

# David Viñas: um escritor de cinema <sup>1</sup>

Adriana A. Bocchino

Articular historicamente algo passado não significa conhecê-lo “como ele efetivamente foi”. Significa captar uma lembrança como ela fulgura num instante de perigo.  
Walter Benjamin: “Teses sobre filosofia da história”.

O cinema não é fotografia em movimento, não é literatura, tampouco teatro filmado; sabe-se, é cinema. No entanto, muito se tem discutido sobre as relações entre literatura e cinema, discussões estas que acabaram tendendo para um ou outro termo da comparação ou procurando um meio termo. Para além das eventuais conclusões a que se poderia chegar, o fato é que, às vezes, assistimos filmes que se aproximam muito da literatura –sobretudo aqueles filmes que se distanciam dos propósitos literários –, e que, por vezes, lemos livros, romances ou contos, que já constituem em si mesmos uma espécie de filme.

Os livros da David Viñas me surpreenderam quanto a este último aspecto, numa releitura feita recentemente. Trata-se de um autor de literatura argentina reconhecido no país e no exterior, que escreveu especialmente para cinema, detalhe que não é muito levado em consideração na atualidade<sup>2</sup>. Lido como escritor da década de 60 dentro do sistema da literatura argentina; lido nos anos 70 como modelo de escrita do exílio; apreendido pela crítica como expoente de um realismo problemático – aspecto discutido por mim, que propus a hipótese de um Viñas mais alegorista que realista -, o fato é que nunca antes havia me detido num traço que, agora, me salta aos olhos como o mais evidente: muitos de seus romances e contos, não apenas o romance e os contos que foram efetivamente adaptados para o cinema, possuem uma forma que aponta diretamente, em função das formas de produção da escrita, à produção cinematográfica.

Sem dúvida, isto se vincula precisamente com essa “forma” à qual me referi ao tratar do modo de produção característico de Viñas, forma que o separa, na discussão acerca da classificação estética de sua obra literária, tanto do realismo mais simples como do realismo mais matizado; refiro-me ao modo de produção alegórico, resumido com precisão e poesia, nas suas formas e no seu alcance, na epígrafe que encabeça este artigo.

## ***Uma explicação sobre a alegoria e a montagem em Viñas***

É evidente que ao falar de alegoria não me refiro à alegoria em termos tradicionais –isto é, medievais ou renascentistas-, mas à alegoria postulada por Walter Benjamin, que não somente se debruçou sobre o conceito ao tratar drama barroco alemão (no estudo sobre o *Trauerspiel*), como expandiu a noção ao explicar as produções das vanguardas his-

tóricas de princípios do século XX, e a instrumentalizou em sua própria produção escrita (*Rua de mão única ou Livro das passagens*).

A alegoria em Benjamin é um modo de produção da escrita com reminiscências barrocas, que põe em prática as formas dialéticas de um pensamento aberto a múltiplas interpretações: é uma figura não concluída, pontuada por formas interiores fragmentadas, que não somente admite diferentes versões como exige múltiplas combinações.<sup>3</sup>

A alegoria concebida dessa forma define-se fundamentalmente enquanto coleção: uma coleção de traços, sempre variáveis e diferentes, de acordo com quem a define e para quem se define. Considerando este aspecto, é necessário expandir aqui um pouco mais a própria ideia de coleção de Benjamin, ideia que opera sobre o modo alegórico da construção da imagem/escrita (1989, 1992): se pensamos em uma coleção –de discursos, neste caso- e se aceitamos que enquanto tal, a coleção funciona como gênero discursivo não classificado, correlativamente podemos aceitar e reconhecer a norma e a intenção da coleção. Cada elemento da coleção se inscreve em dois planos: o horizontal, no qual é indício e antecipação do valor de outros indícios, e o vertical, no qual suspende a antecipação do futuro elemento, reúne o todo da coleção e celebra seu poder como elemento único da mesma (Benjamin: 1989. 118). Nessa construção, o mecanismo retórico posto em jogo é o da montagem; e, dizer montagem, de acordo com algum sentido previsto a partir da instância de produção, é dizer alegoria.

Dessa forma, apesar das variações sofridas em sua definição ao longo da história é possível dizer que a alegoria, enquanto figura retórica, teve sempre um caráter construtivo semelhante ao da montagem moderna, e que possui a vantagem remeter por um lado à retórica e por outro à hermenêutica, por um lado à produção verbal e por outro à recepção. De fato, a alegoria consta nos manuais entre as figuras de composição semântica mais complexas, dado que leva em consideração questões morfológicas e sintáticas a fim de consolidar algum sentido, e que constitui, além disso, um método de leitura superior, iniciático, voltado para questões de semântica relacionadas diretamente à leitura dos textos sagrados. Por outro lado, no que tange à configuração formal, a alegoria abarca uma série ininterrupta e justaposta de várias outras figuras - metáfora, sinédoque, alusão, elisão, antonomasia, animização, hipérbole e personificação dentre outras. É importante destacar também que os primeiros teóricos assinalaram, especialmente a partir da perspectiva da leitura sobre os textos sagrados, a existência de uma *alegoria in verbis* que, por efeito somatório, dava lugar a uma *alegoria in factis* e que esta última não seria outra coisa que a história, alegoria de alegorias. Se para a antiga retórica era difícil separar forma e conteúdo com respeito à configuração alegórica, isso já é inadmissível para as escritas do século XX.

É esse o caso de Viñas; se se pode falar ao mesmo tempo de escrita realista e de escrita alegórica, isso decorre da observação do capítulo, da parte ou o fragmento –realista- numa montagem alegórica. Isto é, trata-se de uma alegoria verbal que dá lugar a uma alegoria da história. Ao passo que no interior, o fragmento ou um detalhe –o objeto único da coleção -, é um procedimento de trabalho realista, no todo –o romance ou o conto, uma coleção que é uma amostra segundo uma montagem de exposição asistemática- lê-se, obriga-se a ler, conforme um procedimento alegórico: o objeto único vale como parte da coleção. A cifra estaria na totalidade. Cada fragmento, uma amostra quase míope de escrita realista, “colada” ao objeto, recupera-se na leitura alegórica. Assim, como o alegorista

barroco, Viñas operaria sobre a matéria convertida, como tal, em significante, em expressão de sua própria caducidade. Em seus romances e contos, o fragmento é o núcleo significativo e, no marco desta concepção, se transformará, segundo minha proposta, no material privilegiado da produção alegórica, ao mesmo tempo que em princípio compositivo por excelência que exige, por sua vez, o olhar alegórico do ponto de vista da recepção. A imagem microscópica, o fragmento de discurso, o fotograma, refrata na totalidade do romance ou do conto, a montagem ou filme.

A produção de sentido, nesses casos, será condicionada pela possibilidade de produção de escrita alegórica e esse condicionamento se traduzirá num efeito que pode definir-se como dissolução da referencialidade, em favor de uma significação fundada na lógica interna da própria escrita: a obra se constrói a partir da montagem exposta dos fragmentos da matéria real, motivo pelo qual a decifração do texto alegórico no suprime a literalidade. Ao contrário, o efeito alegórico depende sempre da duplicidade do sentido, da interação do particular literal e do geral cifrado.

Em Viñas, que opera com uma coleção de discursos, a montagem que trabalha a coleção se organiza por meio da repetição e da diferença: somente é possível produzir um sentido na montagem da coleção exposta se aí se instala uma dialética da memória no leitor. Mas, ao mesmo tempo, é isso o que gera a possibilidade da variação absoluta. O sistema da coleção admite todas as combinações possíveis e, por sua vez, o leitor produz infinitas novas combinações na recepção. Em outras palavras, a montagem em Viñas decorre do caráter alegórico no sentido proposto por Benjamin, no qual o protéico, a irredutível variedade, parece ser a propriedade estável da alegoria.

