MUSEU-MÁQUINA: RICARDO PIGLIA E SEUS PRECURSORES

Maria Antonieta Pereira *

ABSTRACT:

*Analysis of Ricardo Piglia's writings, focusing specially on his novel *The Absent City* and the metaphors of the narrative-machine and the literary museum.*

KEY WORDS: *Machine; Museum; Contemporary Literature.*

Os alfabetos das diversas nações aparecem, igualmente, ao lado do alfabeto da Cidade do Sol.

Campanella

É entre os letrados que se escolhem os embaixadores, os padres, os traníboras e o príncipe, chamados antigamente *barzame* e hoje *ádemo*.

Thomas Morus

O atlas do Grande Khan também contém os mapas de terras prometidas visitadas na imaginação mas ainda não descobertas ou fundadas: a Nova Atlântida, Utopia, a Cidade do Sol, Oceana, Tamoé, Harmonia, New-Lanark, Icária.

Ítalo Calvino

Saí da ilha há dois meses, disse Boas, e ainda ecoa em mim a música dessa língua que é como um rio.

Ricardo Piglia

A cidade ausente, romance de Ricardo Piglia, a partir de seu título já indica que seu tema será a perda. Quando diferentes culturas se cruzam e se destroem, os centros urbanos constituem-se como espaços lacunares e atópicos, habitados por sujeitos incertos. Cidadãos *cyborg* deambulam por avenidas e metrô como corpos mecânicos que precisam ansiosamente cruzar espaços, idiomas e algum

* Doutora em Teoria da Literatura, 1997.

afeto, num tempo esquizofrênico e vazio. Presos nas engrenagens da cidade-máquina, seus habitantes reproduzem movimentos previsíveis, ordenados, automáticos, como numa linha de montagem fabril. Por outro lado, o monstruoso corpo arfante da metrópole desregula-se freqüentemente e devora seus próprios filhos.

Segundo Angel Rama, a colonização do continente latino-americano materializou-se na construção de cidades planificadas, as quais eram símbolo, resultado e reforço de uma concentração máxima de poder. Assim, a América pós-colombiana, diferentemente do mundo europeu, iniciou-se no espaço urbano e, a partir dele, desenvolveu suas atividades agrárias. Enquanto iniciativa de transculturação européia, as cidades congregavam vice-reinados, tribunais de inquisição, universidades – toda uma estrutura de poder centralizador e letrado. Construído segundo a geometria de um tabuleiro de damas, esse núcleo urbano reservava sua praça central para os edifícios do poder – a igreja e o governo. Nesse centro do centro, com o objetivo de ordenar a conquista, atuavam aqueles que sabiam fazer uso da palavra escrita. No interior da cidade planificada destacava-se, portanto, uma cidade letrada que "compunha o anel protetor do poder e o executor de suas ordens" (RAMA, 1985:43), não deixando de constituir, ela própria, também uma forma de poder. Outros anéis, formados por mestiços e ibéricos pobres, escravos e índios, circundavam a cidade das letras que, organizada em círculos concêntricos, atendia à palavra-chave da colonização – ordem.

No mundo contemporâneo, a função ordenadora da cidade está morrendo. A agonia do espaço urbano vincula-se aos mais diversos problemas – superpopulação, precariedade de serviços, violência social, pane dos sistemas de comunicação e transporte, entre outros. A metrópole da América Latina, como a de qualquer parte do planeta, configura uma *pólis* fraturada por cruzamentos ininterruptos de idiomas, imagens e eventos que ameaçam e fundam cotidianamente o espaço urbano. Para Renato Cordeiro Gomes, a cidade grande "é o palco da atrofia progressiva da experiência substituída pela vivência do choque que provoca a perda dos elos comunais, a impossibilidade de o homem urbano integrar-se numa tradição cultural" (GOMES, 1994:68). A atrofia progressiva da experiência, desencadeada pela alta rotatividade de tempos, espaços e culturas faz do cidadão um exilado permanente:

o vozerio dos centros urbanos apenas encobre a solidão em que de fato vive seu habitante. Ao invés das muralhas, que antes guardavam as cidades, temos hoje os muros de cada residência ou condomínio isolando os cidadãos entre si e protegendo-os de um inimigo freqüente, cujo rosto múltiplo pertence a qualquer um e ameaça a vida de todos. Um centro urbano internamente sitiado e evanescente, exílio do cidadão, é o tema de *A cidade ausente*.

