05/2015.

Sloterdijk, P. (2006) [2000]. *Normas para el parque humano*. Madrid: Siruela.

**Fecha de recepción: 26/7/2014**

**Fecha de aprobación: 24/5/2015**