Seria possível dizer, então, que o realismo em Viñas, extremo, metuculoso, míope, é biológico na linha do projeto naturalista. O conjunto dos procedimentos e das estratégias narrativas tem uma finalidade pedagógica, conforme uma nova pedagogia: apoia-se na mostra do documento, no armado do arquivo, no oferecimento da coleção, fragmentária e incompleta, para que seja completada. É por isso que este realismo, em todo caso fotográfico, implica não a sucessão da amostra ordenada para a exposição mas a mala “feita às presas” na qual se guardam as recordações. Neste sentido, Viñas escreve seus romances, e inclusive os ensaios, como passagens, onde a história argentina volta a ser lida desde o presente, e o presente, re-significado, lê-se na leitura que se faz do passado.

### ***Da literatura ao cinema: ou ao contrário?***

Vejamos agora outro ângulo da questão que não somente ilumina o modo de produção alegórico de escrita mas serve para explicar, outra vez, a produção de Viñas.

De seus textos de ficção foram levados ao cinema *El jefe*, em 1958, por Fernando Ayala, a partir do conto homônimo, e *Dar la cara*, em 1962, por José Martínez Suárez. Por outra parte, Viñas colaborou nos roteiros de *El candidato* e *Sábado a la noche, cine*, outra vez com Ayala, e no roteiro de *La muerte blanca*, com Héctor Olivera.<sup>4</sup> *El jefe*, estreada em 23 de outubro, foi interpretada por atores hoje muito reconhecidos como Alberto de Mendoza, Duilio Marzio, Luis Tasca, Graciela Borges, Emilio Alfaro e, inclusive, o futuro diretor Leonardo Favio. Héctor Olivera e Ayala fazem a produção deste filme, com música de Lalo Schifrin. *El candidato*, de 1959, se estréia em 24 de setembro com Olga Zubarry,

novamente Duilio Marzio, Alfredo Alcón, Iris Marga e Guillermo Battaglia entre outros grandes. *Dar la cara*, estreada em 29 de novembro de 1962, tem Leonardo Favio como um dos principais protagonistas, junto a Luis Medina Castro, Pablo Moret, Ubaldo Martínez, Lautaro Murúa, Walter Sant Ana, Dora Baret e as presenças de Adolfo Aristarain e Fernando Pino Solanas entre os extras. Outros dados a serem destacados: a música do filme é de Gato Barbieri e a assistência de direção de Máximo Berrondo. Em *Sábado a la noche, cine*, estreada o 29 de setembro de 1960, com a atuação de Gilda Lousek, Luis Tasca, Aída Luz, Emilio Comte e Mirta Legrand entre outros, destaca-se a incorporação de temas musicais de Astor Piazzolla.

Se friso esses dados é porque os nomes (sua relevância) e as datas podem dar uma idéia da importância que se outorga a Viñas como escritor de cinema. De modo algum aparece como um adventício ou alguém eventualmente vinculado ao meio mas, ao contrário, como um verdadeiro escritor desse meio, assimilado a ele, da mesma maneira em que o estiveram os escritores que conformaram a nova geração de narradores nortea-americanos. *La muerte blanca*, de 1985, estreada em 1º de agosto, e realizada mediante uma co-produção com Estados Unidos, se distancia daqueles finais da década de 50 que parecem concentrar a atividade de Viñas no cinema mais que em nenhuma outra atividade. Em todo caso, essa última intervenção se relaciona mais com sua amizade pessoal com Olivera que com o verdadeiro desejo de trabalhar em cinema. A maior parte dos filmes mencionados, datados entre 1958 e 1962, fizeram certo sucesso e obtiveram amplo reconhecimento do público, além de uma significativa participação em importantes festivais internacionais -entre eles um dos primeiros que se realizaram em Mar del Plata, Argentina.

Entretanto, embora a produção literária de Viñas apareça nesse momento marcada pelo cinema, dado seu relativo sucesso cinematográfico e, como foi dito, em função de uma forma de escrita que segue de perto as potencialidades da escrita cinematográfica, seu trabalho para esse meio é interrompido, eventualmente até 1985, para não mais ser retomado.

É fato, porém, que apesar disso, Viñas continua escrevendo, obstinadamente, cada vez mais, para o cinema. Depois de *Dar la cara*, cuja publicação como romance aparece posteriormente à estréia fílmica, *Los hombres de a caballo* ou *Cosas concretas* aperfeiçoam a perspectiva e o ponto de vista da narrativa armada a partir da montagem cinematográfica. *Cuerpo a cuerpo*, seu impressionante romance escrito no exílio, e publicado em 1979, aprofunda e exaspera os procedimentos de produção de escrita em termos alegóricos.<sup>5</sup> A pergunta é óbvia.

Numa entrevista publicada em 1960, em *El Grillo de Papel*, Viñas coloca certas questões esclarecedoras referentes à sua visão do cinema que está sendo produzido na Argentina, a sua literatura, aos modos de produção do cinema nacional e aos modos de recepção crítica. Aí diz, em relação à crítica que fazem Tomás Eloy Martínez ou Ernesto Schóo sobre cinema, o seguinte:

No puedo menos de personalizar, porque si me limitase a hablar de “la crítica argentina” me quedaría en el plano de la abstracción. Si, en cambio, digo “La Nación”, “La Prensa”, “La Razón”, o fulano, mengano y zutano, pongo las cosas en foco. Y como todas las opiniones en nuestro país –salvo excepciones muy contadas- adolecen de vaguedad, me

esfuerzo en aclarar. Y como muchos creen que nombrando se santifica y deliberadamente omiten nombres, prefiero subrayar. Afrontarse explícitamente con los adversarios me parece mucho mejor que confrontarme secretamente conmigo mismo. Al fin de cuentas “el argentino silencioso” de Mallea o el “teatro del silencio” de Murena responden a la misma coartada que los “silencios decretados” por los Mitre.

Viñas está aborrecido com os críticos de cinema porque foram muito duros com *El Candidato*, recém estreado:

Los críticos no hicieron más que actualizar lo que pensaba de ellos mucho antes: los errores en que incurrieron ahora para negar al “Candidato” son simétricos a los que cometieron para elogiar al “Jefe”: garrulería erudita, corazonadas, tecnicismo, ingenio, condescendencia, generosidad o la cuota de terrorismo que se toleran, bonachonería, imbecilidad, pero interpretación: nada.

Ele incursiona e intervem diretamente como crítico de diretores ao referir-se a Torre Nilson:

Creo que tiene talento y voluntad, y si a eso se le suma la ventaja de ser despiadado con sus colegas, puede hacer cosas muy serias. Pero sólo cuando, además, sea capaz con sus obras de provocar entre la crítica bienpensante... una reacción que se corresponda con sus propias declaraciones revolucionarias hechas en revistas de izquierda de escasa difusión: cuando muestre los fundamentos de Barceló y no solamente su anécdota, cuando vaya a las raíces de lo que envilece la industria cinematográfica, cuando no quiera hacer a la vez cine negro, cine populista y cine “democrático”. En fin, cuando muestre lo que muchos sabemos y que aún está en el aire. O lo que es lo mismo: cuando adviertan que se trata de un auténtico agitador de ideas y no de un rebelde de vidriera.