No romance, a citação excessiva de províncias, estações de metrô, praças, ruas, ilhas e subsolos vai compondo o mapa de uma cidade submersa numa avalanche de signos. A memória dos narradores desloca-se nessa geografia como se ela fosse uma tela de computador, em que basta *clicar* para se alterar todo o cenário. As descrições da periferia da cidade ou do pampa também se encontram sob um olhar urbano, que nomeia sem cessar para tentar reter na memória a cidade que se vai mas continua sendo Buenos Aires, metonímia da Argentina.

A imagem fantasmática ou monstruosa da cidade configura também um corpo feminino ou uma ilha da utopia, especialmente quando é reconstruída como um grande hipertexto pela ficção de seus escritores, herdeiros dos museus dos antepassados. De forma que, dentro da metrópole, a cidade letrada constrói outra *urbe*, virtual e perigosa. A cidade invisível pode ser a casa da infância, o planeta Orbis Tertius, a ilha de Finnegans ou um laboratório de meias finas de senhoras. E também constitui o Museo da arte de narrar que se deseja *Eterna*.

Num templo de vidro, uma máquina de narrar desenvolve um diálogo dostoiévskiano dos mortos que pretende resistir ao desaparecimento da cidade e da narrativa. Esse minotauro feminino, prisioneiro do labirinto urbano, reverte a lenda e, ao invés de devorar cidadãos, alimenta-se de antigas histórias que Miguel Mac Kensey, argentino filho de ingleses e mais conhecido como Junior, deve decifrar, preservar e divulgar. Essa narrativa feminina, reticente e resistente, é a forma replicante e alucinada que a cidade contemporânea encontra para falar de si mesma e de sua agonia finissecular.

A partir do romance *A cidade ausente*, procuramos discutir como alguns elementos femininos do mundo contemporâneo – cidade, máquina, mulher, narrativa, tradição cultural – desdobram-se em monstros, multiplicidades, nódulos brancos,

seres artificiais, famílias literárias e linguagens insuladas em guetos étnico-políticos. Como uma Eva futura, a obra de Ricardo Piglia dissemina o fruto proibido das versões apócrifas e das con-fabulações estético-políticas que permitem a emergência da história dos vencidos e de um outro jeito de viver e narrar.

A busca de uma linguagem capaz de circular no mercado de signos da atualidade aponta a ansiedade do escritor com relação ao futuro das narrativas. Se o romance moderno destruiu a narração exemplar, ele próprio vem sendo destruído a partir de experimentos metonímicos como os de Joyce, em que "a obra inteira pode estar contida em cada uma de suas partes, de tal sorte que é possível iniciar a leitura de qualquer ponto" (CAMPOS, 1986:121). Que formas textuais resistirão no sentido de se manter a conexão entre narradores e leitores da atualidade? A história de ensinamento – estreitamente vinculada às experiências pessoais e coletivas de mercadores, camponeses e artesãos – foi substituída por uma ficção engendrada a partir de "uma vivência alheia [ao narrador], visto que a ação que narra não foi tecida na substância viva de sua existência" (SANTIAGO, 1989:40). Nesse caso, é a própria natureza da experiência que se encontra alterada – ao flutuar no mundo da simulação, o sujeito contemporâneo desenvolve incessantes experimentos, de linguagem e de vida, que logo são descartados e transformados em outras fabulações. O contador de histórias da atualidade cria um simulacro de enciclopedismo à medida que é também leitor, editor, crítico, bibliotecário: o amontoado de resíduos textuais, ao mesmo tempo que rejeita as totalidades, impede o autor de ordenar tantas diferenças numa única e definitiva lição de vida.