O escritor conclui referindo-se aos poucos diretores de curta-metragem que o entusiasma – Kohon e Birri-, por contraposição àqueles que somente dedicam-se a “torcer a câmara para sentir-se audazes na hora do chá ou de filmar seus inócuos sonhos infantis, adolescentes ou alegóricos”. Embora aqui Viñas alude à alegoria em termos depreciativos, sem dúvida está pensando no modo tradicional da mesma, sem sequer notar que seu modo de produção de escrita, vinculado ao modo de produção cinematográfico, é alegórico em termos benjaminianos. O que interessa, então, é que esse tipo de escrita, por cenas, anotadas, expandidas tecnicamente na marcação da luz ou do ângulo, que vai do detalhe ao plano geral ou do plano geral ao detalhe, indicando com clareza a locação e o enfoque, expondo o diálogo como matéria em formação, incrustado-o em meio à imagem, construindo a imagem com personagens que se movem nas e com suas palavras e com indícios de personalidade que se observam nos gestos, este tipo de escrita trabalha e se escreve para o cinema, mediante uma montagem precisa, mediante uma construção alegórica. Dessa forma, Viñas fala de um modo de produção da literatura mas também do cinema, e seu modo não foi compreendido por diretores que aderiam, em finais dos anos 50, a outro modelo estético – na melhor das hipóteses, e na linha do realismo novescentista-, oposto ao dele. Pela mesma razão, eles não conseguiram levar para o cinema aquele modo de produção de sentido que já era, na própria escrita, cinema. Procuraram traduzi-lo ao modo de produção cinematográfico que conheciam, que eles podiam levar adiante na Argentina

de finais dos anos 50 e princípios dos anos 60. E não era isso o que Viñas estava indicando em seus romances ou contos. Refiro-me, sempre, ao modo de produção alegórico vanguardista.

### ***Para uma reinterpretação***

Relendo os textos de Viñas a partir da perspectiva de uma investigação que persegue uma forma, uma matriz retórica que permita pensar um modo de produção escriturário específico e vinculante do que denomino escritas do exílio (para além do fato de que os produtores dessas escritas se tenham deslocado na geografia, o que significa que o deslocamento físico não é o instrumento usado para medir a possibilidade de definição de tais escritas), me detenho especialmente em seu romance *Cuerpo a cuerpo*.<sup>6</sup> Trata-se de um texto pouco trabalhado pela crítica, por vezes sequer mencionado nas listas bibliográficas de sua produção (bem como seu outro texto de exílio, *Ultramar*), não reeditado até agora e de circulação realmente escassa na Argentina. Em *Cuerpo a cuerpo* é possível observar que o modo de produção alegórico vanguardista domina essa narrativa armada por meio de cenas, segundo uma sintaxe telegráfica no interior das cenas, somente interpretável mediante uma leitura final que reuna as partes num todo legível a partir de uma espécie de iluminação alegórica.

Numa entrevista que fiz a Viñas em abril de 2004, cada vez que eu perguntava acerca deste romance e seu contexto de produção, ele insistia em que se tratava de um livro que “lhe fugira das mãos”, que o “excedera” e que, segundo ele, devia-se a isso o que eu denomino “sintaxe telegráfica”. Só lembrar da dor pela qual atravessava no momento de escrever *Cuerpo a cuerpo*, a morte dos filhos, explica demasiadamente bem isso que o autor denomina excesso e fugir-lhe das mãos em relação a uma escrita que, imagino, é antes terapêutica que objeto estético. Entretanto, há algo aí, suspeito, da ordem da escrita, que se situa além da consciência do escritor e implica o que os surrealistas, mais do que outros, entre os vanguardistas, pensaram nos termos de uma iluminação benjaminiana – “captar uma lembrança como ela fulgura num instante de perigo” - e se relaciona diretamente com a montagem em termos técnicos e, se se quiser, com a alegoria em termos retóricos.

Ainda que a montagem seja, como técnica, imprescindível para o cinema, a literatura a incorporou durante o século XX, a nível dos procedimentos ou dos velhos recursos retóricos, com uma potência tal que acabou por subjugar a muitos outros (a metonímia, a sinecdoque, a metáfora, etc., etc.). É fato que, dentre os velhos e tradicionais recursos retóricos provistos por qualquer manual de Retórica (começando por Aristóteles até chegar a Bice Mortara Garavelli), somente a alegoria pode ser resgatada para pensar em termos técnicos e interpretativos a montagem como uma forma produtiva em si mesma, capaz de gerar interpretação, isto é, uma leitura. Neste sentido, creio, é proposta a alegoria em Viñas e seria esta a melhor maneira de pensar a alegoria na qual está pensando Benjamin quando se refere à utilizada, construída, exposta, pelas vanguardas.

Quando se constata que o texto de Viñas é alegórico, e não realista, -apesar de todos os matizes e reconvenções que diversos críticos fazem ao realismo de Viñas- se enxerga, de imediato, a montagem e, em consequência, até que ponto essa narrativa está armada segundo uma sintaxe cinematográfica mais que literária.

Em certo sentido a alegoria é a matriz, o modo de produção que permite armar ou pensar uma rede de escritas -do exílio- que depois se projeta a toda outra série de escritas, de vanguarda, próprias dos anos 70 em Argentina. Mas, no caso concreto de Viñas e revisando sua produção anterior, *Los dueños de la tierra*, por exemplo, observa-se que se trata de uma marca muito forte na gestão de sua escrita, que se afirma cada vez mais ao invés de se atenuar. Em outras palavras, o modo de produção e recepção da escrita, desde o início, está ligado nele ao modo alegórico: sutil e insinuante no princípio, até tornar-se contundente -isto é, estratégia de choque-, inevitável em *Cuerpo a cuerpo*, seu texto excessivo e excedido. Os romances que se seguem, *Prontuario* (1993) e *Claudia conversa* (1995), já não poderiam, ainda que quisessem, voltar atrás.

Este modo de escrever, e obrigatório modo de ler, havia passado despercebido para mim -graças às leituras realistas propostas pelos críticos- durante muito tempo, até que, entrevistado, funcionou como um modo de reavaliação de toda a produção de Viñas. E pode dar-se um passo a mais: os textos de Viñas, para além daqueles que foram levados ao cinema, se escrevem como roteiros expandidos e desenvolvidos que incluem não somente considerações técnicas mas também diálogos, cenografia, locações, etc., e por isso, somente por isso, parecem realistas. Aquilo que nas palavras de Barthes produziria o efeito do real (1971) é aquilo que em Viñas mais se vincula à estética e técnica do cinema, ao passo que a escrita é de um vanguardismo extremo: ele leva a técnica cinematográfica, que os diretores argentinos não puderam assumir em finais da década de 50 para a produção de filmes, à produção da escrita literária.

### ***Los dueños de la tierra: um exemplo concreto***

Seria impossível incluir aqui a polêmica sobre o “realismo” que marcou o século XX e que ainda hoje não conseguimos resolver, com respeito aos problemas que comporta a possibilidade ou não de representação. A dificuldade aumenta se se translada a problemática ao cinema. Mas uma observação, embora discutível, me permito fazer: em todo caso, o cinema é sempre mais realista que a literatura. Sobretudo para as sociedades cada vez mais visuais nas quais pouco a pouco nos transformamos. Acredito que é por isso e somente por isso que a produção de Viñas pôde ser pensada em termos realistas, sem que tivesse sido notado seu caráter alegórico vanguardista.

Para demonstrá-lo remonto a *Los dueños de la tierra*, muito próximo, em termos argumentativos, de *La Patagonia Rebelde* de Osvaldo Bayer, levada ao cinema por Olivera e em cuja produção Viñas também colaborou assessorando o diretor. Trata-se de um dos primeiros romances de Viñas e, ao mesmo tempo, um dos textos considerados mais realistas de sua produção, desde o já clássico artigo de Juan Carlos Portantiero, de 1961, no qual estuda o realismo na Argentina.<sup>7</sup>

Desde o “realismo comprometido” enunciado por Portantiero até a relativa negação de Martín Kohan (2004) -que prefere modernizar o tema deslocando-o do realismo luckacsiano ao brechtiano-, a necessidade de explicar, mais que a de classificar, a produção viñesca num marco estético que a justifique e que permita estabelecer coordenadas de interpretação, parece ser uma discussão que não se resolve. Sempre, em todos os casos, Viñas aparece como realista... mas sempre matizado por algum atenuante ou marca de

diferenciação que o separa do realismo entendido mecanicamente. A lista de prestigiosos críticos que examinam a questão insistem no caráter realista de sua escrita. O trabalho de Kohan, por exemplo, revisa os trabalhos daqueles que voltaram a fazer proposições nesse sentido: Ricardo Piglia primeiro, na hoje mítica revista *Los Libros*; Alfredo Rubione depois, no prólogo a *Un dios cotidiano* para o CEAL; María Teresa Gramuglio, que opta por falar de “atitude testemunhal”; Ernesto Goldar, que se desloca em direção a um estranho caso de idealismo filosófico; o trabalho de Rodolfo Borello, no qual se alerta para os riscos da “tipicidade”, na qual as tendências sociais podem apagar o individual; por último, o próprio Kohan, que conclui que “sua literatura [a de Viñas] não se ajustaria estritamente às convenções do realismo literário” (531). Como se vê, nem mesmo recorrendo à proposta brechtiana, Kohan fica satisfeito com um Viñas que volta a ser enquadrado na estética realista.

Falou-se tanto sobre o realismo como acerca do microscópico e do corpóreo em Viñas, a propósito de *Cosas concretas* e especialmente em relação a *Cuerpo a Cuerpo*,<sup>8</sup> sem se pensar a questão estético-retórica aí implicada, ou seja, a passagem do míope que transita do olhar realista ao impressionista até, como nas vanguardas, deslocar-se no trejeito expressionista e terminar na perfeita construção alegórica que se produz no encontro da minúcia microscópica e a reinterpretação da história: a alegoria em termos benjaminianos.

Quando Portantiero fala em 1961 do realismo na Argentina e inclui aí Viñas como expoente preciso dessa estética, está referindo-se ao recente romance publicado *Los dueños de la tierra*, de 1959. Embora o texto, ou melhor, a história, se desenvolva em seqüências cinematográficas perfeitas, em especial se nos detemos e observamos o procedimento técnico do que se denomina continuidade, o livro se abre, e é isto o que agora interessa ressaltar –pela la contundência que possuem os começos- com três cenas imponentes, tipografadas em itálico, que levam por título, à maneira de emblema medieval, nada menos que a menção a três anos: 1892, 1917 e 1920. Trata-se de datas-chave, após as campanhas de J. A. Roca, que perpassam a formação dos territórios nacionais do sul na Argentina, a partir de 1884, e que, mediante a lei 1532, os torna dependentes jurídica e militarmente do governo nacional. Depois, no texto, virá a história, em tipografia normal, que se desenvolve somente a partir daí, desse tríptico armado como um *tableaux*: “Entonces el Viejo lo llamó a Vicente”. ¿Por que estas três cenas colocadas na frente? ¿Por que em itálico? ¿Como explicar sua inscrição? ¿Como fazer a leitura de sua inscrição? ¿Que significam? ¿Que interpretação propor no marco amplo da totalidade da leitura?

1892... “Matar era fácil”. Começa assim a primeira parte do tríptico. Uma data, quatro nomes –Brun, Gorbea, Bianchi e Bond-, uma ação: uma veloz e impiedosa caçada. Homens à caça. De índios, não de patos, nem de *guanacos*, nem lobos marinhos, mas de índios. Discussões sobre o método: como matar? Enfrentam uma perspectiva incerta e outra estratégica, uma divertida perda de tempo *versus* a precisão. Finalmente, o resultado é o que importa. A terra limpa e “si a la gente le gusta, hay que dejarla que se dé el gusto”.

1917... no segundo quadro, o central, os mesmos nomes que matavam com facilidade no primeiro agora controlam o gado. “Contar y poder seguir contando y tener cosas debajo de los dedos a medida que contaba. Contar era tocar. Poseer era contar [...] Poseer era limitar” (págs. 18 a 24). Outros nomes vêm se somar, distintos; outros homens, os que não matam, nem contam, homens que trabalham –Soto, Muñoz, os tosadores. Entre tanto

a guerra: 1917 está no meio da Primeira Guerra Mundial, também em meio à Revolução Bolchevique. Na Patagônia haverá confrontos: entre os simpatizantes do Kaiser, os que não querem ter problemas, os que são somente comerciantes e os outros. Hipólito Irigoyen governa o país, os estados provinciais e os territórios, desde 1916.

1920... O terceiro quadro recorre diretamente à guerra passada: em Gallegos e em San Julián significa fardos e fardos de lã, cubos embolorados que não saem do porto. Falta de trabalho. Os homens da segunda imagem, os que trabalhavam –Soto e Muñoz- e outros novos –Stocker e o índio Caliqueo- agora conversam num galpão obscurecido pelo esplendor de uma vela a ponto de se esgotar. Os temas: a pobreza, a fome, as novas formas da submissão moderna.

Ellos eran cuatro y estaban ahí metidos y el resto de los hombres iguales a ellos estaban en “La Anita” o en Paso Ibañez o cerca del Coyle. Todos estarían acurrucados alrededor de una vela, sintiendo el olor agrio de los cueros de oveja y de sus propios cuerpos. Todo era una porquería: pagaban mal, no alcanzaba para nada, a los chiquilines se les hinchaba la panza y las mujeres tenían que bajar a Gallegos a hacer cualquier cosa. Una porquería. La Patagonia era una porquería. Ellos eran cuatro ahí metidos, estirando sus caras bronceadas por la luz de esa vela y se sentían solos. Miedo era estar solos. Por eso se amontonaban para hablar sobre lo mismo: lo que no ganaban, lo que no alcanzaba, las ganas que tenían de poseer algunas cosas. (24 a 36).

De repente a cena se torna violenta com a entrada de outro homem: o alcagüete. Todo termina em confronto. Todo termina em morte, como no princípio, com os mesmos nomes do princípio, como sempre. “Una gran llamarada se levantó desde el galpón iluminando los corrales, el agua del bañadero y el chato cilindro del tanque australiano”.

Nos três quadros aparecem os mesmos nomes, a mesma paisagem, as mesmas condutas, o que muda é o tempo, segundo um calendário arbitrário, e um discurso que se nutre dos conteúdos do monólogo interior mas que, mediante fortes marcas de impessoalidade, se expande ao universal. A manifestação das condutas é o que vai se desdobrar, se expandir meticulosamente, na história, nas histórias que acontecem depois. Podemos imaginar, enquanto isso, a projeção dos títulos e dos créditos.