Para Ricardo Piglia, o narrador vive apenas duas ou três experiências traumáticas, que definem o futuro de seu texto:

Todos os acontecimentos que podemos contar sobre nós mesmos não passam de manias. Por que em suma o que podemos chegar a ter na vida salvo duas ou três experiências ? Duas ou três experiências, não mais que isso (às vezes, inclusive, nem isso). Já não há experiências (no século XIX havia?), só ilusões. Nós todos inventamos variadas histórias para nós mesmos (que no fundo são sempre a mesma) para imaginar que aconteceu alguma coisa conosco na vida. (PIGLIA, 1987:30-31)

Não podendo ser acumulada ou transmitida, mas explorando a produtividade insistente do recálque, a experiência assume as características paranóicas da repetição e também exige uma pesquisa de linguagem permanente. Repetir e diferir, alucinar para expressar as provisórias verdades pessoais e sociais, inventar a ficção como uma utopia privada e ao mesmo tempo coletiva é fazer do texto um laboratório de mutações lingüísticas incessantes. Tais mudanças ameaçam as tradições locais que são responsáveis, em última instância, pela manutenção de diferenças culturais. Por outro lado, se a "*arcaica* só se conserva graças à sua permanente *renovação*" (BAKHTIN, 1981:91), trata-se de encontrar uma linguagem capaz de reciclar as antigas histórias para que, atendendo às demandas do leitor contemporâneo, elas não desapareçam.

Quando as narrativas não mais aconselham nem estão vinculadas às rupturas próprias da modernidade ou à repetição dos antigos mitos cosmogônicos em que o passado "está passando sempre" (PAZ, [s.d.]:20), elas se encontram desligadas das comunidades lingüísticas que as engendraram e, nesse sentido, correm o risco de extinção. Além disso, a simulação que perpassa o mundo atual cria um teatro cotidiano que, ao valorizar a oralidade e a imagem, restringe a atuação do texto escrito. Na herança do narrador encontra-se "o esgotamento da experiência do eu singular e da prática estilística de expressão estritamente pessoal dessa mesma experiência" (MIRANDA, 1989:174). De forma que as atribuições textuais desse narrador se caracterizam por uma subtração inicial: não aprende com a experiência alheia, não vivencia muitas experiências pessoais, não acumula um saber e por isso não pode transmiti-lo. Um *eu* esgotado e saturado, mas lúcido e crítico, desenvolve uma resistência cultural que, através de uma política de *cut-up* como a proposta por Burroughs, recorta a tradição e volta a editá-la sob a forma de fragmentos. Para Ricardo Piglia, essa atitude destrói "uma ilusão moralizante que faz da experiência vivida um tesouro que enriquece a narração" (PIGLIA, 1970:12).

As histórias contemporâneas substituem os conselhos e os roteiros definitivos pelas interrogações freqüentes sobre a própria natureza do fazer literário. Nesse sentido, o "ceticismo em torno da possibilidade da existência

da história, do relato da história e, em última instância, da experiência" (SCHVARTZMAN, 1996:1) funciona como motivo para se escrever uma nova história. No lugar vago da narrativa exemplar, surge outro texto que se faz dessa ausência. Narrar implica, assim, uma sucessão de experimentos com a perda onde o engano, o malogro e a falsificação condenam os escritores a invenções que mesclam tudo: gêneros, estilos, dialetos, temas. Ao misturar as linguagens, o autor corre o risco de transformar o texto numa massa amorfa, reduzida a clichês de época ou da cultura globalizada. Para evitar isso, o texto precisa monitorar cuidadosamente sua própria construção, a qualidade do seu discurso, a seleção do material a ser ficcionalizado: ele deve construir sua diferença como uma condição de sua existência, num processo conflituoso de aproximações e distanciamentos de outros textos, em que a predileção por relações metonímicas orientará as apropriações hipertextuais.

A sobrevivência do texto literário no mercado contemporâneo, além de basear-se na sua capacidade de misturar linguagens ancestrais e artificiais, também desenvolve "a ambição de escrever contra todos os estilos" (PIGLIA, 1994:48). Se, para fazer-se, a literatura precisa estabelecer a cada passo sua diferença, isso a torna necessariamente auto-reflexiva e crítica: ela traz em si mesma o vírus do texto ensaístico, as histórias de outras leituras, o gosto pela polêmica, que é tão neobarroco e tão pós-moderno. Dessa forma, numa clássica reversão do simulacro a literatura deixa-se fascinar pelo ensaio e sobrevive por meio de recursos retirados dele, como ocorre em toda a obra de Ricardo Piglia.