### ***Um parêntese sobre a idéia de história***

No que se refere à concepção da história, o tempo, aqui, é observado várias vezes, é sempre diferente e sempre catastrófico. A história verdadeira é olhada mais de quatro vezes nesta ocasião: três teóricos tempos reais, os de 1892, 1917 e 1920, reinterpretados entre si e desde o tempo da escrita do romance, digamos do ano de sua publicação -1959, que voltam a ser reinterpretados em cada nova leitura, numa relação direta com cada presente de leitura. Trata-se da construção alegórica mas também da exigência da leitura alegórica.

Ao mesmo tempo, é preciso dizer que é este o conceito de história desenvolvido por Walter Benjamin em suas *Tesis sobre la filosofía de la historia* (1940).<sup>9</sup> Adorno, testamentário de Benjamin, descreve num compasso de quatro tempos a idéia central das teses: “Isto tem a ver sobre tudo com a representação da história como permanente catástrofe, com a

crítica do progresso, o domínio da natureza e a atitude diante da cultura” (Carta a Gretel Adorno, abril de 1940).<sup>10</sup> A nona tese que descreve a visão do anjo da história, o *Angelus Novus* de Paul Klee, o melhor, o que Benjamin supõe que vê o anjo no momento de “afastar-se de algo a que ele contempla”, é uma revisão espantada da história que, sem poder evitá-lo, com fúria tempestuosa, empurra para o futuro desde as ruínas do passado sempre presentes: “Onde diante de *nós* aparece uma série de eventos, ele vê uma catástrofe única, que sem cessar acumula escombros sobre escombros, arremessando-os diante dos seus pés”. Dessa forma compreende Benjamin a história, e daí sua idéia de que todo documento de cultura é ao mesmo tempo um documento de barbárie: à idéia de progresso opõe a de catástrofe, a verdadeira continuidade da história que é, ao mesmo tempo, a continuidade da opressão. Daí também a idéia de que a única forma de dar conta desta história é através da alegoria, tal como a realizam as vanguardas: de maneira fragmentária, deslocada, passível de ser rearmada a cada nova leitura, resgatando os detalhes do esquecimento para que fulguem num instante de perigo porque, “nem mesmo os mortos estarão a salvo dele, se o inimigo vencer. E esse inimigo ainda não parou de vencer” (tese VI). Na vereda oposta do sublime, Benjamin vindica o fracasso e resgata a idéia do fragmento particularizante enquanto matriz do pensamento e da escrita. A oposição não é destruição, mas sempre crítica, crítica provocadora como forma de reflexão criadora a partir do lugar-comum, do mais baixo dos lugares comuns. Daí a atenção dada ao oblíquo por aquele que repara nas margens, na minúcia, no não notado ou não considerado pela atenção daquele que, ao invés disso, volta-se para o sublime. Com esses elementos mínimos, com esses desperdiços, se arma a alegoria moderna à qual alude Benjamin.

Não é necessário fazer uma exposição mais extensa acerca das propostas benjaminianas sobre a história e seu correlato estético, teórico-prático, a alegoria, para perceber, sem necessidade de voltar a citar os críticos que falaram da produção de Viñas em termos realistas, a semelhança entre as duas posições diante da história e as possibilidades que oferece a arte, e seus modos, para sua trágica encenação. Com relação a isto foi um historiador, e não um crítico literário, quem melhor expôs a forma com que Viñas trabalhou a partir da ficção sua idéia sobre a história e, portanto, seu modo de conceber, nesse caso, a literatura. Diz Halperín Donghi:

Lo que Viñas ha venido explorando (la afirmación del estado nacional en el territorio como empresa militar y de conquista, y a la vez como correlato político de la conquista privada de ese territorio; en un segundo momento la individualización de otro que requiere ser marginado y, en el límite, exterminado, como correlato ideológico igualmente necesario de esa empresa) siguen el desplegarse del tiempo en las tendencias cuyo triunfo total constituye “el horror del presente”.<sup>11</sup>

Aquilo que propõe Halperin Donghi com respeito à forma de Viñas colocar a história se relaciona com o conceito de história de Benjamin, mais precisamente com aquilo que vê, e como o vê, o anjo da história ao olhar o passado. Nesse sentido, não é preciso esclarecer que a estética realista, em termos balzaquianos, luckácsianos ou inclusive brechtianos, nada diz acerca da marca e da força de reinterpretação contínua da história que se realiza desde o presente e à qual nos obriga, em especial, o procedimento alegórico, desde a escrita ou desde a recepção, dos textos de Viñas. A estética realista, em qualquer

uma de suas formas, pretende oferecer a versão indiscutível da história. Seguindo essa linha de raciocínio, pela oposta definição e tratamento da história, custa ver o realismo crumentado nos textos de Viñas, mesmo num dos textos considerados mais realistas de sua produção.

Nesse sentido, talvez seja necessário também reavaliar a proposta de *Contorno* e a questão não se limite a uma articulação tão simples (como se isso fosse possível) como a de texto e contexto. Há, a esse respeito, um fragmento de *Crisis de la ciudad señorial* de Viñas, uma publicação de 1969, que desejo citar embora seja extenso, já que explica com clareza seu modo de trabalho, seja no gênero crítica ou no gênero ficção, isto é, seu modo de pensar o trabalho da escrita.

Los errores de la crítica que impugno deben atribuirse a las limitaciones de sus presupuestos teóricos: apelando implícitamente a la especificidad de lo literario mutilan sus valoraciones en una perspectiva escindida y abstracta. El método debe ser otro: aceptada la relativa especificidad y la autonomía regional de cada nivel, los resultados ahí obtenidos sólo se verificarán y complementarán en un nivel englobante superior que los ilumine y encarne en un movimiento de permanente vaivén del dato a los sucesivos contextos y de éstos hacia lo aparentemente más anecdótico y particular. Si resulta legítimo plantear una “crítica interior”, sólo se complementará con la “salida” posterior. Del texto al contexto y de éste a la textura. Balanceo integrador que supone lo inmanente relacionado con la reconstrucción del horizonte donde nace un pensamiento; la inmersión pero no el englutido. Que la “especificidad de la literatura” –por consiguiente- no se torne separación en tanto lo auténticamente crítico presupone asociar lo parcelado. Y comprender la literatura no puede ser un limitarse a su literalidad, sino el articulado de su poder de negación con la totalidad de lo real que se devela en ella y por ella. Pues el lenguaje implica una trascendencia radical que lo lanza sin cesar hacia fuera, hacia el mundo y hacia los otros. Bien visto, toda metáfora presupone un público. Y a la inversa. (2004: 16).

Prefiro falar, portanto, de escrita e não de diferentes gêneros nem tampouco, talvez, de estéticas tradicionais. Não se trata de realismo. Escrever em Viñas, seja crítica ou ficção, é articular de tal modo as palavras que elas produzam efeitos, de realismo se se quiser, mas, mais especificamente de reinterpretação contínua da história a partir de uma montagem permanente. Por isso, o “modo cinema” seria o mais adequado para definir esta estética. É nisse sentido que solicitam uma recepção em termos alegóricos; ou em outras palavras, a maior parte dos textos de Viñas pedem uma leitura alegórica, moderna, que não se realizou ainda. Pedem ser levados ao cinema.

### ***Dar la cara: outro exemplo***

Mas, vejamos que ocorre com *Dar la cara* que sim foi levado ao cinema. A primeira edição é do 15 de outubro 1962, e esgotou-se em menos de um mês e meio. A segunda edição sai o 30 de novembro do mesmo ano. Nesse intervalo, se estréia o filme. No capítulo dedicado ao cinema da indispensável *Historia de la Literatura Argentina* do Centro Editor de América Latina, Jorge Miguel Couselo diz:

Generacionalmente entroncado con Torre Nilson, el director Fernando Ayala busca inicialmente en la narrativa nacional... Su gran hallazgo se llamará *El jefe* (1958), con la feliz

idea de incorporar a un joven escritor: David Viñas. Si pudo entenderse pluralmente, entre el caso policial, la rebeldía sin causa y la quiebra generacional, se prefirió interpretarlo como una alegoría sobre el peronismo... Viñas y Ayala quisieron insistir en su actitud crítica, llevándola a la exposición de la caducidad de antiguos hábitos políticos en *El candidato* (1959)

...

Con otro director, José A. Martínez Suárez, Viñas emprendió la inquietante experiencia de *Dar la cara* (1962). “Nos encontramos –dice Mireya Bottone- ante un caso interesante de relación cine-literatura: el novelista ha escrito primeramente el argumento de la película y luego lo ha desarrollado en forma de novela”. El guión fue imputado de esquematismo. La novela tendió a la frondosidad. Entre uno y otro extremo corría un fresco de la juventud frente a la crisis argentina, testimonio que ha crecido con el tiempo. (1986: t. 4: 618)

Este romance concentra o mundo caótico e convulsionado de uma Buenos Aires povoada por uma juventude que repudia o peronismo mas que, nessas alturas, também está desiludida com a Revolución Libertadora de 1955. Nada mudou e, para piorar o quadro, é o momento em que as forças que conduziram Arturo Frondizi ao poder, entre as quais encontra-se o próprio Viñas e os integrantes de *Contorno*, descobrem que “o candidato impoluto das esquerdas, ao se tornar presidente, torna-se todo um político”, nas palavras de Emir Rodríguez Monegal. O interessante aqui é que Viñas joga com mínimas referências conjunturais –a estréia de um filme (o dele com Fernando Ayala, *El Jefe* de 1958), uma greve universitária, a voz de um vendedor de jornais que anuncia um periódico no qual se informa que Fidel avança sobre La Havana- para delinear um quadro de conjunto que mostra o clima de aborrecimento, tão bem descrito pelo neo-realismo italiano de Alberto Moravia, que será publicado em Argentina tão somente em 1963. Isto é, o procedimento –refiro-me a essa mescla de literatura/cinema-, embora já tinha se consolidado na narrativa e no cinema europeus, constitui aqui uma verdadeira descoberta que, de certa maneira, passa despercebido. A inclusão, no romance, de uma problemática de estrito caráter cinematográfico nessas alturas –a polêmica posição do cinema, situado entre a arte e a empresa-, transformada em tema de um filme/romance acaba sendo perturbadora não somente no próprio campo mas, em especial, no campo da literatura: não se deve esquecer que o modelo de romance, quando Viñas escreve *Dar la cara*, continua a ser, no sistema da literatura argentina, embora já tenham se passado alguns anos desde *Todo verdor perecerá*, o modelo previsto pelo grupo de Sur.

Através de cada uma das personagens, não importa como elas chamem, não importa como sejam descritas -o que importa é como cada uma delas funciona-, incorre-se naquilo que, dissemos, constituía um problema, a tipicidade. Mas isso é indispensável para a formação alegórica –e mais ainda para a construção fílmica e a montagem. O texto é montando cena sobre cena, separadas por um espaço em branco como indicação, nas quais a personagem, o tipo, se mostra. Cada tipo faz, por sua vez, a montagem do quadro que conclui num setor da sociedade argentina, de meia idade, mais para jovem, desorientado, despossuído da certeza de certa eficácia política, enquadrado num meio intelectual e moralmente repressivo, frustrado em termos de classe, que começa a vislumbrar no sexo e na dissipação, e também nos movimentos grevistas, as únicas formas de evasão. A nova arte, um incipiente cinema experimental e documental, não deixa de ser a expressão esno-

be de uma geração que não tem outro espaço, nem outro modo, através do qual se expressar. Somente dá-se a cara em situações individuais, quando não se pode fazer outra coisa, quando se está acuado. Alienação seria a figura alegórica que aqui fulgura. Trata-se de uma figura que não encontramos no repertório tradicional dos manuais de retórica, mas de um conceito bastante novo, cunhado pela sociologia, que vem de mãos dadas junto da modernização e do marxismo, mais sério, que a analisa. A questão é que Viñas não se compraz na alienação, como fará depois o romance e o cinema italiano, mas a mostra para o arquivo e tenta desconstruí-la no ato de mostrá-la. Inclusive o próprio autor sai parodiado deste lance. Não tem sequer compaixão por si mesmo. Não se exclui porque, precisamente, mostra com paixão, seres marginais, os homens e mulheres que vivem numa Argentina que -dirá nas contracapas de *Las malas costumbres* de 1963- “não é uma colônia; é algo mais equívoco: uma semi-colônia”, homens e mulheres que se agitam “numa matéria concreta, viscosa e úmida” (Rodríguez Monegal). Para além do abuso de caricaturas de personagens reais – que foi criticado-, a identificação de personagens por traços exagerados de Ernesto Sábato, José Bianco ou Leopoldo Torre Nilsson, entre outros, já tinha sido experimentada por Sartre, mestre indiscutível nesse momento de Viñas, mas também por Dante em sua *Divina Comedia*, segundo o procedimento inequívoco da alegoria. *Dar la cara* torna-se o testemunho de uma geração que deverá decidir diante da história. Uma geração que olha com olhos desorbitados, como o anjo de Paul Klee, as ruínas do passado mas também sua própria estupidez e, portanto, sua impotência para desenhar o futuro.

### ***Algumas conclusões***

Existe uma história diferente com respeito à relação entre escritores e diretores, da história do aproveitamento e/ou a rejeição mútua: a da estreita colaboração entre roteiristas e diretores. É este o caso, considero, de David Viñas. E, num certo sentido, as experiências que ele, Fernando Ayala e Héctor Olivera levaram adiante, num primeiro momento, seguido depois por José Martínez Suárez, depois, poderiam ser pensadas como tentativas de aproximação, qual o denominado *ciné roman* por Alain e Odette Virmaux, em 1985, para referir-se às experiências que ficaram na moda nos anos sessenta graças a Robbe-Grillet e Margerite Duras.

Nesse sentido, é importante destacar que estamos a quase cem anos do alerta de um dos primeiros e mais relevantes teóricos da literatura, Vitor Chlovski, acerca da importância que todos aqueles que nos dedicamos a falar de e sobre a arte em geral e a literatura em particular devemos dar ao cinema, a fim de observar que seu princípio construtivo é consubstancial aos modos de produção moderna, para não falar de sua instância pós-moderna (a cadeia de montagem, a repetição, a cena fragmentária, o sistema, a série). Neste sentido, a literatura -as formas de dizer a vida contemporânea-, embora desejasse não poderia permanecer imune.

Hablando en términos cuantitativos, el espectáculo está representado en el mundo de hoy esencialmente por el cine. Mostramos escasa atención por el cine, mientras que esa “cantidad” se transforma ya en “calidad”.