O escritor contemporâneo precisa se perguntar o tempo todo sobre as condições de funcionamento de seu laboratório textual: deve mesclar, decantar, selecionar, observar resultados e buscar o ponto ideal da mistura químico-literária que pode ressemantizar a rosa de cobre de Roberto Arlt, a Elena de Macedonio Fernández, a máquina assassina de Kafka, o *aleph* de Borges, o duplo de Poe, a Dublin de Joyce. A ficção de Piglia não quer substituir nenhum desses pais literários, mas aproximar-se deles, responder às suas interrogações e provocá-los de novo a dizer algo, preferencialmente aquilo que foi silenciado ou recalcado no passado. Na rede hipertextual, os textos estão conectados por contigüidade e sem um centro fixo: qualquer um deles pode constituir o centro provisório do

sistema de signos. Tais características desconstroem as hierarquias da intertextualidade à medida que não é mais possível definir narrativa ou narrador originários que teriam dado início a todo um processo de paráfrases, paródias e outras formas de apropriação. Uma perspectiva hipertextual da ficção associa-se à eleição borgeana dos precursores em que a trama dos textos estimula leituras retroativas, proliferação de identidades, perda da propriedade autoral e da referencialidade.

No cenário labiríntico de *A cidade ausente*, o leitor é convocado a se identificar com a personagem Junior e a experimentar "a vertigem das narrações e a perda do sentido da realidade" (PIGLIA, 1997). Nesse caso, cabe-lhe tentar estabelecer algumas regras para a abordagem da obra: priorizar leituras, construir mapas, trajetos e códigos, abrir núcleos narrativos, evitar a tentação de abandonar-se à linguagem-rio, investigar os cruzamentos da obra com diversas culturas como a anglo-saxã, a eslava, a judaica e a própria tradição argentina. Além disso, o leitor deve desconfiar do que lhe é dito, buscar nas aparentes semelhanças as microdiferenças e entender-se como criatura de um texto feito mais para desafiá-lo que para comovê-lo. Estruturada como um intrincado sistema de labirintos histórico-políticos e estéticos, *A cidade ausente* só pode ser compreendida na rede de obras e eventos da qual participa. Contudo, quaisquer que sejam as estratégias de recepção dessa literatura, elas deverão ter consciência de que também estão circulando num hipertexto e, portanto, acham-se sujeitas a todos os equívocos e alterações imagináveis nas conexões em rede. Também no discurso de Ricardo Piglia, salvar a tradição do esquecimento é correr o risco constante de perder-se nela, de afogar-se na navegação pelas águas da semelhança. O Ulisses contemporâneo ouve a cantiga do abismo mas corre o risco, pois sabe que "navegar é preciso, viver não".

Herdeira do anti-romance de Joyce, a obra *A cidade ausente* funciona como a máquina de relatos, que é sua personagem e principal voz narrativa: por não acreditar mais na transmissão de experiências e, ao mesmo tempo, acreditar na necessidade de continuar narrando, deturpa a linguagem dos museus literários mesclando-a com idiomas artificiais que lhe permitam acessar o leitor contemporâneo.

Hipertexto que conecta narrativas do passado às demandas editoriais do presente, o relato utiliza o material disponível no mercado tecnológico e desdobra-se na ópera *La ciudad ausente*, que por sua vez é gravada em vídeo. Além disso, a obra de Ricardo Piglia tem utilizado os recursos do CD-ROM, da Internet e dos roteiros de filme, que transformam o velho texto *in-fólio* em imagens multimodais. Resultado e motor da dinâmica hipertextual, esses artefatos são os nódulos brancos que adulteram e garantem a vida da obra literária e da tradição cultural em que ela se insere.

Outra questão importante a se observar em *A cidade ausente* é que o predomínio do feminino, através da máquina de relatos, indica a feminização generalizada da sociedade atual, onde uma economia de risco e uma política de resistência sinalizam a crítica do falo-logocentrismo. Isso resulta na valorização do que é artificioso, sedutor, microscópico, dissimulado e que, portanto, está na ordem da ficção e do feminino. Enquanto prólogo da narrativa futura, a mulher precisa desaparecer, pois é da sua ausência que surge a necessidade de narrar. Assim, a máquina narradora de *A cidade ausente* configura uma réplica da personagem Elena de *Museo de la novela de la Eterna*, de Macedonio Fernández, que por sua vez constitui uma coletânea de experimentos narrativos que tentavam mitigar a perda de Elena Fernández, mulher do grande escritor argentino. Seduzidos pela ausência feminina, Macedonio e Piglia transformam a angústia da perda em desejo de ficção, a linguagem das biografias em cartas e diários apócrifos.