Nuestra literatura, los teatros, los cuadros son un rinconcito, un islote perdido en el mar cinematográfico.  
El arte en general –y la literatura en particular- vive junto al cine y finge ignorarlo.<sup>12</sup>

No caso de Viñas esta consigna parece estar mais presente do que até agora foi investigado. Se seu “realismo” é difícil de diagnosticar, e muito mais de descrever, é porque se trata de um realismo cinematográfico. Sua maneira de contar, de dizer, é cinematográfica e vai do detalhe ao plano geral, para voltar ao detalhe mediante angulações e efeitos óticos que jogam com o fundido, o fundido encadeado e la sobre-impressão. A forma de organizar seus *travellings* copia, a princípio, as panorâmicas do realismo do século XIX, entrecortadas pelo capitalismo selvagem da primeira metade do século XX segundo uma nova experiência do movimento e da percepção, das fragmentações do tempo e do espaço –a montagem alternada ou a “câmara-olho”–, até chegar, em *Cuerpo a cuerpo*, à modalidade da câmara móvel, no ombro, posta na moda somente pelo dogma 95. É essa a maneira de fazer cinema no momento em que Viñas começa a escrever seus romances. Assim, juntamente à inegável influência, declarada pelo próprio autor, dos narradores da *Lost generation*, decidir o que é que produziu mais impacto nas formas de sua escrita, se a literatura ou o cinema, seria absurdo, dado que se trata de um ir e vir constante, tanto nos norte-americanos, que também se dedicaram ao cinema, quanto nele, de modos de ver e especialmente de contar certas histórias, reais ou inventadas, em relação a um preciso modo de inserção no novo mundo capitalista. Não importa quanto se aproximem essas histórias ao real, o que importa é o modo de contá-las conforme o modo de produção que as origina, as sustenta e as submete. E esse modo é cinematográfico e portanto alegórico em termos benjaminianos. Hollywood, o novo cinema francês e o neo-realismo italiano se combinam nas primeiras maneiras de contar de Viñas –, antes, talvez, que a tradição da literatura argentina, tão bem estudada pelo próprio Viñas–, para continuar nessa idêntica linha de produção, cinematográfica, até seus últimos textos de ficção.<sup>13</sup>

A fim de compreender melhor qual seu lugar na narrativa argentina dos anos 60 e 70 até chegar nos 90 –fora do espaço tradicional ocupado pelos Mallea, posicionado contra *Sur*, auto-excluído com decisão dentre os escritores do *boom*, próximo mas ao mesmo tempo pondo distância do incipiente relato testemunhal inaugurado pelo admirado Rodolfo Walsh–, seria necessário observar, então, que se vê no cinema quando Viñas escreve ou, melhor, que está vendo Viñas quando escreve, durante os anos 40 e 50, para acompanhar a história nas duas décadas seguintes, seja tanto no cinema argentino quanto no estrangeiro que chega à Argentina, antes que realimentar a análise do campo puramente literário para encontrar uma filiação genealógica que dê conta das formas, procedimentos e classificação estética de sua narrativa.

#### Notas

<sup>1</sup> Tradução do espanhol: Miriam V. Gárate

<sup>2</sup> A partir de um lugar que se tornou voz popular, todas as indicações biográficas que é possível achar sobre David Viñas se iniciam dizendo que “nasceu em Buenos Aires, na esquina de Talcahuano e Corrientes, em 1929”, como se a referência a essa esquina da Capital do país resumisse um perfil de escritor impossível de

desconhecer. Além disso, também se reitera: “estudou com os padres e com os militares”. Com esses quatro dados deveríamos poder armar as coordenadas de uma formação. Segundo o próprio Viñas manifestou, aí econtontra-se sintetizado o que Pierre Bourdieu denominou *habitus*. E o autor não quer acrescentar mais nada ao dado biográfico, salvo os que constam de seus primeiros romances: *Un dios cotidiano* (1957) e *Los dueños de la tierra* (1958). Aí está tudo, diz. Mas, acrescento: entre os atos mais relevantes encontra-se o de ter sido fundador e co-diretor da revista *Contorno*, de grande influência em meios universitários e intelectuais entre 1953 e 1959. Por *Un Dios cotidiano* recebeu, em 1957, o *Premio Gerchunoff* e em 1963 recebeu seu doutorado da *Universidad de Rosario*, com a tese *La crisis de la ciudad liberal*. Um ano antes, *Dar la cara* tinha recebido o *Premio Nacional de Literatura*, que Viñas voltou a receber em 1971 por *Jauría*. Em 1972, *Lisandro* obteve o *Premio Nacional de Teatro*, e um ano depois *Tupac-Amaru* o *Premio Nacional de la Crítica*. Entre os livros de ficção mais citados, junto aos já mencionados, encontram-se *Los hombres de a caballo*, premiado por *Casa de las Américas*, Havana-Cuba, em 1967, e entre os de crítica e ensaio *Literatura Argentina y realidad política* de 1964, várias vezes re-editado com modificações, inclusive notítulo, e *Indios, ejército y frontera* de 1982. Entre 1973 e 1983 Viñas ministrou aulas de literatura em Califórnia, Berlim e Dinamarca. Em 1984, com o retorno da democracia, regressou a Buenos Aires, onde assumiu a *Cátedra de Literatura Argentina de la Facultad de Filosofía y Letras* e a direção do *Instituto de Literatura Argentina de la Universidad de Buenos Aires*. Em 1991, numa decisão que suscitou alvoroço campo intelectual, recebeu e rejeitou a bolsa Guggenheim: “Uma homenagem a meus filhos. Custou-me vinte e cinco mil dólares. Ponto”, diria mais tarde. Seus filhos, María Adelaida e Lorenzo Ismael, foram sequestrados e “desaparecidos” pela ditadura militar nos anos 70.

<sup>3</sup> A *origem do drama barroco alemão* de 1928 no primeiro caso e *Rua de mão única*, também de 1928, e *O Livro das Passagens*, escrito durante ao longo de mais de vinte anos e recentemente publicado, no segundo. Sobre a história da alegoria ver o excelente estudo de María Eugenia Romero *Sobre la alegoría* (2005).

<sup>4</sup> Para más datos, véase <http://www.cinenacional.com>

<sup>5</sup> Conferir meu trabalho “Escritura y Exilio durante la última dictadura argentina: *Cuerpo a cuerpo* de David Viñas y *Libro de navíos y borrascas* de Daniel Moyano”, in *Actas III Jornadas de Historias de las Izquierdas*, Bs. As.: CEDINCI y Biblioteca Nacional, 4 al 6 de agosto de 2005. (CD)

<sup>6</sup> Quando falo de uma nova perspectiva de pesquisa faço-o a partir da idéia de “trabalho da escritura” elaborada por Noé Jitrik (2000). Nesta obra, o trabalho é pensado como uma prática que se explica como “atividade” cujo objeto aonta para a constituição da escritura, para uma articulação gráfica e que, por uma lógica de ocupação, possui caráter espacial. A intensidade das marcas retóricas -a materialidade da marca e sua interpretação- parece o lugar ideal para observar e verificar, na prática, este “trabalho”.

<sup>7</sup> Sintomaticamente, os dois autores paradigmáticos do realismo argentino são, para Portantiero, David Viñas e Beatriz Guido –esposa de Leopoldo Torre Nilson-, ambos ao mesmo tempo, escritores de cinema.

<sup>8</sup> Ricardo Piglia em “Una lectura de *Cosas concretas*” (1969). Nicolás Rosa em “Sexo y novela: David Viñas” (1970: 7-99), “Los modelos de la sexualidad” (1981) y *El arte del olvido* (1999). Aníbal Jarkowski em “Sobreviviente en una guerra: enviando tarjetas postales” (1992). Daniel Link. “Recorridos por Viñas: tecnología y desperdicios” (2003).

<sup>9</sup> Walter Benjamin. “Tesis de filosofía de la historia” (1989: 183).