Ao desdobrar-se em Evas, máquinas ou monstros, o corpo feminino do romance é o espaço em que as linguagens revolvem a poeira do museu da tradição, transformando-o no laboratório do futuro. Na superfície clara dos espelhos, um feminino joyceano inventa a rosa azul de Erdosain, o oceano cantante de Ulisses, a cena anacrônica da ópera barroca, a tela do computador de Stephen Stevensen, o *aleph* minúsculo no porão obscuro de Kafka e Poe. Proliferando como um câncer verbal, os nódulos brancos contam histórias perdidas numa língua estrangeira e disseminam versões de versões pela cidade.

Para manter em atividade o museu literário, os textos de Piglia desenvolvem uma escrita biográfica referente a personagens da História da Argentina e da literatura, ou à própria vida do escritor. Explorando "a teoria da escrita

como citação" (SOUZA, 1993:88), seus textos recuperam e modificam, numa perspectiva minimalista, os subgêneros trabalhados por Roberto Arlt, os microcontos de Jorge Luis Borges, os fragmentos em miscelânea de Macedonio Fernández e as palavras desdobráveis de James Joyce. Inserida numa família literária dessa natureza, a obra de Piglia dissemina-se em textos estilizados e anacrônicos, muitos dos quais são da ordem da escrita privada e feminina. Ao ressemantizar constantemente sua própria tradição, o autor encena uma espécie de autobiografia – que é também uma história da literatura e da política na Argentina – e a oferece em espetáculo público. Esse texto residual, embora inscreva o autor como personagem de sua própria obra, constrói também uma perspectiva des-centrada, que destrói a propriedade textual.

A história de vida de Ricardo Piglia de certa forma constitui uma imagem dessa situação, já que ele deve sua formação de escritor a um diário – em que tentava recuperar a casa da infância, perdida quando a derrota do peronismo levou sua família a mudar-se de Adrogué – e seu perfil de leitor às influências do "inglês" Steve Ratliff, que de fato era norte-americano e foi o primeiro crítico de seus textos. Desde cedo, Piglia convive com o desejo de registrar as perdas de casa, cidade e nação e ao mesmo tempo forjar seu olhar estrábico, de leitor das margens a partir da ficção estrangeira. Na tensão criada por diferentes relatos, Steve constitui-se como um pai textual, cuja história é recontada sempre através das personagens Marcelo Maggi, Stephen Stevensen e Russo. Semelhantemente, o sujeito civil Ricardo *Emilio* Piglia *Renzi* torna-se personagem de si mesmo encenando o narrador-detetive Ricardo Piglia de Nome falso ou o Emilio Renzi de *Respiração artificial*, *Prisão perpétua* e *A cidade ausente*.

A máquina de relatos descrita ao final do romance lembra a imobilidade aparente da tartaruga, postada sobre quatro patas no centro do museu e guardando no casco a memória da utopia lingüística primordial. Anacrônica e vigiada pelas câmeras do segurança Fujita, ela recupera as lembranças de Erdosain, Raskolnikov, Molly, Hipólita, Elena, Eva Perón. Cansada de processar a memória alheia, a máquina sente que "no fio da noite cai esse tule de incrível cansaço" (PIGLIA, 1993:136), mas insiste em se arrastar até a beira da água da linguagem e

continuar narrando. O cadáver embalsamado reúne num último relato todas as histórias apócrifas ou biográficas que são contadas ao longo do romance, numa enunciação que resiste à morte, talvez porque fale sempre dela. À personagem Elena não é dado o direito de morrer feliz como Cósimo Schmitz – personagem de *Papeles de reciénvenido*, de Macedonio Fernández – nem de desaparecer nas utópicas ilhas lingüísticas do Tigre ou nos buracos do pampa e nos vagões de trem. Ela também não pode se reunir a Macedonio na ilha dos amantes, pois é sua ausência que provoca as narrativas. Na tensão do limite morte/vida, esperando "o término dos prazos" que nunca chega, Elena é o experimento de linguagem do porvir, bruxuleando sua luz azul-argentina no centro do museu. No futuro, tal como Lönnrot, ela nos espera – para que as histórias dos Steves continuem sendo contadas.

RESUMO:

Análise da obra de Ricardo Piglia, a partir do romance A cidade ausente e das metáforas da máquina-narradora e do museu literário.

PALAVRAS-CHAVE: *Máquina; Museu; Literatura Contemporânea.*

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ARLT, Roberto. *Os sete loucos*. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1982.
- BAKHTIN, Mikhail. *Problemas da poética de Dostoiévski*. Trad. P. Bezerra. Rio de Janeiro: Forense-Universitária, 1981.
- BORGES, Jorge Luis. *O aleph*. Trad. de Flávio J. Cardoso. Porto Alegre: Globo, 1982.
- CAMPOS, Augusto de, CAMPOS, Haroldo de. *Panorama do Finnegans Wake*. São Paulo: Perspectiva, 1986.
- FERNÁNDEZ, Macedonio. *Museo de la novela de la Eterna*. Obras completas. Tomo VI. Buenos Aires: Corregidor, 1975.
- FERNÁNDEZ, Macedonio. *Papeles de reciénvenido* – poemas, relatos, cuentos, miscelânea. Buenos Aires: Centro Editor de América Latina, 1966.

- GOMES, Renato Cordeiro. *Todas as cidades, a cidade: literatura e experiência urbana*. Rio de Janeiro: Rocco, 1994.
- KAFKA, Franz. *A colônia penal*. Trad. T. Guimarães. São Paulo: Livraria Exposição do Livro, 1965.
- MIRANDA, Wander Melo. *A liberdade do pastiche*. 34 Letras. Rio de Janeiro, n. 3, p. 172-177, mar. 1989.
- PAZ, Octavio. *Os filhos do barro*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, s. d.
- PIGLIA, Ricardo. *Respiração artificial*. Trad. Heloisa Jahn. São Paulo: Iluminuras, 1987.
- PIGLIA, Ricardo. *Nome falso* – homenagem a Roberto Arlt. Trad. Heloisa Jahn. São Paulo: Iluminuras, 1988.
- PIGLIA, Ricardo. *Prisão perpétua*. Trad. Sérgio Molina. São Paulo: Iluminuras, 1989.
- PIGLIA, Ricardo. *A cidade ausente*. Trad. Sérgio Molina. São Paulo: Iluminuras, 1993.
- PIGLIA, Ricardo, GANDINI, Gerardo. *La ciudad ausente* – ópera en dos actos. Buenos Aires, out. 1995.
- PIGLIA, Ricardo. *Ricardo Piglia en Seix Barral*. Barcelona: Seix Barral, 1994 (CD-ROM).
- PIGLIA, Ricardo. *Cuentos morales*. Buenos Aires: Compañía Editora Espasa Calpe Argentina S. A., 1995.
- PIGLIA, Ricardo. *La invasión*. Buenos Aires: Jorge Alvarez, 1967.
- PIGLIA, Ricardo. *La ciudad ausente*. Buenos Aires: Ediciones Teatro Colón, 1995. 140 min., color., legendado (vídeo).
- PIGLIA, Ricardo. *O laboratório do escritor*. São Paulo: Iluminuras, 1994.
- PIGLIA, Ricardo. *Crítica y ficción*. Cuadernos de extensión universitaria. Santa Fé: Imprensa Universidad Nacional del Litoral, n. 9, 1986.
- PIGLIA, Ricardo. *Nueva narrativa norteamericana*. Los libros. Buenos Aires: Editorial Galerna S.R. L. Año 2, n. 11, p.11-14. sep. 1970.
- PIGLIA, Ricardo. Entrevista realizada por Maria Antonieta Pereira, Buenos Aires, 22 jul.1997.
- RAMA, Angel. *A cidade das letras*. São Paulo: Brasiliense, 1985.
- SANTIAGO, Silviano. *Nas malhas da letra*. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.
- SCHVARTZMAN, Julio. Entrevista realizada por Maria Antonieta Pereira. Buenos Aires, 22 jul. 1996.
- SOUZA, Eneida Maria de. *A biblioteca de Borges*. Anuario Brasileiro de Estudios Hispánicos. Brasília, n. 111, p.87-93, 1993.