<sup>10</sup> Citada en Rubén Jaramillo Vélez. “Sobre la filosofía de la historia de Walter Benjamin” (1993: 72).

<sup>11</sup> Tulio Halperín Donghi. “El presente transforma el pasado: el impacto del reciente terror” (1987: 86)

<sup>12</sup> *Cine y Literatura* (1923). Citado por Carmen Peña-Ardid. *Literatura y cine* (1999: 43).

<sup>13</sup> Ver, com respeito às influências mútuas, o livro citado de Carmen Peña-Ardid, *Literatura y cine* (1999). Em especial, os capítulos da Segunda Parte “Cine y novela: relaciones, convergencias e influencias”.

### Bibliografía

Textos mencionados de David Viñas (ficción)

(1955) *Cayó sobre su rostro*. Bs.As.: Doble P.

(1956) *Los años despiadados*. Bs. As.: Letras Universitarias.

(1957) *Un dios cotidiano*. Bs.As.: Kraft.

- (1958) *Los dueños de la tierra*. Bs. As.: Losada.  
 (1962) *Dar la cara*. Bs.As.: Jancana.  
 (1963) *Las malas costumbres*. Bs.As.: Jancana,  
 (1967) *Los hombres de a caballo*. La Habana: Casa de las Américas.  
 (1969) *Cosas concretas*. Bs. As. : Tiempo Contemporáneo.  
 (1974) *Jauría*. Bs.As.: Granica.  
 (1979) *Cuerpo a cuerpo*. México: Siglo XXI.  
 (1980) *Ultramar*. Madrid: Edialsa.  
 (1993) *Prontuario*. Bs.As.: Planeta.  
 (1995) *Claudia conversa*. Bs.As.: Planeta.

*Bibliografía (Textos citados)*

- Barthes, Roland (1971) “El efecto de lo real”, Ricardo Piglia (comp.) *Polémica sobre realismo*. Barcelona: Ediciones Buenos Aires, 1981.
- Benjamin, Walter (1987) *Dirección única*. Madrid: Alfaguara.
- \_\_\_\_\_. (1989) “Historia y coleccionismo: Eduard Fuchs” y “Tesis de filosofía de la historia”, *Discursos interrumpidos I*. Buenos Aires: Taurus. 87-136 y 175-192.
- \_\_\_\_\_. (1990) *El origen del drama barroco alemán*. Madrid: Taurus. [1929]
- \_\_\_\_\_. (1992) “Desenterrar y recordar” y “Desembalo mi biblioteca”, *Cuadros de un pensamiento*. Buenos Aires: Imago Mundi. 87-136 y 175-195.
- \_\_\_\_\_. (2005) *El Libro de los pasajes*. Madrid: Atuel.
- Bocchino, Adriana (1997) “Hacia una categoría crítica: escrituras del exilio”, *VVAA Nuevos territorios de la literatura latinoamericana*. Buenos Aires: Instituto de Literatura Argentina, UBA. 425-430.
- \_\_\_\_\_. (1999) “Exilios y Escrituras. Notas para una puesta en relación de dos momentos: escrituras del exilio o exilios de la escritura”, en *CELEHIS* N° 10. MDP. 39-52.
- \_\_\_\_\_. (2001) “Sobre los ‘70: el género de una investigación (colección, corte y montaje)”, en Lisa Bradford (comp.) *La cultura de los géneros*. Rosario: Beatriz Viterbo. 49-78.
- \_\_\_\_\_. (2005) “Crítica de la cultura en David Viñas: la alegoría permanente”. *Actas del VI Congreso Nacional de la Asociación Argentina de Semiótica*. Buenos Aires. UBA, (CD)
- \_\_\_\_\_. (2005) “Escritura y Exilio durante la última dictadura argentina: *Cuerpo a cuerpo* de David Viñas y *Libro de navíos y borrascas* de Daniel Moyano”. *Actas III Jornadas de Historias de las Izquierdas*, Bs. As.: CEDINCI y Biblioteca Nacional. (CD)
- Cosuelo, Jorge Miguel (1986) “Literatura argentina y cine nacional”. *Historia de la literatura argentina*. Tomo 4. Bs. As.: CEAL. 601-624.
- Garavelli, Bice Mortara (1991) *Manual de retórica*. Madrid: Cátedra.
- Goldar, Ernesto (1971) *El peronismo en la literatura argentina*. Buenos Aires: Freeland.
- Gramuglio, María Teresa (1967) “La actitud testimonial en David Viñas”. *Setecientos Monos*, Rosario, año IV, n° 9, junio. (2002) “El realismo y sus destiempos en la literatura argentina”, M. T. Gramuglio (Dir.). *El imperio realista*. Tomo 6. Noé Jitrik (Dir.) *Historia crítica de la literatura argentina*. Buenos Aires: Emecé.
- Halperín Donghi, Tulio (1987) “El presente transforma el pasado: el impacto del reciente terror”. AAVV. *Ficción y política. La narrativa argentina durante el proceso militar*. Buenos Aires: Alianza. 71-95
- Jaramillo Vélez, Rubén (1993) “Sobre la filosofía de la historia de Walter Benjamin”. AAVV. *Sobre Walter Benjamin*. Buenos Aires: Alianza. 71-81.
- Jarkowski, Anibal (1992) “Sobreviviente en una guerra: enviando tarjetas postales”. *Hispanérica*, Año XXI, N° 63, Maryland. 15-24.
- Jitrik, Noé. (2000) *Los grados de la escritura*. Bs. As.: Manantial.
- Kohan, Martín (2004) “La novela como intervención crítica: David Viñas”. Jitrik, Noé. *Historia Crítica de la Literatura Argentina*. Tomo 9 (dir. Por Sylvia Saítta). Buenos Aires: Emecé. 523-541.

- Link, Daniel (2003) “Recorridos por Viñas: tecnología y desperdicios”. *Cómo se lee y otras intervenciones críticas*. Buenos Aires: Norma.
- Peña-Ardid, Carmen (1999) *Literatura y cine*. Madrid: Cátedra. 3ª ed.
- Piglia, Ricardo (1969) “Una lectura de *Cosas concretas*”. *Los Libros* N° 6, diciembre de 1969.
- Portantiro, Juan Carlos (1961) “Viñas: la quiebra de la ilusión”. *Realismo y realidad en la narrativa argentina*. Buenos Aires: Procyon.
- Rodríguez Monegal, Emir (1961) “David Viñas en su contorno”. *Mundo Nuevo*, N° 18, diciembre. 75-84.
- Romero, María Eugenia (2005) *Sobre la alegoría*. MDP: Estanislao Balder.
- Rosa, Nicolás (1970) “Sexo y novela: David Viñas” en *Crítica y significación*. Bs. As: Galerna. 7-99.
- \_\_\_\_\_. (1981) “Los modelos de la sexualidad” en *La crítica literaria contemporánea*. Bs.As. CEAL.
- \_\_\_\_\_. (1990) *El arte del olvido*. Bs. As.: Puntosur.
- Rubione, Alfredo (1981) “Prólogo” a David Viñas. *Un dios cotidiano*. Buenos Aires: CEAL.
- Sklovski, Víctor (1971). *Cine y literatura*. Barcelona: Anagrama [1923].
- Viñas, David (2004) *Crisis de la ciudad señorial*. Buenos Aires: Corregidor [1ª ed. Santa Fe: Universidad nacional del Litoral, 1969; 2ª ed. Buenos Aires: Siglo XX, 1973]
- Virmaux, Alain y Odette (1985). *Un genre nouveau: le ciné-roman*. Paris: Ediling.